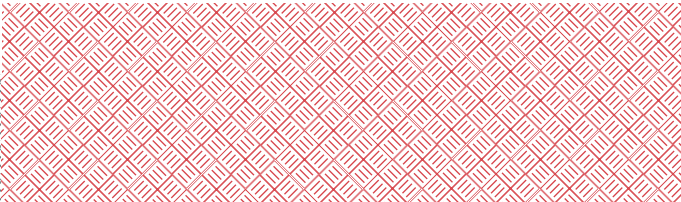
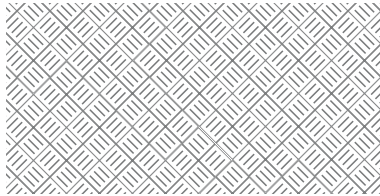


# Regards Croisés

N° 3 / 2015

Inhaltsverzeichnis

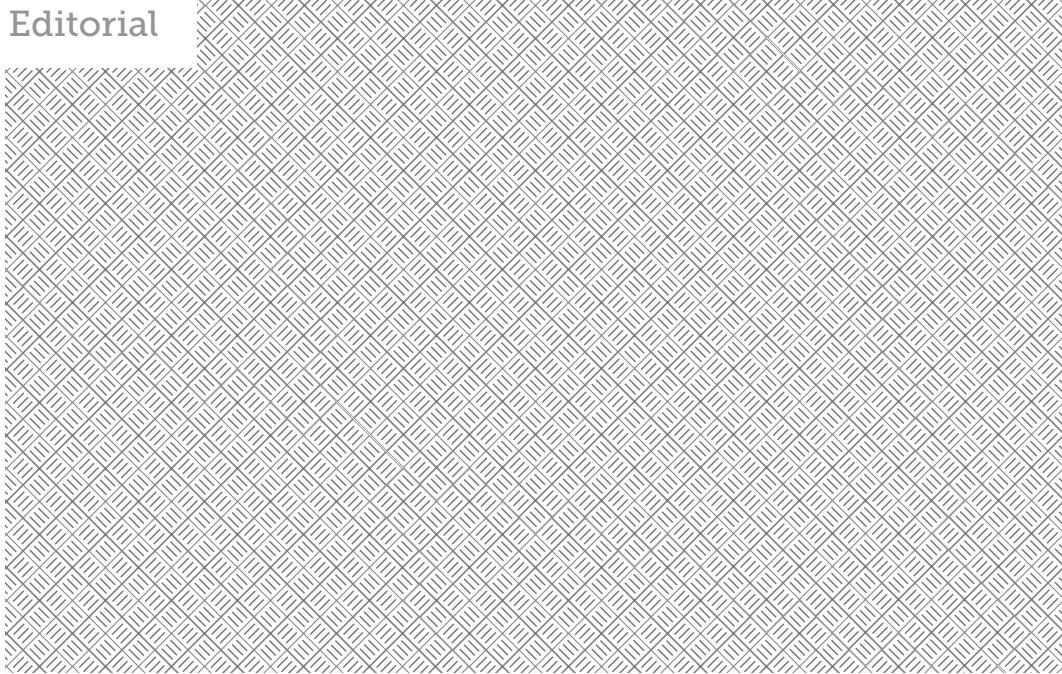



Sommaire

<b>I</b>	<b>Editorial</b>	4 / 7
<hr/>		
<b>II</b>	<b>Dossier Stefan Germer</b>	
<hr/>		
	Hubertus Kohle	
	Stefan Germer: Eine Hommage / Stefan Germer : Un hommage	10 / 14
	Thomas Kirchner	
	Stefan Germer und das 17. Jahrhundert / Stefan Germer et le XVII <sup>e</sup> siècle	18 / 24
	Julie Ramos	
	Un regard au présent : l'histoire de l'art français du XIX <sup>e</sup> siècle selon Stefan Germer / Ein gegenwärtiger Blick: Die Geschichte der französischen Kunst des 19. Jahrhunderts mit Stefan Germer betrachtet	30 / 40
	Peter Geimer	
	Der Kunsthistoriker als Zeitgenosse / L'historien de l'art comme contemporain	52 / 62
<hr/>		
<b>III</b>	<b>Aktuelle deutsch-französische Lektüre / Lectures croisées de l'actualité</b>	
<hr/>		
	Elisabeth Ruchaud	
	Martin Gaier, Jeanette Kohl, Alberto Saviello (dir.), <i>Similitudo. Konzepte der Ähnlichkeit in Mittelalter und Früher Neuzeit</i> , Munich : Fink, 2012, 248 pages	72
	Jeanne Bindernagel	
	Sabine Arnaud, <i>L'invention de l'hystérie au temps des Lumières (1670–1820)</i> , Paris: Éditions de l'EHESS, 2014, 352 Seiten	78

<hr/>		
Laëtitia Pierre	Elisabeth Décultot et Gerhard Lauer (dir.), <i>Herder und die Künste. Ästhetik, Kunsttheorie, Kunstgeschichte</i> , Heidelberg : Universitätsverlag Winter, 2013, 325 pages	84
Gabriel Hubmann	Bruno Chenique, <i>Géricault, au cœur de la création romantique. Études pour « Le radeau de la méduse »</i> , Paris: Éditions Nicolas Chaudun, 2012, 287 Seiten	92
Gabriel Montua	Norbert Wolf, <i>Die Kunst des Salons. Malerei im 19. Jahrhundert</i> , Munich : Prestel, 2012, 288 pages	100
Lukas Fuchsgruber	Isabelle Rouge-Ducos, <i>Le crieur et le marteau. Histoire des commissaires-priseurs de Paris (1801–1945)</i> , Paris: Éditions Belin, 2013, 448 Seiten	104
Yves Laberge	<i>Esprit Montmartre</i> , cat. exp., Francfort sur le Main, Schirn, Munich : Hirmer Verlag, 2014, 320 pages recension multiple avec <i>Paris 1900. La ville spectacle</i> , cat. exp., Paris, Le Petit Palais, Paris : Les Éditions Paris Musées, 2014, 418 pages	108
Heidrun Isabel Mattes	Fabien Danesi, <i>Le Cinéma de Guy Debord ou la négativité à l'œuvre (1952–1994)</i> , Paris: Éditions Paris expérimental, 2011, 240 Seiten	112
Ralph Dekoninck	Annette Hoffmann, Manuela de Giorgi, Nicola Suthor (dir.), <i>Synergies in Visual Culture – Bildkulturen im Dialog</i> , Festschrift für Gerhard Wolf, Munich : Fink, 2013, 600 pages	118
Juliana Gocke	Laurence Corbel, <i>Le discours de l'art. Écrits d'artistes 1960–1980</i> , Rennes: Presses Universitaires, 2012, 316 Seiten	122
<hr/>		
<b>IV Projets croisés</b>		
<hr/>		
	Entretien de <i>Regards croisés</i> avec Olivier Schefer Matérialité du langage et résonances romantiques. Un entretien avec Olivier Schefer sur l'expérience de la traduction	128

## Editorial




 Die dritte Ausgabe der *Regards croisés* ist dem deutschen Kunsthistoriker Stefan Germer gewidmet. Während unser letztes Heft ein thematisches Dossier zur Gotik und zum Begriff des Gotischen enthielt, knüpfen wir nun wieder an unser Vorhaben an, regelmäßig mit jedem zweiten Heft KunsthistorikerInnen und PhilosophInnen aus dem deutsch- oder französischsprachigen Raum vorzustellen, deren Werk unserer Auffassung nach eine stärkere Rezeption im jeweils anderen Sprachraum verdient. So stellten etwa die AutorenInnen des Dossiers unserer ersten Ausgabe den französischen Kunsthistoriker Daniel Arasse auch einem deutschsprachigen Publikum vor.

Das Werk Stefan Germers musste uns im Sinne der Leitidee der *Regards croisés* besonders interessieren, da der 1990 jung verstorbene Kunsthistoriker wie kaum ein anderer Akzente in der deutschen Frankreichforschung zum 17. und 19. Jahrhundert gesetzt hat. Trotz Germers internationalem Engagement und seiner Beteiligung insbesondere an deutsch-französischen kunsthistorischen Debatten sind bisher lediglich zwei seiner Aufsätze ins Französische übersetzt worden: das Vorwort der 1994 von ihm herausgegebenen *Vies de Poussin* (in einer Übertragung durch Olivier Schefer) und ein postum veröffentlichter Aufsatz über Géricault.<sup>1</sup> Erst mit der Übersetzung von Germers umfassender Studie *Kunst – Macht – Diskurs. Die intellektuelle Karriere des André Félibien im Frankreich von Louis XIV.*, die gerade in Vorbereitung ist, wird eine seiner Monographien der französischsprachigen Leserschaft zugänglich werden.<sup>2</sup>

Die AutorenInnen, die wir für die Dossiertexte der vorliegenden Ausgabe der *Regards croisés* gewinnen konnten, zeigen die Vielseitigkeit Stefan Germers

### **Regards croisés.**

Deutsch-französisches Rezensionjournal  
 für Kunstgeschichte und Ästhetik  
 Nummer 3 / 2015.

auf, der seine Texte nie nur als distanzierter Historiker verfasste, sondern immer auch als persönlich involvierter Intellektueller (Beitrag von Hubertus Kohle) und dies bis zu seinen letzten Untersuchungen zum 17. Jahrhundert (Beitrag von Thomas Kirchner), zum Beispiel im Rahmen seines Buches über die „intellektuelle Karriere“ André Félibiens. Zuvor war bereits Germers groß angelegte Studie *Historizität und Autonomie. Studien zu Wandbildern im Frankreich des 19. Jahrhunderts. Ingres, Chassériau, Chenavard und Puvis de Chavannes* durch den außergewöhnlichen, bis dahin wenig beachteten Untersuchungsgegenstand aufgefallen. Bemerkenswert ist sie aber insbesondere, weil Germers Verständnis der Formen als „Träger von Ideologien“ im sozialen, institutionellen und psychischen Sinn der damals verbreiteten Tendenz zur Betonung der Autonomie der Künste entgegenstand.<sup>3</sup> Die Methoden der Kunstgeschichte befragte Germer auch in seinen Reflexionen über das Verständnis der Geschichte, die etwa seine Überlegungen zu den Gemälden Édouard Manets prägen<sup>4</sup> (Beitrag von Julie Ramos). Dabei hatte er stets auch die Zeitgenossenschaft seines Fachs im Blick und dies in einer Zeit, in der Debatten über Gegenwartskunst in den kunsthistorischen Instituten in Deutschland rar bis unerwünscht waren. Besonders diesem Anliegen wie auch dem Verständnis von Kritik als engagierter Kunstwissenschaft hat Germer gemeinsam mit Isabelle Graw durch die Gründung der *Texte zur Kunst* 1990 ein dauerhaftes Fundament verliehen (Beitrag von Peter Geimer).

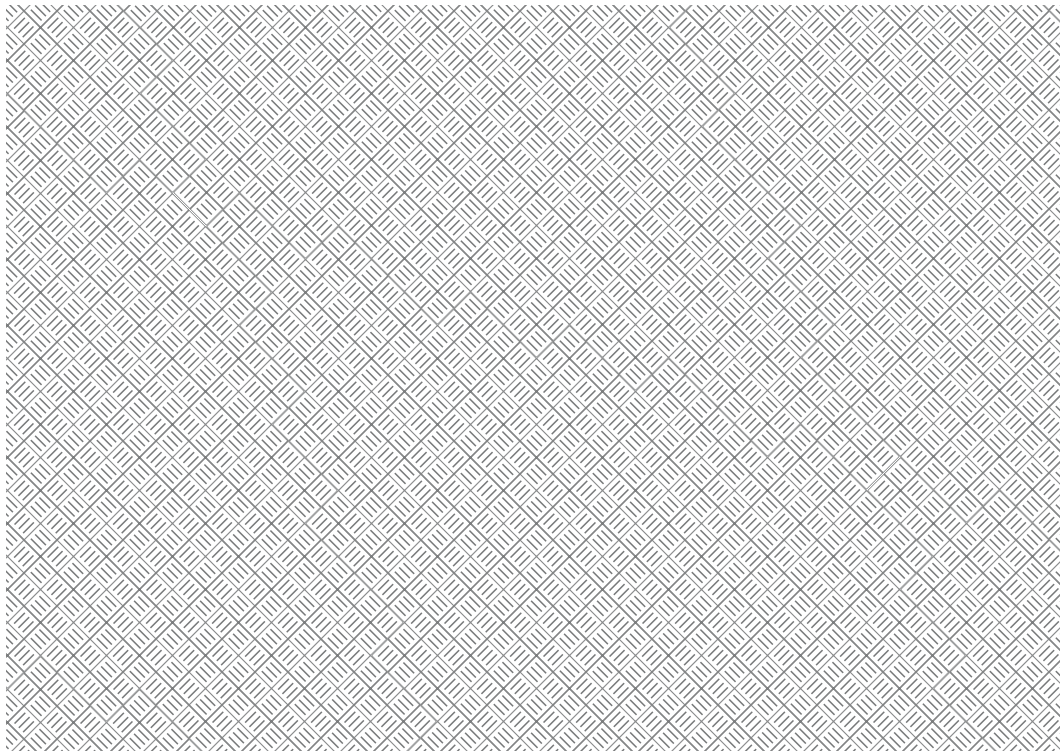
Gerade wenn es uns darum zu tun ist, bisher unbekanntere AutorInnen in beiden Sprachräumen vorzustellen, sind die deutschen und französischen Übersetzungen der Dossiertexte unabdingbar für die *Regards croisés*. Während der Arbeit an den ersten drei Ausgaben der *Regards croisés* hat sich die Herausforderung des Übersetzens daher als ein besonderer Nukleus unseres Projektes herauskristallisiert. Von Beginn an hat die wechselseitige Übersetzungsarbeit auch die grafische Gestaltung des Journals wie das Logo der *Regards croisés* bestimmt. So ergab sich für uns nun der Wunsch, die vielfältigen kulturellen Erscheinungsmöglichkeiten von ‚Übersetzungen‘ – im weitesten Sinne des Wortes – in einem eigenen Heftteil, den *Projets croisés*, im Journal zu verankern. Hier möchten wir mit denjenigen in ein Gespräch eintreten, die über ihre Arbeit den kulturellen Austausch des deutsch- und französischsprachigen Raums gestalten, beispielsweise ÜbersetzerInnen, VerlegerInnen oder KuratorInnen. Den Auftakt bildet in dieser Ausgabe unser Interview mit dem französischen Autor und Philosophen Olivier Schefer über dessen langjährige Tätigkeit als Übersetzer. Ausgangspunkt dieses Gesprächs ist seine Übersetzung im Rahmen der 1994 von Stefan Germer herausgegebenen Ausgabe der *Vies de Poussin*.

Den wechselseitigen Blicken auf Neuerscheinungen zur Kunstgeschichte und Ästhetik in verschiedenen Epochen im jeweils anderen Sprachraum ist auch in diesen *Regards croisés* wieder mit den deutschsprachigen Rezensionen französischer Publikationen und umgekehrt den französischen Besprechungen von Veröffentlichungen aus dem deutschen Sprachraum ein besonderer Platz reserviert. In diesen Rezensionen vollzieht sich nicht zuletzt eine Übersetzungsarbeit im Kleinen, die dazu beitragen soll, den Austausch zwischen den beiden Sprachräumen weiter zu vertiefen.


Unser besonderer Dank gilt den vielen Autorinnen und Autoren, die sich auf dieses zweisprachige Projekt in seiner dritten Ausgabe eingelassen haben. Schließlich gebührt

weiterhin unser Dank der HiCSA (Université Paris 1 – Panthéon-Sorbonne), dem Deutschen Forum für Kunstgeschichte Paris, der Kunstakademie Münster und der Humboldt-Universität zu Berlin für die großzügige institutionelle wie finanzielle Unterstützung.

1. Stefan Germer (Hg.), *Vies de Poussin. Bellori, Félibien, Passeri, Sandrart*, Übersetzungen aus dem Italienischen von Nadine Blamoutier, aus dem Deutschen in das Französische von Olivier Schefer, Paris 1994. Stefan Germer, „Peurs plaisantes: Géricault et l'inquiétante étrangeté à l'aube du XX<sup>e</sup> [sic] siècle“, in: Bruno Chenique u. Sylvie Ramond (Hg.), *Géricault. La folie d'un monde*, Ausst.-Kat., Lyon, Musée des Beaux-arts, Paris 2006, S. 15–31; ersch. in Engl.: „Pleasurable Fear: Géricault and Uncanny Trends at the Opening of the Nineteenth Century“, in: *Art History* 22/2, 1999, S. 159-183, sowie später auf Dt.: „Die Lust an der Angst – Géricault und die Konjunkturen des Unheimlichen zu Anfang des 19. Jahrhunderts“, in: Klaus Herding u. Gerlinde Gehrig (Hg.), *Orte des Unheimlichen. Die Faszination verborgenen Grauens in Literatur und bildender Kunst*, Göttingen 2006, S. 159–191.
2. Stefan Germer, *Kunst – Macht – Diskurs. Die intellektuelle Karriere des André Félibien im Frankreich von Louis XIV.*, München 1997; Übersetzung in das Französische von Aude Virey-Wallon mit dem Titel: *Art – pouvoir – discours. La carrière intellectuelle d'André Félibien dans la France de Louis XIV.*, in Zusammenarbeit mit dem Deutschen Forum für Kunstgeschichte in Paris, Veröffentlichung geplant für November 2015.
3. Stefan Germer, *Historizität und Autonomie. Studien zur Wandmalerei im Frankreich des 19. Jahrhunderts: Ingres, Chassériau, Chenavard und Puvis de Chavannes*, Hildesheim 1988.
4. Stefan Germer, „Le répertoire des souvenirs“. Zur Reflexion des Historischen bei Manet“, in: Manfred Fath und Stefan Germer (Hg.), *Édouard Manet. Augenblicke der Geschichte*, München 1992, S. 40–54.



## Editorial


 Nous consacrons ce troisième numéro de *Regards croisés* à l'historien de l'art allemand Stefan Germer. Alors que le précédent volume comprenait un dossier thématique sur le gothique et le concept de gothique, nous revenons ici, avec l'alternance habituelle, à la présentation d'un(e) historien(ne) ou d'un(e) philosophe de l'art dont le travail, relevant de l'espace francophone ou germanophone, mérite selon nous d'être mieux connu dans l'espace linguistique autre que le sien. Les auteur(e)s du dossier de notre premier numéro avaient de la sorte déjà pu présenter l'historien de l'art français Daniel Arasse au public germanophone.

Étant donnée la ligne éditoriale de la revue *Regards croisés*, il va de soi que l'œuvre de Stefan Germer présentait pour nous un intérêt particulier, puisque cet historien de l'art, mort prématurément en 1990, se trouve avoir contribué comme peu l'ont fait à la recherche allemande consacrée à la France des XVII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles. Malgré la dimension internationale des engagements de Germer et particulièrement ses prises de parti dans les débats franco-allemands d'histoire de l'art, seuls deux de ses essais ont jusqu'à présent été traduits en français : la préface publiée en 1994 pour les *Vies de Poussin*, dont Germer fut l'éditeur (dans une traduction d'Olivier Schefer) et un essai posthume portant sur Géricault<sup>1</sup>. Il faudra toutefois attendre la traduction en cours de l'étude générale de Germer intitulée *Art – Pouvoir – Discours. La carrière intellectuelle d'André Félibien dans la France de Louis XIV* [*Kunst – Macht – Diskurs. Die intellektuelle Karriere des André Félibien im Frankreich von Louis XIV*] pour que l'une de ses monographies devienne enfin accessible au lectorat francophone<sup>2</sup>.

### Regards croisés.

Revue franco-allemande de recensions  
 d'histoire de l'art et esthétique  
 Numéro 3 / 2015.

Les auteur(e)s que nous avons pu réunir pour les textes du dossier du présent numéro de *Regards croisés* témoignent de la multiplicité des facettes de Stefan Germer, qui ne s'est jamais contenté d'être un historien en retrait de l'actualité, mais se présentait au contraire comme un intellectuel personnellement engagé (article de Hubertus Kohle). C'est encore le cas de ses dernières recherches portant sur le XVII<sup>e</sup> siècle (article de Thomas Kirchner), dans le cadre de son ouvrage sur *La carrière intellectuelle d'André Félibien* par exemple. L'imposante étude de Germer *Historicité et autonomie. Études sur les peintures murales dans la France du XIX<sup>e</sup> siècle. Ingres, Chassériau, Chenavard et Puvis de Chavannes* [*Historizität und Autonomie. Studien zu Wandbildern im Frankreich des 19. Jahrhunderts. Ingres, Chassériau, Chenavard und Puvis de Chavannes*] se singularisait déjà par son objet d'étude inhabituel et jusque là peu traité par l'histoire de l'art. Elle est surtout remarquable du fait que la compréhension que développe Germer des formes comme « vecteur d'idéologies » au niveau tant social qu'institutionnel ou psychologique allait à rebours de la tendance largement répandue à son époque de souligner plutôt l'autonomie des arts<sup>3</sup>. Germer interrogeait également les méthodes de l'histoire de l'art dans ses réflexions sur l'appréhension de l'histoire, qui sous-tendaient par exemple ses analyses des toiles d'Édouard Manet (article de Julie Ramos)<sup>4</sup>. Il prenait en la matière toujours en considération l'actualité de sa discipline et cela à une époque où les débats portant sur l'art contemporain étaient rares, voire jugés indésirables au sein des instituts d'histoire de l'art en Allemagne. Ce sont précisément cet engagement et la compréhension de la critique comme connaissance engagée de l'art que Germer a, en compagnie d'Isabelle Graw, durablement ancrés dans le paysage intellectuel, par l'entreprise fondatrice que représentent en 1990 leurs *Textes sur l'art* [*Texte zur Kunst*] (article de Peter Geimer).

Dès lors qu'il nous tient à cœur de présenter des auteur(e)s jusqu'alors peu connus de part et d'autre des deux espaces linguistiques que forment les aires francophone et germanophone, la traduction des textes du dossier, que ce soit en allemand ou en français, nous semble absolument indispensable. Le travail que cela a nécessité pour les trois premiers numéros de *Regards croisés* a permis de faire apparaître l'exigence de la traduction comme un noyau dur de notre projet. D'emblée, la nécessité de traductions réciproques a défini la configuration graphique de la revue aussi bien que le logo adopté par *Regards croisés*. En découle le souhait de faire désormais figurer dans le journal toute la diversité culturelle des entreprises de « traductions », au sens large du terme, au sein d'une section spéciale intitulée « Projets croisés ». Nous souhaitons y entrer en dialogue avec ceux qui façonnent par leur travail l'échange culturel entre espace francophone et germanophone, qu'il s'agisse de traducteurs(trices), d'éditeurs, ou bien encore de curateurs(trices). Notre interview avec l'auteur et philosophe français Olivier Schefer, consacrée à la longue expérience de ce dernier en matière de traduction, inaugure pour ce numéro cette rubrique. Le point de départ de cet entretien est marqué par sa traduction des *Vies de Poussin* que Stefan Germer avait lui-même publiées en 1994.

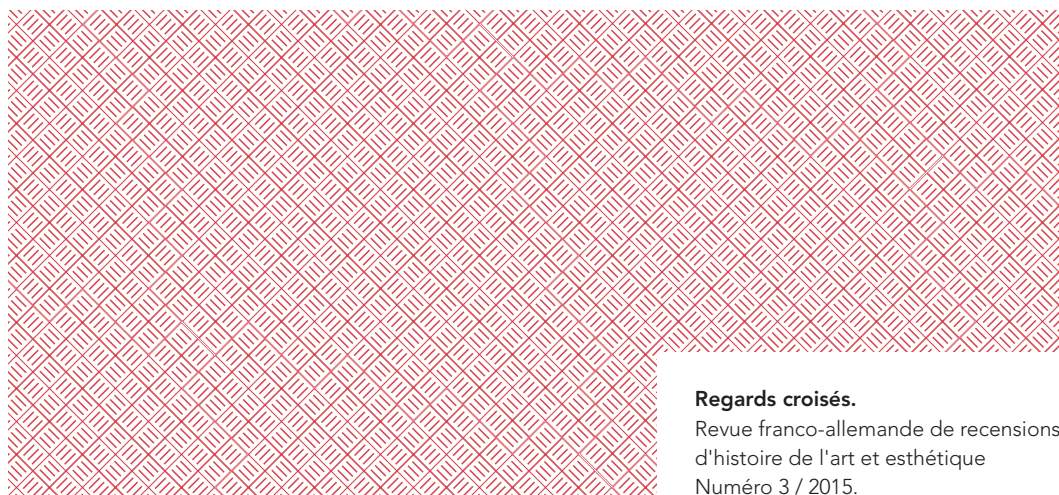
Dans ce nouveau numéro de *Regards croisés*, une place particulière est comme toujours réservée aux regards réciproques sur les nouvelles parutions en histoire de l'art et en esthétique qu'offre pour des périodes diverses et variées l'autre espace linguistique, grâce



à des recensions en allemand de publications françaises et, réciproquement, à des discussions en français sur des parutions émanant de l'espace germanophone. Dans ces recensions, l'effort de traduction ne se limite pas, selon nous, à s'accomplir à petite échelle, puisque qu'il doit servir à approfondir de manière plus large l'échange entre les deux espaces linguistiques.

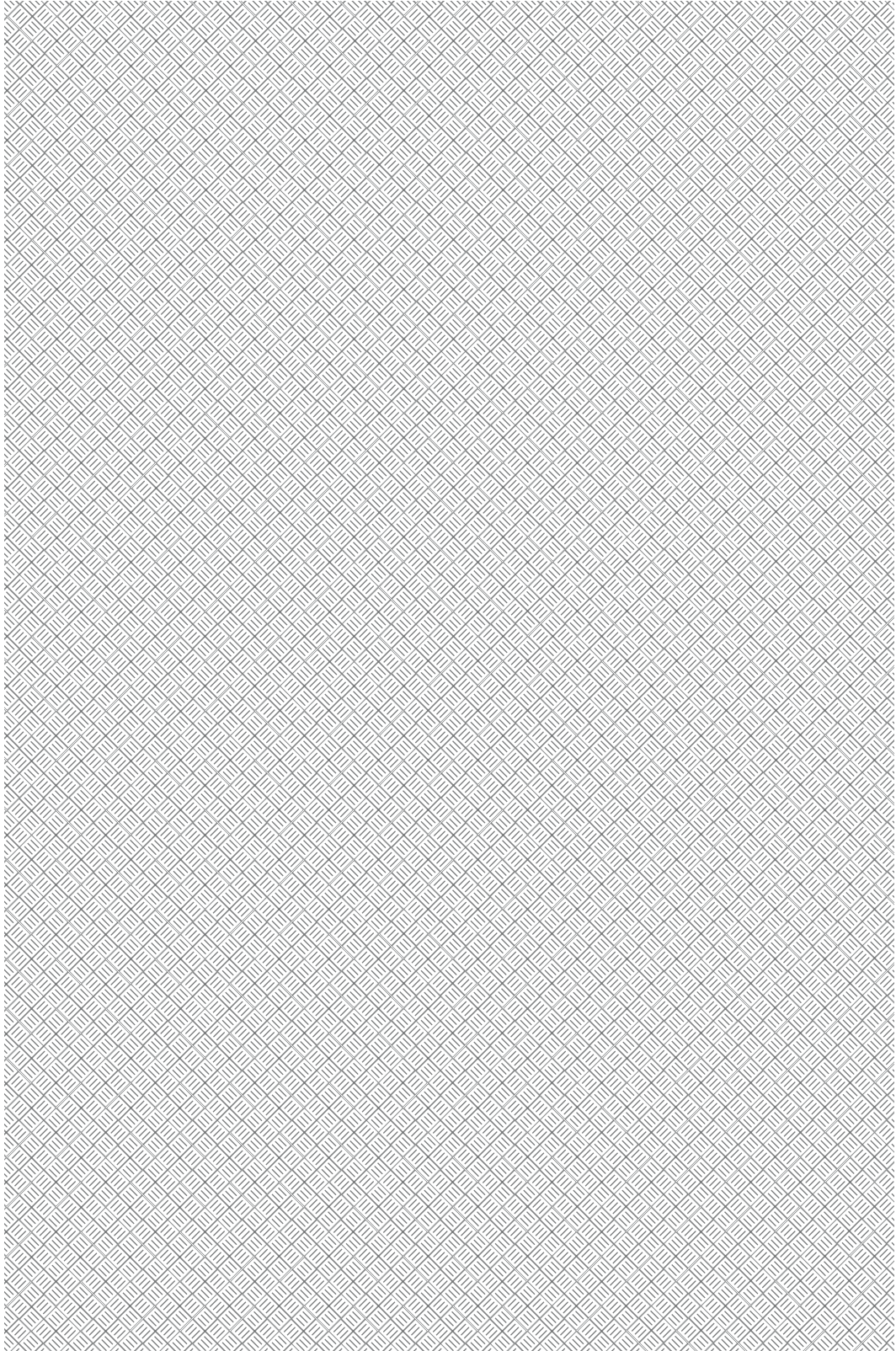
Nous exprimons notre plus profonde gratitude envers les nombreux auteurs et auteures qui se sont engagés dans ce projet bilingue pour son troisième numéro. Que l'HiCSA (Université Paris 1 – Panthéon-Sorbonne), le Centre Allemand d'Histoire de l'Art de Paris, l'Académie de Münster et l'Université Humboldt de Berlin soient également chaleureusement remerciés pour leur soutien institutionnel et financier précieux.

1. Stefan Germer (éd.), *Vies de Poussin. Bello-ri, Félibien, Passeri, Sandrart*, traductions de l'italien par Nadine Blamoutier, et de l'allemand au français par Olivier Schefer, Paris : Éditions Macula, 1994. Stefan Germer, « Peurs plaisantes : Géricault et l'inquiétante étrangeté à l'aube du XX<sup>e</sup> [sic] siècle », dans Bruno Chenique et Sylvie Ramond (dir.), *Géricault. La folie d'un monde*, cat. exp., Lyon, Musée des Beaux-arts, Paris : Éditions Hazan, 2006, p. 15-31 ; paru en anglais : « Pleasurable Fear : Géricault and Uncanny Trends at the Opening of the Nineteenth Century », *Art History* 22/2, 1999, p. 159-183, ainsi qu'ultérieurement en allemand : « Die Lust an der Angst – Géricault und die Konjunkturen des Unheimlichen zu Anfang des 19. Jahrhunderts », dans Klaus Herding et Gerlinde Gehrig (dir.), *Orte des Unheimlichen. Die Faszination verborgenen Grauens in Literatur und bildender Kunst*, Göttingen : Vandenhoeck & Ruprecht, 2006, p. 159-191.
2. Stefan Germer, *Kunst – Macht – Diskurs. Die intellektuelle Karriere des André Félibien im Frankreich von Louis XIV*, Munich : Wilhelm Fink, 1997 ; traduction en français par Aude Virey-Wallon sous le titre : *Art – pouvoir – discours. La carrière intellectuelle d'André Félibien dans la France de Louis XIV*, en collaboration avec le Centre allemand d'Histoire de l'Art, Paris, parution prévue pour novembre 2015.
3. Stefan Germer, *Historizität und Autonomie. Studien zur Wandmalerei im Frankreich des 19. Jahrhunderts : Ingres, Chassériau, Chenavard und Puvis de Chavannes*, Hildesheim : Georg Olms Verlag, 1988.
4. Stefan Germer, « "Le répertoire des souvenirs". Zur Reflexion des Historischen bei Manet », dans Manfred Fath et Stefan Germer (éds.), *Édouard Manet. Augenblicke der Geschichte*, Munich : Prestel, 1992, p. 40-54.



#### Regards croisés.

Revue franco-allemande de recensions  
d'histoire de l'art et esthétique  
Numéro 3 / 2015.



---

## Stefan Germer: Eine Hommage

Hubertus Kohle

Einmal schon habe ich eine Liebeserklärung an einen zu früh verschwundenen Kunsthistoriker verfasst, das war Max Imdahl, der 1988 im Alter von 62 Jahren gestorben ist.<sup>1</sup> Auch dieser Text wird eine Liebeserklärung, und zwar für Stefan Germer, der nicht zu früh, sondern viel zu früh, absurd früh gestorben ist. 1998. Mit 39 Jahren. Das muss man sich mal vorstellen! Imdahl und Germer haben sich sogar noch kennengelernt. Das war im Herbst 1987. Ich war damals Assistent in Bochum, Germer in Bonn. Wir hatten den Auftrag bekommen, auf einer von Peter Ganz, Martin Gosebruch und Martin Warnke organisierten Tagung zu „Kunst und Kunsttheorie 1400–1900“ in Wolfenbüttel einen Vortrag zum Verhältnis von Kunstkritik, Kunsttheorie und Kunstgeschichte zu halten.<sup>2</sup>


Imdahl sollten wir von dem Projekt erzählen, er wollte uns ein paar Tipps geben – und natürlich den damals schon bekannt werdenden jungen Kollegen kennenlernen. Ich habe die Situation noch genau vor Augen: Unpräzises Wohnzimmer im Bochumer Professorenghetto (das ich allerdings schon kannte, weil ich dorthin regelmäßig einbestellt wurde, um über dies und das zu diskutieren), die Wände voll mit moderner Kunst, die Imdahl zumeist von den Künstlern selber erhalten hatte (oder, wie er selber sagte: die er ihnen abgeluchst hatte), nur ein einziges Buch, Heideggers *Sein und Zeit*, das aufgeschlagen auf dem Boden lag (Imdahl spielte gerne mit seiner Unbelesenheit, das war aber eine Selbststilisierung, die mit der Wirklichkeit nicht allzu viel zu tun hatte). Und Wein. Nicht in rauen Mengen, aber doch ordentlich.

Die beiden verstanden sich in der Sache sofort. Politisch natürlich weniger, Imdahl war ein skeptischer Christdemokrat, Germer hatte sich vom Berliner Zweiten Vorsitzenden der Jungen Union hin zu einem grünen Linken entwickelt, wozu sein erster Studienort Freiburg entschieden beigetragen hatte. Aber eben doch inhaltlich. Und zwar nicht, weil sie alle möglichen Verbindungslinien zwischen Kunstkritik, Kunsttheorie und Kunstgeschichte zeichnen konnten oder Personen kannten, die sowohl kunstkritisch als auch kunsttheoretisch und kunsthistorisch unterwegs waren. Von denen gibt es ja viele, und so etwas kann leicht in einer Aufzählung münden. Sondern weil sie (ich auch ein wenig) kategorial an die Sache herangingen, indem sie Kritik, Theorie und Geschichte als drei systematisch unterschiedliche Weisen, über Kunst zu sprechen, charakterisierten. Der Gegensatz dieser drei Sprechweisen lässt viele tiefgehende Einsichten in die drei Fächer zu, viel mehr auf jeden Fall, als eine oberflächliche Parallelisierung, die auf phänomenologische Ähnlichkeiten abhebt.

Ich erzähle diese Begebenheit vor allem deswegen, weil sie auf eine Eigenheit des Germerschen Denkens und Schreibens verweist, das immer darauf abhob, neben der Beschreibungsebene eine abstraktere kategoriale Ebene einzuziehen. Und dies mit einer atemberaubenden Schnel-

### Regards croisés.

Deutsch-französisches Rezensionjournal  
für Kunstgeschichte und Ästhetik  
Nummer 3 / 2015.

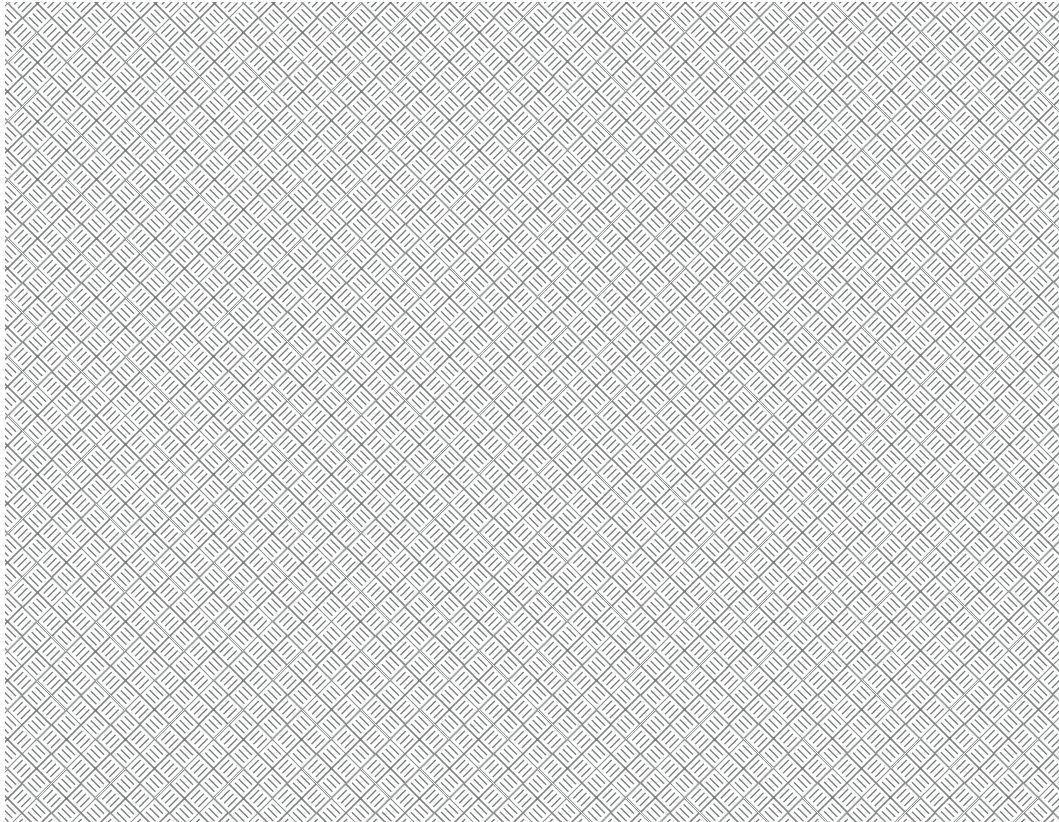

 ligkeit im Zugriff, die in den Augen mancher Kritiker durchaus auch als Vergewaltigung der Phänomene daherkam. Gerade aus französischer Perspektive gab es zuweilen Ablehnung, etwa dort, wo Pierre Vaisse Germers – in der Dissertation zu Ingres' Wandmalerei geäußerte – These vom „Ende der Historienmalerei“ im 19. Jahrhundert kritisierte, ohne anerkennen zu wollen, dass diese These eher im Horizont von Hegels ebenfalls gerne missverstandener Idee vom „Ende der Kunst“ zu sehen war und sich natürlich nicht als Aussage über real existierende Kunstwerke verstand.<sup>3</sup> Eine Passage aus dieser Rezension sei hier zitiert, weil sie – ohne hierin wie auch immer repräsentativ zu sein – doch auch etwas über den Unterschied von deutscher und französischer Kunstgeschichte zum Ausdruck bringt: „Man sieht, dass das Denken des Autors (d.h. Germers) genährt ist von einer Philosophie, die weiterhin in verschiedenen Ausprägungen auf der Kunstgeschichte jenseits des Rheins lastet. Weder Hegel noch Marx, noch die Meister der Frankfurter Schule, noch Jauss und seine Hermeneutik fehlen in der Bibliographie.“<sup>4</sup>

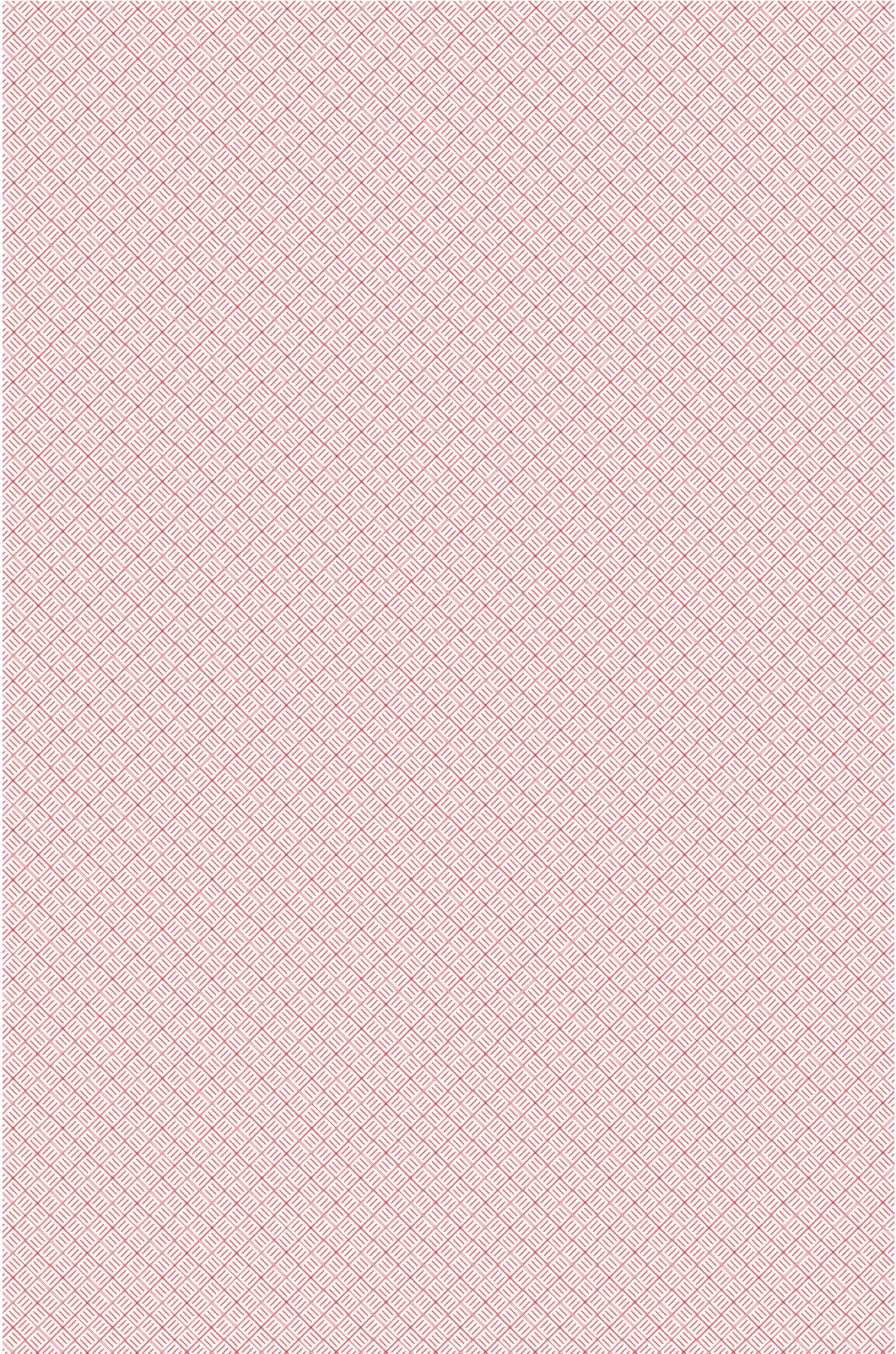
Auch wenn der geschilderte Fall schon lange zurückliegt, so reicht meine Zusammenarbeit mit Germer doch noch weiter zurück. Beide unter dem Eindruck der weitreichenden Forschungen zum „Ende der Ikonographie“ unseres gemeinsamen Doktorvaters Werner Busch, beschlossen wir eines Tages direkt im Anschluss an eines von dessen ungeheuer anregenden Doktorandenkolloquien, uns mit Jacques Louis David auseinanderzusetzen. Und auch da hatten wir es schon mit den von Vaisse inkriminierten „Meistern der Frankfurter Schule“, in diesem Fall mit Habermas' These vom Strukturwandel der Öffentlichkeit. Da man mit Mitte 20 noch ziemlich unverdorben ist, beschlossen wir gleich, den daraus entstandenen allerersten Aufsatz aus unserer Feder gleich an eine der führenden englischsprachigen Zeitschriften in der Kunstgeschichte zu schicken. Die zustimmende Antwort des damaligen Herausgebers, John Onians, habe ich noch heute im Kopf: „you fruitfully develop new ideas on an all too known material“.<sup>5</sup> Der etwas zerebrale Titel „From the Theatrical to the Aesthetic Hero: On the Privatization of the Idea of Virtue in David's 'Brutus and Sabines'“ dürfte wiederum auch für Germers Ansatz bezeichnend sein. Er beschreibt eine Kunstgeschichte, die sich erstens – wir waren immerhin noch nicht weit weg von 1968 – der gesellschaftspolitischen Theoriebildung öffnete und die zweitens auch nicht vor der großen These zurückscheute. Der postulierten, geradezu Hegelianischen Zwangsläufigkeit in der historischen Entwicklung, welche man heute als teleologisch abwerten würde, konnten wir damals einiges abgewinnen. In einer Kunstgeschichte, die an unserem Studienort Bonn doch auf eine sehr positivistische und irgendwie altbackene Art betrieben wurde, schienen mit einem solchen Ansatz intellektuelle Perspektiven auf, die uns faszinierten.

Um der zitierten Kritik von Vaisse gerecht zu werden, wird man allerdings hinzufügen müssen, dass dessen Skepsis gegenüber teleologischen Geschichtskonstruktionen durchaus nicht an Aktualität verloren, ja, dass sie zuletzt eher an Bedeutung gewonnen hat. Germer war da viel „deutscher“: Zwar hat er später auch die dekonstruktivistische Theoriebildung wie ein Schwamm in sich aufgesogen, in der Frühzeit aber war sein Linkshegelianismus, extensiv geschult an der in der Bürgertumsforschung der 68er ausgebildeten Kritik, entschieden ausgeprägter.

Zu dem späten Germer, also dem der *Texte zur Kunst*, seiner Wendung hin zur Gegenwartskunst und dem Frankfurter Professor will ich hier gar nichts weiter sagen; unsere Wege hatten sich dann auch weitgehend getrennt. Sein Tod aber wird mir immer als das unbegreifliche Verschwinden eines Charismatikers vorkommen, der das Zeug gehabt hätte, die deutsche Kunstgeschichte entscheidend mitzuprägen.

1. „Max Imdahl (1925–1988)“, in: Ulrich Pfisterer (Hg.), *Klassiker der Kunstgeschichte. Von Panofsky bis Greenberg*, München 2008, S. 217–225.
2. Stefan Germer und Hubertus Kohle, „Spontaneität und Rekonstruktion. Zur Rolle, Organisationsform und Leistung der Kunstkritik im Spannungsfeld von Kunsttheorie und Kunstgeschichte“, in: Peter Ganz, Martin Gosebruch et al. (Hg.), *Kunst und Kunsttheorie 1400–1900*, Wiesbaden 1991, S. 287–311.
3. Pierre Vaisse, Rezension von: Stefan Germer, *Historizität und Autonomie. Studien zu Wandbildern im Frankreich des 19. Jahrhunderts*, Hildesheim 1988, in: *La Revue de l'Art* 84, 1989, H. 1, S. 84.
4. „La pensée de l'auteur, on le voit, est nourrie d'une philosophie, qui, sous diverses formes, continue de peser sur toute une partie de l'histoire de l'art outre-Rhin. Ni Hegel, ni Marx, ni les maitres de l'école de Francfort, ni Jauss et son herméneutique ne manquent dans la bibliographie.“ Ibid., (dt. Übersetzung hier: Hubertus Kohle).
5. Stefan Germer und Hubertus Kohle, „From the Theatrical to the Aesthetic Hero: On the Privatization of the Idea of Virtue in David's 'Brutus and Sabines'“, in: *Art history* 9, 1986, S. 168–184.





## Stefan Germer : un hommage

Hubertus Kohle

(traduction française de Florence Rougerie)

Il m'est déjà arrivé par le passé de devoir déclarer ma flamme à un historien d'art trop tôt disparu : c'était à Max Imdahl, décédé en 1988 à l'âge de 62 ans<sup>1</sup>. Ce texte-ci se veut lui aussi une déclaration d'amour, à Stefan Germer cette fois-ci, dont le décès fut non pas seulement précoce, mais tellement prématuré qu'il en est absurde. C'était en 1998, il avait 39 ans. Peut-on seulement imaginer chose pareille ? Imdahl et Germer eurent tout de même le temps de voir leurs chemins se croiser, à l'automne 1987. Je travaillais à l'époque comme assistant à Bochum, Germer officiant quant à lui à Bonn. C'est à l'occasion d'un colloque intitulé « Art et théorie 1400-1900 », organisé à Wolfenbüttel par Peter Ganz, Martin Gosebruch et Martin Warnke, qu'on nous confia la mission de préparer une intervention sur le rapport qu'entretiennent critique d'art, théorie de l'art et histoire de l'art<sup>2</sup>.

Nous devons soumettre le projet à Imdahl qui voulait nous donner quelques tuyaux, et bien sûr, en profiter pour faire la connaissance de ce jeune collègue qui commençait à faire parler de lui. Je revois encore la scène comme si j'y étais : un salon sans prétention, quelque part dans le ghetto des professeurs de Bochum (qui m'était alors déjà familier, car j'y étais régulièrement convoqué afin de discuter de choses et d'autres) ; les murs couverts de tableaux d'art moderne qu'Imdahl tenait la plupart du temps des artistes eux-mêmes (ou, comme il le racontait lui-même, qu'il leur avait soutirés), un seul et unique livre – *Être et temps* de Heidegger – traînant par terre, ouvert comme s'il était en train d'être lu, (Imdahl jouait lui-même volontiers de son image d'inculte, mais ce n'était qu'une posture qui n'avait que peu à voir avec la réalité). Et du vin. Il ne coulait pas à flots, mais tout de même en quantité appréciable.

Les deux s'entendirent tout de suite. Politiquement certes moins, Imdahl étant un chrétien démocrate sceptique, tandis que Germer avait évolué de son poste de vice-président des Jeunesses Chrétiennes-Démocrates berlinoises, vers une sensibilité de gauche écologiste, son premier lieu d'études, Freiburg, y étant pour beaucoup. Mais ils s'entendirent malgré tout sur le fond. Et non pas parce qu'ils étaient capables de concevoir tous les rapports possibles et imaginables entre la critique, la théorie et l'histoire de l'art, ou bien qu'ils avaient pour connaissances communes des personnes en perpétuel mouvement sur ces plans. Il y en a tant que leur énumération pourrait aisément devenir fastidieuse. Mais bien parce qu'ils abordaient (et moi aussi dans une certaine mesure) la chose de manière catégorielle, en ce qu'ils caractérisaient la critique, la théorie et l'histoire de l'art comme trois manières différentes sur le plan systématique de parler d'art. La distinction de ces trois types de discours permet de sonder de manière beaucoup plus perspicace ces trois disciplines, en tout cas bien plus qu'un rapprochement superficiel se fondant sur de simples similitudes phénoménologiques.

Je relate cette anecdote avant tout parce qu'elle renvoie à une caractéristique de la pensée et du style de

### Regards croisés.

Revue franco-allemande de recensions  
d'histoire de l'art et esthétique  
Numéro 3 / 2015.

● Germer qui a toujours visé à inclure, au-delà du niveau purement descriptif, une catégorisation plus abstraite. Et ce, avec une sûreté et une rapidité d'esprit tout à fait bluffante qui s'apparentait pourtant aux yeux de certains critiques à un outrage qu'il faisait subir aux phénomènes. C'est précisément du côté français que s'exprimait parfois du rejet, par exemple lorsque Pierre Vaisse critiqua la thèse de la « fin de la peinture d'histoire », défendue par Germer dans son doctorat sur la peinture murale d'Ingres, sans vouloir admettre qu'elle devait plutôt être comprise à la lumière de l'idée hégélienne, elle-même volontiers mal interprétée, d'une « fin de l'art », ni reconnaître qu'elle ne s'appliquait évidemment pas à des œuvres d'art particulières<sup>3</sup>. Il me faut citer ici un passage de cette critique, car sans être en quoi que ce fût représentative en la matière, elle met tout de même en évidence une divergence profonde entre l'histoire de l'art française et allemande : « La pensée de l'auteur [Germer], on le voit, est nourrie d'une philosophie, qui, sous diverses formes, continue de peser sur toute une partie de l'histoire de l'art outre-Rhin. Ni Hegel, ni Marx, ni les maîtres de l'école de Francfort, ni Jauss et son herméneutique ne manquent dans la bibliographie. »

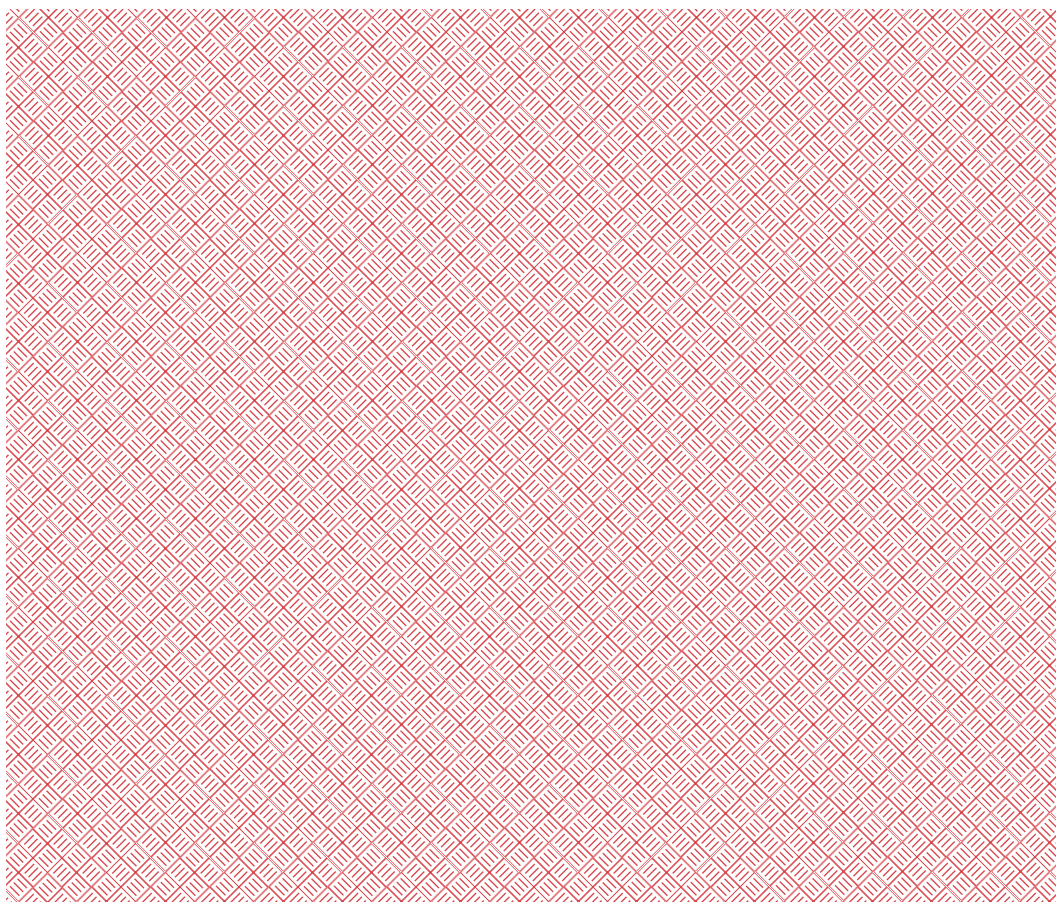
Bien que le différend relaté ici remonte déjà à un certain temps, ma collaboration avec Germer est cependant plus ancienne encore. Tous deux fortement marqués par la profondeur de vue des travaux de recherches de notre directeur de thèse commun, Werner Busch, sur la « fin de l'iconographie », nous décidâmes un jour spontanément à l'issue de l'un de ses colloques de doctorants si extraordinairement stimulants, de nous pencher sur le cas de Jacques-Louis David. Et nous voilà également confrontés aux maîtres de l'École de Francfort incriminés par Vaisse, en l'occurrence, à Jürgen Habermas et sa thèse de la mutation structurelle de l'espace public. Comme on ne doute de rien quand on a vingt et quelques années, nous décidâmes d'envoyer sans plus attendre le premier article signé de notre plume à l'une des revues de langue anglaise de tout premier plan. Je me rappelle encore de la réponse positive du directeur de publication de l'époque, John Onians : « you fruitfully develop new ideas on an all too known material »<sup>4</sup>. Le titre de l'article, « From the Theatrical to the Aesthetic Hero : On the Privatization of the Idea Virtue in David's 'Brutus and Sabines' », quelque peu pontifiant il est vrai, pourrait cependant s'avérer adéquat pour caractériser le projet de Germer. Il décrit en effet une histoire de l'art qui était tout d'abord en train de s'ouvrir à une réflexion socio-historique, car nous n'étions tout de même pas bien loin de 1968, et qui ensuite, ne rechignait pas à l'élaboration de grandes thèses. Nous pûmes à l'époque mettre à profit le postulat, proprement hégélien, du développement nécessaire de l'Histoire que l'on qualifierait aujourd'hui de téléologique. Par comparaison avec une histoire de l'art, qui était, il faut en convenir, enseignée dans notre université de Bonn d'une manière tout à fait positiviste et quelque peu empesée, un tel essai ouvrait des perspectives intellectuelles fascinantes pour nous.

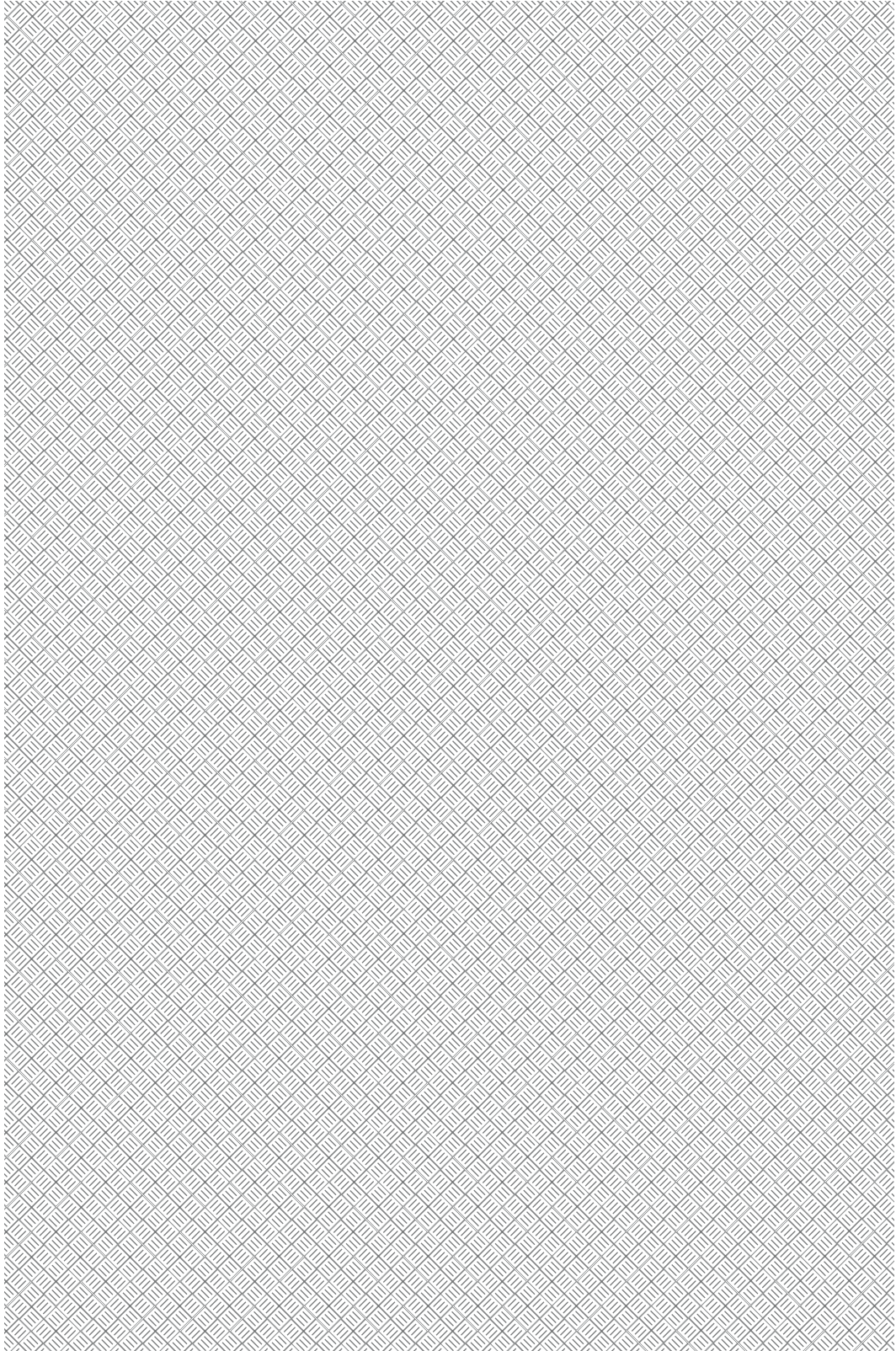
Pour rendre justice à la critique de Vaisse précédemment citée, on devra toutefois ajouter que son scepticisme à l'encontre de constructions historiques d'ordre téléologique n'a rien perdu de son actualité, et même qu'il a plutôt gagné en pertinence. En cela, Germer était bien plus allemand : il a certes absorbé la théorie déconstructiviste comme une éponge, mais dans ses jeunes années, son hégélianisme de gauche, rompu de manière intensive à une critique puissant elle-même à la source des études sociologiques de 68 sur la bourgeoisie, était beaucoup plus manifeste.



Quant au Germer tardif, celui des *Texte zur Kunst*, devenu professeur à Francfort et converti à l'art contemporain, je ne dirai rien de plus ici, car nos chemins s'étaient à l'époque déjà considérablement éloignés. Mais sa mort m'apparaîtra toujours comme la disparition incompréhensible d'un homme plein de charisme, un de ceux qui aurait eu la trempe de contribuer à donner un nouveau visage à l'histoire de l'art allemande.

1. « Max Imdahl (1925-1988) », dans Ulrich Pfisterer (éd.), *Klassiker der Kunstgeschichte. Von Panofsky bis Greenberg*, Munich : Beck, 2008, p. 217-225.
2. Stefan Germer et Hubertus Kohle, « Spontanität und Rekonstruktion. Zur Rolle, Organisationsform und Leistung der Kunstkritik im Spannungsfeld von Kunsttheorie und Kunstgeschichte », dans Peter Ganz, Martin Gosebruch et al. (éds.), *Kunst und Kunsttheorie 1400-1900*, Wiesbaden : Harrassowitz, 1991, p. 287-311.
3. Pierre Vaisse, Recension critique de : Stefan Germer, *Historizität und Autonomie. Studien zu Wandbildern im Frankreich des 19. Jahrhunderts*, Hildesheim : Gerog Olms Verlag, 1988, *La Revue de l'Art*, vol. 84, n° 1, 1989, p. 84.
4. Stefan Germer et Hubertus Kohle, « From the Theatrical to the Aesthetic Hero: On the Privatization of the Idea of Virtue in David's 'Brutus and Sabines' », *Art history*, vol. 9, 1986, p. 168-184.





---

## Stefan Germer und das 17. Jahrhundert

Thomas Kirchner


In den breitgefächerten Forschungen von Stefan Germer zeichnen sich deutlich drei Schwerpunkte ab, die zugleich auch drei Lebensphasen und Abschnitten in seinem wissenschaftlichen Werdegang zugeordnet werden können. In seiner Dissertation untersuchte er die französische Kunst des frühen 19. Jahrhunderts und erschloss von dort aus das Jahrhundert in seiner gesamten Breite.<sup>1</sup> Für seine Habilitation wandte er sich zurück ins französische 17. Jahrhundert. Und schließlich gewann die zeitgenössische Kunst in den Forschungen von Germer immer mehr an Bedeutung und dominierte seine Interessen in den letzten Lebensjahren. Den deutlichsten und noch heute sichtbaren Niederschlag fand dieser Schwerpunkt in der Zeitschrift *Texte zur Kunst*, die er gemeinsam mit Isabelle Graw gründete und bis zu seinem Tode leitete. Eine Krönung dieses Interesses hätte sicherlich eine umfassende Untersuchung über die amerikanische Kunst nach 1945 dargestellt, an der er bis zuletzt mit ungebrochener Energie arbeitete und die die Kunst in ihrer Verworfenheit mit Kunstkritik und Kunstmarkt betrachten sollte.

Vielleicht geschah die Hinwendung zum französischen 17. Jahrhundert vor dem Hintergrund der Regeln des deutschen Universitätssystems, das eine Habilitation, die den Zugang zu einer Professur eröffnen soll, in einem anderen Gebiet, einer anderen Epoche als die Dissertation vorsieht. Damit schied das 19. Jahrhundert aus, zugleich war es in den neunziger Jahren an den deutschsprachigen kunsthistorischen Instituten noch nicht gerne gesehen, sich über zeitgenössische Kunst zu habilitieren. Die Vermittlung von zeitgenössischer Kunst fand an den Akademien statt, mitunter auch an den pädagogischen Hochschulen, und wurde nur sehr zögernd von den universitären kunsthistorischen Instituten als ihre Aufgabe akzeptiert. Und das Bonner Institut, an dem Germer Assistent war und sich folglich habilitieren wollte, galt in diesem Punkt noch als recht konservativ.

Vor dem Hintergrund dieser Situation, mit der Germer sehr pragmatisch umging, hätte er sich ins französische 18. Jahrhundert bewegen können, zu dem er bereits einige Forschungen vorgelegt hatte und in dem in den achtziger Jahren die interessantesten methodischen Ansätze etwa von Michael Fried, Thomas Crow oder Norman Bryson erprobt worden waren. Germer hegte eine große Bewunderung für die nordamerikanische intellektuelle Szene. Insbesondere schien ihm die Methodendiskussion unseres Faches an den amerikanischen Universitäten wesentlich fruchtbarer als etwa in Deutschland. Während eines einjährigen Forschungsaufenthaltes in Chicago im Anschluss an seine Dissertation war er mit den meisten Akteuren dieser Diskussionen in direkten Kontakt gekommen. Vielleicht erschienen ihm seine Interessen am 18. Jahrhundert zu nahe an seiner Dissertation, vielleicht war es aber auch eine

**Regards croisés.**

Deutsch-französisches Rezensionjournal  
für Kunstgeschichte und Ästhetik  
Nummer 3 / 2015.

 Art Sportsgeist, der ihn veranlasste, sich schließlich ins 17. Jahrhundert zurückzubegeben, mit dem er zuvor noch nicht in Berührung gekommen war. Das französische 17. Jahrhundert bot zahlreiche Forschungsdesiderate, insbesondere stellte es methodisch eine Herausforderung dar. Die neuen, nicht nur in Amerika diskutierten methodischen Ansätze aus Kunstgeschichte und Literaturwissenschaft waren im Zusammenhang mit dem 17. Jahrhundert noch kaum erprobt worden. Und so entschied Germer sich dafür, eine Biographie über den Gründungsvater der französischen Kunsttheorie und wichtigsten französischen Kunsttheoretiker des 17. Jahrhunderts, André Félibien, zu verfassen. Die Herausforderung lag nicht nur in dem ungeheuer komplexen und breit gefächerten Schaffen Félibiens, sondern auch in der Aufgabe, eine Biographie über einen Autor zu verfassen, über den nur vereinzelt biographische Informationen vorliegen. Sicherlich wird bei der Wahl des Themas auch das Interesse Germers eine Rolle gespielt haben, die besonders von der Literaturwissenschaft entfachte Diskussion um den Status des Autors an einem historischen Gegenstand zu überprüfen.

Wenn es sich auch bei seiner Habilitationsschrift über André Félibien um eine akademische Pflichtleistung handelte, so absolvierte Germer sie doch mit demselben Engagement, mit derselben Hingabe, mit der er alle seine Projekte realisierte. Der Mangel an Informationen über den Menschen Félibien, der vermutlich dafür verantwortlich ist, dass sich bis zu diesem Zeitpunkt niemand an eine Biographie über diese zentrale Gestalt des französischen kulturellen Lebens der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts herangewagt hatte, erlaubte es Germer aber, eine Biographie zu verfassen, ohne ins Biographische abzuschweifen, und das Modell einer „intellektuellen Biographie“ zu entwerfen: *Kunst – Macht – Diskurs. Die intellektuelle Karriere des André Félibien im Frankreich von Louis XIV.*<sup>2</sup> Der Titel ist programmatisch; Germer verfolgte nicht eine klassische Biographie, in deren Mittelpunkt eine einzelne Person steht; den Menschen Félibien mittels seiner Schriften zu erfassen, hielt er für ein Unternehmen, das zum Scheitern verurteilt war. Ihn interessierte der Autor, der je nach Aufgabe immer wieder neue Rollen einnahm, der Historiograph, der Panegyriker und insbesondere der Kunsttheoretiker. Und ihn interessierten die politischen, sozialen und geistesgeschichtlichen Rahmenbedingungen, die es Félibien erlaubten, eine Karriere zu machen, wie es sie zuvor noch nicht gegeben hatte. Minutiös findet sich der Weg der Professionalisierung eines Gelehrten beschrieben, der sich schrittweise aus seiner Bindung an den Hof und die königliche Kunstpolitik löste. Die Herausbildung des modernen Intellektuellen verortet Germer in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, an ihr hatte Félibien einen großen Anteil.

Das Buch stieß für eine akademische Untersuchung, zudem über ein in Deutschland nicht sehr prominentes Thema, auf eine ungewöhnlich breite Resonanz und zwar nicht nur in der kunsthistorischen Fachpresse, sondern auch bei den Nachbardisziplinen, selbst im Feuilleton einiger Tageszeitungen.<sup>3</sup> Nicht nur erschloss sich mit einem Mal eine zentrale Person des intellektuellen Lebens der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, sondern es wurde auch das Spannungsverhältnis deutlich, in das Kunst und intellektuelles Leben verwoben waren. Germer räumte endgültig mit dem Totalitarismusverdacht auf, dem sich die französische offizielle Kunst der Zeit immer wieder ausgesetzt sah. Insbesondere zeichnete er nach, wie man im absolutistischen Frankreich ein Intellektueller werden konnte,

der einerseits in die Repräsentationsanforderungen des Staates eingebunden war, dem es zugleich aber auch gelang, sich einen erstaunlichen Freiraum zu erarbeiten.

Die Rezensionen belegen, dass Germer den Nerv der Zeit getroffen hatte. Mit seiner Untersuchung nahm er eine führende Rolle in der Methodendiskussion unseres Faches ein. In unserer schnelllebigen Zeit veraltet indes Forschungsliteratur mitunter vorzeitig, insbesondere wenn sie methodisch ambitioniert ist und sich zum Ziel setzt, nicht nur Ergebnisse zu einer kunsthistorischen Einzelfrage zu erarbeiten, sondern dem Fach auch methodisch neue Perspektiven zu eröffnen. Und dies war fraglos ein Anliegen von Germer. So stellt sich die Frage nach der Bedeutung des Werkes von Germer heute, zwanzig Jahre nach seiner Niederschrift.

Sicherlich würde Germer heute sein Werk anders schreiben. Er war sich bewusst, dass die Anforderungen einer deutschen Habilitationsschrift seiner Untersuchung mitunter eine akademische Schwere verleihen, die er eigentlich immer zu vermeiden suchte. Aber auch in der vorliegenden Form trägt die Untersuchung immer noch und leuchtet nicht nur einen zentralen Autor sowie sein intellektuelles und politisches Umfeld aus, sondern beschreibt zugleich die Entstehungsbedingungen, die die Karriere Félibiens ermöglichten, und damit die Sozialgeschichte des modernen Intellektuellen. Fraglos wird sie für die Félibien-Forschung auf lange Zeit das Standardwerk bleiben, das in seiner Detailliertheit und dem Reichtum der herangezogenen Quellen kaum übertroffen werden kann, selbst wenn der Studie die Übertragung einer an der Moderne entwickelten Fragestellung auf eine frühere Epoche vorgehalten werden mag. Indes gewinnt die Untersuchung gerade auch aus diesem Bekenntnis zu den intellektuellen Diskussionen seiner Zeit ihre Stärke und Überzeugungskraft. So sah sich Germer durch das Ziel, Félibiens Schriften nicht nur unter geistesgeschichtlichen Gesichtspunkten zu lesen, sondern dies mit einer sozialgeschichtlichen Verortung des Autors und seiner Rolle zu verbinden, dazu verpflichtet, völlig neue Fragen an die Quellen heranzutragen. Und hierin liegt eine seiner großen Leistungen, die die Lektüre auch heute immer wieder zu einem intellektuellen Vergnügen werden lassen. Er gewinnt den Quellen ungeahnte Informationen und Erkenntnisse ab, indem er sie nicht einzeln liest, sondern in Verbindung mit anderen Zeugnissen, auch solchen unterschiedlichster Gattungen, und diese gegenseitig zum Sprechen bringt. Er befragt die Quellen aus mehreren Blickwinkeln in Hinblick auf Félibien, aber auch in Hinblick auf die soziopolitischen und geistesgeschichtlichen Rahmenbedingungen. Auch gelingt es ihm, nicht nur das in einer Quelle schriftlich Niedergelegte zu deuten, sondern ebenfalls das Nichtgeschriebene, aber Mitgedachte. Die an sich häufig recht trockenen Quellen gewinnen dabei ein Leben, das es erst erlaubt, sie in ihrer Gänze zu erfassen. Selten hat man eine methodisch ambitionierte Studie gelesen, die sich auf ein dermaßen breites und genaues Quellenstudium stützt.

Vor dem Hintergrund dieser Qualitäten erscheinen einzelne von den Rezensenten benannte Kritikpunkte entschuldbar. So mag es richtig sein, dass Germer etwas unbekümmert mit dem Autonomiebegriff umging (dem er indes seine im frühen 19. Jahrhundert angesiedelte Dissertation gewidmet hatte) und dass er den ereignisgeschichtlichen Hintergrund weitgehend unberücksichtigt ließ, auch seinen Absolutismusbegriff nicht hinterfragte. Aber es wurde auch richtig vermerkt, dass die Vernachlässigung dieser Aspekte

◊ es ihm überhaupt erst erlaubte, diese von einigen Rezensenten als *opus magnum* bezeichnete Untersuchung mit einer präzisen und klaren Argumentationsführung zu erstellen.

Heute geht die kunsthistorische Forschung wieder etwas unbekümmerter mit dem Format der Biographie um. Aber das Individuum ist nicht mehr unabhängig zu denken von den sozialen, politischen und soziokulturellen Bedingungen, in die es eingebunden ist. Und die Kunst, eine Biographie zu verfassen und eine Person auf der Grundlage seines Schaffens und der Rekonstruktion der Rahmenbedingungen lebendig werden zu lassen, kann die Forschung immer noch in exemplarischer Weise dem Werk Germers entnehmen. Er hat das Kunststück vollbracht, eine Biographie zu schreiben, die weit mehr ist. Wie der Titel benennt, ist die Untersuchung an erster Stelle eine Studie zur Kunst und ihrer Einbindung in einen politischen und intellektuellen Kontext. Und an zweiter Stelle ist sie eine Studie zu André Félibien, an dem der größere geistesgeschichtliche Rahmen exemplarisch entwickelt wird.

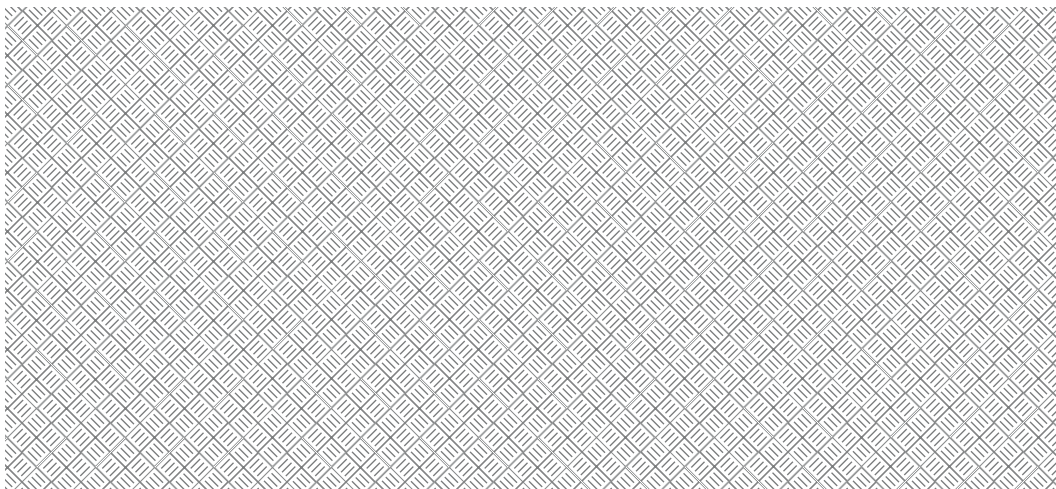
Germer hat sich neben Félibien<sup>4</sup> noch einer weiteren Figur des französischen 17. Jahrhunderts zugewandt, Nicolas Poussin, genauer gesagt den zeitgenössischen *Viten* von Poussin. Ähnlich wie bei seiner Untersuchung über Félibien interessierte Germer weniger die Person Poussin, sondern die Konstruktion seiner Künstlerbiographie, wie sie von dessen Zeitgenossen Giovanni Pietro Bellori, André Félibien, Giovanni Battista Passeri und Joachim von Sandrart vorgenommen wurde.<sup>5</sup> Hier findet sich durchaus auch eine Verbindung zu seinen Interessen in der zeitgenössischen Kunst, handeln doch die von Germer mitherausgegebenen *Texte zur Kunst* weniger von der Kunst und ihren Produzenten als von dem Schreiben und Sprechen über Kunst.

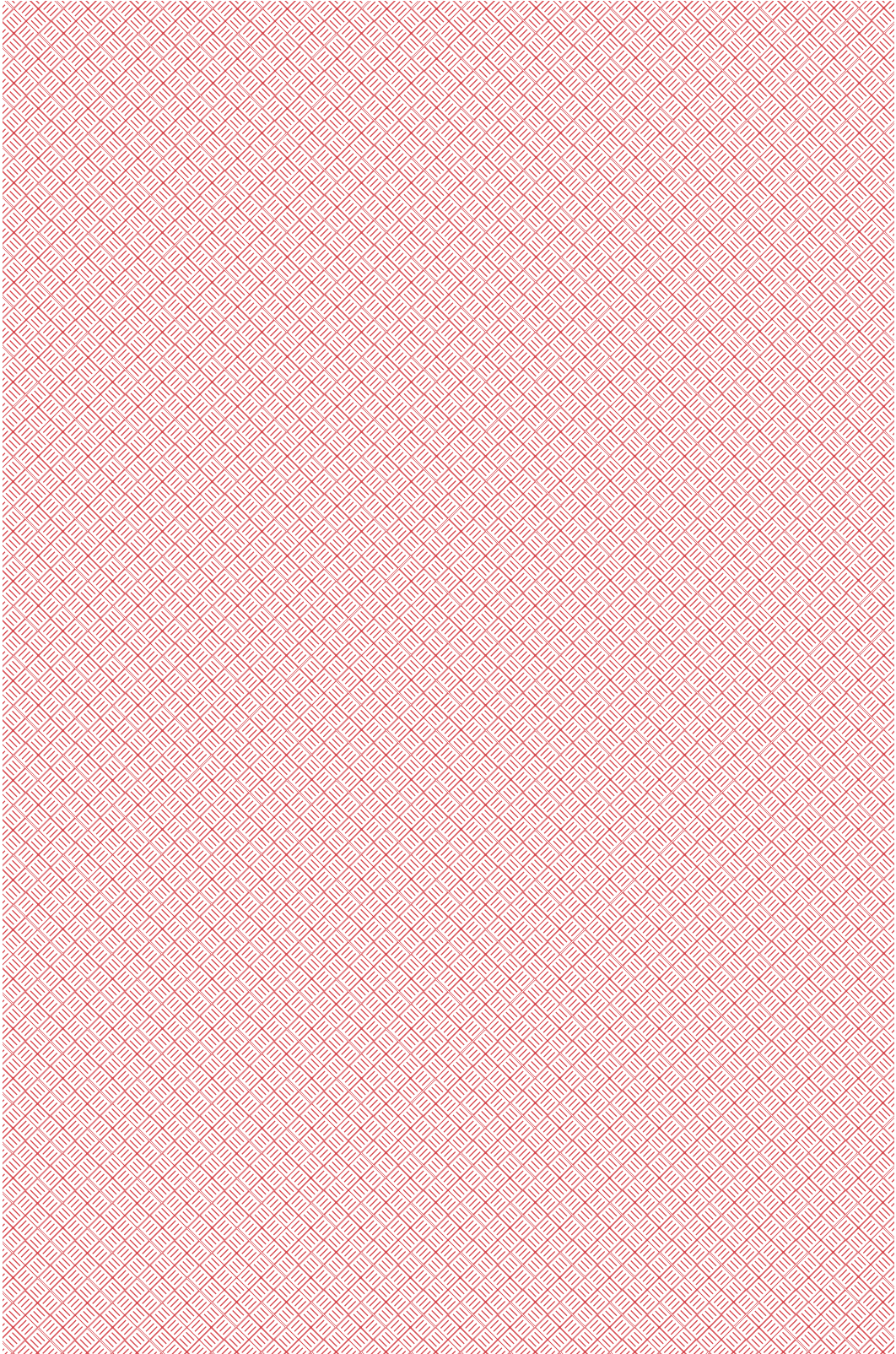
Bei aller historisch präzisen Vorgehensweise haben die zeitgenössische Kunst und die Diskurse über zeitgenössische Kunst den Blick Germers auf das 17. Jahrhundert, auf *sein* 17. Jahrhundert in hohem Maße geprägt. Und es ist dieser Blick des an der zeitgenössischen Kunst Interessierten, der parallel zur Niederschrift seiner Habilitation über Gerhard Richter und Richard Serra nachdachte und über Anselm Kiefer, Georg Baselitz und Jörg Immendorf referierte, der eine wesentliche Qualität des *Félibien* ausmacht. So hat Germer mit seiner Studie über Félibien tiefe und nachhaltige Spuren in der 17. Jahrhundertforschung auch wegen seines ausgeprägten Interesses an der zeitgenössischen Kunst hinterlassen.

Im Zusammenhang mit seiner methodischen Annäherung an seinen Helden schreibt Germer: „Der Autor bleibt maskiert: notwendig muss das Bemühen, den ‚wahren‘ Félibien ‚hinter‘ den Texten aufzuspüren, scheitern.“<sup>6</sup> Indes funktioniert in diesem Punkt die Übertragung auf spätere Zeiten nicht ohne weiteres, zumindest nicht bei dem Autor Germer. Denn bei der Lektüre ist man sich auch heute noch sicher, den Menschen Stefan Germer aufzuspüren zu können, mit seiner Intellektualität, seiner drängelnden und doch umsichtigen Neugierde, seiner Fähigkeit der präzisen und gleichzeitig lebhaften Beschreibung, der knappen, aber treffenden Synthese. Aus seiner Untersuchung, die alle Regeln einer historischen Forschung befolgt, blickt doch immer auch der Mensch Stefan Germer hervor.

Stefan Germer hatte gehofft, eines Tages seine Ergebnisse der französischen Forschung zur Verfügung stellen zu können. Er dachte an eine etwas schlankere Biographie, befreit von der Schwere, die ihm bei der deutschen Ausgabe durch das Format Habilitation auferlegt war, methodisch noch prononcierter, in ihrer Argumentation dichter. Es sollte zu einer französischen Ausgabe seines *Félibien* zu seinen Lebzeiten nicht mehr kommen. Und so hat sich das Deutsche Forum für Kunstgeschichte entschlossen, eine französische Übersetzung in seiner Reihe der *Passages* zu publizieren, um der Untersuchung, die auch 17 Jahre nach ihrer Erstveröffentlichung nichts an ihrer Bedeutung verloren hat, ebenfalls in Frankreich die ihr gebührende Aufmerksamkeit zukommen zu lassen.

1. Vgl. den Beitrag von Julie Ramos in dem vorliegenden Heft.
2. Stefan Germer, *Kunst – Macht – Diskurs. Die intellektuelle Karriere des André Félibien im Frankreich von Louis XIV.*, München 1997. Übersetzung in das Französische von Aude Virey-Wallon mit dem Titel: *Art – pouvoir – discours. La carrière intellectuelle d'André Félibien dans la France de Louis XIV.*, Veröffentlichung geplant für November 2015.
3. Besprechungen erschienen von Dietrich Erben, in: *Francia*, 25/2, 1998, S. 263–266; Andreas Strobl, in: *Journal für Kunstgeschichte*, 2/4, 1998, S. 358–364; Fokke Peters, in: *Der Tagesspiegel*, 7.10.1998; Jutta Held, in: *Kunstchronik*, 52/1999, S. 259–263; Thomas W. Gaehtgens, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 7.9.1999, S. 54; Ulrich Rehm, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 2/2000, S. 278–281; Volker Kapp, in: *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch*, 41/2000, S. 361–364.
4. Neben der Biographie hat sich Germer der Person Félibiens noch in einem Aufsatz angenommen: „Les lecteurs implicites d'André Félibien. Ou pour qui écrit-on la théorie de l'art?“, in: Christian Michel (Hg.), *La naissance de la théorie de l'art en France 1650–1720*, (= *Revue d'Esthétique*, t. 31/32), Paris 1997, p. 259–267.
5. Stefan Germer (Hg.), *Vies de Poussin. Bellori, Passeri, Sandrart, Félibien*, Paris 1994, Übers. a. d. Italienischen von Nadine Blamoutier, Übers. a. d. Deutschen in das Französische von Olivier Schefer, darin die Einführung von Stefan Germer: „Poussin et la fiction biographique“, S. 5–34. Dieser Frage widmete sich Germer auch in einem weiteren Aufsatz: „L'ombre du peintre. Poussin vu par ses biographes“, in: Matthias Waschek (Hg.), *Les 'Vies' des artistes*, Paris 1996, S. 103–124.
6. Germer, *Kunst – Macht – Diskurs*, op. cit, hier: S. 17.







## Stefan Germer et le XVII<sup>e</sup> siècle

Thomas Kirchner

(traduction française de Florence Rougerie)

Dans les recherches de Stefan Germer dont le spectre est très large, on discerne nettement trois temps forts qui correspondent en même temps à trois périodes de sa vie et trois phases distinctes de son évolution scientifique. Dans sa thèse de doctorat, il étudia l'art français du début du XIX<sup>e</sup> siècle et en tira des modèles d'explication pour le siècle tout entier<sup>1</sup>. À l'occasion de son habilitation, il porta son regard en arrière, vers le XVII<sup>e</sup> siècle français. C'est enfin l'art contemporain qui prit de plus en plus d'importance dans les ultimes recherches de Germer, au point de dominer le champ de ses intérêts dans les dernières années de sa vie. C'est dans la revue *Texte zur Kunst*, fondée de manière conjointe avec Isabelle Graw et qu'il codirigea jusqu'à sa mort, que l'on peut observer la trace la plus nette et encore visible aujourd'hui de ce dernier sujet de prédilection. Une étude exhaustive de l'art américain après 1945 censée examiner l'art dans ses interrelations avec la critique d'art et le marché de l'art, étude à laquelle il travailla jusqu'au bout avec une énergie farouche, aurait sans doute dû venir former la clef de voûte de ses intérêts.

Peut-être faut-il replacer le fait qu'il se soit tourné vers le XVII<sup>e</sup> siècle français dans le contexte des règles régissant le système universitaire allemand, qui prévoit qu'une habilitation devant donner accès à un poste de professeur doit obligatoirement porter sur une époque ou un domaine différents de ceux choisis pour le doctorat. Le XIX<sup>e</sup> siècle ne pouvait donc pas faire l'affaire, mais d'un autre côté, faire son habilitation sur un sujet d'art contemporain était encore mal vu dans les instituts allemands d'histoire de l'art dans les années 1990. Le discours sur l'art contemporain se voyait donc uniquement relayé dans les Écoles supérieures d'art, parfois aussi dans les établissements supérieurs d'enseignement pédagogique, dans la mesure où les instituts universitaires d'histoire de l'art ne le reconnaissaient qu'avec beaucoup d'hésitations comme une tâche leur incombant. Et l'institut de Bonn, où Germer officiait comme maître de conférence et où il voulait par conséquent passer son habilitation, était réputé pour être encore plutôt conservateur en la matière.

Même en tenant compte de cette situation avec laquelle Germer composait de manière très pragmatique, il aurait pu tout aussi bien se tourner vers le XVIII<sup>e</sup> siècle français, puisqu'il avait déjà produit quelques recherches à son sujet et que ses approches méthodiques les plus intéressantes avaient déjà été éprouvées dans les années 1980 par Michael Fried, Thomas Crow ou Norman Bryson. Germer nourrissait une grande admiration pour la scène intellectuelle nord-américaine. La discussion portant sur les méthodes de notre discipline lui semblait en particulier être bien plus productive dans les universités américaines qu'en Allemagne. Au cours d'un séjour de recherche d'un an effectué à Chicago juste après sa thèse, il entra même en contact direct avec la plupart de ses acteurs. Peut-être son intérêt pour le XVIII<sup>e</sup> siècle lui semblait-il encore trop proche de son sujet de

### Regards croisés.

Revue franco-allemande de recensions  
d'histoire de l'art et esthétique  
Numéro 3 / 2015.

● thèse, mais peut-être fut-ce aussi une forme d'esprit sportif qui le poussa à se tourner finalement vers le XVII<sup>e</sup> siècle, dans la mesure où il n'avait pas encore croisé sa route jusque-là. Le XVII<sup>e</sup> siècle français imposait de répondre à de nombreux desiderata scientifiques, il constituait un défi en particulier sur le plan de la méthode. Et les nouvelles approches méthodiques émanant du champ de l'histoire de l'art et des études littéraires et qui ne faisaient pas qu'en Amérique l'objet de discussions, n'avaient été que rarement appliquées au XVII<sup>e</sup> siècle. C'est ainsi que Germer décida d'écrire la biographie du père fondateur de la théorie de l'art française et de l'un des théoriciens de l'art les plus éminents du XVII<sup>e</sup> siècle : André Félibien. Le défi résidait non seulement dans le fait que Félibien eût produit une œuvre incroyablement complexe et très étendue, mais encore dans la tâche de rédiger la biographie d'un auteur au sujet duquel on ne disposait que d'informations biographiques éparses. L'intérêt de Germer pour le débat ouvert par les études littéraires, en particulier autour du statut de l'auteur, a sans doute également joué un rôle dans le choix de ce sujet, car il lui permettait de mettre cette notion à l'épreuve d'un objet historique.

Bien qu'il s'agisse dans le cadre de sa thèse d'habilitation sur André Félibien d'un exercice académique imposé, Germer s'en acquitta cependant avec le même engagement, avec le même don de soi que pour tous les autres projets qu'il mena à bien. Le peu d'informations dont on disposait concernant Félibien, qui explique probablement que personne ne se fût risqué jusque lors à écrire la biographie de cette figure pourtant centrale de la vie intellectuelle française de la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, lui permit toutefois de composer une biographie qui ne versât point dans le purement biographique et même d'inventer le modèle de la « biographie intellectuelle ». *Art – Pouvoir – Discours. La carrière intellectuelle d'André Félibien dans la France de Louis XIV<sup>e</sup>* : le titre à lui seul est programmatique. Germer n'ambitionnait pas d'écrire une biographie classique, dont le personnage central serait une seule et unique personne, car il estimait que l'entreprise de vouloir cerner l'homme Félibien à travers ses écrits était forcément vouée à l'échec. C'est bien plus l'auteur, changeant constamment de rôle selon les tâches qui lui étaient données d'accomplir, celles d'historiographe, de panégyrique et en particulier de théoricien de l'art qui l'intéressaient. Son intérêt se portait aussi aux conditions politiques, sociales et d'histoire des idées qui permirent à Félibien de faire une carrière sans précédent. Il explora de manière minutieuse la trajectoire de cet érudit qui se professionnalise peu à peu en se défaisant progressivement de ses liens avec la cour et des exigences de la politique artistique royale. Germer situe ainsi l'apparition de l'intellectuel moderne dans la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, apparition à laquelle Félibien semblait avoir contribué pour une grande part.

Le livre eut un écho inhabituellement large, en particulier pour une étude universitaire portant sur un sujet qui plus est considéré comme étant de moindre intérêt en Allemagne, et ce, non seulement dans la presse spécialisée en histoire de l'art, mais aussi dans les disciplines voisines, voire même dans les pages culturelles de quelques quotidiens<sup>3</sup>. Ce n'est pas seulement une personnalité centrale pour la vie intellectuelle de la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle qui se trouvait ainsi mise en lumière, mais aussi la zone de tensions dans laquelle l'art et la vie intellectuelle étaient pris. Germer mit ainsi définitivement fin au soupçon de totalitarisme vers lequel l'art français officiel de l'époque était toujours ramené. Il montra en particulier comment on pouvait devenir un intellectuel dans la France absolutiste, en étant d'un côté soumis à des

exigences de représentation de l'Etat, tout en réussissant à se doter d'une liberté d'action tout à fait étonnante.

Les recensions attestent à quel point Germer avait touché le point sensible de l'époque. Il prit avec cette étude les rênes de la discussion méthodologique en cours dans notre champ disciplinaire. À notre époque si avide de rapidité et de nouveauté, la littérature scientifique passe de mode plus vite qu'à son heure, en particulier quand elle a des ambitions sur le plan de la méthode et quand elle a pour but non seulement de produire des résultats en lien avec un point précis de l'histoire de l'art, mais encore d'ouvrir des perspectives méthodologiques à sa propre discipline. C'était sans nul doute l'un des objectifs de Germer. Et c'est aussi pourquoi se pose la question de savoir quelle importance accorder aujourd'hui à l'œuvre de Germer, vingt ans après sa rédaction.

Cette étude, Germer l'aurait certainement écrite autrement aujourd'hui. Il était conscient du fait que les prérequis d'une thèse d'habilitation allemande confèrent à son étude une certaine pesanteur académique qu'il avait toujours essayé d'éviter. Mais même dans sa forme actuelle, son étude reste productive ; elle ne se contente pas seulement d'éclairer un auteur central, ainsi que le champ intellectuel et politique dans lequel il s'inscrit, mais elle décrit dans le même temps les conditions de production qui favorisèrent l'avènement de la carrière de Félibien, et écrit ce faisant l'histoire sociale de l'intellectuel moderne. Cette étude restera à n'en point douter et pour longtemps l'œuvre de référence qui ne saurait qu'à grand'peine être surpassée dans la richesse de ses détails et des sources qu'elle exploite, bien que l'on puisse lui reprocher de transposer à une époque antérieure une problématique elle-même marquée du sceau de l'époque contemporaine. Cependant, c'est précisément de cet aveu d'obédience aux discussions intellectuelles de son temps que cette étude tire tout son poids et sa force de conviction. Ainsi Germer se vit-il contraint d'interroger les sources de manière radicalement différente par ce but avoué de ne pas lire les écrits de Félibien uniquement sous l'angle de l'histoire des idées, mais de le faire en gardant aussi à l'esprit l'ancrage socio-historique de l'auteur et de son rôle. Et c'est en cela que réside l'une des plus grandes qualités de cette étude, qui aujourd'hui encore font de sa lecture un plaisir intellectuel constamment renouvelé. Il parvient à tirer des sources des informations et des connaissances insoupçonnées, en les lisant non pas de manière disjointe, mais en les mettant en lien avec d'autres sources, y compris des genres les plus divers, et en les faisant dialoguer entre elles. Il les interroge sous différents angles, en gardant Félibien en ligne de mire, mais en se plaçant aussi du point de vue des conditions de production socio-politiques et idéologiques. Il ne se contente également pas d'interpréter seulement ce que telle ou telle source couche explicitement sur le papier, mais il parvient à lui faire dire ce qu'elle passe sous silence, à révéler la pensée sous-jacente qui a guidé la plume. Ainsi les sources citées, bien souvent assez arides en soi, gagnent-elles en vivacité, ce qui permet en fait de les appréhender dans toute leur densité. On aura rarement lu une étude déployant de telles ambitions, tant sur le plan de la méthode que sur celui d'une étude des sources aussi large et détaillée.

Mesurés à l'aune de ces qualités, les quelques points qui ont suscité la critique de certains commentateurs semblent bien pardonnables. On peut ainsi sans doute trouver à raison que Germer manie avec quelque peu de légèreté le concept d'autonomie (auquel il avait pourtant consacré sa thèse de doctorat ancrée dans le contexte du XIX<sup>e</sup> siècle naissant), qu'il ignore

● largement l'arrière-plan historique et l'enchaînement des événements, et qu'il interroge insuffisamment le concept d'absolutisme. Mais on fit aussi remarquer, et à juste titre, que c'est précisément le fait d'avoir détourné son attention de ces aspects qui lui a permis de parvenir à cette étude à l'argumentation précise et menée avec clarté, ce qui lui vaut d'être considérée par certains critiques comme son chef-d'œuvre.

Aujourd'hui, la recherche en histoire de l'art a une approche un peu moins cavalière du genre de la biographie. Mais elle reconnaît qu'il est impossible de penser l'individu indépendamment du contexte social, politique et socio-culturel auquel il appartient. De ce point de vue, l'œuvre de Germer acquiert un statut d'exemplarité pour la recherche en ce qui concerne l'art du biographe, qui consiste à faire revivre une personne sur la base de son œuvre et de la reconstruction du contexte de production. Il a réussi ce coup de maître d'écrire une biographie qui est encore bien plus que cela. Comme l'indique son titre, sa monographie est avant tout une étude sur l'art et sur la façon dont celui-ci s'insère dans un contexte politique et intellectuel. Et ce n'est qu'en second lieu qu'elle est une étude sur André Félibien, à l'exemple duquel elle développe une analyse plus large de l'histoire des idées.

Germer s'est tourné vers une autre figure majeure du XVII<sup>e</sup> siècle français que celle de Félibien<sup>4</sup>, à savoir Nicolas Poussin. Il s'est plus précisément intéressé aux *Vies* qui lui ont été consacrées en son temps. Tout comme pour son étude sur Félibien, c'est moins la personne de Poussin qui l'intéressait que la construction de sa biographie d'artiste, telle qu'elle fut entreprise par ses contemporains Giovanni Pietro Bellori, André Félibien, Giovanni Battista Passeri et Joachim von Sandrart<sup>5</sup>. Il y a ici un lien indéniable avec son intérêt pour l'art contemporain, dans la mesure où les *Texte zur Kunst* qu'il a coédités parlent moins de l'art et de ses producteurs, que de la façon d'écrire sur eux et d'en parler.

Malgré toute la rigueur historique dont Germer fait preuve, l'art contemporain et les discours sur l'art contemporain ont largement contribué à forger son regard sur le XVII<sup>e</sup> siècle, ou plus exactement sur son XVII<sup>e</sup> siècle. Et c'est bien le regard de celui qui s'intéresse à l'art contemporain, qui réfléchit en parallèle à la rédaction de son habilitation à Gerhard Richter et Richard Serra, et qui discourt sur Anselm Kiefer, Georg Baselitz et Jörg Immendorf, qui confère au *Félibien* l'une de ses qualités principales. C'est cet intérêt pour l'art contemporain qui a permis à Germer de laisser des traces profondes et durables sur la recherche sur le XVII<sup>e</sup> siècle.

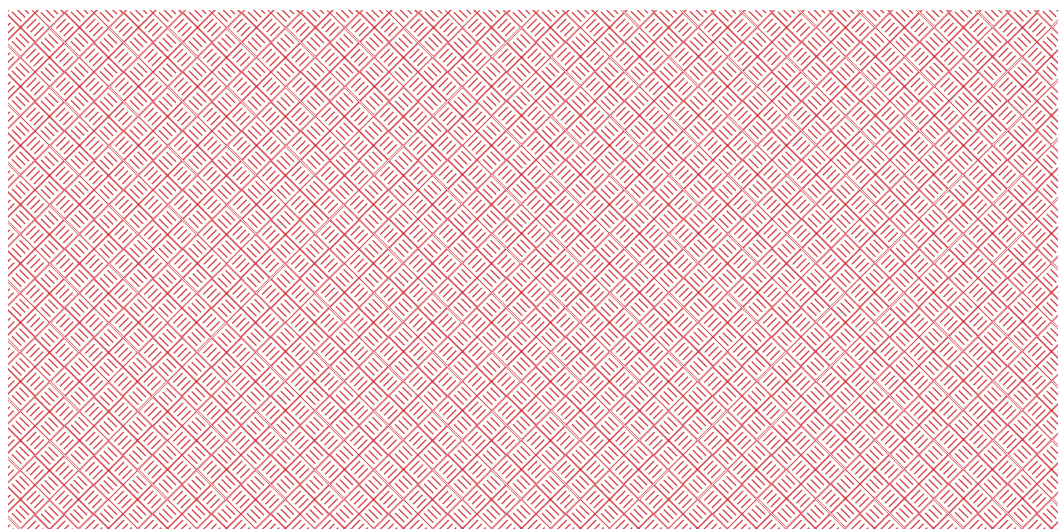
Concernant l'approche méthodique qu'il fait de son héros, Germer écrit: « L'auteur reste masqué : l'ambition de débusquer le "vrai" Félibien "derrière" les textes est nécessairement vouée à l'échec »<sup>6</sup>. On ne peut toutefois appliquer ce point de vue sans autre forme de procès à tous les cas, tout du moins pas à celui de l'auteur Germer. Car à le lire, on est encore aujourd'hui tout à fait sûr de pouvoir débusquer l'homme Stefan Germer, avec toute son intellectualité, sa curiosité appuyée et pourtant pleine de précautions, sa capacité à livrer des descriptions précises et pourtant vivantes, son sens de la synthèse concise, mais qui sait toucher juste. Derrière son étude, qui suit toutes les règles d'une recherche historique digne de ce nom, c'est bien Stefan Germer, l'homme, que l'on perçoit encore aujourd'hui.

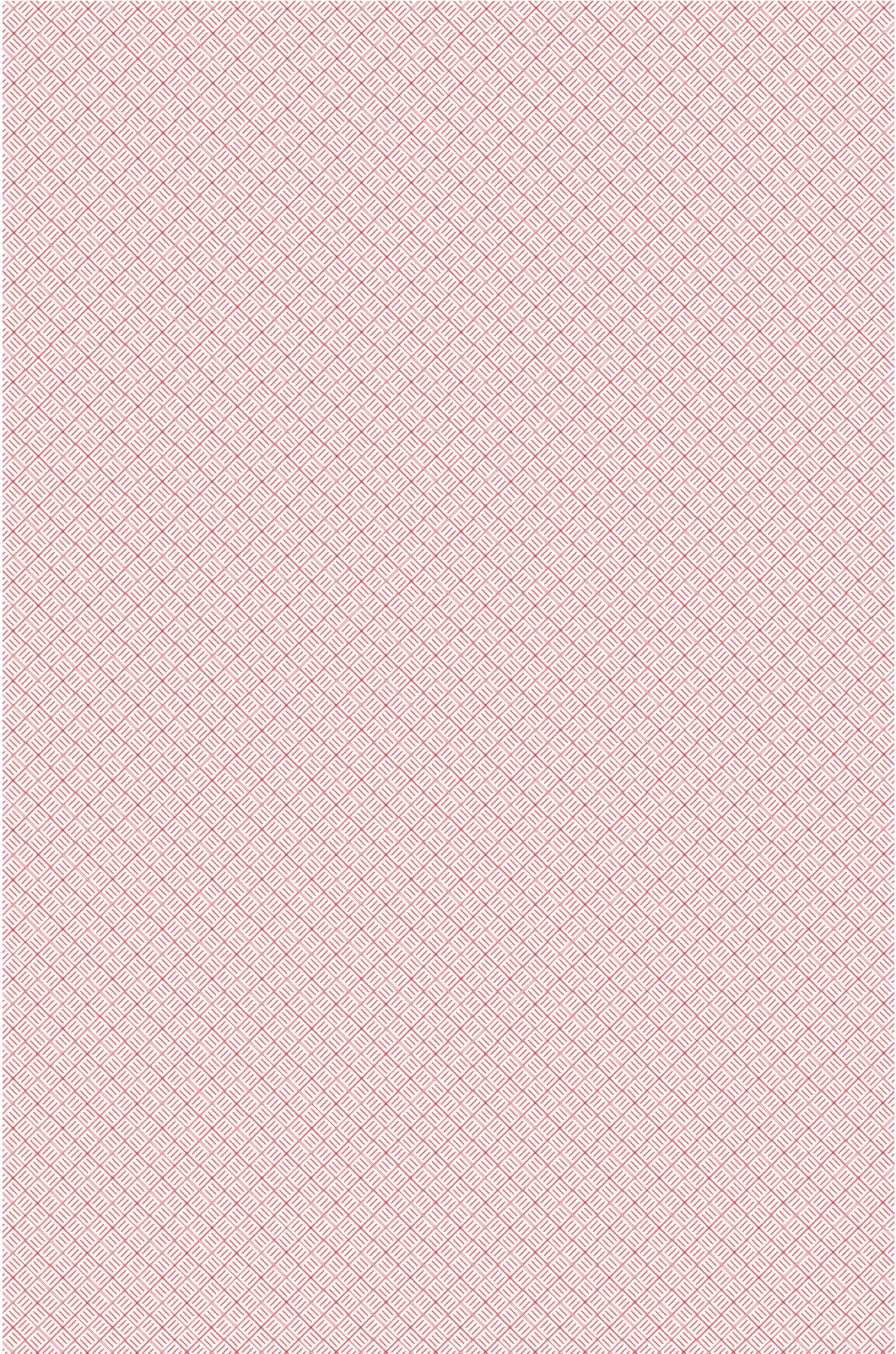
Stefan Germer avait espéré pouvoir mettre un jour ses résultats à disposition de la recherche française. Il avait songé à une version écourtée de la biographie, allégée des pesanteurs que lui imposait le format de la thèse d'habilitation dans son édition allemande et qui serait plus serrée dans son argumentation et dont la méthode serait plus affirmée. Mais la chance

de voir aboutir une édition française de son *Félibien* ne devait pas lui être donnée de son vivant. C'est pourquoi le Centre Allemand d'Histoire de l'Art (Deutsches Forum für Kunstgeschichte) a décidé de publier une traduction française dans sa collection *Passages*, afin de contribuer à ce que cette étude, qui dix-sept ans après sa première édition n'a rien perdu de sa pertinence, reçoive également en France toute l'attention qu'elle mérite.

1. Voir sur ce point la contribution de Julie Ramos dans ce même numéro.
2. Stefan Germer, *Kunst – Macht – Diskurs. Die intellektuelle Karriere des André Félibien im Frankreich von Louis XIV*, Munich : Wilhelm Fink Verlag, 1997. Traduction en français par Aude Virey-Walton sous le titre : *Art – pouvoir – discours. La carrière intellectuelle d'André Félibien dans la France de Louis XIV*, à paraître en novembre 2015.
3. Discussions publiées par Dietrich Erben, *Francia*, 25/2, 1998, p. 263-266 ; Andreas Strobl, *Journal für Kunstgeschichte*, 2/4, 1998, p. 358-364 ; Fokke Peters, *Der Tagesspiegel*, 7.10.1998 ; Jutta Held, *Kunstchronik*, 52/1999, p. 259-263 ; Thomas W. Gaehgtens, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 7.9.1999, p. 54 ; Ulrich Rehm, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 2/2000, p. 278-281 ; Volker Kapp, *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch*, 41/2000, p. 361-364.
4. En parallèle à la biographie, Germer a également consacré un essai à la personne de Félibien :
 

« Les lecteurs implicites d'André Félibien. Ou pour qui écrit-on la théorie de l'art? », dans Christian Michel (dir.), *La naissance de la théorie de l'art en France 1650-1720*, (= *Revue d'Esthétique*, t. 31/32), Paris 1997, p. 259-267.
5. Stefan Germer (éd.), *Vies de Poussin. Bellori, Passeri, Sandrart, Félibien*, Paris : Éditions Macula, 1994, traduit de l'italien par Nadine Blamoutier, traduit de l'allemand par Olivier Schefer, voir ici l'introduction de Stefan Germer : « Poussin et la fiction biographique », p. 5-34. Germer a également consacré un autre essai à cette question : « L'ombre du peintre. Poussin vu par ses biographes », dans Matthias Waschek (dir.), *Les "Vies" des artistes*, Paris : Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, 1996, p. 103-124.
6. Germer, *Kunst – Macht – Diskurs*, op. cit., ici p. 17 : « Der Autor bleibt maskiert : notwendig muss das Bemühen, den "wahren" Félibien "hinter" den Texten aufzuspüren, scheitern. » (Trad. ici par Florence Rougerie).





---

## Un regard au présent : l'histoire de l'art français du XIX<sup>e</sup> siècle selon Stefan Germer

Julie Ramos

Lorsqu'on tente d'aborder, comme je le fais aujourd'hui pour la première fois, l'ensemble des travaux de Stefan Germer sur l'art français du XIX<sup>e</sup> siècle, on ne peut qu'être frappé par leur nombre (en une dizaine d'années d'activité) et le souci constant de l'auteur d'allier l'examen scrupuleux des œuvres à une réflexion théorique. Je ne pourrai donc ici ni les évoquer tous, ni aborder l'ensemble des pistes qu'ils explorent. Remarquons d'abord que leur méconnaissance en France est sans doute due à l'absence de traduction, à l'exception d'un essai posthume sur Théodore Géricault. Cette relative indifférence n'est pas non plus sans lien avec l'accueil réservé qu'offrit Pierre Vaisse dans la *Revue de l'art* en 1988 à la publication de sa thèse de doctorat, lui qui comptait alors parmi les historiens de l'art du XIX<sup>e</sup> siècle les plus actifs<sup>1</sup>. Le différend tenait au caractère programmatique du livre, que Germer affichait dès son titre en s'affiliant aux travaux de son directeur Werner Busch : *Historicité et autonomie. Études sur la peinture murale dans la France du XIX<sup>e</sup> siècle : Ingres, Chassériau, Chenavard et Puvis de Chavannes*. Cette ambition programmatique s'affirmait plus encore dans son introduction : « Il y a des motivations intellectuelles, dont la signification ne peut donc être démontrée de manière suffisante par des notes de bas de page, car elles concernent moins le contenu factuel que la manière de problématiser »<sup>2</sup>. On comprend l'agacement que put susciter un tel aplomb dans la recherche française, en particulier chez ceux qui rompaient, comme Germer le fera lui-même constamment, avec un récit de l'art enchaînant les avant-gardes pour mettre au jour des pans oubliés de l'histoire du XIX<sup>e</sup> siècle. Revenir sur des décors alors encore peu étudiés, tenter de déceler un fil rouge reliant des œuvres et des démarches en apparence hétérogènes : telles étaient les perspectives de l'ouvrage. Pourtant, l'intérêt pour ce passé élargi ne débouchait pas sur la réhabilitation d'une « autre histoire de l'art », que la récente ouverture du musée d'Orsay avait mise en lumière tout en révélant le caractère polémique<sup>3</sup>. Il correspondait plutôt à la volonté de réfléchir aux méthodes de l'histoire de l'art. Car ce que partageait Germer avec les plus anti-modernes des historiens de l'art du XIX<sup>e</sup> siècle de l'époque était une insatisfaction, suscitée par une conception formaliste des œuvres, dont la planéité essentielle semblait conduire à un art vidé de tout contenu, de toute histoire. Porter l'attention vers la peinture murale, communément associée au pôle opposé de l'art « officiel » ou « public », c'est-à-dire à des facteurs jugés hétéronomes à l'art, offrait donc la possibilité de réévaluer la nature des liens entre les innovations formelles et leur dimension historique, sociale et politique. Cela impliquait aussi de se dégager quelque peu des conflits qui agitaient au présent le milieu de l'histoire de l'art – ils consistaient pour l'essentiel en invectives

### Regards croisés.

Revue franco-allemande de recensions  
d'histoire de l'art et esthétique  
Numéro 3 / 2015.

- entre « modernistes » accusés d'être doctrinaires et « positivistes » jugés révisionnistes – pour poser la question de savoir si les formes elles-mêmes n'avaient pas été *en leur temps* des vecteurs d'idéologie.

### Régimes d'historicité

Germer rompt l'unité stylistique en choisissant de comparer dans le second XIX<sup>e</sup> siècle des compositions aussi différentes que *L'Âge d'or* du Château de Dampierre par Ingres (1849), les peintures de la *Cour de Compte* (Palais d'Orsay) par Chassériau (1844-1848), le projet de Chenavard (1878) et la réalisation par Puvis de Chavannes (1884-1885) des décors pour l'escalier du Palais des Arts de Lyon. Étayée par un usage constant de la description et de l'analyse plastique, sa réflexion le conduit à rattacher ces œuvres à une nouvelle conception de l'histoire affectée du vecteur temporel du futur. De manière corrélative, les peintres prennent selon lui davantage conscience de l'historicité de leur médium. S'il s'appuie donc sur la réflexion pionnière de Reinhart Koselleck sur le rapport entre temporalité et représentation de l'histoire<sup>4</sup>, ce n'est pas seulement pour traiter des discours, mais aussi pour analyser la physionomie des œuvres :

« En d'autres termes, prévient Germer, ce n'est pas parce qu'ils comptent au nombre des philosophes, mais indépendamment d'eux, à partir des seules conditions impliquées par leur médium, que les peintres se tournent vers des formes que l'on peut comparer, dans leur réflexivité, à la philosophie de l'histoire. D'un point de vue méthodologique, cela veut dire qu'au lieu de transposer dans la peinture la reconstitution du général qui résulte de la philosophie de l'histoire, on éclaire à partir des conditions mêmes de la peinture, l'exigence d'un système commun<sup>5</sup> ».

Ce qui permet ainsi à Ingres de figer le temps et de « transposer le changement en une présence esthétique »<sup>6</sup>, à rebours du sentiment de son accélération apocalyptique après la Révolution de 1848, c'est sa manière de grouper les figures de *L'Âge d'or* dans des actions suspendues, dont la gestualité confine à la danse et à l'arabesque<sup>7</sup>. Ce processus se retrouve chez son élève Chassériau par une fusion du registre de l'historique et du quotidien qui déjoue le traditionnel programme narratif pour déployer une collection de fragments. Le choix de figures dénuées d'attributs trop marqués, souvent silencieuses, semble viser une intériorisation par le spectateur du symbolisme des fresques (traitant de manière générale des idéaux de la civilisation), l'élaboration d'une « mythologie moderne »<sup>8</sup> à la fois individuelle et collective. La réflexion sur « l'être de l'histoire »<sup>9</sup> (et du genre historique) qui sous-tend ces deux premiers dispositifs devient plus explicite dans les titres des trois peintures projetées par Chenavard pour Lyon, *Le Passé*, *Le Présent* et *L'Avenir*. Rapprochée de la pensée de Tocqueville, Théophile Thoré, Ballanche, Quinet et Vico, sa proposition se réclame plus fortement que ses prédécesseurs de l'idéal d'un « art social ». Il se manifeste par un mode de composition censé hâter le retour d'un culte unitaire de l'humanité par une architecture et une conception de l'espace qui semblent préexister aux figures historiques qui l'occupent. Face à l'inachèvement de ce projet, Germer conclut à une alternative historique :

« Deux conceptions s'opposent, écrit-il : celle de l'"art philosophique"<sup>10</sup>, qui aboutissait à une réflexion sur le devenir historique de l'art et dont le souvenir de son ancienne fonction sociale rendait beaucoup plus sceptique le jugement sur ses potentialités pré-



sentes, conduisant donc à l'idée d'une peinture après la fin de la peinture ; celle de l' "art pur", qui ne démordait pas de la nécessité de l'art, mais aussi de sa radicale autonomie face aux déceptions politiques du présent<sup>11</sup> ».

C'est la seconde proposition qu'il identifie dans les peintures de Puvis de Chavannes : l'historicité de *La Vision antique* et de *L'Inspiration chrétienne* se résoudrait dans l'intemporalité et l'idéalité du *Bois sacré cher aux arts et aux Muses*. On pourrait ainsi résumer que la comparaison des quatre ensembles suggère donc plusieurs attitudes des artistes à l'égard de la temporalité : inhibition de l'histoire chez Ingres, mise en suspend chez Chassériau, accélération chez Chenavard et résorption chez Puvis. Elle ancre donc leurs partis-pris formels dans des régimes d'historicité eux-mêmes conçus comme historiques.

#### Art social et art pur

Cette approche novatrice n'est certes pas dénuée d'ambiguïtés. Tout en décloisonnant l'histoire de l'avant-garde, elle suggère toujours, comme l'avait bien perçu Pierre Vaisse pour le dénoncer, un certain mouvement téléologique. On peut notamment avec ce dernier poser la question d'une oscillation problématique (car non explicitée) de l'usage historique et/ou théorique de la philosophie de Hegel dans ce livre (à vrai dire plutôt celle qui réfléchit au devenir de l'État moderne qu'à la « fin de l'art »). Il demeure qu'elle permet à Germer de déceler une convergence de l'esthétique allemande avec les débats concernant le rôle de l'art au XIX<sup>e</sup> siècle, la référence à Hegel étant d'ailleurs revendiquée par Chenavard. Selon Germer, cette parenté se joue dès la seconde partie du XVIII<sup>e</sup> siècle, en particulier sous la Révolution française, une période qu'il examine en préalable aux quatre projets qui forment le cœur de son étude. Face au double processus d'une perte d'exemplarité du héros classique et d'un sentiment d'accélération du temps, il décèle une tendance à l'anecdote et la privatisation de l'histoire, grâce aux ressorts de l'individualisation, à l'accent mis sur l'intériorité psychologique, la sentimentalité et le caractère méditatif des figures (dont le paradigme est à ses yeux le *Brutus* de Jacques-Louis David). Dans le registre des formes, cette tendance s'exprime par le rejet de l'allégorie chez les théoriciens de la Révolution (entre autres Georges-Marie Raymond et Quatremère de Quincy) et par leur valorisation des effets sensibles de l'art. Cette hypothèse est reprise dans l'article que Germer consacre en 1990 aux représentations napoléoniennes de David<sup>12</sup>. Selon lui, l'étude des sources iconographiques du peintre est insuffisante pour faire comprendre la manière dont les choix de composition et d'une mimésis favorisant l'effet de réel concourent à l'efficacité des images. Germer approfondit cette idée dans un essai ultérieur portant sur la figuration de « l'historique » chez Édouard Manet. Ce dernier opte selon lui pour sa « re-présentation » plutôt que pour sa « simulation »<sup>13</sup>. Les cadrages et la matérialité du *Combat du Kearsarge et de l'Alabama* et des trois versions de *L'Exécution de Maximilien* mettent au jour une contrainte commune aux artistes du XIX<sup>e</sup> siècle : « l'histoire n'est jamais immédiate, mais relève d'une construction instable » qui passe conjointement par le médium pictural et la participation du spectateur<sup>14</sup>.

On pourrait rapprocher la réflexion de Germer de celle plus récente de Jacques Rancière sur l'émergence autour de 1800 d'un nouveau « partage du sensible » propre à l'idéal démocratique, qu'il fait, comme Germer le fait avec Hegel, remonter à l'écriture d'un texte allemand : *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme* de Schiller. Cela ne les conduit ni l'un ni l'autre à

- valoriser la forme en tant que telle, mais bien à interroger l'émergence d'une politique des formes, qui remet en cause les présupposés du modernisme.  
« C'est donc bien, écrit Rancière, en tant que forme d'expérience autonome que l'art touche au partage politique du sensible. Le régime esthétique de l'art institue le rapport entre formes d'identification de l'art et les formes de la communauté politique sur un mode qui récuse par avance toute opposition entre un art autonome et un art hétéronome, un art pour l'art et un art au service de la politique, un art du musée et un art de la rue. Car l'autonomie esthétique n'est pas une autonomie du "faire" artistique que le modernisme a célébrée. C'est l'autonomie d'une forme d'expérience sensible. Et c'est cette expérience qui apparaît comme le germe d'une nouvelle humanité, d'une nouvelle forme individuelle et collective de vie<sup>15</sup>. »

Chez Germer, l'usage de la philosophie allemande pour la compréhension d'un phénomène artistique étranger, mais contemporain, ne relève donc pas d'un simple anachronisme. Il ne relève pas non plus de la mystique d'un supposé « *Zeitgeist* », mais d'une problématique commune, proprement historique et institutionnelle. Il témoigne de la fécondité d'une complémentarité méthodologique, entre histoire de l'art et philosophie, entre approches française et allemande. Or, les textes de Germer sont aussi pour un lecteur français l'occasion de découvrir tout un pan de la recherche allemande des années 1980 et 1990, malheureusement encore peu traduite aujourd'hui, grâce à laquelle il forge ses outils d'analyse.

#### Publics de l'art

Le titre d'un article publié dans *The Art Bulletin* en 1992, « In Search of a Beholder: On the Relation between Art, Audiences and Social Spheres in Post-Thermidor France »<sup>16</sup>, marque son attachement à l'esthétique de la réception de l'école de Constance constituée autour de Hans-Robert Jauss et Wolfgang Iser. Cités dans la presque totalité de ses travaux sur le XIX<sup>e</sup> siècle, ces auteurs servent ici à distinguer les œuvres, durant l'année 1799, de David, François Gérard, Philippe-Auguste Hennequin et Pierre-Narcisse Guérin. Pour s'en tenir aux deux dernières, Germer fait l'hypothèse qu'elles induisent des observateurs comparables aux lecteurs du « roman à thèse » (par l'usage de l'allégorie dans *Le Triomphe du peuple français* d'Hennequin) et du « roman feuilleton » (qui ménage « blancs » et « suspens » dans le *Marcus Sextus* de Guérin). Cet emprunt aux méthodes des études littéraires est complété par le recours à la linguistique d'Émile Benveniste distinguant « récit » (Hennequin) et « discours » (Guérin)<sup>17</sup>. Apparaissent également parmi ses références privilégiées les noms de Wolfgang Kemp, Oskar Bätschmann et Louis Marin, dont la réunion dans le volume contemporain *Der Betrachter ist im Bild [L'observateur est dans le tableau, 1992]*<sup>18</sup>, témoigne d'un effort des historiens de l'art pour replacer la réception au centre des dispositifs plastiques. Cette orientation méthodologique renforce aussi la distance de Germer à l'égard d'une approche purement « optique » de l'art comme d'une conception psycho-physiologique de la réception<sup>19</sup>, au profit de sa compréhension historique et sociale. Elle lui permet, dans le cadre de cet article, d'opérer une distinction entre l'audience réelle et le public escompté, une idée reprise à Timothy J. Clark<sup>20</sup>.

Une même démarche de différenciation des « publics » de l'art nourrit l'ouvrage collectif *Bilder der Macht – Macht der Bilder [Images du pouvoir – Pouvoir des images]* que Germer

codirige avec Michael Zimmermann en 1997. L'essai qu'il consacre à « la mise en scène du contemporain dans la peinture du XIX<sup>e</sup> siècle »<sup>21</sup> résume les apports de ses travaux précédents. Plutôt que de s'en tenir à l'image un peu vague d'un public bourgeois, il utilise en effet dès ses premiers écrits les travaux de Jürgen Habermas sur les mutations de « l'espace public »<sup>22</sup>. Cela lui permet, ici encore, de raffiner l'examen des opinions divergentes qui s'y expriment, selon le principe d'une individualisation du collectif, mais aussi d'y associer une approche structurelle et fonctionnelle des œuvres. La nouvelle conception de l'historicité et l'importance prise par la sphère privée se manifestent selon lui au cours du siècle par quatre dispositifs qui ont en commun de valoriser le visuel par rapport au narratif : le drame (qui emprunte au mythe), l'émotion (qui permet l'identification du spectateur), la particularisation (grâce à l'usage de la reconstitution historique) et la spectacularisation<sup>23</sup> (qui allie précision historique et effet visuel). Ce dernier paradigme est notamment incarné par les œuvres nouvellement redécouvertes d'Ernest Meissonnier et d'Adolphe Yvon. Or, selon Germer, leurs compositions se nourrissent d'autres médias de masse, tels que l'illustration de presse, les panoramas ou la photographie. Ce qui lui donne l'occasion de revenir sur les débats contemporains de la rédaction de sa thèse :

« Le caractère et la signification de cette transformation devaient demeurer incompris aussi longtemps qu'on réduisait l'histoire de l'art du XIX<sup>e</sup> siècle à la contradiction entre des mouvements avant-gardistes et une peinture ravalée au rang de peinture réactionnaire, tenue pour "académique". Or, même les nouvelles recherches qui ont depuis plus de trente ans remplacé cette conception manichéenne de l'histoire par des analyses différenciées et ont de la sorte replacé au centre de l'attention des œuvres qui avaient été tenues dans l'oubli ou déconsidérées, n'ont souvent pas complètement épuisé le matériau qu'elles impliquaient. Car leur démarche, visant avant tout une contextualisation socio-historique (qui corrigeait une longue période pendant laquelle on s'était consacré à une description relevant d'une histoire de l'art déterminée par des processus esthétiques d'autonomisation), conduisait le plus souvent à dénigrer les aspects formels et syntactiques des images au profit de problématiques sémantiques, tournées vers l'illustration, ce qui conduisait à laisser leur puissante saisie médiatique incomprise<sup>24</sup>. »

Tirant les conséquences de ce constat, Germer consacre un long article à l'« art étiqueté "académique", "officiel" ou "salonnier" » du Second Empire et de la Troisième République<sup>25</sup>. Comme dans l'essai précédent, il appelle à distinguer l'« image » de l'« œuvre d'art », l'« art » du « divertissement », la réception « élitare » de « la prétention de l'œuvre d'art à s'adresser aux masses »<sup>26</sup> (Walter Benjamin), ainsi que leur dimension « diachronique » ou « synchronique » relativement à la culture visuelle de l'époque. Et cela, non pas en vertu d'une quelconque valeur absolue, mais des structures et des fonctions des images<sup>27</sup>. Il décèle ainsi dans les propositions iconographiques et plastiques de William Bouguereau, Jean-Léon Gérôme et Meissonnier une même tendance à créer des systèmes visuels de captation du spectateur susceptibles de l'extraire des aléas du réel. De ce point de vue, leurs positions lui semblent moins éloignées qu'il n'y paraît de celle des Impressionnistes contemporains, si ce n'est que les « zones d'incertitudes »<sup>28</sup> que ces derniers ménagent relèvent de la matérialité, voire de l'opacité picturale, plus que de la transparence iconographique, ce qui laisserait malgré tout selon lui plus de liberté d'interprétation au spectateur.

● Le présent du regard

En intitulant son essai sur l'art des Salons « Die Gestalt der Wünsche » [*La forme des désirs*], Germer évoque ce qui constitue à la même époque son approche de la peinture de Géricault. Dans sa contribution en anglais aux actes du colloque du Louvre publié en 1996, c'est à la psychanalyse (notamment mobilisée dans *Discours, Figure* de Jean-François Lyotard<sup>29</sup>) qu'il emprunte ses outils d'analyse des dessins italiens de l'artiste représentant des étreintes entre figures de sexes opposés. Là encore, il ne s'agit pas d'appliquer de l'extérieur et de manière univoque les outils d'une autre discipline à l'iconographie ou à la biographie de son auteur, mais de comprendre comment la structure même des dessins « implique une interprétation des énergies motivant leur production »<sup>30</sup>. En se manifestant comme les « échos d'une scène primitive » qui inclut les parents et exclut l'enfant<sup>31</sup>, les dessins fonctionneraient à la manière du fantasme qui exclut toute résolution. Ce dernier consiste ici plutôt en une circularité de l'histoire personnelle du peintre (la relation incestueuse avec sa tante qui précède son voyage), de sa double transgression de l'iconographie mythologique consacrée (nymphe et satyre) et de la discursivité traditionnelle de l'art (indistinction, décontextualisation). À ces éléments s'ajoute une dernière transgression à l'égard de la croyance en la filiation artistique d'atelier (que vient troubler la référence à Michel-Ange). Germer prolonge cet examen dans l'article intitulé « Peurs plaisantes : Géricault et l'inquiétante étrangeté à l'aube du XIX<sup>e</sup> siècle », publié de manière posthume en anglais, allemand et français<sup>32</sup>. À l'inverse des dessins italiens, les œuvres plus tardives de l'artiste – les *Têtes de suppliciés* et les *Fragments anatomiques*, « les animaux domestiques qui ne sont pas domestiqués et les enfants sexualisés »<sup>33</sup> des années 1817-1820 – manifestent selon lui le moment d'une déprise de la projection narcissique. Elles n'en questionnent pas moins la souveraineté du spectateur qui subit l'inquiétante étrangeté des œuvres autant qu'il y participe. L'article, inachevé à la mort de Germer, se clôt sur quelques notes fragmentaires (« thèses pour la conclusion »), qui évoquent le rôle de cette co-production du regard et de l'art dans le contexte d'une rationalisation croissante. Une simple phrase relative au « *punctum* » chez Barthes, une seconde à « l'autonomie du pictural, au sens de Luhmann, en tant qu'impératif et forme de sa fonction sociétale »<sup>34</sup>, suggèrent de nouveau la volonté de Germer d'inscrire les spécificités du médium dans un système changeant (et non verbal) de communication à la fois psychique, sociale et institutionnelle.

Il est difficile de ne pas voir dans le parcours intellectuel de Stefan Germer, qui va de la mise en question du « grand récit » de l'avant-garde à l'étude d'une cohabitation des systèmes médiatiques, en passant par l'examen de l'historicité propre à la modernité, le signe d'une époque qui débat d'un passage à la « postmodernité ». On ressent la même chose face à l'importance qu'il accorde au système discursif et marchand de l'art, aux tensions entre la création d'un « répertoire des souvenirs » et la nécessité d'un « oubli à l'histoire »<sup>35</sup>, comme à ce qu'il nomme une « industrialisation de l'imagination »<sup>36</sup>. Projection anachronique, jugeront certains. Manière de mettre au jour ce qui, du XIX<sup>e</sup> siècle, était resté inaperçu, affirmeront ceux qui reconnaissent l'apport d'un regard sur l'art qu'aura toujours habité la conscience du présent.

1. Pierre Vaisse, « [Recension] Stefan Germer, *Historizität und Autonomie. Studien zur Wandmalerei im Frankreich des 19. Jahrhunderts: Ingres, Chassériau, Delacroix und Puvis de Chavannes*, Hildesheim : Georg Olms Verlag, 1988 », *Revue de l'art*, 84/1, 1989, p. 84.
2. *Ibid.*, p. 9 : « Es gibt intellektuelle Anregungen, deren Bedeutung sich deshalb nur unzureichend durch Fußnoten belegen läßt, weil sie weniger einen Sachverhalt, als vielmehr die Art, einen Problemzusammenhang zu denken, betreffen ». (Toutes les citations sont traduites en français par Julie Ramos en l'absence d'autre indication).
3. Rappelons que les années qui précèdent les premiers écrits de Stefan Germer sont marquées par l'organisation d'expositions clairement opposées au modernisme telles que : John House, Mary Anne Stevens (éd.), *Post-Impressionism: Cross-currents in European Painting*, (Londres, Royal Academy, 1979-80) et Gabriel P. Weisberg, *The Realist Tradition. French Painting and Drawing, 1830-1900*, (The Cleveland Museum of Art, 1980) présentée à Cleveland, Brooklyn, Saint-Louis et Glasgow en 1980-1981, ainsi que par l'ouverture controversée du Musée d'Orsay en 1986 qui confronte « pompiers » et « modernes ». Parmi les écrits polémiques auxquels fait référence Stefan Germer, citons Pierre Vaisse, « Les raisons d'un retour. Retrouvailles ou rupture », *Le Débat*, 10 mars 1981, p. 10-28 ; Charles Rosen et Henri Zerner, *Romanticism and Realism. The Mythology of Nineteenth Century Art*, New York/London : Faber & Faber, 1984 ; Jacques Thuillier, *Peut-on parler d'une peinture pompier ?*, Paris : Presses Universitaires de France, 1984.
4. Voir en particulier Reinhart Koselleck, *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt-sur-le-Main : Suhrkamp, 1979, ouvrage tardivement traduit en français : *Le futur passé. Contribution à la sémantique des temps historiques*, traduit de l'allemand par Jochen Hoock et Marie-Claire Hoock, Paris : Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1990.
5. Germer, *Historizität und Autonomie*, op. cit., p. 97 : « Anders gesagt : nicht, weil sie den Philosophen zuhören, sondern unabhängig von ihnen, allein aus den Bedingungen ihres Mediums heraus, finden die Maler zu Formen, die sich in ihrer Reflektiertheit mit der Geschichtsphilosophie vergleichen lassen. Methodisch heißt dies, nicht die geschichtsphilosophische Restitution des Allgemeinen in der Malerei zu übertragen, sondern aus den Bedingungen der Malerei heraus das Bedürfnis nach einem übergreifenden Zusammenhang zu erklären. »
6. *Ibid.*, p. 226 : « die Verwandlung der Veränderung in ästhetische Präsenz ».
7. Voir aussi Stefan Germer, « Stillgestellte Geschichte : Ingres und die Historienmalerei », dans Ekkehard Mai (éd.), *Historienmalerei in Europa: Paradigmen in Form, Funktion und Ideologie vom 17. bis zum 20. Jahrhundert*, Mayence : Verlag Philipp von Zabern, 1990, p. 193-208.
8. Germer, *Historizität und Autonomie*, op. cit., p. 283. Germer étaye son analyse des « mythologiques » du quotidien de Roland Barthes.
9. *Ibid.*, p. 328.
10. Selon la formule de Baudelaire, qui constitue l'objet de l'article : « Karikatur antiker Weisheit : Baudelaire über Chenavards Konzept für die Kunst der Moderne », *Jahrbuch des Zentralinstituts für Kunstgeschichte*, 1989, vol. IV, p. 217-232.
11. Germer, *Historizität und Autonomie*, op. cit., p. 397 : « Zwei Auffassungen stehen sich gegenüber : die des "art philosophique", die in der Reflexion des von der Kunst im Laufe ihrer Geschichte Erreichten und insbesondere in der Erinnerung an ihre einstige soziale Funktion die Möglichkeiten von Kunst in der Gegenwart im wesentlichen skeptisch beurteilt und daher zur Idee einer Malerei nach dem Ende der Malerei kommt und die des "art pur", die auf der Notwendigkeit von Kunst, nach den aktuellen politischen Enttäuschungen aber zugleich auf deren radikaler Automomsetzung beharrt. »
12. Stefan Germer, « On marche dans ce tableau. Zur Konstituierung des "Realistischen" in den napoleonischen Darstellungen von Jacques-Louis David », dans Gudrun Gersmann et Hubertus Kohle (éds.), *Frankreich um 1800. Gesellschaft, Kultur, Mentalitäten*, Stuttgart : Franz Steiner, 1990, p. 82-103. L'auteur y fait notamment référence (note 14, p. 84) à l'article de Roland Barthes, « L'effet de réel », *Communications*, vol. 11, 1968, p. 84-89.
13. Stefan Germer, « "Le répertoire des souvenirs". Zur Reflexion des Historischen bei Manet », dans Manfred Fath et Stefan Germer (éds.), *Édouard Manet. Augenblicke der Geschichte*, Munich : Prestel, 1992, p. 40-54, ici p. 43 : « Sein Bild ist nicht Simulation, sondern Re-Präsentation eines Abwesenden. »
14. *Ibid.* p. 53 : « Erstens erinnert es [das "Unabgeschlossene"] daran, daß Geschichte niemals unmittelbar, sondern immer nur konstruiert [...], das heißt nur durch malerische Vermittlung verfügbar ist. Zweitens [...] wird [der Betrachter] zum aktiven Teilnehmer an der Bedeutungsproduktion. Drittens [ist] die Deutung von Manets Historienbildern beständig aufs Neue zu leisten » ; (« La peinture de Manet nous rappelle en premier

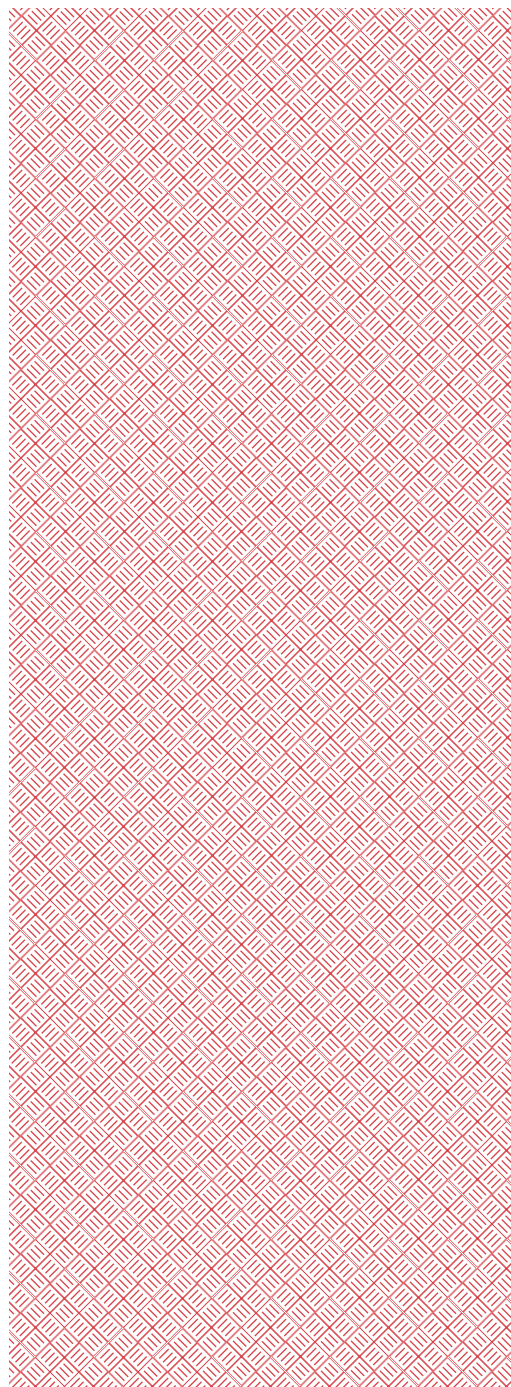
- lieu que l'histoire n'est jamais offerte de manière immédiate, mais toujours construite, c'est-à-dire qu'elle n'est accessible que par l'intermédiaire du pictural. *Secondo*, [...] le spectateur est considéré comme partie prenante dans la production du sens. *Tertio*, [...] la signification des tableaux d'histoire de Manet doit être sans cesse réactualisée »).
15. Jacques Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, Paris : Galilée, 2005, p. 48.
  16. Stefan Germer, « In Search of a Beholder : On the Relation between Art, Audiences and Social Spheres in Post-Thermidor France », *Art Bulletin*, mars 1992, vol. 74, n°1, p. 19-36. Une version modifiée des thèses développées dans ce texte est parue sous le titre « Comment sortir de la Révolution ? Symbolische Verarbeitungsformen einer geschichtlichen Umbruchsituation im nachthermidorianischen Frankreich », dans Andreas Beyer, Vittorio Lampugnani und Gunter Schweikhart (dir.), *Hülle und Fülle. Festschrift für Tilmann Buddensieg*, Alfter : Verlag u. Datenbank für Geisteswissenschaft, 1993, p. 241-250.
  17. Germer, « In Search of a Beholder... », *art. cit.*, p. 29 et note 37, où il mentionne l'usage que fait Louis Marin de Benveniste.
  18. Wolfgang Kemp (dir.), *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, Berlin : Reimer, 2<sup>ème</sup> éd., 1992.
  19. Voir notamment Wolfgang Kemp, *Der Anteil des Betrachters. Rezeptionsästhetische Studien zur Malerei des 19. Jahrhunderts*, Munich : Mäander, 1983.
  20. Voir Timothy J. Clark, *Image of the People : Gustave Courbet and the 1848 Revolution*, Princeton : Princeton University Press, 1982, p. 14-15 ; (cité dans Germer, « In Search of a Beholder... », *art. cit.*, note 7, p. 20).
  21. Stefan Germer, « Taken on the Spot. Zur Inszenierung des Zeitgenössischen in der Malerei des 19. Jahrhunderts », dans Stefan Germer, Michael Zimmermann (dir.), *Bilder der Macht – Macht der Bilder: Zeitgeschichte in Darstellungen des 19. Jahrhunderts*, Munich : Klinkhardt und Biermann, 1997, p. 17-36. Les contributions au volume de Thomas Kirchner et Wolfgang Brassat témoignent du lien de continuité avec ses travaux sur la période moderne.
  22. Jürgen Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*, Darmstadt/Neuwied : Luchterhand, 1962. Trad. fr. : *L'Espace public. Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, traduit de l'allemand par Marc B. de Launay, Paris : Payot, 1978.
  23. Germer/Zimmermann, *Bilder der Macht...*, *op. cit.*, p. 25-26, où l'auteur se réfère à Walter Benjamin et Marshall McLuhan et forge les néologismes allemands « pathetisieren », « emotionalisieren », « partikularisieren », « spektakularisieren ».
  24. *Ibid.*, p. 28 : « Der Charakter und die Bedeutung dieser Transformation mußten unverstanden bleiben, solange man die Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts durch den Widerspruch zwischen avantgardistischen Bewegungen und einer als reaktionär eingestuften, für "akademisch" gehaltenen Malerei bestimmt sah. Doch auch die revisionistischen Forschungen, die seit gut dreißig Jahren dieses Schwarzweißbild des Kunstgeschehens durch differenzierte Analysen ersetzt haben und dabei Werke ins Zentrum rückten, welche dem Vergessen oder der Verachtung angeheimgefallen waren, haben die Implikationen des von ihnen vorgestellten Materials nicht immer vollständig ausgeschöpft. Denn ihre vorrangig sozialgeschichtlich kontextualisierende Ausrichtung (die Korrektiv einer lange Zeit auf ästhetische Autonomisierungsprozesse fixierten Kunstgeschichtsschreibung war) führte häufig dazu, daß formale und syntaktische Aspekte von Bildern zu Gunsten illustrativer und semantischer Fragen vernachlässigt wurden, weswegen ihre mediale Verfassheit unbegriffen blieb. »
  25. Stefan Germer, « Die Gestalt der Wünsche. Zur gesellschaftlichen Modellierung des Imaginären in der Salonkunst des 19. Jahrhunderts » [La forme des désirs. Sur la modélisation sociale de l'imaginaire dans l'art de Salon du XIX<sup>e</sup> siècle], dans Klaus Krüger et Alessandro Nova (dir.), *Imagination und Wirklichkeit. Zum Verhältnis von mentalen und realen Bildern in der Kunst der frühen Neuzeit*, Mayence : von Zabern, 2000, p. 169-182, ici p. 170.
  26. Germer se réfère à Walter Benjamin, « Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit [1939] », dans *Idem, Gesammelte Schriften*, éd. par Rolf Tiedemann et Hermann Schwepenhäuser, Francfort/Main : Suhrkamp, vol. I.2., 1980, p. 471-508, ici p. 497 : « Anspruch des Kunstwerk auf die Masse » ; trad. fr. : « L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique [1939] », dans *Idem, Œuvres III*, sous la direction de Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, trad. par M. de Gandillac, P. Rusch, R. Rochlitz, Paris : Gallimard, Folio essais, 2000, p. 269-316, ici p. 302.
  27. *Ibid.*, p. 170 et p. 171.
  28. *Ibid.*, p. 181. L'expression « Zonen der Unbestimmtheit » est un emprunt à l'esthétique de

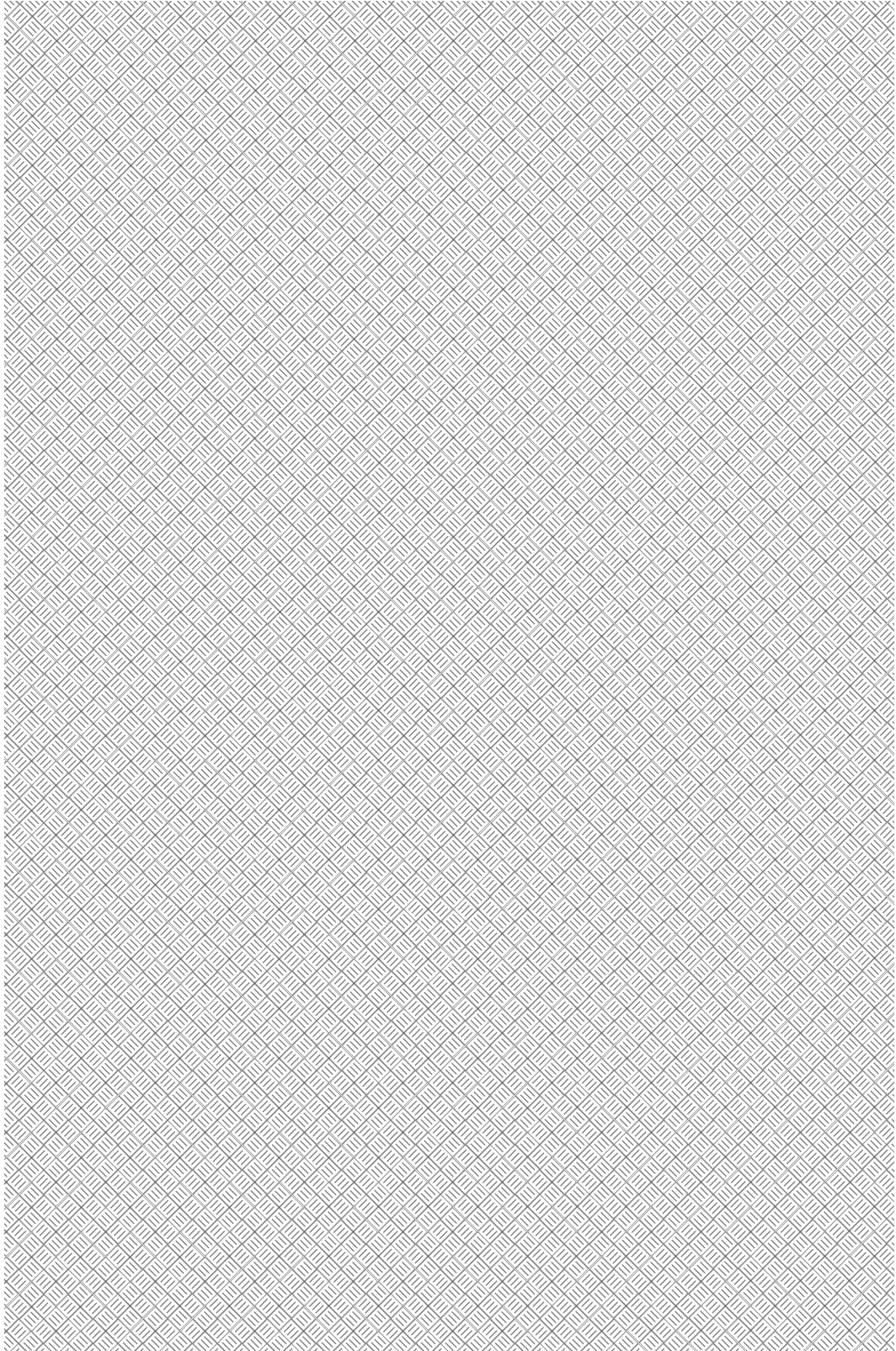
la réception. Il l'applique ici à l'iconographie de Gérôme qui ménage des effets de suspens dans l'action représentée.

29. Jean-François Lyotard, *Discours, Figure*, Paris : Klincksieck, 1971.
30. Stefan Germer, « "Je commence une femme, et ça devient un lion" : On the Origin of Géricault's Fantasy of Origins », dans Régis Michel (dir.), *Géricault*, Paris : Documentation française, 1996, vol. 1, p. 423-448, ici p. 425 : « That is to say that Géricault's drawings do not just provide "material" for an analysis but the tools as well : their very structure implies an interpretation of the energies motivating their production. My essay will therefore focus on elaborating this analytical potential inherent in the images, as opposed to applying psychoanalytic concepts drawn from outside of them. » Trad. allemande par Barbara Hess : « "Je commence une femme, et ça devient un lion". Über den Ursprung von Géricaults Phantasie der Ursprünge », dans Julia Bernard (éd.), *Germeriana. Unveröffentlichte oder übersetzte Schriften von Stefan Germer zur zeitgenössischen und modernen Kunst*, Jahresring 46, Cologne : Oktagon, 1999, p. 134-158, ici p. 136.
31. *Ibid.*, p. 438 ; allemand : p. 152.
32. Stefan Germer, « Peurs plaisantes : Géricault et l'inquiétante étrangeté à l'aube du XX<sup>e</sup> [sic] siècle », dans Bruno Chenique et Sylvie Ramond (dir.), *Géricault. La folie d'un monde*, cat. exp., Musée des Beaux-arts de Lyon, Paris : Éditions Hazan, 2006, p. 15-31, d'abord paru en anglais : « Pleasurable Fear : Géricault and Uncanny Trends at the Opening of the Nineteenth Century », *Art History*, 22/2, 1999, p. 159-183, puis en allemand : « Die Lust an der Angst. Géricault und die Konjunkturen des Unheimlichen zu Anfang des 19. Jahrhunderts », dans Klaus Herding/Gerlind Gehrig (dir.), *Orte des Unheimlichen. Die Faszination verborgenen Grauens in Literatur und bildender Kunst*, Göttingen : Vandenhoeck & Ruprecht, 2006, p. 159-191.
33. *Ibid.*, p. 16.
34. *Ibid.*, p. 31.
35. Nous reprenons ici les titres de deux essais qui abordent la question de la filiation artistique chez Manet (Germer, « "Le répertoire des souvenirs". Zur Reflexion des Historischen bei Manet », *art. cit.*) et chez Géricault (Stefan Germer, « Oblivion to History: Géricault's Subversive Intent(sity) », dans Wessel Reinink, Jeroen Stupel (dir.), *Memory & Oblivion. Proceedings of the XXIX<sup>th</sup> International Congress of the History*

*of Art held in Amsterdam, 1-7 September 1996*, Dordrecht : Kluwer, 1999, p. 875-879).

36. Avec Michael Zimmermann dans *Bilder der Macht...*, *op. cit.*, p. 8 (« Industrialisierung der Phantasie ») ; et dans Germer, « Die Gestalt der Wünsche... », *art. cit.*, p. 169.







# Ein gegenwärtiger Blick: Die Geschichte der französischen Kunst des 19. Jahrhunderts mit Stefan Germer betrachtet

Julie Ramos

(deutsche Übersetzung von Markus A. Castor)

Wagt man, wie ich es hier erstmalig versuche, die Arbeiten von Stefan Germer zur französischen Kunst des 19. Jahrhunderts in ihrer Gesamtheit in den Blick zu nehmen, so kann man nicht anders, als über die Anzahl der in nur einem Jahrzehnt seines Schaffens entstandenen Publikationen staunen. Das gilt ebenso für die unablässige Sorgfalt, mit welcher der Autor die gewissenhafte Untersuchung der Werke mit theoretischen Reflexionen verbunden hat. Ich werde deshalb an dieser Stelle weder alle Arbeiten erwähnen noch die Vielzahl der Perspektiven, die diese eröffnen, verfolgen können. Es sei zunächst daran erinnert, dass ihre mangelnde Bekanntheit in Frankreich zweifellos dem Fehlen von Übersetzungen geschuldet ist; allein ein postumer Aufsatz über Théodore Géricault bildet hier eine Ausnahme. Dieses vergleichsweise schwach ausgeprägte Interesse könnte in einem Zusammenhang mit der reservierten Reaktion stehen, mit der Pierre Vaisse, ein Autor, der zu dieser Zeit bereits als einer der aktivsten Kunsthistoriker zum 19. Jahrhundert galt, 1988 in der *Revue de l'art* auf die Publikation von Germers Dissertation antwortete.<sup>1</sup> Die Meinungsverschiedenheit resultierte aus dem programmatischen Charakter des Buches, den Germer bereits in seinem Titel unterstrich und mit welchem er an die Arbeiten seines Doktorvaters Werner Busch anschloss: *Historizität und Autonomie. Studien zu Wandbildern im Frankreich des 19. Jahrhunderts. Ingres, Chassériau, Chenavard und Puvis de Chavannes*. Dieser programmatische Anspruch des Buches kommt mehr noch in dessen Einleitung zum Ausdruck: „Es gibt intellektuelle Anregungen, deren Bedeutung sich deshalb nur unzureichend durch Fußnoten belegen läßt, weil sie weniger einen Sachverhalt, als vielmehr die Art, einen Problemzusammenhang zu denken, betreffen.“<sup>2</sup> Man versteht die Gereiztheit, die eine derart selbstbewusste Positionierung in der französischen Forschung erregen konnte, insbesondere bei denjenigen, die – wie es Germer ja selbst ständig tun sollte – mit einer Erzählung der Kunst brachen, die die Avantgarden aneinanderreichten, und stattdessen die vergessenen Aspekte des 19. Jahrhunderts ans Tageslicht beförderten. Zurückkehren zum zuvor kaum beforschten Wanddekor, es wagen, einen roten Faden zu verfolgen, der die Werke mit scheinbar heterogenen Ansätzen verbindet – derartige Perspektiven zeichneten Germers Arbeit aus. Doch das Interesse für diese weiter gefasste Vergangenheit mündete nicht nur

**Regards croisés.**

Deutsch-französisches Rezensionjournal  
für Kunstgeschichte und Ästhetik  
Nummer 3 / 2015.

in der Rehabilitierung einer „anderen Kunstgeschichte“, wie sie die Eröffnung des Musée d’Orsay nicht ohne Polemik vor Augen gestellt hatte.<sup>3</sup> Vielmehr entsprach dieses Vorgehen dem Willen, die Methoden der Kunstgeschichte zu reflektieren. Denn was Germer mit den eifrigsten Antimodernen unter den Historikern des 19. Jahrhunderts teilte, war die Unzufriedenheit mit einem formalistischen Verständnis der Werke, deren betonte Flächenhaftigkeit zu einer Kunst ohne jeden Inhalt und ohne jede Geschichte zu führen schien. Indem Germer seine Aufmerksamkeit der Wandmalerei zuwandte, die gemeinhin mit einer „offiziellen“ Kunst, das heißt einer durch äußere Faktoren fremdbestimmten Kunst gleichgesetzt wurde, bot sich ihm die Möglichkeit, den Zusammenhang zwischen den formalen Innovationen und der historischen, sozialen und politischen Dimension von Kunst zu überdenken. Dieser Perspektivwechsel implizierte für Germer aber auch, sich ein wenig von Auseinandersetzungen freizumachen, die damals gerade das kunsthistorische Milieu bewegten. Sie bestanden im Wesentlichen aus Invektiven, in denen einerseits den „Modernisten“ eine doktrinäre Position vorgeworfen wurde und andererseits die „Positivisten“ als Revisionisten galten. Stattdessen zielte Germers Ansatz auf die Frage, ob nicht die Formen selbst, zu ihrer Zeit, Träger von Ideologien gewesen waren.

#### Ordnungen der Geschichtlichkeit

Germer bricht mit jeder Vorstellung von stilistischer Einheitlichkeit, indem er sich dafür entscheidet, für die zweite Hälfte des 19. Jahrhundert so verschiedene Kompositionen wie Ingres’ *L’Âge d’or* für das Château de Dampierre (1849), die Gemälde der *Cour de Comptes* (Palais d’Orsay) von Chassériau (1844–1848) sowie das 1878 von Chenavard entworfene und von Puvis de Chavannes (1884–1885) ausgeführte Dekor für die Treppe des *Palais du Commerce et des Arts* in Lyon zu vergleichen. Seine durch genaue Beschreibungen und Bildanalysen untermauerten Überlegungen führen ihn dazu, die Werke an eine neue Konzeption von Geschichte anzubinden, die nachdrücklich von einer Orientierung auf die Zukunft geprägt ist. In Korrelation hierzu, so Germer, wuchs auch das Bewusstsein der Maler für die Historizität ihres Mediums. Wenn er sich dabei auf die Pionierleistung Reinhart Kosellecks stützt, der die Beziehung von Zeitlichkeit und Repräsentation von Geschichte untersucht hat,<sup>4</sup> dann geschieht dies nicht nur der gelehrten Verhandlung der Diskurse wegen, sondern dient ebenso der Analyse der Physiognomie der Werke:

„Anders gesagt: nicht, weil sie den Philosophen zuhören, sondern unabhängig von ihnen, allein aus den Bedingungen ihres Mediums heraus, finden die Maler zu Formen, die sich in ihrer Reflektiertheit mit der Geschichtsphilosophie vergleichen lassen. Methodisch heißt dies, nicht die geschichtsphilosophische Restitution des Allgemeinen in der Malerei zu übertragen, sondern aus den Bedingungen der Malerei heraus das Bedürfnis nach einem übergreifenden Zusammenhang zu erklären.“<sup>5</sup>

Im Fall von Ingres’ *L’Âge d’or* ist es die spezifische Gruppierung der Figuren mit ihren stillgestellten Handlungen, deren Gestik an den Tanz und die Arabeske grenzt, die es ihm erlaubt, die Zeit einzufrieren, „die Veränderung in ästhetische Präsenz“<sup>6</sup> zu verwandeln und sich abzuwenden vom Gefühl einer apokalyptischen Beschleunigung nach der Revolution von 1848.<sup>7</sup> Dieses Vorgehen findet sich bei seinem Schüler Chassériau wieder, in


einer Verbindung von Historie und Alltagsgenre, die das traditionelle erzählerische Programm durchkreuzt, um sich in eine Aufreihung von Fragmenten aufzuspalten. Die Wahl von oftmals stillgestellten Figuren die bar jeder allzu deutlich hervorgehobenen Attribute sind, scheint darauf zu zielen, dass der Betrachter den Symbolismus der Fresken (der in allgemeiner Weise von den Idealen der Zivilisation handelt) verinnerlicht. Ziel scheint die Ausarbeitung einer modernen Mythologie<sup>8</sup> zu sein, die zugleich individuell und kollektiv ist. Die Reflexion über das „Wesen der Geschichte“<sup>9</sup> (und über die Gattung der Historienmalerei), die den ersten beiden Werken zugrunde liegt, wird mit den drei Werktiteln für die von Chenavard für Lyon entworfenen Wandgemälde, *Le Passé*, *Le Présent* und *L'Avenir*, nochmals eindeutiger. Indem sich Chenavard Denkern wie Tocqueville, Théophile Thoré, Ballanche, Quinet und Vico annähert, beruft sich sein Entwurf stärker noch als bei seinen Vorgängern auf das Ideal einer „sozialen Kunst“. Das lässt sich an einer Kompositionsweise festmachen, die eine Rückkehr zum Einheitskult der Humanität vorantreiben soll und sich dazu einer Architektur und eines Raumverständnisses bedient, demgemäß der Raum schon vor jenen Figuren existiert, die ihn schließlich einnehmen. Angesichts der Unabgeschlossenheit dieses Projekts schließt Germer auf eine geschichtliche Alternative:

„Zwei Auffassungen stehen sich gegenüber: die des ‚art philosophique‘<sup>10</sup>, die in der Reflexion des von der Kunst im Laufe ihrer Geschichte Erreichten und insbesondere in der Erinnerung an ihre einstige soziale Funktion die Möglichkeiten von Kunst in der Gegenwart im wesentlichen skeptisch beurteilt und daher zur Idee einer Malerei nach dem Ende der Malerei kommt. Und ferner, die des ‚art pur‘, die auf der Notwendigkeit von Kunst, nach den aktuellen politischen Enttäuschungen aber zugleich auf deren radikaler Autonomisierung beharrt.“<sup>11</sup>

Es ist diese zweite Alternative, die er in der Malerei von Puvis de Chavannes erkennt: Die Historizität von Werken wie der *Vision antique* und der *Inspiration chrétienne* löst sich in der Zeitlosigkeit und Idealität von *Bois sacré cher aux arts et aux muses* auf. Man könnte daher resümieren, der Vergleich der vier Werkgruppen suggeriere mehrere Haltungen der Künstler in Bezug auf die Zeitlichkeit: die Hemmung der Geschichte bei Ingres, das Aussetzen der Geschichte bei Chassériau, die Beschleunigung bei Chenavard und die Auflösung oder die Rückkehr in die Zeitlosigkeit bei Puvis. Germer verankert mithin deren formale Positionen in Ordnungen der Geschichtlichkeit, die er selbst wiederum als historisch begreift.

### Soziale Kunst und reine Kunst

Diese neuartige Herangehensweise ist freilich nicht frei von Mehrdeutigkeiten. Indem sie die Geschichte der Avantgarde vollständig entgrenzt, suggeriert sie doch zugleich – wie Pierre Vaisse richtig bemerkt, aber dann auch kritisiert hat – eine bestimmte teleologische Entwicklung. Mit Vaisse kann man nicht zuletzt die Frage nach einem problematischen, da nicht explizit begründeten Schwanken zwischen einem historischen und/oder philosophischen Interesse an Hegels Philosophie in Germers Buch stellen (wobei es mehr um den Hegel geht, der über das Entstehen des modernen Staates nachdenkt, als um den, der vom „Ende der Kunst“ spricht). In jedem Fall wird es Germer mit dem Rückgriff auf Hegels Philo-


 sophie möglich, eine Übereinstimmung zwischen der deutschen Ästhetik und den Debatten über die Rolle der Kunst im 19. Jahrhundert aufzudecken, und tatsächlich ist Hegel ja von Chenavard in Anspruch genommen worden. Nach Germer kommt diese Verwandtschaft seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts und insbesondere während der Französischen Revolution zum Tragen, d. h. in einem Zeitraum, den er im Vorfeld jener vier Projekte untersucht, die das Zentrum seiner Studie bilden. Angesichts zweier paralleler Entwicklungen, des Verlusts der Vorbildhaftigkeit des klassischen Helden und des Gefühls einer Beschleunigung der Zeit, macht Germer eine Tendenz zum Anekdotischen und zur ‚Privatisierung‘ des Geschichtlichen aus, die sich einer fortschreitenden Individualisierung verdankt. Zudem bemerkt er eine zunehmende Betonung der psychologischen Verinnerlichung, der Empfindsamkeit und einer versonnenen Anmutung des Bildpersonals (eine Entwicklung, als dessen Paradigma ihm der *Brutus* von Jacques-Louis David gilt). Auf formaler Ebene kommt diese Tendenz in der Zurückweisung der Allegorie bei den Theoretikern der Revolution (u. a. bei Georges-Marie Raymond und Quatremère de Quincy) sowie in der Aufwertung der sinnlichen Effekte der Kunst zum Ausdruck. Diese Hypothese wird in einem Text aufgegriffen, den Germer im Jahre 1990 der Repräsentation Napoleons im Werk von David gewidmet hat.<sup>12</sup> Ihm zufolge reicht das Studium der ikonographischen Quellen des Malers nicht aus, um verständlich zu machen, wie die Wahl einer Komposition und einer Mimesis, die den Realitätseffekt (*effet de réel*) sucht, die Wirkkraft der Bilder zu steigern vermag. Germer hat diesen Gedanken in einem späteren Essai vertieft, der die Figuration des Geschichtlichen bei Édouard Manet behandelt. Seines Erachtens entschied sich Manet in seinen Bildern mehr für eine „Re-Präsentation“ denn für eine „Simulation“.<sup>13</sup> Die Wahl des Bildausschnitts und die spezifische Materialität des *Combat du Kearsarge et de l'Alabama* sowie der drei Versionen der *Exécution de Maximilien* fördern eine Beschränkung zutage, die allen Künstlern des 19. Jahrhunderts gemeinsam war: Germer bemerkt, „daß Geschichte niemals unmittelbar, sondern immer nur konstruiert [...] verfügbar ist“; verfügbar ist mithin lediglich eine instabile Konstruktion, die das bildliche Medium und die Beteiligung des Betrachters gleichermaßen betrifft.<sup>14</sup>

Man könnte die Überlegungen Germers mit denjenigen vergleichen, die unlängst Jacques Rancière über das Entstehen einer neuen, gemeinsamen Teilhabe am Sinnlichen (*partage du sensible*) in der Zeit um 1800 formulierte, ein dem demokratischen Ideal entsprechendes Phänomen, das – so wie Germer sich auf Hegel bezieht – auch Rancière an einem deutschen Text festmacht: an Schillers *Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen*. Dies führt zwar weder den einen noch den anderen Autor dazu, die Form als solche aufzuwerten, regt aber doch dazu an, das Auftauchen einer „Politik“ der Formen zu hinterfragen, die die Vorannahmen des Modernismus in Frage stellt. So schreibt Rancière:


„Die Kunst rührt also tatsächlich als autonome Form der Erfahrung an die politische Aufteilung des Sinnlichen. Das ästhetische Regime der Kunst errichtet das Verhältnis zwischen den Formen der Identifizierung der Kunst und den Formen der politischen Gemeinschaft in einer Weise, die von vornherein jede Opposition zwischen einer selbstbestimmten Kunst und einer fremdbestimmten Kunst, eines *L'art pour l'art* und einer Kunst für das Volk ablehnt. Denn die ästhetische Autonomie ist nicht diese Autonomie des ‚Machens‘, die der Modernismus gefeiert hat. Sie ist die Auto-

nomie einer Form sinnlicher Erfahrung. Diese Erfahrung erscheint als Keim einer neuen Menschheit, einer neuen individuellen und kollektiven Form des Lebens.“<sup>15</sup> Deshalb kommt bei Germer der Verweis auf die deutsche Philosophie für das Verständnis eines künstlerischen Phänomens, das zwar zeitgleich, aber in einem anderen Land, in einer anderen Kultur auftritt, nicht einem simplen Anachronismus gleich. Ebenso wenig ist dieser Verweis Teil der Mystik eines vermeintlichen Zeitgeistes. Vielmehr verbindet sich mit ihm eine Problematik von allgemeiner Relevanz, die im eigentlichen Sinne historischer und institutioneller Natur ist. Germer belegt damit die Fruchtbarkeit einer methodologischen Komplementarität zwischen Kunstgeschichte und Philosophie, zwischen französischen und deutschen Herangehensweisen. Zudem bieten seine Texte dem französischen Leser die Gelegenheit, einen wichtigen Teil der bis heute leider immer noch zu wenig übersetzten deutschen Forschung der 1980er und 1990er Jahre zu entdecken, mit deren Hilfe Germer das Instrumentarium seiner Analyse fortentwickelte.

#### Öffentlichkeiten der Kunst

Der Titel eines 1992 im *Art Bulletin* publizierten Beitrags, „In Search of a Beholder: On the Relation between Art, Audiences, and Social Spheres in Post-Thermidor France“,<sup>16</sup> markiert die Anlehnung Germers an die Rezeptionsästhetik der Konstanzer Schule um Hans-Robert Jauss und Wolfgang Iser. Die Konzepte dieser Autoren, die von ihm in nahezu jeder seiner Arbeiten zum 19. Jahrhundert zitiert werden, dienen ihm in dem Aufsatz von 1992 dazu, Unterschiede zwischen den während des Jahres 1799 entstandenen Werken von David, François Gérard, Philippe-Auguste Hennequin und Pierre-Narcisse Guérin aufzuweisen. Um sich mit den beiden letzteren zu begnügen: Germer stellt die These auf, dass deren Werke ihre Betrachter auf eine Weise prägen, die sie mit den Lesern des philosophischen Romans (durch die Verwendung der Allegorie in *Le Triomphe du peuple français* von Hennequin) und des feuilletonistischen Romans (durch Leerstellen und eine Schwebelänge im *Marcus Sextus* von Guérin) vergleichbar macht. Diese Entlehnung von Methoden der Literaturwissenschaft wird durch einen Rückgriff auf die Linguistik von Émile Benveniste ergänzt, indem zwischen „Bericht“ (Hennequin) und „Diskurs“ (Guérin) unterschieden wird.<sup>17</sup> Unter den von Germer bevorzugten Referenzen begegnen ebenfalls die Namen von Wolfgang Kemp, Oskar Bätschmann und Louis Marin, die auch in dem gleichzeitig in zweiter Auflage erschienenen Sammelband *Der Betrachter ist im Bild* vertreten waren,<sup>18</sup> der von den Bestrebungen der Kunsthistoriker zeugt, die Rezeption ins Zentrum der bildenden Künste und der visuellen Kultur zu stellen. Diese methodologische Ausrichtung bekräftigt aber zugleich die Distanz Germers gegenüber einer rein ‚optischen‘ Herangehensweise an die Kunst wie auch gegenüber einer psycho-physiologischen Konzeption von Wahrnehmung<sup>19</sup> zugunsten eines historischen und sozialen Verständnisses. Das erlaubt ihm im Kontext dieses Beitrags, zwischen den tatsächlichen Betrachtern und dem erwarteten, erhofften Publikum zu unterscheiden, ein Gedanke, der auch von Timothy J. Clark aufgegriffen wurde.<sup>20</sup>

Eine vergleichbare Ausdifferenzierung des ‚Publikums der Kunst‘ trägt auch den Sammelband *Bilder der Macht – Macht der Bilder*, den Germer zusammen mit Michael

 Zimmermann 1997 herausgibt. Sein darin erschienener, der „Inszenierung des Zeitgenössischen in der Malerei des 19. Jahrhunderts“<sup>21</sup> gewidmeter Text vermag die vorangegangenen eigenen Arbeiten zu resümieren. Statt sich mit dem etwas unklaren Bild eines bürgerlichen Publikums zu begnügen, reflektiert er tatsächlich bereits mit seinen ersten Schriften die Arbeiten von Jürgen Habermas über den Wandel der Öffentlichkeit.<sup>22</sup> Dies gestattet ihm, hier abermals, die Untersuchung divergierender Meinungen zu verfeinern – ganz im Sinne des Prinzips einer Individualisierung des Kollektivs – und sie gleichzeitig mit einem Ansatz zu verbinden, der die Struktur und Funktion der Werke ins Zentrum stellt. Die neue Auffassung von Geschichtlichkeit sowie die gesteigerte Bedeutung der Sphäre des Privaten manifestieren sich nach Germer im Verlaufe des Jahrhunderts mit Hilfe von vier Dispositiven, die eine Aufwertung des Visuellen gegenüber dem Narrativ gemeinsam haben: das „pathetisierende“ Drama (das Anleihen beim Mythos macht), die Emotionalisierung (die dem Betrachter eine Identifikation erlaubt), das „Partikularisieren“, d. h. die detaillierte Schilderung des Besonderen, Individuellen (die sich einer historischen Rekonstruktion verdankt) und die Theatralisierung (die historische Genauigkeit und visuellen Effekt verbindet).<sup>23</sup> Dieses letztere Paradigma ist insbesondere den Werken von Ernest Meissonier und Adolphe Yvon eingeschrieben, die zuletzt wieder verstärkt Aufmerksamkeit gefunden haben. Germer zufolge speisen sich ihre Kompositionen aus anderen Massenmedien, etwa aus der illustrierten Presse, aus Panoramen oder aus der Photographie. Und genau dies eröffnet ihm die Möglichkeit, auf die Debatten zum Zeitpunkt der Ausarbeitung seiner Dissertation zurückzukommen:

„Der Charakter und die Bedeutung dieser Transformation mußten unverstanden bleiben, solange man die Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts durch den Widerspruch zwischen avantgardistischen Bewegungen und einer als reaktionär eingestuften, für ‚akademisch‘ gehaltenen Malerei bestimmt sah. Doch auch die revisionistischen Forschungen, die seit gut dreißig Jahren dieses Schwarzweißbild des Kunstgeschehens durch differenzierte Analysen ersetzt haben und dabei Werke ins Zentrum rückten, welche dem Vergessen oder der Verachtung anheimgefallen waren, haben die Implikationen des von ihnen vorgestellten Materials nicht immer vollständig ausgeschöpft. Denn ihre vorrangig sozialgeschichtlich kontextualisierende Ausrichtung (die Korrektiv einer lange Zeit auf ästhetische Autonomisierungsprozesse fixierten Kunstgeschichtsschreibung war) führte häufig dazu, daß formale und syntaktische Aspekte von Bildern zu Gunsten illustrativer und semantischer Fragen vernachlässigt wurden, weswegen ihre mediale Verfaßtheit unbegriffen blieb.“<sup>24</sup>

Germer zog aus diesem Befund seine Konsequenzen und widmete jener Kunst des Zweiten Empire und der Dritten Republik einen ausführlichen Beitrag, die als „akademisch“, „offiziell“ oder als Salonkunst etikettiert worden war.<sup>25</sup> Wie im vorangegangenen Aufsatz plädiert er für eine Unterscheidung zwischen Kunstwerk und Bild, zwischen Kunst und Unterhaltung, zwischen elitärer Rezeption und dem „Anspruch des Kunstwerks auf die Masse“<sup>26</sup> (Walter Benjamin). Er gemahnt ebenso an deren diachrone oder synchrone Dimension im Verhältnis zur jeweiligen visuellen Kultur der Zeit – und das nicht kraft irgendwelcher zeitlos-absoluter Werte, sondern aufgrund der Strukturen und Funktionen der Bilder.<sup>27</sup> Er weist auf diese Weise in den ikonographischen wie formalen Herangehensweisen von William

Bouguereau, Jean-Léon Gérôme und Meissonier eine übereinstimmende Tendenz nach, visuelle Systeme zur Eroberung des Betrachters zu schaffen, die dazu geeignet sein sollten, von den Unwägbarkeiten und Zufälligkeiten der Wirklichkeit zu abstrahieren. Aus diesem Blickwinkel betrachtet, scheinen ihm ihre Positionen – anders als der erste Blick suggeriert – weniger entfernt von denen der zeitgleichen Impressionisten zu sein – wenn man davon absieht, dass die „Zonen der Unbestimmtheit“,<sup>28</sup> an denen die Letzteren arbeiten, statt der ikonographischen Transparenz stärker die Materialität oder pikturale Opazität hervorheben, was dem Betrachter, Germer zufolge, einen größeren Interpretationsspielraum zugestehe.

#### Die Anwesenheit des Blicks

Indem er seinen Essai über die Salonkunst „Die Gestalt der Wünsche“ betitelt, evoziert Germer das, was zur selben Zeit auch seine Annäherung an die Malerei Géricaults bestimmt. In seinem englischsprachigen Beitrag für die 1996 erschienenen Kongressakten des Louvre ist es die Psychoanalyse (die insbesondere durch Jean-François Lyotard in *Discours, Figure* 1971 eingesetzt worden war),<sup>29</sup> von der er sein Rüstzeug zur Analyse derjenigen italienischen Zeichnungen Géricaults bezieht, die Umarmungen von Figuren beiderlei Geschlechts darstellen. Und erneut handelt es sich hier nicht darum, von außen und in vereindeutigender Weise das Instrumentarium einer anderen Disziplin schlicht anzuwenden. Vielmehr geht es um ein Verständnis dafür, wie die Struktur der Zeichnung selbst eine Interpretation jener Energien impliziert, die ihre eigene Hervorbringung bedingen.<sup>30</sup> Die Zeichnungen erweisen sich als Echo einer Urszene, die die Eltern ein- und das Kind ausschließt,<sup>31</sup> und funktionieren wie ein Phantasma, das jegliche Auflösung unterbindet. Letzteres speist sich aus einer Zirkularität der persönlichen Lebensgeschichte des Malers (der inzestuösen Beziehung mit seiner Tante vor der Italien-Reise) sowie einer doppelten Übertretung: einerseits der vertrauten mythologischen Ikonographie (Nymphen und Satyrn) und andererseits der traditionellen Diskursivität der Kunst (Ununterscheidbarkeit, Dekontextualisierung). Diesen Elementen gesellt sich eine letzte Übertretung hinzu, eine, die – nicht zuletzt durch die Referenz auf Michelangelo – den Glauben an die künstlerische Filiation aus dem Atelier erschüttert. Germer setzt die Untersuchung dieser Problematik in einem Beitrag unter dem Titel „Die Lust an der Angst. Géricault und die Konjunkturen des Unheimlichen zu Anfang des 19. Jahrhunderts“ fort, der posthum in englischer, deutscher und französischer Sprache erschienen ist.<sup>32</sup> Im Gegensatz zu den italienischen Zeichnungen Géricaults bekunden nach Germer die späteren Werke des Künstlers – die *Têtes de suppliciés*, die *Fragments anatomiques* sowie die „nicht zu domestizierenden Haustiere[ ] und [...] sexualisierten Kinder[ ]“<sup>33</sup> der Jahre 1817–1820 – eine Loslösung von seiner narzisstischen Projektion. Doch stellen sie nicht weniger die Souveränität des Betrachters in Frage, der das befremdlich Unheimliche in dem Maße erleiden muss, in dem er sich auf das Werk einlässt. Der zum Zeitpunkt von Germers Tod unvollendet gebliebene Aufsatz schließt mit einigen fragmentarischen Anmerkungen, die an die Bedeutung des Zusammenhangs von Blick und Kunst im Kontext einer vermehrten Rationalisierung erinnern. Ein knapper Satz, der sich auf das *punctum* bei Roland Barthes bezieht, ein zweiter über die

◊ „Autonomie des Bildlichen im Sinne von Luhmann als Bedingung und Form einer gesellschaftlichen Wirkung“,<sup>34</sup> lassen erneut das Bestreben Germers aufscheinen, die Besonderheiten des Mediums in ein (nonverbales) Wechselsystem der Kommunikation einzuschreiben, das zugleich psychischer, sozialer und institutioneller Natur ist.

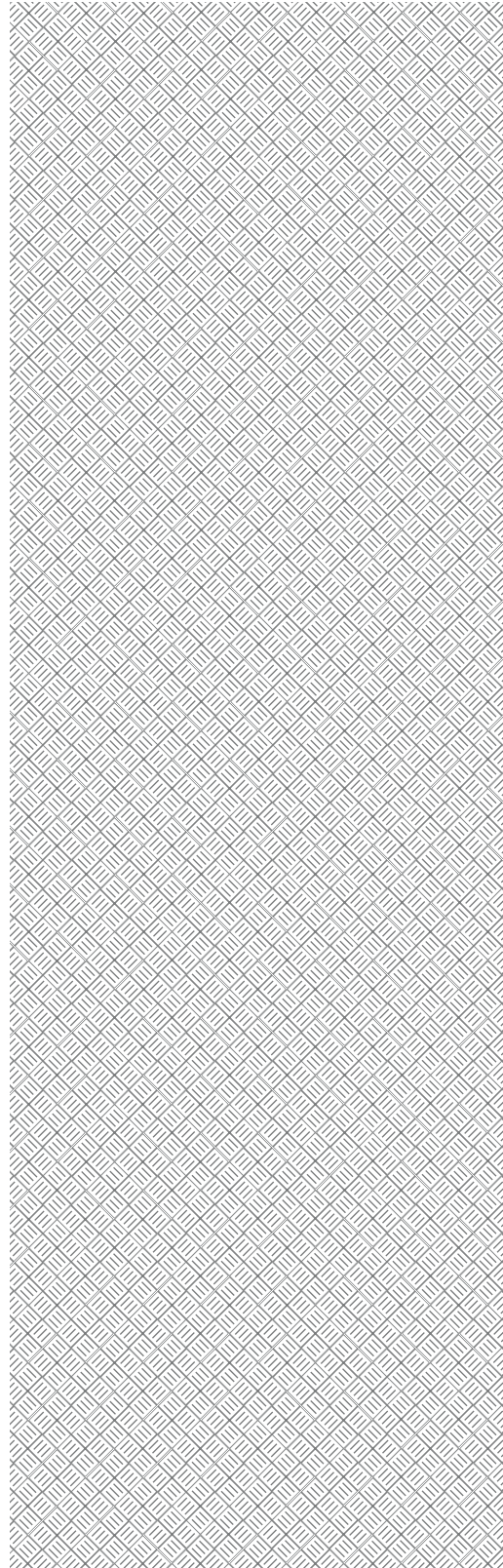
Es ist schwierig, im intellektuellen Parcours Germers – von der Infragestellung der ‚Großen Erzählung‘ der Avantgarde über die Untersuchung einer der Modernität eigenen Historizität bis hin zum Studium des Zusammenspiels medialer Ordnungen – die Zeichen einer Epoche zu verkennen, die den Übergang zur Postmoderne diskutierte. Dieser Eindruck verstärkt sich angesichts der Bedeutung, die Germer den Diskursen und dem Kunstmarkt ebenso zuschreibt wie den Spannungen zwischen der Ausarbeitung eines „Répertoire des souvenirs“ und der Notwendigkeit eines „Vergessens in der Geschichte“<sup>35</sup> sowie einem Phänomen, das er als „Industrialisierung der Phantasie“<sup>36</sup> bezeichnet. Einige werden hierin unzeitgemäße Projektionen erkennen wollen. Als eine Strategie, dasjenige aufzudecken, was für das 19. Jahrhundert bislang unbeachtet blieb, werden es indes diejenigen verstehen, die den spezifischen Beitrag eines Blicks auf die Kunst anerkennen, der immer von einem wachen Bewusstsein für die Gegenwart belebt sein wird.

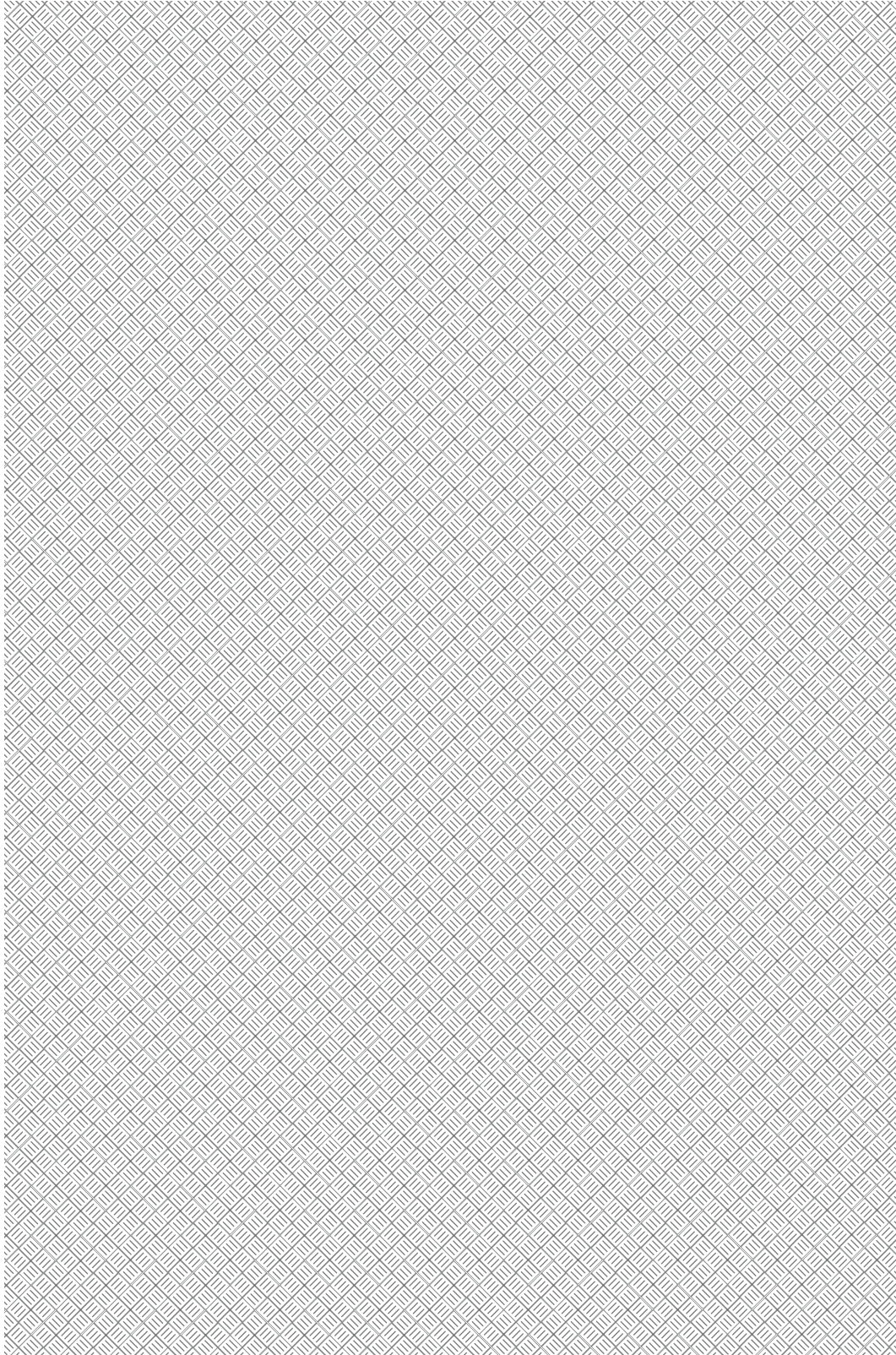
1. Pierre Vaisse, Rezension von: Stefan Germer, *Historizität und Autonomie. Studien zur Wandmalerei im Frankreich des 19. Jahrhunderts: Ingres, Chassériau, Chenavard und Puvis de Chavannes*, Hildesheim 1988, in: *Revue de l'art* 84, H. 1, 1989, S. 84.
2. Stefan Germer, *Historizität und Autonomie. Studien zur Wandmalerei im Frankreich des 19. Jahrhunderts: Ingres, Chassériau, Chenavard und Puvis de Chavannes*, Hildesheim 1988, S. 9.
3. Erinnern wir uns, dass in die Jahre, die den ersten Schriften Stefan Germers vorausgingen, Ausstellungen fielen, die eindeutig Stellung gegen den Modernismus bezogen, etwa John House, Mary Anne Stevens (Hg.), *Post-Impressionism: Cross-currents in European Painting* (London, Royal Academy, 1979–80) und Gabriel P. Weisberg, *The Realist Tradition. French Painting and Drawing, 1830–1900* (The Cleveland Museum of Art, 1980) gezeigt in Cleveland, Brooklyn, Saint-Louis und Glasgow im Jahre 1980–81, ebenso wie die kontrovers diskutierte Eröffnung des Musée d'Orsay von 1986, die die „pompiers“ und die „modernes“ gegenüberstellte. Zu den Polemiken, auf welche sich Stefan Germer bezieht, sei auf Pierre Vaisses Artikel hingewiesen: „Les raisons d'une retour. Retrouvailles ou ruptures“, in: *Le Débat*, 10. März 1981, S. 10–28; vgl. ferner Charles Rosen und Henri Zerner, *Romanticism and Realism. The Mythology of Nineteenth Century Art*, New York 1984 sowie Jacques Thuillier, *Peut-on parler d'une peinture pompier?*, Paris 1984.
4. Siehe insbes. Reinhart Koselleck, *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt a.M. 1979, ein erst spät ins Französische übersetztes Werk: *Le futur passé. Contribution à la sémantique des temps historiques*, Übers. aus dem Deutschen von Jochen Hoock und Marie-Claire Hoock, Paris 1990.
5. Germer, *Historizität und Autonomie*, op. cit., S. 97.
6. *Ibid.*, S. 226.
7. Siehe auch: Stefan Germer, „Stillgestellte Geschichte: Ingres und die Historienmalerei“, in: Ekkehard Mai (Hg.), *Historienmalerei in Europa: Paradigmen in Form, Funktion und Ideologie vom 17. bis zum 20. Jahrhundert*, Mainz 1990, S. 193–208.
8. Germer, *Historizität und Autonomie*, op. cit., S. 283. Germer stützt seine Analyse der Mythologien auf den Alltagsbegriff Roland Barthes'.
9. *Ibid.*, S. 328.
10. Nach der Formulierung Baudelaire's, der selbst Gegenstand des Beitrags ist: „Karikatur antiker Weisheit: Baudelaire über Chenavards Konzept für die Kunst der Moderne“, in: *Jahrbuch des Zentralinstituts für Kunstgeschichte*, Bd. IV, 1989, S. 217–232.
11. Germer, *Historizität und Autonomie*, op. cit., S. 397.

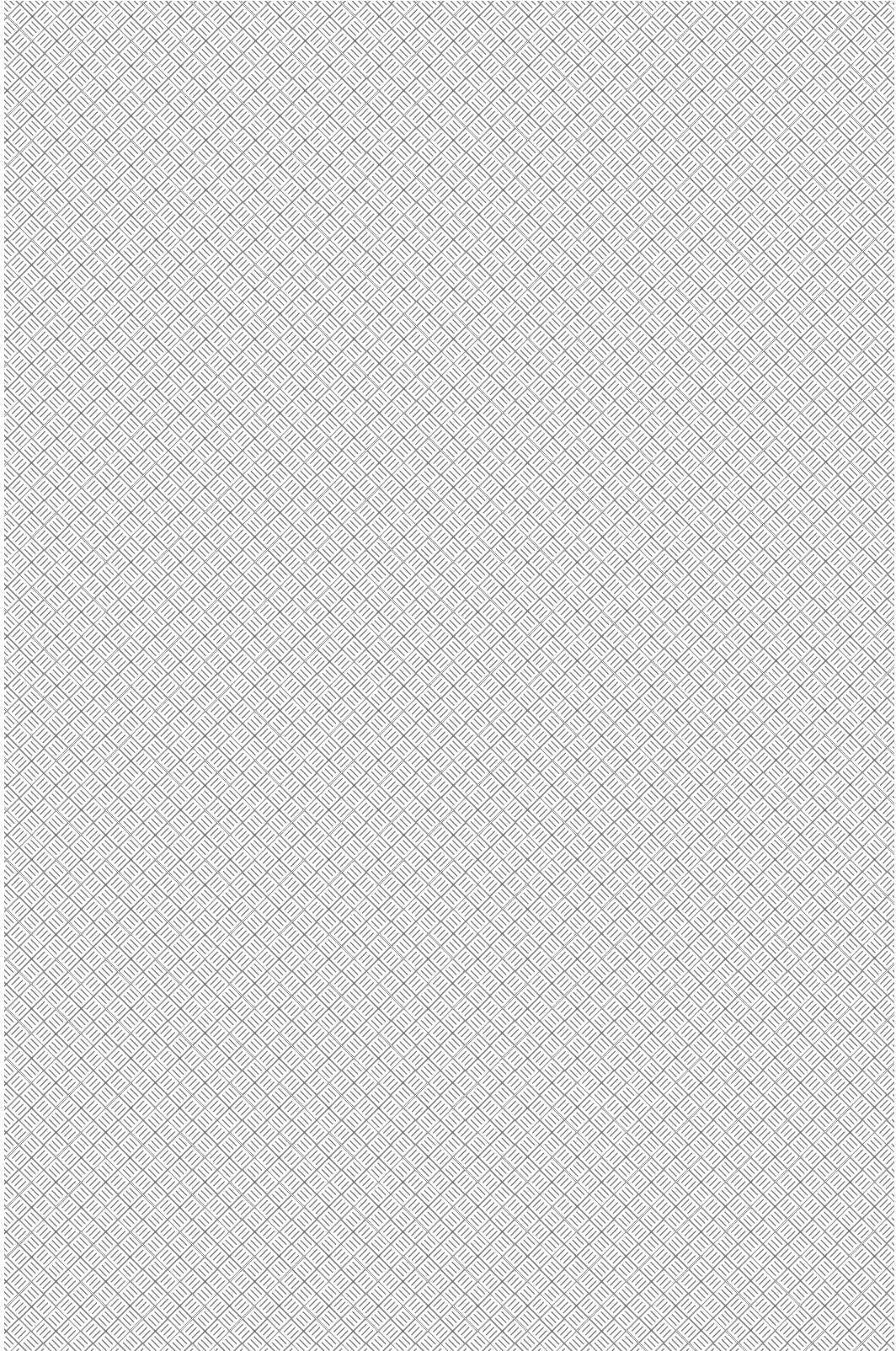


12. Stefan Germer, „On marche dans ce tableau. Zur Konstituierung des ‚Realistischen‘ in den napoleonischen Darstellungen von Jacques-Louis David“, in: Gudrun Gersmann und Hubertus Kohle (Hg.), *Frankreich um 1800. Gesellschaft, Kultur, Mentalitäten*, Stuttgart 1990, S. 82–103. Der Autor bezieht sich hier (S. 84, Anm. 14) insbes. auf Roland Barthes' „L'effet de réel“, in: *Communications*, Vol. 11, 1968, S. 84–89.
13. Stefan Germer, „Le répertoire des souvenirs. Zur Reflexion des Historischen bei Manet“, in: Manfred Fath und Stefan Germer (Hg.), *Édouard Manet. Augenblicke der Geschichte*, München 1992, S. 40–54, hier S. 43: „Sein Bild ist nicht Simulation, sondern Re-Präsentation eines Abwesenden.“
14. *Ibid.*, S. 53: „Erstens erinnert es [das ‚Unabgeschlossene‘, Anm. d. A.] daran, daß Geschichte niemals unmittelbar, sondern immer nur konstruiert, das heißt nur durch malerische Vermittlung verfügbar ist. Zweitens [...] wird [der Betrachter] zum aktiven Teilnehmer an der Bedeutungsproduktion. Drittens [...] [ist] die Deutung von Manets Historienbildern beständig aufs Neue zu leisten.“
15. Jacques Rancière, *Das Unbehagen in der Ästhetik*, hg. von Peter Engelmann, Übers. aus dem Franz. von Richard Steurer, Wien<sup>2</sup> 2008, S. 43; frz.: Jacques Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, Paris 2005, S. 48.
16. Stefan Germer, „In Search of a Beholder: On the Relation between Art, Audiences and Social Spheres in Post-Thermidor France“, in: *Art Bulletin* 79, H. 1, März 1992, S. 19–36. Eine modifizierte Version seiner in diesem Text entwickelten Thesen ist erschienen unter dem Titel: „Comment sortir de la Révolution? Symbolische Verarbeitungsformen einer geschichtlichen Umbruchsituation im nachthermidorianischen Frankreich“, in: Andreas Beyer, Vittorio Lampugnani und Gunter Schweikhart (Hg.), *Hülle und Fülle. Festschrift für Tilmann Buddensieg*, Alfter 1993, S. 241–250.
17. Vgl. Germer, „In Search of a Beholder ...“, op. cit., S. 29 u. Anm. 37, eine Stelle, an der er den Bezug Louis Marins auf Benveniste darlegt.
18. Wolfgang Kemp (Hg.), *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, Berlin<sup>2</sup> 1992.
19. Vgl. insbes. Wolfgang Kemp, *Der Anteil des Betrachters. Rezeptionsästhetische Studien zur Malerei des 19. Jahrhunderts*, München 1983.
20. Siehe Timothy J. Clark, *Image of the People: Gustave Courbet and the 1848 Revolution*, Princeton 1982, S. 14–15 (zitiert bei Germer, „In Search of a Beholder ...“, op. cit., S. 20, Anm. 7).
21. Stefan Germer, „Taken on the Spot. Zur Inszenierung des Zeitgenössischen in der Malerei des 19. Jahrhunderts“, in: Stefan Germer und Michael F. Zimmermann (Hg.), *Bilder der Macht – Macht der Bilder: Zeitgeschichte in Darstellungen des 19. Jahrhunderts*, München 1997, S. 17–36. Die Beiträge von Thomas Kirchner und Wolfgang Brassat in diesem Band zeugen von einer kontinuierlichen Verbindung mit Germer's Arbeiten über die Moderne.
22. Jürgen Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*, Darmstadt/Neuwied 1962; Übers. in das Franz. von Marc B. de Lau-nay: *L'Espace public. Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, Paris 1978.
23. Germer/Zimmermann, op. cit., hier: S. 25–26, mit einer Referenz des Autors auf Walter Benjamin und Marshall McLuhan. – Germer prägt an dieser Stelle die Neologismen „pathetisieren“, „emotionalisieren“, „partikularisieren“ und „spektakularisieren“.
24. *Ibid.*, S. 28.
25. Stefan Germer, „Die Gestalt der Wünsche. Zur gesellschaftlichen Modellierung des Imaginären in der Salonkunst des 19. Jahrhunderts“, in: Klaus Krüger und Alessandro Nova (Hg.), *Imagination und Wirklichkeit. Zum Verhältnis von mentalen und realen Bildern in der Kunst der frühen Neuzeit*, Mainz 2000, S. 169–182, hier: S. 170.
26. Germer nimmt Bezug auf Walter Benjamin, „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit [1939]“, in: ders., *Gesammelte Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. I.2., Frankfurt a.M. 1980, S. 471–508, hier: S. 497; frz.: „L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique [1939]“, in: ders., *Œuvres III*, hg. von Rainer Rochlitz und Pierre Rusch, übersetzt von M. de Gandillac, P. Rusch, R. Rochlitz, Paris 2000, S. 269–316, hier: S. 302.
27. Germer, „Die Gestalt der Wünsche...“, op. cit., hier: S. 170 und S. 171.
28. *Ibid.*, S. 181. Der Begriff der „Zonen der Unbestimmtheit“ ist Kennzeichen der Rezeptionsästhetik. Germer wendet ihn hier auf die Ikonographie Gérômes an, der in der Darstellung der Aktion Effekte der Abwesenheit herbeiführt.
29. Jean-François Lyotard, *Discours, Figure*, Paris 1971.

30. Stefan Germer, „Je commence une femme, et ça devient un lion'. On the Origin of Géricault's Fantasy of Origins", in: Régis Michel (Hg.), *Colloque Géricault, La documentation française*, Paris 1996, Bd. 1, S. 423–448, S. 425; dt. Übersetzung von Barbara Hess: „Je commence une femme, et ça devient un lion'. Über den Ursprung von Géricaults Phantasie der Ursprünge", in: Julia Bernard (Hg.), *Germeriana. Unveröffentlichte oder übersetzte Schriften von Stefan Germer zur zeitgenössischen und modernen Kunst, Jahresring 46*, Köln 1999, S. 134–158, hier: S. 136: „Das heißt, daß Géricaults Zeichnungen nicht nur ‚Material' für eine Analyse liefern, sondern auch die Instrumente dafür: Ihre eigene Struktur impliziert eine Interpretation der Energien, die ihre Produktion motivieren. Mein Aufsatz wird sich deshalb darauf konzentrieren, dieses den Bildern inhärente analytische Potential herauszuarbeiten, anstatt psychoanalytische Konzepte auf sie anzuwenden, die von außerhalb herangezogen sind.“
31. *Ibid.*, S. 438; dt.: S. 152.
32. Stefan Germer, „Peurs plaisantes: Géricault et l'inquiétante étrangeté à l'aube du XX<sup>e</sup> [sic] siècle", in: Bruno Chenique u. Sylvie Ramond (Hg.), *Géricault. La folie d'un monde*, Ausst. Kat., Lyon, Musée des Beaux-arts, Paris 2006, S. 15–31; zuerst ersch. in Engl.: „Pleasurable Fear: Géricault and Uncanny Trends at the Opening of the Nineteenth Century", in: *Art History* 22/2, 1999, S. 159–183, in der Folge auf Dt.: „Die Lust an der Angst – Géricault und die Konjunkturen des Unheimlichen zu Anfang des 19. Jahrhunderts", in: Klaus Herding u. Gerlinde Gehrig (Hg.), *Orte des Unheimlichen. Die Faszination verborgenen Grauens in Literatur und bildender Kunst*, Göttingen 2006, S. 159–191.
33. *Ibid.*, S. 162.
34. *Ibid.*, S. 191.
35. Wir nehmen hier Bezug auf die beiden Texte, die die Frage nach der künstlerischen Herkunft Manets (vgl. Stefan Germer, „Le répertoire des souvenirs'. Zur Reflexion des Historischen bei Manet", *op. cit.*) und Géricaults in Angriff nehmen (Stefan Germer, „Oblivion to History: Géricault's Subversive Intent(sity)", in: Wessel Reinink und Jeroen Stumpel (Hg.), *Memory & Oblivion*, Proceedings of the XXIXth Intern. Congr. of the History of Art, Amsterdam 1.–7. Sept. 1996, Dordrecht: Kluwer 1999, S. 875–879).
36. Vgl. Germer und Zimmermann, *Bilder der Macht*, *op. cit.*, S. 8 sowie: Germer, „Die Gestalt der Wünsche", *op. cit.*, S. 169.







# Der Kunsthistoriker als Zeitgenosse

Peter Geimer

„Wer sich mit zeitgenössischer Kunst befaßt, muß [...] einen Wappenvogel suchen, der nicht vom gleißenden Licht der Gegenwart geblendet wird.“

Stefan Germer

## 1. Kunstkritik und Kunstgeschichte

In einem 1991 erschienenen Aufsatz zum Verhältnis von Kunstkritik und Kunstgeschichte skizzieren Stefan Germer und Hubertus Kohle die Geschichte der Ausdifferenzierung dieser beiden Formen der Kunstbetrachtung. Während die im 18. Jahrhundert sich formierende Disziplin der Kunstgeschichte den historischen Abstand und das Vergangensein ihrer Gegenstände kultivierte, so das Argument, lebte die zeitgleich entstehende Kunstkritik (etwa diejenige Diderots) von der Möglichkeit der imaginären und sprachlichen Verlebendigung der Werke und wählte dazu die Kunst ihrer eigenen Zeit.

„Gegen das von der Kunstgeschichte postulierte Vergangensein von Kunst und die aus ihm abgeleitete Notwendigkeit einer historischen Erklärung wird die Kritik die Zeitangemessenheit von Kunst behaupten und die Möglichkeit der Präsenz des Ästhetischen verfechten. [...] Im Unterschied zum kritischen geht der kunsthistorische Diskurs nicht von Gleichzeitigkeit und Gegenwärtigkeit des Kunstwerkes aus, sondern bestimmt die Kunst als eine ihrer wesentlichen Seite nach vergangene und deshalb der historischen Reflexion bedürftige.“<sup>1</sup>

Hier war ein Zusammenhang von Geschichtsschreibung und gleichzeitiger Distanzierung des Beschriebenen angesprochen, den ein Jahr zuvor auch Georges Didi-Huberman in seiner Studie *Vor einem Bild* beschrieben hatte: Aus der Prämisse, „daß Kunst eine Sache der Vergangenheit ist, die als Gegenstand nur dann erfaßbar ist, wenn sie in eine Sichtweise der Geschichte eingeht“<sup>2</sup>, war nach den Worten Didi-Hubermans die Notwendigkeit geworden, dass die Kunst zuallererst gründlich tot und vergangen sein müsse, um im Rückblick das Geschäft ihrer akademischen Aufbereitung betreiben zu können.

„Der Kunsthistoriker würde also aus einem fundamental metaphysischen Motiv heraus seinen Gegenstand zu einem hingeshiedenen Gegenstand machen wollen: Ich werde dir, Kunstwerk, sagen, wer du bist, wenn du erst tot bist. Und so bin ich sicher, etwas Wahres über die Kunstgeschichte sagen zu können, wenn diese Geschichte erst einmal ein Ende hat ...“<sup>3</sup>

Tatsächlich hat die Vorstellung, die Kunst müsse zuerst historisch entrückt sein, um sie aus der zeitlichen Entfernung angemessen deuten zu können, dazu geführt, dass die universitäre Kunstgeschichte

Regards croisés.

Deutsch-französisches Rezensionjournal  
für Kunstgeschichte und Ästhetik  
Nummer 3 / 2015.

◊ lange Zeit einen Sicherheitsabstand zur Kunstproduktion ihrer eigenen Zeit eingehalten hat: Zu zeitgenössisch, zu neu und zu nah schienen die Werke der unmittelbaren Gegenwart, um sie mit den etablierten Methoden der kunsthistorischen Betrachtung analysieren zu können. „Nach dem Krieg“, schrieb vor einigen Jahren der Kunsthistoriker Wolfgang Kemp,

„kümmerten sich ‚solide‘ Universitätskunsthistoriker weiterhin nicht direkt um Moderne und Gegenwartskunst. Wir ärgerten unseren Lehrer einmal mit der Frage, was er von Andy Warhols Motto ‚Dreizehnmal ist mehr als einmal‘ halte. Vermutlich ohne Warhols Kunst zu kennen, sagte er, Bilder müssten abhängen.“<sup>4</sup>

Hier wirkte noch die alte Vorstellung vom historischen Reifungsprozess der Kunst nach, die wie ein gutes Stück Fleisch zuerst im Vorraum der Kunstgeschichte abhängen musste, bevor man sich aus der sicheren Entfernung ein wissenschaftliches Urteil zutrauen konnte. Man glaubte, sich ein Nichtwissen über die Kunst der eigenen Zeit leisten zu können, weil die Geschichte ihr Urteil über deren Ewigkeitspotential noch nicht abgegeben hatte. Dahinter stand die Fiktion einer vermeintlich neutralen Wissenschaft, die sich einer Kritik der zeitgenössischen Kunst enthalten konnte, weil der Weltgeist das ausgebliebene Urteil in naher Zukunft schon noch nachholen und der Kanon der Kunstgeschichte sich damit gewissermaßen von selbst herausbilden würde.

Vor diesem Hintergrund erscheint die historische Ausdifferenzierung von Kunstgeschichte und Kunstkritik noch einmal in einem anderen Licht. Die Kunstkritik, so konnte man bei Germer und Kohle lesen, wäre demnach nicht einfach das historisch ausgeschiedene Andere der Kunstgeschichte, sondern ein kritischer Diskurs, der die kunsthistorische Arbeit bei aller Verschiedenheit doch immer wieder herausfordern und irritieren musste:

„Periodisch punktiert sie [die Kunstkritik, Anm. P.G.] die Entwicklung der Kunstgeschichte, im speziellen Fall überall dort, wo – wie im Falle der Gegenwartskunst – auf Kategorien der Kritik rekurriert werden muß, weil die Instrumente der Historisierung nicht hinreichen. Allgemeiner äußert sie sich als methodischer Zweifel an einer rein historischen Verfahrensweise. Demnach wäre der *Beitrag der Kunstkritik* zu Geschichte und Verfahren der Kunstgeschichte vor allem als Kritik der Methode durch den Aufweis ihrer Begrenztheit zu verstehen [...].“<sup>5</sup>

Während der Aufsatz von Germer und Kohle also mit dem Hinweis auf die historische Ausdifferenzierung und den unterschiedlichen Verfahren von Kunstkritik und Kunstgeschichte begann, endete er mit dem Hinweis, dass die Kritik des Zeitgenössischen gleichwohl als ein Stachel im mitunter erschlaffenden Fleisch der historisierenden Kunstgeschichte zu wirken vermag.

In einem späteren Text hat Stefan Germer das Verhältnis zwischen historisierender und ästhetischer Betrachtung von Kunst noch einmal thematisiert und an einem Beispiel auf einen „blinden Fleck der Kunstgeschichte“ hingewiesen:

„[...] für die ästhetische Betrachtung hatte das Kunstwerk keine Zeitlichkeit. Es erschöpfte sich in reiner Gegenwärtigkeit. Die Kunstgeschichte erkennt dagegen, daß die Form eines Werkes weder zeitlos noch selbstverständlich, sondern geschichtlich geworden und erklärungsbedürftig ist. Mit dieser Erkenntnis wird die Vorstellung von der reinen Gegenwärtigkeit der Kunst zerstört. Fortan muß die Kunstbetrach-

tung mit der Paradoxie leben, daß sie es mit einem Gegenstand zu tun hat, der nicht bloß eine, sondern mehrere Zeitlichkeiten besitzt. [...] Das aber heißt, daß man über ein Werk, sobald man dessen Geschichtlichkeit begriffen hat, nicht mehr unmittelbar verfügen kann.“<sup>6</sup>

Die Historisierung der Kunst ist demnach ein notwendiges Gegengift gegen eine ahistorische und auf vermeintliche Unmittelbarkeit der Werke setzende Betrachtung. Zugleich erweist sie sich aber auch als potentielles Defizit, wenn nämlich vor lauter Historisierung die Gegenwärtigkeit des Kunstwerks zu verschwinden droht und der historische Diskurs seine Legitimität aus einer „Abkehr vom Wahrnehmbaren“ bezieht und dabei in letzter Konsequenz auf eine „Mortifikation des Kunstwerks“ zielt.<sup>7</sup> So führte auch die Abwägung historischer und ästhetischer Betrachtungsweisen von Kunst einmal mehr zu der Notwendigkeit, es auch als Kunsthistoriker nicht bei der bloßen Historisierung vergangener Kunst zu belassen.

## 2. Notwendigkeit und Unmöglichkeit kunstkritischer Kriterien

Als die genannten Texte erschienen, hatte Stefan Germer diese Einsicht längst in seine eigene Schreibpraxis umgesetzt. 1990 hatte er gemeinsam mit Isabelle Graw in Köln die Zeitschrift *Texte zur Kunst* gegründet, die er bis zu seinem frühen Tod mit herausgab und die kürzlich ihre 97. Ausgabe publizieren konnte. Orientierungspunkt war die amerikanische Zeitschrift *October*, in der auch Germers Aufsatz "Haacke, Broodthaers, Beuys" erschienen war.<sup>8</sup> „Texte zur Kunst“, so schrieben Gerner und Graw im Vorwort zur ersten Ausgabe, „wird aktuelle Kunstproduktion und kunstgeschichtliche Reflexion miteinander verbinden.“<sup>9</sup> Zugleich waren sich die beiden Herausgeber aber auch klar darüber, worin die Herausforderungen ihres Unternehmens bestehen würden:

„Es ist am Anfang immer leichter, ein Vorhaben durch negative Abgrenzung zu charakterisieren. Uns geht es NICHT darum, die Mechanismen des Kunstbetriebs oder den Kunstdiskurs zu durchschauen, d.h. nach altem, ideologiekritischem Muster das, was sich DAHINTER verbirgt, den Verblendeten vorzuführen. Denn die Kritik an den Verhältnissen sorgt erfahrungsgemäß für ihre Intensivierung. Man sollte also versuchen, den kritischen durch einen anderen Ansatz zu ersetzen, der durch seinen Gegensatz – Affirmation – auch nicht richtig gekennzeichnet ist. Vielleicht wäre es eher die Vorführung von extremen Sachverhalten, die für sich sprechen und zum Begreifen der Verhältnisse beitragen?“<sup>10</sup>

Das war sehr vorsichtig, offen, ja beinahe defensiv formuliert. In jedem Fall zeugte die Frage am Ende der zitierten Passage aber von einem Problembewusstsein und einem Grad an Reflexion, der in der etablierten Kunstgeschichte jener Jahre nicht selbstverständlich war. Und so schrieb Stefan Germer, nachdem er über Wandbilder im Frankreich des 19. Jahrhunderts, über Manets Historienbilder, die Viten Poussins und die Rolle der Kunst in der absolutistischen Öffentlichkeit am Hof Ludwig XIV. gearbeitet hatte, nun über „Sponsoren in Deutschland“, die „Kunst im Beitrittsgebiet“ (womit die ehemalige DDR gemeint war), die „Documenta als anachronistisches Ritual“, über Louise Bourgeois, Gerhard Richter und Anselm Kiefer. Man muss sich noch einmal die von Wolfgang Kemp beschriebene Absti-

◊ nenz in Sachen Moderne und Gegenwartskunst vor Augen führen, um sich bewusst zu machen, wie ungewöhnlich solche Koinzidenzen noch in den neunziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts waren.

Im Folgenden möchte ich näher auf einen Text eingehen, den Stefan Germer 1994 auf einem Symposium zum Thema „Regeln der Kunst/Criteria of Contemporary Art“ in Prag vorgetragen hat und der später von seiner Frau, der Kunsthistorikerin Julia Bernard, aus dem Nachlass veröffentlicht wurde. Schon der Titel des Vortrags ist Programm: „Wie finde ich mich aus diesem Labyrinth? Über die Notwendigkeit und Unmöglichkeit von Kriterien zur Beurteilung zeitgenössischer Kunst“.<sup>11</sup> Mit der paradoxen Formulierung war gleich in der Überschrift auf den Umstand hingewiesen, dass keine Kunstkritik, die diesen Namen verdient, auf dezidierte Kriterien verzichten kann; dass umgekehrt das Aufstellen allgemeinverbindlicher Kriterien oder gar ästhetischer Vorschriften jedoch problematisch, sogar „unmöglich“ geworden ist.

Das schien vor einem halben Jahrhundert noch ganz anders zu sein. Der amerikanische Kunstkritiker Clement Greenberg konnte das Kunsturteil damals noch als Resultat eines „unbeeinflussbaren Geschmacks“ beschreiben, dessen Geltung sich jeder nachträglichen Befragung entziehe: „Da ästhetische Urteile unmittelbar, intuitiv, nicht vorsätzlich und nicht dem Willen unterworfen sind, lassen sie keinen Raum für die bewusste Anwendung von Maßstäben, Kriterien, Regeln und Prinzipien“.<sup>12</sup> Bekanntlich hat Greenberg daraus nicht die naheliegende Konsequenz gezogen, dass ästhetische Urteile historisch kontingent sind, sondern seine Leser im Gegenteil daran erinnert, dass seine eigene Urteilsfähigkeit selbstredend unhintergebar war. Denn ein ästhetisches Urteil, so Greenberg, ist ebenso unwiderleglich, wie der Umstand, „daß Zucker süß schmeckt und Zitronen sauer“<sup>13</sup>. Das war 1967. Eine solche Naturalisierung von Geschmacksurteilen, eine solche Selbstgewissheit und Ignoranz historischer Kontingenzen wollte sich in den neunziger Jahren, als Stefan Germer seinen Vortrag verfasste, niemand mehr zutrauen. Zudem hatte Germer zu Recht mit einer kritischen Selbsteinschätzung seiner institutionellen Position als Kritiker begonnen:

„Nicht, daß man nicht immer wieder auf Künstler stößt, deren Arbeit einem relevant und wichtig zu sein scheint. Nicht daß man nicht fortwährend mit Arbeitsformen konfrontiert wäre, die einen begeistern, verwirren oder entsetzen. [...] Aber, bei aller Begeisterung für die Möglichkeiten des Augenblicks darf man nicht vergessen, daß gerade in dieser Situation der Blick und das Urteil des Kritikers beschränkt bleiben. [...] Wenn Kritik eine Funktion haben soll, so muß sie die Fiktion aufgeben, daß sie unabhängig und unbefangen sei, sondern erkennen, daß sie einem kulturellen System zuarbeitet, über das sie nicht verfügen kann, sondern das über sie verfügt.“<sup>14</sup>

Auch wenn der Schluss vielleicht ein wenig zu schicksalhaft klang (und die im erwähnten Vorwort zur ersten Ausgabe der *Texte zur Kunst* verabschiedeten „alten, ideologiekritischen Muster“ hier zumindest noch durchschimmerten), war diese Diagnose doch stichhaltig und trifft zweifellos auch heute noch zu. Kunstkritik tritt als Instanz erst in Erscheinung, nachdem entscheidende Kanonbildungen bereits andernorts vorgenommen worden sind.

„Zwar können Museumsleute, Ausstellungsmacher oder Leiter von Sammlungen ihre Normen ebensowenig absolut begründen wie die Kritiker, doch das nimmt ih-



nen nichts von ihrer Autorität, denn sie können sie praktisch setzen. [...] Wer ausstellt, sammelt oder ankauft, nimmt eine Sanktionierung vor, die stärker als jede theoretische Begründung ist.“<sup>15</sup>

Die Rolle als Richter und Entscheidungsträger im Kunstbetrieb, die vielleicht Baudelaire oder Zola noch für sich in Anspruch nehmen konnten, kommt dem Kritiker heute nicht mehr zu (es sei denn, er kombiniert seine Rolle mit derjenigen des Experten und Autors einträglicher Echtheitszertifikate).

Entscheidender noch als diese Erinnerung an die institutionelle Abhängigkeit des Kritikers war jedoch Germers Hinweis auf das bereits erwähnte Dilemma zwischen Notwendigkeit und Unmöglichkeit kunstkritischer Kriterien.

„Jeder, der über zeitgenössische Kunst schreibt, begibt sich in eine paradoxe Situation. Auf der einen Seite weiß er natürlich längst, daß es kein Kriterium mehr gibt, welches sich ohne weiteres begründen ließe. Und dennoch muß jeder, in dem Moment, da er über Kunst schreiben will, so tun, als ob er über Kriterien verfüge, deren Legitimität und universelle Anwendbarkeit außer Frage stünden.“<sup>16</sup>

Für Germer war durch das Ende der Meistererzählungen der Moderne zugleich auch das Ende der normativen Begründbarkeit des Kunsturteils besiegelt. Sobald der Glaube an eine teleologische Fortentwicklung der Kunst verloschen war, gab es keine verbindlichen Normen mehr, in deren Namen man hätte sagen können, in welche Richtung die Kunst sich als nächstes zu bewegen habe. Das lag nicht zuletzt auch an der räumlichen Zerstreuung der Kunstproduktion, in deren Folge es nicht mehr ausreichte, einfach auf die Kunstmetropolen Paris oder New York zu schauen, um zu wissen, welche Kunst gerade an der Zeit war.

„Die Abkopplung von der Zeitordnung der Metropolen war die Voraussetzung dafür, daß dissidente Vorgehensweisen entstehen und wahrgenommen werden konnten. Für diese Praktiken ist charakteristisch, daß sie die Verspätung gegenüber der Produktion der Metropolen nicht als Nachteil, sondern als Möglichkeit empfinden, zu den metropolitanen Kategorien und Kriterien eine reflexive Distanz aufzubauen.“<sup>17</sup>

Die Pointe des Prager Vortrags war aber nicht diese Diagnose, sondern dass trotzige „aber dennoch“, das Germer ihr zugleich entgegen hielt. Dass Kritik, wie es in der erwähnten Passage heißt, „einem kulturellen System zuarbeitet“, beraubt sie ja nicht der Möglichkeit, weiterhin Aussagen über gute oder schlechte Kunst zu treffen. Und so standen am Ende des Textes, der mit einer Absage an verbindliche Normen begonnen hatte, dann eben doch wieder Kriterien – „einige der Vorstellungen [...], die mich bei der Beurteilung der zeitgenössischen Produktion leiten“.<sup>18</sup> Zu diesen Leitbildern gehörte die Forderung, die Kunst der Gegenwart müsse ihre eigenen institutionellen Rahmenbedingungen reflektieren. „Je stärker Institutionen definieren, was Kunst ist, um so mehr muß die Kunstproduktion ihre Abhängigkeiten mitbedenken.“<sup>19</sup> Ein weiteres Kriterium betraf die Forderung, Malerei sei am Ende des 20. Jahrhunderts nicht mehr sinnvoll als bloße Fortsetzung tradierter Möglichkeiten zu betreiben sondern nur als reflexive Praxis und unter „systematische[r] Befragung ihrer Mittel“.<sup>20</sup>

Manche dieser Kriterien scheinen zwei Jahrzehnte nach ihrer Niederschrift in die Jahre gekommen zu sein. Die Forderung nach beständiger „Selbstreflexivität“ der Kunst beispielsweise ist mittlerweile zu einem kunstkritischen Joker geworden, der universal

◊ und unterschiedslos einsetzbar ist, wenn es etwa darum geht, die vermeintlich von Hause aus schon kritische Kunst von der minder reflexiven Bildpraxis der Medien abzusetzen.<sup>21</sup> Das ist aber keineswegs ein Einwand gegen die von Germer formulierte Notwendigkeit von Kriterien. Im Gegenteil: es ist Teil seines Arguments, dass Kriterien der Kunstkritik keine zeitlose Gültigkeit besitzen, sondern flexibel auf die Kunstproduktion der Zeit reagieren müssen. Als Kritiker würde Stefan Germer heute wohl einen anderen Kriterienkatalog entwerfen als vor zwanzig Jahren. Entscheidend war sein Festhalten an der Notwendigkeit des begründeten Urteilens, wenn Kunstkritik mehr als ein schönggeistiges Beiprogramm zum Kunsthandel sein soll.

### 3. Kritik ohne Urteil

In einer Hinsicht haben sich die Bedingungen des Schreibens über zeitgenössische Kunst allerdings geändert. Eine „merkwürdige Scheu der Kunsthistoriker vor der zeitgenössischen Kunst“, wie Stefan Germer sie vor zwei Jahrzehnten noch konstatieren konnte,<sup>22</sup> ist inzwischen – ich kann das freilich nur für den deutschen Sprachraum beurteilen – einer weitgehenden Akzeptanz des Zeitgenössischen gewichen. „Das Fach Kunstgeschichte“, schreibt Wolfgang Kemp „ist dabei, zu kippen: von der historischen Wissenschaft zur Zeitgeschichte“.<sup>23</sup> Von einer Scheu vor zeitgenössischer Kunst kann tatsächlich keine Rede mehr sein – weder unter den Lehrenden des Fachs noch unter den Studierenden. „Unter dem neuen Bachelorregime sieht es so aus, als würden Abschlussarbeit und Gegenwartsorientierung eine natürliche Einheit bilden.“<sup>24</sup> Die von Germer und Kohle beschriebene Unterscheidung zwischen einer Wissenschaft der Kunstgeschichte, die ihren Forschungsgegenstand historisch relativiert und einer Kunstkritik, die auf ästhetische Werturteile und Zeitgenossenschaft setzt, erodiert allmählich. Seitdem die akademische Kunstgeschichte auch die Gegenwartskunst als selbstverständlichen Bestandteil in ihren Kanon aufgenommen hat, ist das Kriterium des historischen Abstands zum Forschungsgegenstand endgültig fragwürdig geworden. KunstkritikerInnen und KunsthistorikerInnen teilen nicht nur *dieselben* Gegenstände, sondern schreiben oftmals auch dasselbe darüber und in *denselben* Zeitschriften oder Katalogen. Ob das eine gute Nachricht ist, bleibt abzuwarten. Die Funktion der Kritik des Zeitgenössischen, die Germer und Kohle als notwendiges Korrelat einer bloß historisierenden Betrachtung von Kunst beschrieben hatten, droht jedenfalls zu versanden, wenn diese Kritik ihre Funktion nicht mehr nachkommt. Ganze Genres, in denen Kritiker und Historiker gleichermaßen – und mitunter ununterscheidbar – schreiben, wie beispielsweise der Katalogbeitrag zur Retrospektive einer renommierten Künstlerin, schließen Distanz und Kritik *per definitionem* aus. Wer einmal in einem Ausstellungskatalog über einen Großmeister der zeitgenössischen Kunst geschrieben hat, weiß wovon die Rede ist. Nicht selten werden die Beiträge den Künstlern zur Begutachtung vorgelegt. Ein erstaunlicher Regelkreis: der Künstler als Kontrolleur seiner Interpreten, als Produzent und Deutungsinstanz in einer Person.

So wie es aussieht, bestimmen längst nicht mehr – wie noch in Greenbergs Tagen – die autoritäre Setzung und der tautologische Geltungsanspruch der Kunstkritik die Lage, sondern das Ausbleiben entschiedener Urteile. „Judgments, especially negative judgments

of value, have increasingly bad press“, bemerkt Diedrich Diedrichsen. „The widespread attitude among artists and curators these days is that recipients (many single people) would rather interact than judge. Theoriticians seem to agree.“<sup>25</sup> In seinem Essay „What happened to Art Criticism?“ geht James Elkins noch einen Schritt weiter, indem er die Krise des Urteils historisch vorverlegt und sie bereits als ein Erbe des 20. Jahrhunderts beschreibt: „Art writing that attempts not to judge, and yet presents itself as criticism, is one of the fascinating paradoxes of the second half of the twentieth century.“<sup>26</sup> Einer der Gründe für das Erlahmen der Urteilskraft liegt sicherlich in der engen sozialen Verflechtung der Beteiligten begründet. Isabelle Graw hat in diesem Zusammenhang von einem „Networking-Imperativ“ gesprochen: einer „Verpflichtung zum *Networking* [...] durch die sich die Mitglieder/innen der Kunstwelt zum unausgesetzten Kooperieren angehalten sehen.“<sup>27</sup> Negatives Urteilen oder gar offener Streit ist eine ungünstige Währung in Systemen, die auf das reibungslose Funktionieren sozialer Netzwerke ausgerichtet sind. „Critics tend to shy away from dissing an artist’s work because they don’t want produce enemies (the last thing you need in a contact world is enemies)“.<sup>28</sup>

Wie Diedrichsen zu Recht bemerkt, gibt es durchaus auch inhaltliche Gründe, die ein allzu dezidiertes oder absolutes Urteilen fragwürdig erscheinen lassen: „Opinions are supposed to be relative, debates open, and results postponed.“<sup>29</sup> Damit ist eine Haltung angesprochen, die zunächst durchaus berechtigt ist. Beinahe alle theoretischen Großunternehmungen der vergangenen Jahrzehnte – Dekonstruktion, Diskursanalyse oder Systemtheorie – haben daran erinnert, dass es keinen privilegierten und selbstverständlichen Ort der Kritik gibt. Kritik ist nicht aus dem Stand heraus und ohne gleichzeitige Selbstbeobachtung der urteilenden Instanzen zu haben. Zurückhaltung im Urteil kann also auch das Ergebnis einer berechtigten Skepsis gegenüber allzu selbstgewissen Geltungsansprüchen sein.

Das Germer’sche „und doch“ aus dem Jahr 1994 hat von seiner Aktualität gleichwohl nichts eingebüßt: *Und doch* sollte die Einsicht in die Relativität des eigenen Urteils nicht zur Folge haben, dass man sich auf bloße Beschreibungen oder allgemeines Wohlwollen beschränkt. Zu solchen passiven oder unentschiedenen Haltungen gehört auch die Vorstellung, dass es sich bei Kunst *per se* um etwas Gutes, Wertvolles und Schützenswertes handle, dessen Bedeutung sich von selbst versteht. Eine Spielart dieser Haltung ist beispielsweise das Vorurteil von der eingebauten Widerständigkeit der Kunst – als sei mit den Avantgarden des 20. Jahrhunderts das kritische Potential der Kunst für die nächsten Jahrhunderte auf Dauer gestellt worden. Das führt noch einmal auf Germers Kriterienkatalog zurück: „Gegen die Fortsetzung des Selbstverständlichen“, lautete einer der Einträge darin. Damit war weniger eine Neuorientierung innerhalb der aktuellen Kunstproduktion gemeint als vielmehr die fortgesetzte Befragung der Geltung und Funktion von Kunst überhaupt:

„Geschichte und Gegenwart lehren uns, daß die Produktion von Kunst eine zutiefst fragwürdige und zweifelhafte Angelegenheit ist. Jede Produktion, die sich auf die bloße Existenz der Institution ‚Kunst‘ verläßt oder die darauf baut, daß es Traditionen gäbe, welche sich bruchlos fortsetzen ließen, droht über kurz oder lang irrelevant zu werden. Wenn es eine Tradition gibt, so nur die, daß keine Tradition sich bruch-

los fortsetzen läßt. Im Gegenteil: Künstlerische Produktion muß jedesmal von vorne begründet werden. Das gilt sowohl für das Faktum, daß man Kunst produziert, also auch für die Wahl von Sujets, Mitteln und Medien.“<sup>30</sup>

Das war in der Unerbittlichkeit und Strenge, die hier mitschwingt, vielleicht dann doch ein wenig zu normativ formuliert. Schließlich gibt es nach wie vor keinen kunsthistorischen Katechismus, den man in unermüdlicher Selbstbefragung durcharbeiten müsste, um rechens eine Leinwand füllen zu dürfen. Und doch ist die Grundsätzlichkeit, mit der die Frage nach Bedeutung und Funktion von Kunst hier gestellt wird, eine bessere Handreichung als die unverbindliche Wertschätzung ‚der Kunst‘. Germers Forderung war an die Kunstproduktion adressiert, aber sie gilt im gleichen Maße auch für die sie begleitende Textproduktion. Anstelle von Kritik gibt es hier oftmals eine diffuse und tautologische Wertschätzung, die vor allem dadurch begründet ist, dass man es eben mit Kunst zu tun hat.

Kritik, ganz gleich ob positiv oder negativ und ganz gleich, ob man sie aus dem akademischen Betrieb heraus oder als RedakteurIn einer Kunstzeitschrift betreibt, setzt Kriterien voraus, selbst wenn offensichtlich ist, dass dafür keine Letztbegründungen geliefert werden können. Die Einsicht in die Kontingenz des eigenen Kunsturteils hebt die Notwendigkeit zu urteilen nicht auf. Im Gegenteil:

„[...] it is exactly the possibility of arriving at judgments that makes this particular critical activity an unstoppable one, because it articulates seemingly final decisions all the time. It has to continue forever; it has to permanently rediscuss what it [sic] has seemingly been decided for good. Only because a sentence has the seriousness of a final decision and an eternal damnation will it be discussed over and over again.“<sup>31</sup>

Gerade durch die Kontingenz der eigenen Urteile und Kriterien bleibt der Streit über beide ein notwendigerweise unabgeschlossener Prozess. Diesen Zusammenhang hatte Stefan Germer bereits zu einem Zeitpunkt begriffen, als das Schreiben über zeitgenössische Kunst alles andere als selbstverständlich war.

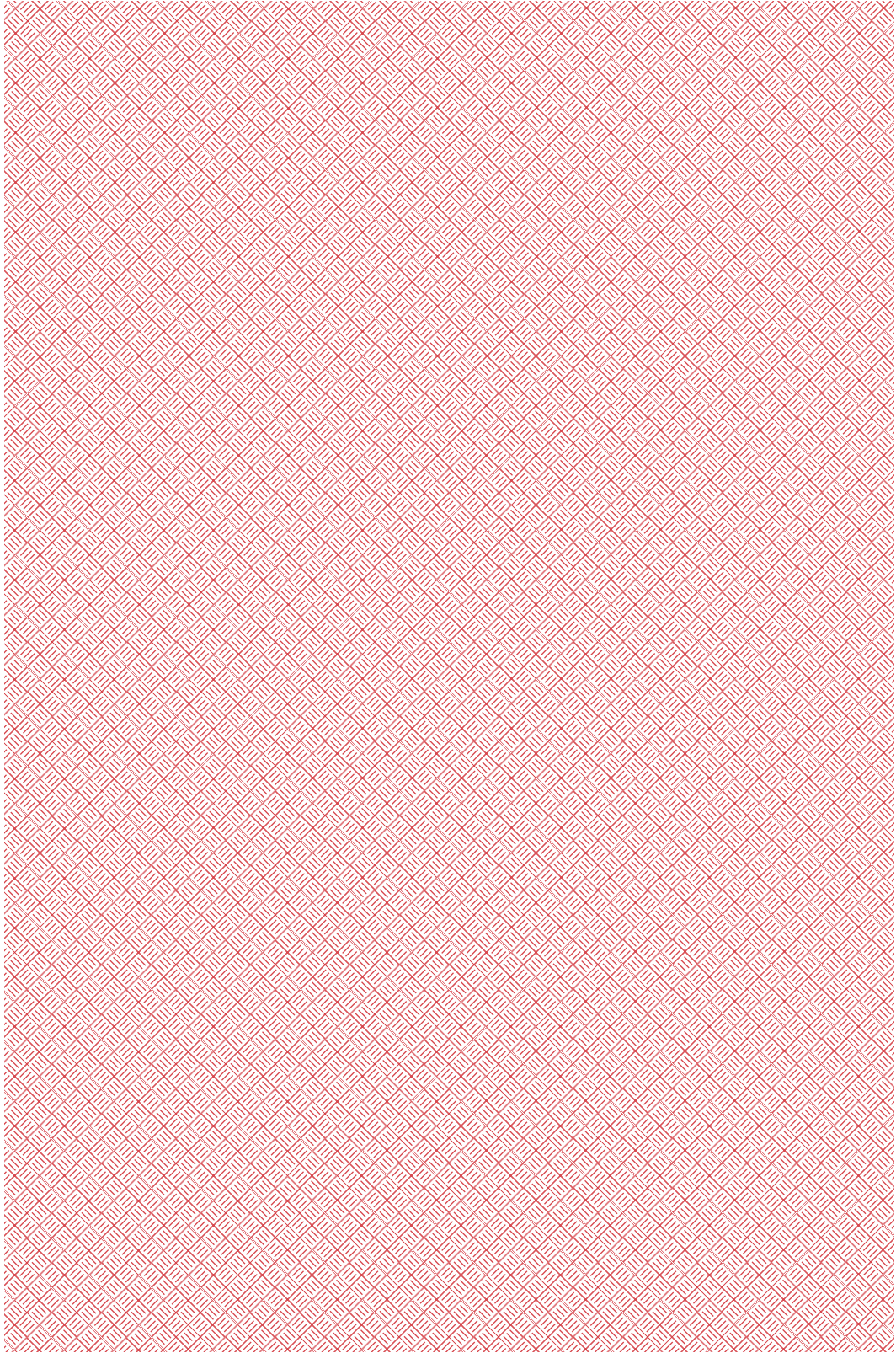
Mit Stefan Germer, so schrieb Michael Zimmermann 1998 in seinem Nachruf in der *Berliner Zeitung*, verliere das Fach einen seiner wenigen Intellektuellen.<sup>32</sup> Heute wäre er einer der weltweit maßgeblichsten Kunsthistoriker, und der Konjunktiv, der aus diesem Satz nicht mehr zu tilgen ist, bleibt eine schmerzliche Erfahrung. Es gehört zu den vielen Qualitäten dieses Denkers, dass er als einer der ersten für die Zeitgenossenschaft des Kunsthistorikers eingetreten ist und dabei sehr hellichtig auch gleich die potentiellen Kollateralschäden dieser Liaison vor Augen hatte: „Wer sich mit zeitgenössischer Kunst befaßt, muß [...] einen Wappenvogel suchen, der nicht vom gleißenden Licht der Gegenwart geblendet wird.“<sup>33</sup>

1. Stefan Germer und Hubertus Kohle, „Spontaneität und Rekonstruktion. Zur Rolle, Organisationsform und Leistung der Kunstkritik im Spannungsfeld von Kunsttheorie und Kunstgeschichte“, in: Peter Ganz u.a. (Hg.), *Kunst*

und *Kunsttheorie 1400–1900*, Wiesbaden 1991, S. 287–311, hier: S. 290 und S. 302.

2. Georges Didi-Huberman, *Vor einem Bild*, Übers. aus dem Franz. von Reinold Werner, München 2000, S. 50 (Hervorhebung i. O.); frz.: Georges Didi-Huberman, *Devant l'image: question*

- posée aux fins d'une histoire d'art, Paris 1990, S. 54: „que l'art est une chose du passé, saisissable comme objet en tant qu'il entre dans le point de vue de l'histoire“.
3. Ibid., S. 58; frz.: S. 63: „Ce serait donc pour un motif fondamentalement métaphysique que l'historien voudrait faire de son objet un objet trépassé : je te dirai qui tu es, toi l'œuvre d'art, lorsque tu seras morte. Ainsi, je serai sûr de dire le vrai sur l'histoire de l'art, lorsque cette histoire sera finie...“.
  4. Wolfgang Kemp, „Verlust der Geschichte – zur Kunstgeschichte von heute“, in: *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken*, Heft 752, 2012, S. 58–62, hier: S. 59.
  5. Germer und Kohle, „Spontaneität und Rekonstruktion...“, op. cit., hier: S. 311 (Hervorhebung i. O.).
  6. Stefan Germer, „Der blinde Fleck der Kunstgeschichte. Über die Schwierigkeiten, Kunst, Geschichte und sinnliche Erkenntnis zu verbinden“, in: Julia Bernard (Hg.), *Germeriana. Unveröffentlichte oder übersetzte Schriften von Stefan Germer zur zeitgenössischen und modernen Kunst, Jahressring 46*, Köln 1999 S. 194–207, hier: S. 195.
  7. Ibid., S. 196.
  8. Stefan Germer, „Haacke, Broodthaers, Beuys“, in: *October* 45, Sommer 1988, S. 63–75.
  9. Isabelle Graw und Stefan Germer, „Vorwort“, in: *Texte zur Kunst*, 1. Jahrgang, Nr. 1, Herbst 1990, S. 26–27, hier: S. 26.
  10. Ibid., (Hervorhebung im Original).
  11. Stefan Germer, „Wie finde ich mich aus diesem Labyrinth? Über die Notwendigkeit und Unmöglichkeit von Kriterien zur Beurteilung zeitgenössischer Kunst“ [1994], in: Julia Bernard (Hg.), *Germeriana*, op. cit., S. 233–244, hier: S. 239.
  12. Clement Greenberg, „Klagen eines Kunstkritikers“, in: ders., *Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken*, hg. von Karlheinz Lüdeking, Übers. aus dem Englischen von Christoph Hollender, Neuauflage, Hamburg 2009, S. 373–384, hier: S. 373 und S. 377.
  13. Ibid., S. 373.
  14. Stefan Germer, „Wie finde ich mich aus diesem Labyrinth?“, op. cit., S. 233–244, hier: S. 239.
  15. Ibid., S. 238.
  16. Ibid., S. 233.
  17. Ibid., S. 236.
  18. Ibid., S. 240.
  19. Ibid., S. 243.
  20. Ibid., S. 241.
  21. Zur Kritik dieser Routine siehe meinen Beitrag „Painting and Atrocity: The Tuymans Strategy“, in: Isabelle Graw, Daniel Birnbaum und Nikolaus Hirsch (Hg.), *Thinking Through Painting. Reflexivity and Agency beyond the Canvas*, Berlin 2012, S. 15–36. (Deutsch: „Malerei und Tief-sinn. Die Tuymans-Methode“, in: Isabelle Graw und Peter Geimer, *Über Malerei. Eine Diskussion*, mit einem Vorwort von André Rottmann, Berlin 2012, S. 47–77).
  22. Stefan Germer, „Thesen für Bonn“, in: Julia Bernard (Hg.), *Germeriana*, op. cit., S. 215–217, hier: S. 215.
  23. Kemp, „Verlust der Geschichte – zur Kunstgeschichte von heute“, op. cit., hier: S. 59.
  24. Ibid.
  25. Dietrich Diedrichsen, „Judgment, Objecthood, Temporality“, in: Jeff Khonsaey und Melanie O'Brian (Hg.), *Judgment and Contemporary Art Criticism*, Vancouver 2010, S. 83–99, hier: S. 83. So auch Isabelle Graw: „What we are currently witnessing in this field is a hesitance, if not refusal, to actually judge. Judgment, in short, has gained a bad reputation among art critics [...]“ Vgl. Isabelle Graw, „Judging – Yes, but How? Response to Christoph Menke“, in: Daniel Birnbaum und Isabelle Graw (Hg.), *The Power of Judgment. A Debate on Aesthetic Critique*, Berlin 2010, S. 37–42, hier: S. 37.
  26. James Elkins, *What happened to Art Criticism?*, Chicago 2003, S. 35.
  27. Isabelle Graw, „Im Griff des Marktes? Über die relative Heteronomie von Kunst, Kunstwelt und Kunstkritik“, in: Sighard Neckel (Hg.), *Kapitalistischer Realismus. Von der Kunstaktion zur Gesellschaftskritik*, Frankfurt a. M., 2010, S. 73–89, hier: S. 83.
  28. Graw, „Judging – Yes, but How? Response to Christoph Menke“, op. cit., hier: S. 38.
  29. Diedrichsen, „Judgment, Objecthood, Temporality“, op. cit., hier: S. 83.
  30. Germer, „Wie finde ich mich aus diesem Labyrinth?“, op. cit., hier: S. 240.
  31. Diedrichsen, „Judgment, Objecthood, Temporality“, op. cit., hier: S. 87.
  32. Michael F. Zimmermann, „Der Freiheitswille und die Tradition. Zum frühen Tod des Kunsthistorikers Stefan Germer“, in: *Berliner Zeitung*, 11. Juli 1998.
  33. Stefan Germer, „Die schwierigen Zeitgenossen. Über die Probleme der Historisierung aktueller Kunst“, in: Julia Bernard (Hg.), *Germeriana*, op. cit., S. 219–232, hier: S. 219.



## L'historien d'art comme contemporain

Peter Geimer

(traduction française de Florence Rougerie)

« Qui s'occupe d'art contemporain doit [...] se choisir pour blason un oiseau qui ne se laisse pas éblouir par la lumière aveuglante du présent. »

Stefan Germer

### 1. Critique d'art et histoire de l'art.

Dans un essai paru en 1991 sur la relation entre critique d'art et histoire de l'art, Stefan Germer et Hubertus Kohle esquissent l'histoire de la différenciation de ces deux formes d'examen esthétique. Tandis que selon eux, l'histoire de l'art, discipline encore en voie de formation au XVIII<sup>e</sup> siècle, cultive le recul historique et l'appartenance au passé des objets dont elle s'occupe, la critique d'art, celle de Diderot par exemple, qui émerge au même moment, se nourrit quant à elle de la possibilité de rendre les œuvres vivantes en sollicitant l'imagination du lecteur et choisit pour ce faire l'art contemporain de son époque.

« Contre le postulat de l'histoire de l'art selon lequel l'art appartiendrait au passé et contre l'exigence qui en découlerait de lui apporter une explication historique, la critique va quant à elle affirmer la contemporanéité de l'art et défendre la possibilité de l'ancrage du fait esthétique dans le présent. [...] À l'inverse du discours critique, le discours de l'histoire de l'art ne se fonde pas sur le postulat de la contemporanéité de l'œuvre d'art et donc de leur simultanété, mais définit l'art comme un phénomène appartenant pour une part essentielle au passé et exigeant pour cette raison l'éclairage apporté par la réflexion historique<sup>1</sup>. »

La corrélation qu'ils établissent ainsi entre écriture de l'histoire et mise à distance simultanée de l'objet décrit, est déjà évoquée un an plus tôt par Georges Didi-Huberman dans son étude *Devant l'image* : la prémisse selon laquelle « *l'art est une chose du passé, saisissable comme objet en tant qu'il entre dans le point de vue de l'histoire* »<sup>2</sup> impliquait de façon nécessaire, selon les mots de Didi-Huberman, que tout art doit d'abord être mort en soi et appartenir au passé avant de pouvoir faire a posteriori l'objet d'une lecture académique.

« Ce serait donc pour un motif fondamentalement métaphysique que l'historien voudrait faire de son objet un objet trépassé : je te dirai qui tu es, toi l'œuvre d'art, lorsque tu seras morte. Ainsi, je serai sûr de dire le vrai sur l'histoire de l'art, lorsque cette histoire sera finie...<sup>3</sup> ».

En effet, l'idée selon laquelle l'art devrait être d'abord mis à distance sur le plan historique, avant de pouvoir être apprécié à sa juste valeur, avec le recul que procure le temps, a conduit l'histoire de l'art académique à garder

#### **Regards croisés.**

Revue franco-allemande de recensions d'histoire de l'art et esthétique  
Numéro 3 / 2015.

● longtemps ses distances avec la production artistique de son propre temps, par précaution : les œuvres contemporaines semblaient toujours trop contemporaines, trop neuves, trop proches, pour que l'on puisse les analyser avec les méthodes établies par l'histoire de l'art en vue de normer l'examen esthétique.

« Après la guerre, écrivait quelques années plus tôt l'historien d'art Wolfgang Kemp, les historiens d'art réputés "sérieux" dans le milieu universitaire ne portaient pas plus qu'avant d'intérêt à l'art moderne et à l'art contemporain. Nous réussîmes un jour à agacer notre professeur en lui demandant ce qu'il pensait de la devise d'Andy Warhol "Treize fois, c'est mieux qu'une". Sans probablement connaître quoi que ce soit à l'art de Warhol, il nous dit qu'il fallait laisser d'abord les tableaux décanter<sup>4</sup>. »

Prévalait encore ici cette vieille idée d'un processus de maturation historique de l'art, qui devait d'abord attendre de faisander comme une belle pièce de viande dans l'antichambre de l'histoire de l'art, avant que l'on ne se risque à émettre un jugement scientifique qui bénéficie de toute l'assurance que permet le recul historique. On pensait pouvoir se payer le luxe de l'ignorance sur l'art de son propre temps, parce que l'histoire n'avait pas encore rendu son jugement sur son potentiel d'éternité. Derrière cette posture, se cachait la fiction d'une science soi-disant objective, qui pourrait s'abstenir de produire une critique de l'art contemporain, au prétexte que l'esprit du temps compenserait cette absence de jugement dans un futur proche et que le canon de l'histoire de l'art se formerait de cette manière plus ou moins de lui-même.

C'est sur cet arrière-plan que le processus de différenciation historique entre histoire de l'art et critique d'art apparaît sous un autre jour encore. La critique d'art, pouvait-on lire chez Germer et Kohle, ne serait donc pas seulement l'autre de l'histoire de l'art, issu de ce processus de différenciation historique, mais un discours critique qui, en dépit de son altérité radicale, devrait toutefois irriter et inciter sans cesse l'histoire de l'art à se dépasser elle-même dans son travail :

« [La critique d'art] ponctue de manière périodique le développement de l'histoire de l'art, en particulier partout où – comme dans le cas de l'art contemporain – on doit avoir recours à des catégories de la critique, parce que les instruments de l'historisation ne suffisent pas à l'appréhender. De manière plus générale, elle s'exprime comme un doute méthodique à l'encontre d'une procédure purement historique. Ainsi la *contribution de la critique d'art* à l'histoire et aux procédés de l'histoire de l'art consisterait avant tout en une critique de la méthode qui mettrait à l'épreuve ses limites intrinsèques<sup>5</sup>. »

Tandis que l'essai de Germer et Kohle s'ouvrait sur la différenciation historique et aux procédés distincts de la critique d'art et de l'histoire de l'art, il se concluait par cette indication que la critique du fait contemporain peut tout aussi bien faire l'effet d'un aiguillon dans les chairs entre-temps affaissées de l'histoire de l'art historisante.

Dans un texte plus tardif, Stefan Germer reprend ce thème du rapport entre examen historisant et examen esthétique et fait référence à un « point aveugle de l'histoire de l'art » :

« En ce qui concerne la contemplation esthétique, l'œuvre d'art n'avait pas de temporalité. Elle s'épuisait dans sa pure présence. L'histoire de l'art en revanche, admet que la forme d'une œuvre d'art n'est ni atemporelle ni évidente, mais qu'elle est devenue historique et qu'elle nécessite une explication. Ce principe posé, l'idée selon laquelle l'œuvre d'art ne serait que pure présence s'effondre. Dorénavant, l'examen de l'œuvre



d'art doit vivre avec le paradoxe d'avoir affaire à un objet qui dispose non pas d'une seule, mais de plusieurs temporalités. Mais ceci veut dire que l'on ne peut plus disposer immédiatement d'une œuvre dès lors que l'on a compris son historicité<sup>6</sup>. »

L'historicisation de l'art est donc selon ce raisonnement un antidote nécessaire contre une contemplation anhistorique qui miserait sur une prétendue immédiateté de l'œuvre d'art. Dans le même temps, elle se révèle tout de même comme source potentielle de déperdition, si en effet, à force d'historicisation, le caractère présent de l'œuvre d'art menace de disparaître, et si le discours historique tire sa légitimité du fait qu'il « tourne le dos au sensible », ayant comme visée ultime une « mortification de l'œuvre d'art »<sup>7</sup>. Ainsi, même l'examen des modes d'appréhension historique et esthétique de l'art conduisait-il une fois de plus à affirmer la nécessité de ne pas s'en tenir, tout historien d'art que l'on soit, à la simple historicisation de l'art du passé.

## 2. Nécessité et impossibilité des critères critiques

Lorsque les textes précédemment cités sont parus, Stefan Germer avait depuis longtemps déjà mis cette conclusion en pratique dans ses écrits. Il avait fondé en 1990 avec Isabelle Graw la revue *Texte zur Kunst*, revue qu'il édita jusqu'à sa mort prématurée et qui a vu paraître il y a peu son numéro 97. Son point de référence était la revue américaine *October*, dans laquelle l'essai de Germer « Haacke, Broodthaers, Beuys » fut publié<sup>8</sup>. « *Texte zur Kunst*, déclarèrent Germer et Graw dans leur préface au premier numéro, a pour projet de lier la production d'art contemporaine et la réflexion en histoire de l'art »<sup>9</sup>. Dans le même temps, les deux rédacteurs en chef étaient bien conscients des défis qu'ils allaient devoir relever dans leur entreprise :

« Au début, il est toujours plus aisé de caractériser un projet en procédant par une définition *ex negativo*. Nous n'avons PAS pour but de lever le voile sur les mécanismes du marché de l'art ou du discours sur l'art, autrement dit d'adopter un vieux modèle de critique idéologique consistant à détromper ceux qui s'y sont laissés prendre et de leur montrer ce qui se cache DERRIÈRE. Car l'expérience prouve que la critique des conditions de production contribue à leur intensification. On devrait donc essayer de remplacer ce type de critique par une autre, qui ne se caractériserait toutefois pas à proprement parler uniquement par son contraire, c'est-à-dire par l'affirmation. Peut-être s'agit-il plutôt de présenter des situations extrêmes qui parlent d'elles-mêmes et qui, ce faisant, aident à la compréhension des relations qui s'y jouent ?<sup>10</sup> »

Ceci était formulé de manière très prudente, ouverte, voire presque sur la défensive. En tous les cas, la question posée à la fin de l'extrait cité témoigne d'une conscience du problème et d'un degré de réflexion qui n'était à l'époque pas monnaie courante dans l'histoire de l'art établie. Ainsi, après avoir travaillé sur la peinture murale dans la France du XIX<sup>e</sup> siècle, sur la peinture d'histoire de Manet, sur les *Vies de Poussin* et sur le rôle de l'art dans l'espace public sous l'Absolutisme à la cour de Louis XIV, Stefan Germer se consacrait-il à présent aux « sponsors en Allemagne », à l'« art dans le territoire d'adhésion » (ce par quoi il entendait la RDA), à la « Documenta comme rituel anachronique », à Louise Bourgeois, Gerhard Richter et Anselm Kiefer. On doit se remémorer encore une fois l'abstinence décrite par Wolfgang Kemp en matière d'art moderne et d'art contemporain, pour se rendre compte à quel point ces centres d'intérêts

- plutôt inhabituels dans les années 1990 du siècle dernier n'étaient pas le fait d'une pure coïncidence.

J'aimerais à présent analyser plus en détail un texte que Stefan Germer a présenté en 1994 lors d'un colloque à Prague dont le thème était « Règles de l'art / Criteria of Contemporary Art », un texte issu de ses œuvres posthumes qui fut par la suite publié par son épouse, l'historienne d'art Julia Bernard. Le titre de la communication est déjà à lui seul un programme : « Comment puis-je sortir de ce labyrinthe ? De la nécessité et de l'impossibilité de critères d'évaluation de l'art contemporain »<sup>11</sup>. Avec cette formule paradoxale, Germer renvoie dès le titre au fait qu'aucune critique d'art digne de ce nom ne peut se passer de critères bien définis ; mais qu'à l'inverse, la définition de critères universels, voire même de préceptes esthétiques, est devenue problématique, sinon « impossible ».

Il semble qu'il en allait bien différemment il y a à peine un demi-siècle de cela. Le critique d'art américain Clement Greenberg pouvait encore décrire le jugement esthétique comme résultat d'un « goût inflexible », dont la validité échappait à toute évaluation ultérieure : « Comme les jugements esthétiques sont directs, basés sur l'intuition et non sur des préceptes, et comme ils échappent à la volonté, ils ne laissent aucune place à l'application consciente d'étalons, de critères, de règles, de principes »<sup>12</sup>. C'est un fait notoire que Greenberg n'en a pas tiré la conclusion, pourtant évidente, que les jugements esthétiques sont historiquement contingents : il rappelle au contraire à ses lecteurs que, bien entendu, sa propre capacité de jugement ne peut être induite en erreur.

Car un jugement esthétique est, selon Greenberg, aussi incontestable que le fait que « le sucre a un goût sucré et que celui du citron est acide »<sup>13</sup>. C'était en 1967. Dans les années 1990, à l'époque où Stefan Germer rédigea sa contribution, plus personne n'aurait osé afficher avec autant d'aplomb une telle réduction naturaliste des jugements de goût et une telle ignorance des contingences historiques. En outre, Germer avait entamé, à raison, une auto-évaluation critique de sa position institutionnelle en tant que critique :

« Non que l'on tombe sans cesse sur des artistes dont le travail paraisse pertinent et significatif. Non que l'on soit continûment confronté à des formes de travail qui enthousiasment, perturbent ou choquent. [...] Mais malgré tout l'enthousiasme que l'on peut concevoir face aux possibilités qu'offre le moment présent, on ne doit pas oublier que c'est précisément dans cette situation que le regard et le jugement du critique se trouvent limités. [...] Si la critique doit avoir une fonction, alors elle doit renoncer à la fiction selon laquelle elle serait indépendante et impartiale, mais au contraire reconnaître qu'elle contribue à conforter un système culturel dont elle ne peut disposer, mais qui dispose d'elle<sup>14</sup>. »

Même si la conclusion sonnait quelque peu définitive (et si les « vieux modèles de critique idéologique » congédiés dans la préface du premier numéro des *Texte zur Kunst* semblaient ici transparaitre quelque peu), ce diagnostic visait pourtant juste à l'époque, comme il le fait sans doute encore aujourd'hui. La critique d'art ne fait son apparition comme instance d'autorité qu'après que la formation de canons décisifs a été entreprise ailleurs.

« Certes les gens de musée, les commissaires d'exposition ou les directeurs de collection peuvent aussi peu justifier leurs normes de manière absolue que les critiques, mais cela ne diminue en rien leur autorité, car ils peuvent les mettre en pratique. [...] Qui expose,

collectionne ou acquiert des œuvres d'art, applique une sanction qui est plus forte que n'importe quelle justification théorique<sup>15</sup>. »

Le rôle de juge ou de décideur du marché de l'art, qu'un Zola ou un Baudelaire pouvait peut être encore revendiquer pour eux-mêmes, ne revient plus aujourd'hui au critique d'art (à moins qu'il ne conjugue son rôle à celui d'expert et auteur de certificats d'authenticité très lucratifs).

Plus décisif encore que ce rappel de la dépendance institutionnelle du critique, était la référence que faisait Germer au dilemme précédemment évoqué entre nécessité et impossibilité de trouver des critères en matière de critique d'art.

« Quiconque écrit sur l'art contemporain se place de lui-même dans une situation paradoxale. D'un côté il sait naturellement et depuis longtemps qu'il n'y a plus de critère qui se laisse justifier sans autre forme de procès. Et pourtant, celui-là devra, au moment où il prétend écrire sur l'art, faire comme s'il disposait de critères dont la légitimité va de soi, tout comme la possibilité de leur application universelle<sup>16</sup>. »

Pour Germer, la fin du récit de grands maîtres de l'art moderne a également scellé la fin de la possibilité d'un fondement normatif du jugement esthétique. Dès lors que la croyance en une évolution téléologique continue de l'art avait disparu, il n'y avait plus de normes contraignantes au nom desquelles on aurait pu dire quelle aurait été l'étape suivante et nécessaire de son développement. La dispersion géographique de la production artistique, par suite de laquelle il ne suffisait plus de porter son regard simplement vers les métropoles artistiques comme Paris ou New York pour savoir quel type d'art était alors au goût du jour, y a également contribué de façon non négligeable.

« Ne plus se conformer au goût du jour édicté par les métropoles était la condition d'émergence et de considération de façons de procéder dissidentes. Il est tout à fait caractéristique de ces pratiques qu'elles n'éprouvèrent pas le retard relatif à la production des métropoles comme un handicap, mais plutôt comme une possibilité d'instaurer une distance réflexive par rapport aux catégories et aux critères ayant cours dans les métropoles<sup>17</sup>. »

Ce n'est cependant pas ce diagnostic qui constitue le temps fort de la contribution de Prague, mais ce « et pourtant » têtu que Germer lui opposait dans le même temps. Que la critique, comme il est dit dans le passage cité, « contribue à conforter un système culturel » ne la prive pas de la possibilité de continuer à émettre des jugements sur l'art, que celui-ci soit bon ou mauvais. Et on retrouve ainsi tout de même à la fin du texte, qui avait pourtant commencé avec un refus des normes prescriptives, à nouveau des critères – « quelques-unes des représentations [...] qui me conduisent dans mon évaluation des productions contemporaines »<sup>18</sup>. Parmi ces principes conducteurs, on compte l'exigence selon laquelle l'art contemporain devrait proposer une réflexion sur ses propres conditions de possibilité institutionnelles. « *Plus les institutions définissent ce que l'art doit être, plus la production artistique doit inclure une réflexion sur ses propres servitudes* »<sup>19</sup>. Un autre critère concernait l'exigence selon laquelle la peinture ne pouvait plus, à la fin du XX<sup>e</sup> siècle, être pratiquée comme la simple perpétuation de possibilités reçues en héritage : elle ne trouverait son sens qu'en tant que pratique réflexive et à la condition de l'« examen critique systématique de ses moyens »<sup>20</sup>. Deux décennies après leur définition par Germer, certains de ces critères semblent être parvenus à maturité. L'exigence d'une « auto-réflexivité » constante de l'art est par exemple depuis lors brandie comme un genre de

● *joker* par la critique d'art que l'on peut faire jouer indifféremment et de manière universelle, lorsqu'il s'agit par exemple de faire la distinction entre un art critique dès l'origine et la pratique moins réfléchie des médias<sup>21</sup>. Cela ne constitue en aucun cas une objection à la nécessité formulée par Germer de trouver des critères. Bien au contraire : le fait que les critères de la critique d'art ne possèdent aucune validité permanente, mais doivent à l'inverse pouvoir réagir de manière souple à la production artistique du temps présent, fait partie intégrante de sa critique. En tant que critique, Stefan Germer établirait aujourd'hui sans doute un catalogue de critères bien différent de celui d'il y a vingt ans. Ce qui fut déterminant, c'est son insistance sur la nécessité d'un jugement étayé, si toutefois la critique d'art prétend être autre chose qu'un simple programme d'accompagnement purement décoratif du commerce de l'art.

### 3. Une critique sans jugement

D'un certain point de vue, les conditions de l'écriture sur l'art contemporain se sont toutefois modifiées. Cette « étrange appréhension que suscite l'art contemporain chez l'historien d'art », décrite par Stefan Germer il y a encore deux décennies<sup>22</sup>, a depuis – pour autant que je puisse en juger bien sûr, et donc uniquement pour l'espace germanophone – cédé le pas à une large acceptation du fait contemporain. « L'histoire de l'art en tant que discipline », écrit Wolfgang Kemp, « est sur le point de basculer : de la science historique à l'histoire du temps présent »<sup>23</sup>. On ne peut en effet plus parler d'aversion pour l'art contemporain – ni parmi les enseignants, ni parmi les étudiants de cette discipline. « Dans le nouveau régime des masterants, il semblerait que le mémoire de diplôme de fin d'études soit naturellement lié à une orientation vers le présent »<sup>24</sup>. La distinction décrite par Germer et Kohle entre une histoire de l'art qui, en tant que science, relativise l'objet de sa recherche sur le plan historique, et une critique d'art misant sur des jugements de valeur esthétiques et sur la contemporanéité de son objet, s'épuise donc peu à peu. Depuis que l'histoire de l'art universitaire a également admis l'art contemporain comme faisant évidemment partie intégrante de son canon, le critère de la distance historique avec l'objet de recherche considéré est devenu définitivement caduque. Les critiques d'art et les historiens et historiennes d'art ne partagent pas seulement les *mêmes* objets, mais écrivent souvent les *mêmes* mots à leur propos, dans les *mêmes* revues et les *mêmes* catalogues. Quant à savoir si cela est une bonne chose ou non, il faut attendre un peu. La fonction de la critique du fait contemporain, décrite par Germer et Kohle comme le corrélat nécessaire d'une vision de l'art qui ne serait qu'historique, risque toutefois de s'enliser, si cette critique ne répond plus à sa fonction. Des pans entiers de la littérature sur l'art, auxquels les critiques et les historiens contribuent dans une commune mesure – et parfois de manière indiscernable, comme le prouve par exemple le genre de la contribution au catalogue à l'occasion de la rétrospective d'une artiste aussi renommée que Louise Bourgeois – excluent par définition toute distance critique. Qui a déjà écrit une fois pour un catalogue d'exposition consacré à un des grands maîtres de l'art contemporain, sait de quoi il en retourne. Il n'est d'ailleurs pas rare que les contributions soient soumises à l'approbation des artistes. Voilà un circuit de contrôle bien étonnant : l'artiste en censeur de la parole de ses interprètes, le producteur et l'instance interprétative étant réunies en une seule et même personne.

Il semblerait bien que cela fasse longtemps que ce ne soit plus – comme c'était encore le cas du temps de Greenberg – le coup de menton de la critique d'art affirmant son droit d'autorité tautologique qui définisse la situation, mais l'absence de jugements tranchés. « Judgments, especially negative judgments of value, have increasingly bad press », comme le fait remarquer Diedrich Diedrichsen. « The widespread attitude among artists and curators these days is that recipients (many single people) would rather interact than judge. Theoricians seem to agree »<sup>25</sup>. Dans son essai intitulé « What happened to Art Criticism ? », James Elkins va encore plus loin, en situant cette crise du jugement encore plus tôt dans l'histoire et en la décrivant comme un héritage du XX<sup>e</sup> siècle. « Art writing that attempts not to judge, and yet presents itself as criticism, is one of the fascinating paradoxes of the second half of the twentieth century »<sup>26</sup>. L'une des raisons de cette paralysie de la faculté de juger tient sans aucun doute à l'étrécissement des liens sociaux qu'entretiennent les agents impliqués. Isabelle Graw évoque à ce propos un « impératif de réseau » : une « obligation au *Networking* par laquelle les membres du monde de l'art se voient contraints à une coopération sans limite »<sup>27</sup>.

Car un jugement négatif, voire un conflit ouvert ne paient guère dans des systèmes qui ont pour vocation de garantir le fonctionnement le plus fluide possible de réseaux sociaux. « Critics tend to shy away from dissing an artist's work because they don't want produce enemies (the last thing you need in a contact world is enemies) »<sup>28</sup>.

Comme Diedrichsen le fait justement remarquer, ce sont bien sûr aussi des questions de fond qui font qu'un jugement trop tranché, voire catégorique, peut paraître douteux. « Opinions are supposed to be relative, debates open, and results postponed »<sup>29</sup>. Par ces mots, il appelle de ses vœux une attitude qui se justifie tout d'abord absolument. Au plan théorique, presque toutes les entreprises d'envergure des dernières décennies – déconstruction, analyse du discours ou théorie des systèmes – l'ont rappelé : il n'existe aucun lieu privilégié de la critique qui doit être pris comme allant de soi. La critique ne peut pas être obtenue à l'improviste et sans porter simultanément un regard critique sur les instances de jugement. La retenue dans le jugement peut donc être le résultat d'un scepticisme fondé à l'encontre d'ambitions d'autorité trop affirmées.

Le « et pourtant » de Germer datant de 1994 n'a donc rien perdu de son actualité : et *pourtant*, le fait d'admettre la relativité de son propre jugement ne devrait pas avoir pour conséquence que l'on se cantonne à de simples descriptions ou à une bienveillance générale. Car de telles attitudes passives ou indécises postulent également que l'art représente en soi quelque chose de bon, de précieux, qui serait digne d'être protégé, et dont la signification se livrerait d'elle-même. Une variante de cette posture est par exemple le préjugé selon lequel l'art serait un acte de résistance en soi – comme si le potentiel critique de l'art avait été libéré par les avant-gardes du XX<sup>e</sup> siècle une fois pour toutes pour les siècles à venir. Ce qui nous ramène encore une fois au catalogue de critères établi par Germer : « contre la perpétuation de ce qui se va de soi » y était l'une des entrées. Il entendait par là bien moins une réorientation de la production artistique actuelle qu'un questionnement permanent sur la validité et la fonction de l'art en soi :

« L'histoire et le temps présent nous enseignent que la production de l'art est en soi une affaire profondément douteuse et équivoque. Toute production qui ne se fie qu'à l'existence de l'institution "Art" ou qui ne mise que sur le fait qu'il existe des traditions qui

se laisseraient simplement perpétuer sans solution de continuité, risque à court ou long terme de perdre toute pertinence. S'il existe une tradition, il n'en existe qu'une seule, à savoir qu'aucune tradition ne se laisse perpétuer sans rupture. Au contraire : toute production artistique doit à chaque fois être à nouveau intégralement justifiée. Cela vaut tant pour le fait que l'on produise de l'art, que pour le choix des sujets, des moyens et des média<sup>30</sup>. »

Cette formule impitoyable, qui laisse transparaître une certaine sévérité, était sans doute un peu trop normative. Pour finir, il n'existe, pas plus aujourd'hui qu'hier, aucun catéchisme de l'histoire de l'art qu'il faudrait sonder par un inlassable auto-questionnement, pour pouvoir à bon droit projeter ce que l'on veut sur une toile. Et pourtant, la rigueur avec laquelle la question de la signification et de la fonction de l'art est ici posée est d'un plus grand secours que n'importe quelle appréciation indicative de la valeur de « l'art ». L'exigence posée par Germer s'adressait à la production artistique, mais elle vaut tout autant pour la production textuelle qui l'accompagne. En lieu et place d'une critique, on trouve souvent l'expression d'un jugement de valeur implicite et tautologique, qui se voit avant tout justifié par le fait qu'il s'agisse justement d'art.

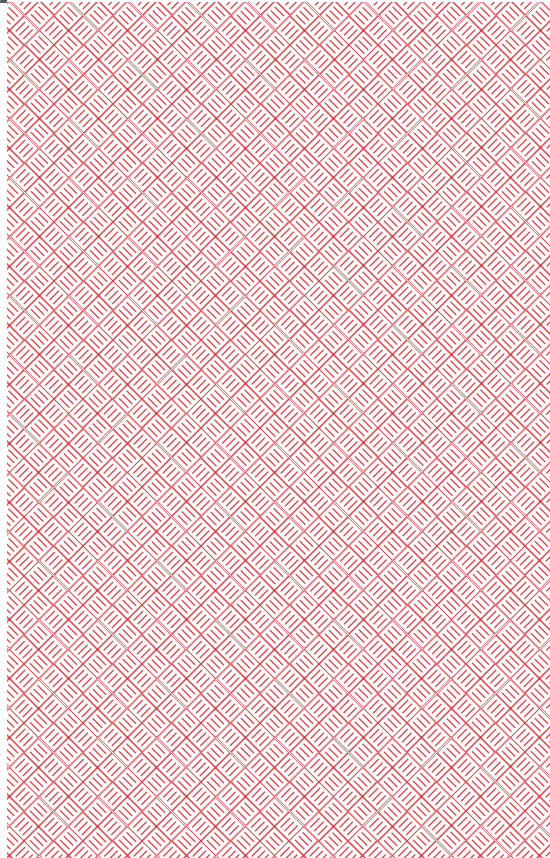
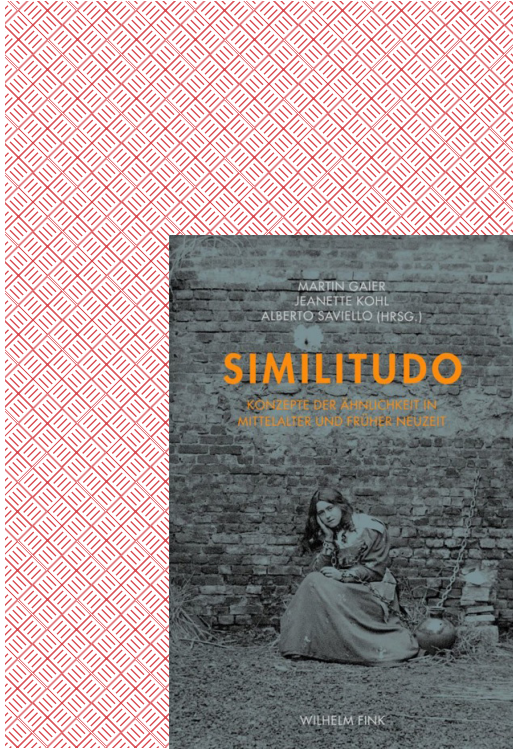
La critique, peu importe qu'elle soit positive ou négative, qu'on la pratique d'un point de vue académique, comme rédacteur ou rédactrice d'une revue d'art, présuppose l'existence de critères, même si manifestement, on ne peut leur fournir aucune justification ultime. Le fait de reconnaître la contingence de son propre jugement sur l'art n'annule pas pour autant la nécessité de produire ce jugement. Au contraire :

« [...] it is exactly the possibility of arriving at judgments that makes this particular critical activity an unstoppable one, because it articulates seemingly final decisions all the time. It has to continue forever ; it has to permanently rediscuss what it [sic] has seemingly been decided for good. Only because a sentence has the seriousness of a final decision and an eternal damnation will it be discussed over and over again<sup>31</sup>. »

C'est précisément en raison de la contingence des propres jugements émis et des critères employés que la controverse au sujet de ces deux termes reste un processus nécessairement inachevé. Stefan Germer avait déjà établi cet état de fait, à une époque où écrire sur l'art contemporain était tout sauf évident.

Avec la mort de Stefan Germer, comme l'écrivit Michael Zimmermann en 1998 dans son hommage posthume dans le *Berliner Zeitung*, la discipline perdait l'un de ses rares intellectuels<sup>32</sup>. Il serait sans aucun doute devenu l'un des historiens d'art majeurs de notre temps, de renommée mondiale ; le fait de devoir irrémédiablement employer le conditionnel, qui ne se laisse plus effacer dans cette phrase, demeure douloureux. L'une des nombreuses qualités de ce penseur, est d'avoir été parmi les premiers à avoir défendu avec beaucoup de clairvoyance la contemporanéité de l'historien d'art, tout en gardant à l'esprit les dommages collatéraux potentiels de cette liaison : « Qui s'occupe d'art contemporain, doit [...] se choisir pour blason un oiseau qui ne se laisse pas éblouir par la lumière aveuglante du présent »<sup>33</sup>.

1. Stefan Germer et Hubertus Kohle, « Spontaneität und Rekonstruktion. Zur Rolle, Organisationsform und Leistung der Kunstkritik im Spannungsfeld von Kunsttheorie und Kunstgeschichte », dans Peter Ganz et al. (éd.), *Kunst und Kunsttheorie 1400-1900*, Wiesbaden : Harrassowitz, 1991, p. 287-311, ici p. 290 et p. 302 ; (toutes les citations sont traduites en français par Florence Rougerie en l'absence d'autre indication).
2. Georges Didi-Huberman, *Devant l'image : question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris : Éditions de Minuit, 1990, p. 54 (souligné dans l'original) ; trad. allemand par Reinold Werner sous le titre : *Vor einem Bild*, Munich : Hanser, 2000, p. 50.
3. *Ibid.*, p. 58 ; fr. : p. 63.
4. Wolfgang Kemp, « Verlust der Geschichte – zur Kunstgeschichte von heute », *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken*, cahier n° 752, 2012, p. 58-62, ici p. 59.
5. Germer et Kohle, « Spontaneität und Rekonstruktion... », *op. cit.*, p. 311 (souligné dans l'original).
6. Stefan Germer, « Der blinde Fleck der Kunstgeschichte. Über die Schwierigkeiten, Kunst, Geschichte und sinnliche Erkenntnis zu verbinden », dans Julia Bernard (éd.), *Germeriana. Unveröffentlichte oder übersetzte Schriften von Stefan Germer zur zeitgenössischen und modernen Kunst, Jahresring 46*, Cologne : Oktagon, 1999, p. 194-207, ici p. 195.
7. *Ibid.*, p. 196.
8. Stefan Germer, « Haacke, Broodthaers, Beuys », *October* 45, été 1988, p. 63-75.
9. Isabelle Graw et Stefan Germer, « Vorwort », *Texte zur Kunst*, 1/1, automne 1990, p. 26-27, ici p. 26.
10. *Ibid.*, (souligné dans l'original).
11. Stefan Germer, « Wie finde ich mich aus diesem Labyrinth ? Über die Notwendigkeit und Unmöglichkeit von Kriterien zur Beurteilung zeitgenössischer Kunst » [1994], dans Julia Bernard (éd.), *op. cit.*, p. 233-244, ici p. 239.
12. Clement Greenberg, « Klagen eines Kunstkritikers », dans *Idem, Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken*, éd. par Karlheinz Lüdeking, trad. d'anglais par Christoph Hollender, réédition, Hambourg : Philo Fine Arts, 2009, p. 373-384, ici p. 373 et p. 377.
13. *Ibid.*, p. 373.
14. Stefan Germer, « Wie finde ich mich aus diesem Labyrinth ? », *op. cit.*, p. 233-244, ici p. 239.
15. *Ibid.*, p. 238.
16. *Ibid.*, p. 233.
17. *Ibid.*, p. 236.
18. *Ibid.*, p. 240.
19. *Ibid.*, p. 243 (souligné dans l'original).
20. *Ibid.*, p. 241.
21. Sur la critique de cette habitude, voir ma contribution : « Painting and Atrocity : The Tuymans Strategy », dans Isabelle Graw, Daniel Birnbaum et Nikolaus Hirsch (dir.), *Thinking Through Painting. Reflexivity and Agency beyond the Canvas*, Berlin : Sternberg, 2012, p. 15-36 ; (allemand : « Malerei und Tiefsinn. Die Tuymans-Methode », dans Isabelle Graw et Peter Geimer, *Über Malerei. Eine Diskussion*, avec une préface de André Rottmann, Berlin : August Verlag, 2012, p. 47-77).
22. Stefan Germer, « Thesen für Bonn », dans Julia Bernard (éd.), *Germeriana, op. cit.*, p. 215-217, ici p. 215.
23. Kemp, « Verlust der Geschichte – zur Kunstgeschichte von heute », *op. cit.*, p. 59.
24. *Ibid.*
25. Dietrich Diedrichsen, « Judgment, Objecthood, Temporality », dans Jeff Khonsaey et Melanie O'Brian (dir.), *Judgment and Contemporary Art Criticism*, Vancouver : Fillip Editions, 2010, p. 83-99, ici p. 83. De même Isabelle Graw : « What we are currently witnessing in this field is a hesitance, if not refusal, to actually judge. Judgment, in short, has gained a bad reputation among art critics [...]. » Voir Isabelle Graw, « Judging – Yes, but How ? Response to Christoph Menke », dans Daniel Birnbaum et Isabelle Graw (dir.), *The Power of Judgment. A Debate on Aesthetic Critique*, Berlin : Sternberg, 2010, p. 37-42, ici p. 37.
26. James Elkins, *What happened to Art Criticism ?*, Chicago : University of Chicago Press, 2003, p. 35.
27. Isabelle Graw, « Im Griff des Marktes ? Über die relative Heteronomie von Kunst, Kunstwelt und Kunstkritik », dans Sighard Neckel (dir.), *Kapitalistischer Realismus. Von der Kunstaktion zur Gesellschaftskritik*, Frankfurt-sur-le-Main : Campus, 2010, p. 73-89, ici p. 83.
28. Graw, « Judging – Yes, but How ? Response to Christoph Menke », *op. cit.*, p. 38.
29. Diedrichsen, « Judgment, Objecthood, Temporality », *op. cit.*, ici p. 83.
30. Germer, « Wie finde ich mich aus diesem Labyrinth ? », *op. cit.*, ici p. 240.
31. Diedrichsen, « Judgment, Objecthood, Temporality », *op. cit.*, p. 87.
32. Michael F. Zimmermann, « Der Freiheitswille und die Tradition. Zum frühen Tod des Kunsthistorikers Stefan Germer », *Berliner Zeitung*, 11. Juli 1998.
33. Stefan Germer, « Die schwierigen Zeitgenossen. Über die Probleme der Historisierung aktueller Kunst », dans Julia Bernard (éd.), *Germeriana, op. cit.*, p. 219-232, ici p. 219.





Martin Gaier, Jeannette Kohl, Alberto Saviello (dir.), *Similitudo.*

*Konzepte der Ähnlichkeit in Mittelalter und früher Neuzeit,*

Munich : Wilhelm Fink, 2012, 248 pages

Elisabeth Ruchaud

Le paradigme de ressemblance (*similitudo* en latin) est au cœur de cette publication et offre, selon les auteurs, un mode d'analyse complémentaire aux images. Comme le souligne Jeannette Kohl dans son avant-propos, les réseaux sont des systèmes à la structure complexe, faite de nœuds qui se joignent aux bordures, liés ainsi les uns aux autres. C'est la complexité de ces réseaux d'interconnexions que le groupe de recherche *Die Macht des Gesichts* a tenté de révéler<sup>1</sup>. *Similitudo. Konzepte der Ähnlichkeit in Mittelalter und früher Neuzeit* est le fruit de leur dernier colloque qui a eu lieu à Berlin en 2009.

À travers un certain nombre de rencontres et conférences centrées autour des questions de matérialité et de médialité du portrait et du visage comme vecteur de compréhension et d'analyse de l'image, il est apparu que la notion de ressemblance pouvait apporter de nouveaux éclairages. Partant du concept développé par Georges Didi-Huberman dans l'ouvrage intitulé « Ce que nous voyons, ce qui nous regarde »<sup>2</sup>, le portrait est défini comme une forme de mise en scène de la représentation de l'individu participant à la culture du souvenir. Au-delà, il peut aussi être compris dans le cadre des pratiques de la représentation et de la mémoire. Les notions d'altérité et de mentalité, qui appartiennent au domaine de la théorie et de la pratique du portrait dans l'art, permettent de l'éclairer. Dans ce contexte, la notion de ressemblance (*similitudo*), au-delà du portrait ou de la force du visage, a permis d'ouvrir les réflexions du groupe vers d'autres horizons. Les dix contributions qui forment cet ouvrage couvrent une période allant du Moyen Âge classique (XIII<sup>e</sup> siècle) au début de l'époque moderne. Elles abordent chacune un ou plusieurs aspects de la notion de ressemblance et tentent d'en définir les principes et les évolutions dans les processus créatifs, en décrivant divers cadres sociaux et historiques. Parmi les riches contributions (dont celles par exemple de Dominic Olariu, Agnieszka Madej-Anderson, Urte Krass...) qui forment cet ouvrage, nous insisterons plus spécifiquement ici sur trois articles illustrant les différentes formes de cette approche.

Dans un premier article théorique, Johannes Endres (p. 29-58) tente de définir la « dissemblable ressemblance » comme une notion permettant de comprendre les liens, mais aussi les différences, entre les concepts d'analogie, de métaphore et de cousinage. Il revient pour cela sur la définition donnée par Walter Benjamin de l'analogie comme étant « probablement une ressemblance métaphorique, c'est-à-dire une ressemblance de relation alors que dans le sens réel (non métaphorique),

**Regards croisés.**

Revue franco-allemande de recensions  
d'histoire de l'art et esthétique  
Numéro 3 / 2015.

● semblable ne pourrait être que substance »<sup>3</sup> (S. 29). Partant de ce constat, Endres analyse, dans son sens aristotélicien, la notion de métaphore qui regroupe les notions de ressemblance, d'analogie et de cousinage qu'il considère comme les tenants d'un même phénomène. Il propose ainsi d'utiliser la notion de « parenté » (ou de ressemblance familiale) pour mettre en place une structure triangulaire de la *comparatio*. Ainsi deux objets A et B se ressemblent lorsqu'ils peuvent chacun être rapproché d'un troisième terme C qui sert alors de *tertium comparationis* et ce malgré l'absence de critères objectifs permettant de rapprocher A et B. Il reprend la formule positiviste, selon laquelle « l'identité (égalité) est quelque chose d'objectif, seule la ressemblance [étant] subjective »<sup>4</sup> : la constatation d'une ressemblance va générer la ressemblance. Mais comme il le souligne (p. 33), la ressemblance n'est pas seulement subjective, elle peut aussi être relative et soumise à des variables (contextes, intérêts et autres facteurs) qui en altèrent la forme. Ainsi la ressemblance devient-elle perceptible à un moment du temps qui peut disparaître et varie selon l'observateur. Mais au-delà de ce constat, la ressemblance, selon sa compréhension mathématique, n'est pas transitive (p. 35). Si A ressemble à B et si B ressemble à C, cela n'induit pas forcément de rapprochement entre A et C. Ayant ainsi dissocié les notions de ressemblance et de représentation, Endres les rapproche d'autres concepts aristotéliciens communs à la perception iconographique et à l'histoire de l'art : la mimésis et la création, en tant que réflexion sur la réflexivité et la symétrie du phénomène de ressemblance<sup>5</sup>. Ainsi esthétique et sémiotique deviennent-elles des catégories de la ressemblance permettant de traiter la question de la représentation. Cela lui permet de définir trois aspects qui selon lui caractérisent les liens entre ressemblance, analogie ou parenté. Tout d'abord la prééminence des principes de la ressemblance dans la théorie des arts ne se comprend que sur l'arrière-plan que constitue la théorie de la *mimésis*. Aristote ne pense pas à la mimésis en tant qu'imitation mais la détermine plutôt comme poétique. L'acte créateur n'est alors plus un principe de création (sur le mode divin) qui ne peut qu'imparfaitement reproduire la nature, mais consiste bien plutôt à interpréter la perception que l'on se fait du monde. Ensuite, les relations de ressemblance sont, pourrait-on dire, issues de liens de causalité naturels ou théologiques et de similarités pleines ou partielles. Enfin, la ressemblance apparaît comme une apparence, une épiphanie provenant de la perception de l'observateur au-delà de la perception naturelle ou génétique (ressemblance du père et du fils) (p. 39-40). Mais se pose alors la question du lien formel entre ressemblance et analogie. Selon Aristote (*Éthique à Nicomède*), l'analogie repose sur un rapport d'identité, une analogie proportionnelle entre deux objets. La notion d'analogie par attribution, dérivée de la proportion, telle que la développent Thomas d'Aquin et Cajetan, permet quant à elle de rapprocher deux objets dont l'un est le contraire de l'autre (*analogia unius ad alterum*) ou parce que tous deux entretiennent un même rapport à un tiers terme (*analogia duorum respectu tertii*). C'est ce que Benjamin appelle la « ressemblance par relation » et la ressemblance de « substance ». Au-delà des notions d'analogie et de métaphore que l'auteur développe à la suite d'Aristote, c'est la question du rapport entre ressemblance et dissemblance qui retient l'attention (p. 46-49). Ressemblance et dissemblance ne s'excluent pas l'une l'autre, la seconde semblant fonctionner bien au contraire comme condition de possibilité de l'autre et réciproquement. L'ensemble de ces définitions peut finalement être réduit à l'idée de la perception de cette ressemblance et de cette dissemblance et aux représentations qu'elles

induisent. Cela amène Endres à réfléchir à l'idée de ressemblance familiale et d'hérédité comme phénomène permettant l'interprétation de la représentation en tant que telle. Cette analyse précise des différentes formes pratiques et théoriques de la ressemblance introduit parfaitement les problématiques générales du groupe de recherche. Elle permet d'exposer la variation conceptuelle qu'offre un certain contexte artistique et philosophique et apporte un autre regard sur l'ensemble des communications rassemblées ici.

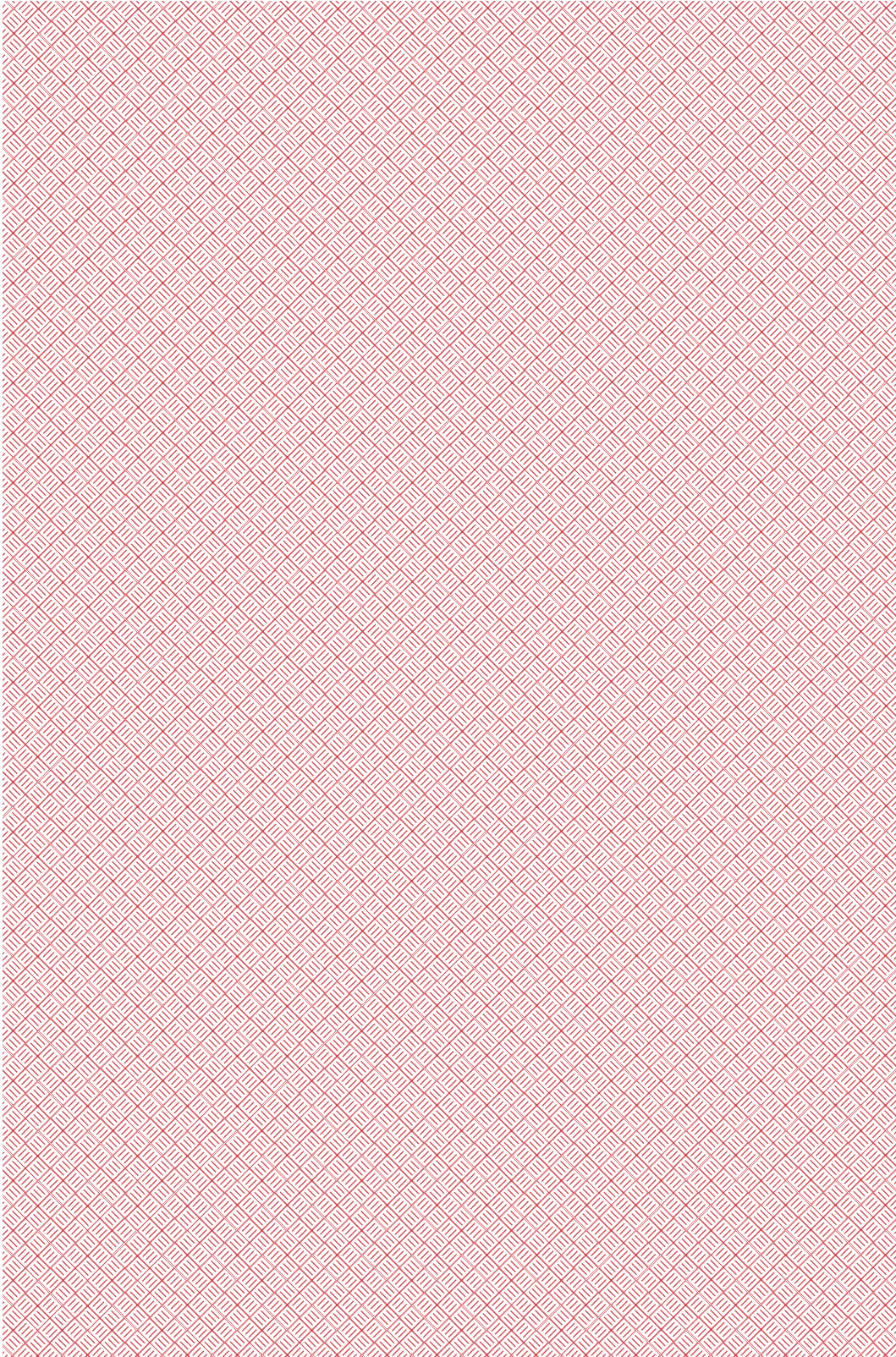
Ce sont en l'occurrence certaines de ces notions que Henrike Haug (p. 77-99) reprend dans son étude sur la ressemblance et l'image dans la sculpture du XIII<sup>e</sup> siècle, en traitant du matériau comme principe et motif de l'individuation. Se fondant sur la définition proposée par Albert le Grand (1193-1280)<sup>6</sup> dans son commentaire sur l'*Isagogè* de Porphyre sur la matière comme *principe et origine* de retransmission d'une idée dans sa forme figurée, l'auteur revient sur certaines réflexions théoriques concernant le rapport de l'individuel à la matière (S. 77). Albert le Grand distingue nettement deux lieux et deux formes de l'art. Tout d'abord, l'art existe dans l'artiste, dans la forme de l'ébauche ou de l'idée, puis dans les notions théoriques développées qu'il génère. Dans un second temps, l'art existe en dehors de l'artiste, dans la forme de l'œuvre achevée, ce qui n'est possible que grâce à l'excellence de la matière, qui permet à l'art d'être visible (p. 78). L'art du portrait au XIII<sup>e</sup> siècle joue ainsi sur le phénomène de ressemblance sans jamais vraiment totalement y céder. L'artiste, imitant le processus créatif de la nature, peut chercher la représentation des formes dans la matière elle-même. La transformation de la matière semble s'accompagner de la perte du caractère général au profit de caractéristiques individuelles. L'artiste semble alors avoir la possibilité de décider quelles formes cette individualité peut adopter. Au XIII<sup>e</sup> siècle, cette individuation de la matière témoigne de la relation existante entre image et ressemblance, en particulier ici l'idée d'une ressemblance de la forme (extérieure) qui n'est pas totalement étrangère sans être véritablement familière. La perte du caractère général au profit de traits individuels se comprend comme passage d'une forme primitive à une forme finale. L'idée ne peut s'extérioriser que par le choix d'une forme concrète et la définition de cette forme devient ainsi un préalable pour toute apparition de l'œuvre. La matière devient alors elle-même un sujet d'étude en tant que tel, tandis que la vue se définit comme le sens le plus important pour la reconnaissance de l'œuvre. Une autre composante importante demeure aussi le mouvement de la Renaissance du XII<sup>e</sup> siècle qui eut une influence dans la création et l'emploi de la matière elle-même en tant qu'élément constitutif de la ressemblance. Haug propose ainsi d'aborder la question du développement du portrait dans la sculpture monumentale du XIII<sup>e</sup> en questionnant le rapport de la forme à la matière. Cet éclairage de la ressemblance par individuation de la matière lui permet alors d'avancer de nouvelles hypothèses et de situer plus tôt l'émergence du portrait en tant qu'individualité dans la création artistique.

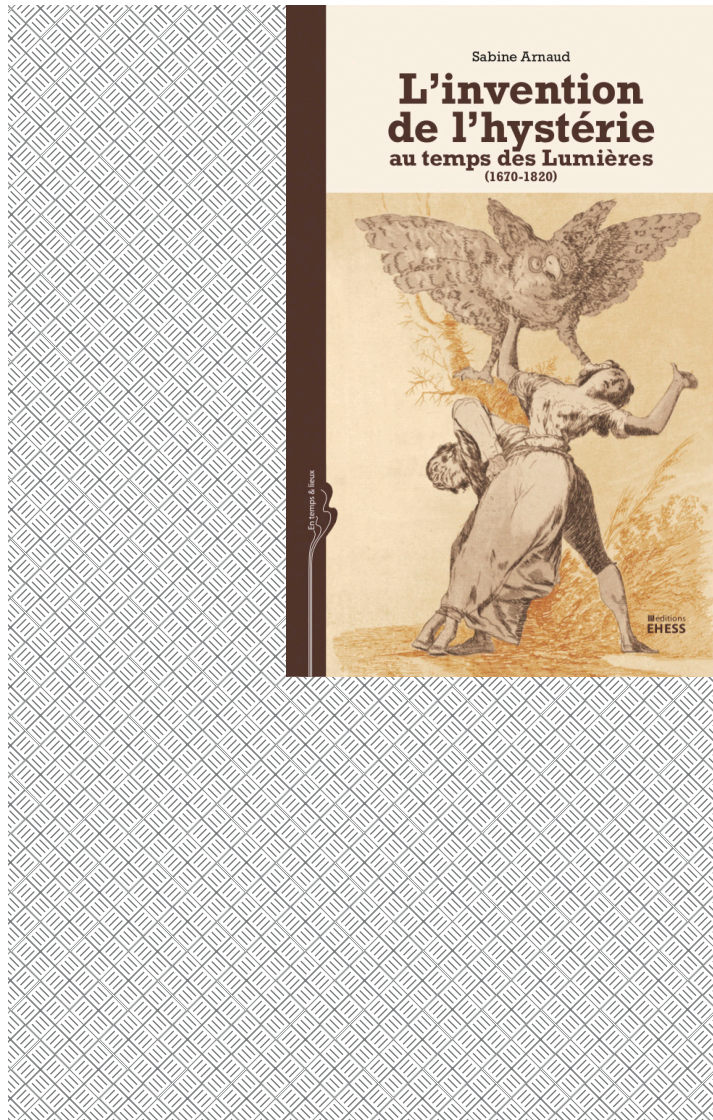
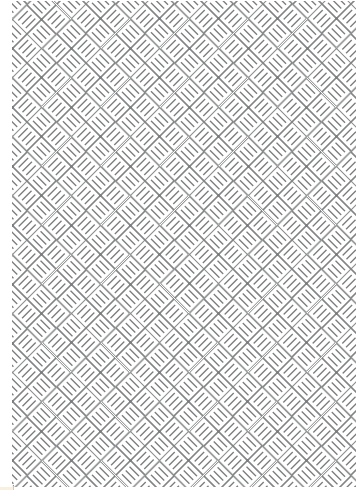
Evelin Wetter (p. 129-146) se penche quant à elle sur la question de la construction par ressemblance dans la liturgie, et en particulier dans le rite initiatique, et ses représentations figurées. Dans le cadre liturgique, l'acte de la parole n'est généralement pas suffisant à lui seul et le mobilier, et en particulier le vêtement, joue lui aussi un rôle important. Le vêtement liturgique offre tant par sa forme que par son décor au sein même de l'eucharistie un aspect ascétique et moralisateur qui permet une ressemblance avec le Christ. Ainsi dans le rite initiatique, la construction de la ressemblance est-elle plus particulièrement liée au

● couronnement du souverain du monde, et par extension, du *Vicarius Christi* dont on retrouve la représentation dans les textes, sur les objets et dans les images. Wetter se propose ainsi d'analyser l'évolution de cette iconographie du couronnement (des évêques, papes mais aussi des femmes) dans les vêtements liturgiques, en particulier les mitres, entre les XI<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles. Cette étude lie dans un même ensemble les données artistiques et théologiques. L'auteur développe par exemple tout un argumentaire sur la dimension théologique et morale de la « ressemblance » (au sens de *similitudo*) entre le couronnement de la Vierge et celui des nonnes, qui en proposent une « représentation » postérieure (p. 142). La construction de la ressemblance passe ici par la personnification : l'évêque figure le Christ et c'est cette ressemblance au Christ qui permet la consécration et l'acte initiatique. Les objets sont ainsi dépositaires d'une mémoire à travers laquelle s'exprime l'idée d'une similarité formelle et surtout spirituelle.

En conclusion, l'ensemble des contributions formant cet ouvrage permet d'aborder différentes facettes de la notion de « ressemblance » ou de *similitudo* pendant le Moyen Âge et le début de l'époque moderne. Les études présentées dans le présent ouvrage se concentrent plus particulièrement sur le Moyen Âge classique et tardif, période à laquelle la question du portrait et de la ressemblance apparaît et prend véritablement son essor, en donnant lieu à de multiples recherches. Les recherches rassemblées ici apportent non seulement un éclairage nouveau sur les notions de ressemblance et de similitude en tant que catégories définissant le portrait, mais donnent également une vision claire de l'état de la recherche sur ces concepts centraux. On ne peut que recommander la lecture de cette somme qui ne s'adresse pas aux seuls historiens d'art mais intéressera sans aucun doute aussi les historiens et philosophes concernés par l'évolution conceptuelle de la « ressemblance » au Moyen Âge et à l'époque moderne.

1. *Die Macht des Gesichts. Büste, Kopf- und Körperbild in Mittelalter und Früher Neuzeit* était un programme de chercheurs de DFG (Deutsche Forschungsgemeinschaft) de 2006 à 2009.
2. Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris : Les éditions de Minuit, 1992. Didi-Huberman développe ici l'idée d'une expérience visuelle de l'esthétique selon deux axes. D'un côté, ce qu'il appelle la *vision croyante* où l'expérience n'est pas remise en question et, de l'autre, la *vision tautologique* qui remet en cause, parfois même jusqu'au cynisme, son expérience visuelle pour finalement l'assurer au niveau de la connaissance. Ce qui nous regarde est finalement ce que nous nous renvoyons à nous-mêmes, c'est l'aura de l'œuvre qui s'imprime dans le regard que nous portons sur l'objet.
3. Les auteurs se réfèrent à : Walter Benjamin, « Analogie und Verwandtschaft », *Gesammelte Schriften*, édités par Rolf Tiedemann et Hermann
4. « Gleichheit ist etwas Objektives, allein Ähnlichkeit ist subjektiv. » Georg Christoph Lichtenberg, *Sudelbücher*, J 404 dans : *Schriften und Briefe*, édité par Wolfgang Promies, Munich, 1967-1992, t. 1, p. 713 (Trad. ici par Elisabeth Ruchaud).
5. Reprenant en cela l'analyse déjà entreprise par Nelson Goodman, *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*, Indianapolis : Hackett, 1976.
6. Voir *Texte zum Universalienstreit*, traduction et édition de Hans Ulrich Wöhler, t. 2: *Hoch- und spätmittelalterliche Scholastik. Lateinische Texte des 13.-15. Jahrhunderts*, Berlin : Akademie Verlag, 1992-1994, p. 10.





Sabine Arnaud, *L'invention de l'hystérie au temps des*

*Lumières (1670–1820)*, Paris: Les Éditions de l'EHESS, 2014,

352 Seiten

Jeanne Bindernagel

Mit ihrem Buch *L'invention de l'hystérie au temps des Lumières (1670–1820)* wendet sich Sabine Arnaud gleich in zweifacher Weise einem gewichtigen Forschungsdesiderat zu. Zum einen erweitert sie den Blick auf den Untersuchungsgegenstand ‚Hysterie‘ in raumzeitlicher Perspektive; zum anderen aber soll ihre Studie auch zu einer Vertiefung der damit verbundenen systematischen Fragestellungen beitragen. Mit dem Schlagwort der Hysterie verbinden sich wissenschaftsgeschichtlich bisher vor allem die fotografischen Aufzeichnungen des weiblichen Körpers im Ausnahmezustand, die ab Mitte des 19. Jahrhunderts in den Kliniken der Pariser Salpêtrière unter der Leitung von Jean-Martin Charcot<sup>1</sup> entstanden sind. Diese Aufnahmen gelten aus gegenwärtiger Perspektive vor allem als aufschlussreiche Beispiele für die suggestive Kraft medial organisierter Versuchsanordnungen einer Medizin, die in ihren Verzeichnungen des kranken Körpers die Bildregister der religiösen Ikonografie von Verklärung und Besessenheit reproduzierte. Das an diesem Fehlgang medizinischer Objektivität etablierte Krankheitsverständnis der Hysterie ist bereits gut erforscht. Sabine Arnaud bettet es in ihrer Darstellung nun in eine komplexe und widerspruchsvolle Entwicklung medizinischer, sozialer und ästhetischer Wissensformen vom menschlichen Körper und seiner Gesundheit ein. Besonders hervorzuheben sind deshalb ihre Beobachtungen und Überlegungen zur Vorgeschichte der charcotschen Schule, die 1670 mit Thomas Willis und Thomas Sydenham einsetzen und anhand kenntnisreich ausgewählter weiterer Diskurspositionen und Zeugnisse vor allem aus Frankreich und England (etwa bei Ambroise Paré, André Du Laurens, Jean-Baptiste Louyer-Villermay, Pierre Janet) das Forschungsfeld etablieren. Arnaud schreitet dieses in zeitlicher Sukzession ab und stellt dabei u. a. den Umbruch zwischen den französischen Staatsformen und die damit verbundene Entwicklung der sozialen Funktion medizinischen Wissens ins Zentrum der Untersuchung.

Zugleich liegt ihrer Analyse aber auch eine begriffliche Systematik zugrunde, die es ihr erlaubt, konzeptuelle Entlehnungen der Krankheit Hysterie in Kunst und Literatur wie Religion und Staatstheorie aufzudecken. Auf diese Weise vermag die Autorin die Etablierung des Terminus Hysterie nachvollziehbar zu machen, dem zur Schaffung seiner diskursiven Tragfähigkeit von verschiedener Seite eine kohärente phänomenologische Herkunft und eine Tradition der wissenschaftlichen Erforschung unterstellt wird, innerhalb derer die medizinischen Positionen sich jeweils legitimieren. Indem Arnaud die Widersprüchlichkeit der entsprechenden

**Regards croisés.**

Deutsch-französisches Rezensionjournal  
für Kunstgeschichte und Ästhetik  
Nummer 3 / 2015.

◊ Narrative aufzeigt, tritt auch deren Unhaltbarkeit zutage. Die Referenzsysteme der Hysterie verschieben sich fortlaufend, beispielsweise etwa von einem Phänomen in der Adelsgesellschaft des *Ancien Régime* zu einem Krankheitsbild der bürgerlichen Frau, dessen Bedeutung im Zuge der Französischen Revolution für den Staatskörper sowie für dessen Reproduktion und Gesundheit am weiblichen Körper symbolisch etabliert wird:

„[...] durch die Untersuchung der Genealogie einer Kategorie trägt dieses Buch dazu bei, die Entstehung einer Disziplin besser zu verstehen – insbesondere die Frage, wie die Rolle und der Status der Medizin in der französischen Gesellschaft am Ende des 18. Jahrhunderts etabliert werden konnten. Im Gegensatz zu Studien, die sich den medizinischen Institutionen oder der medizinischen Blickweise widmen, behandelt dieses Buch den Übergang des Bildes von einem höfischen zu einem bürgerlichen Arzt.“<sup>2</sup> (S. 289)

Die Studie legt den Schwerpunkt auf die in Texten und Theorien dargelegten Relationen zwischen dem geistig-seelischen, psychischen und dem physiologischen Bereich. Begrifflich-systematisch lässt sich hieran (erst) ab 1800 die Etablierung von geschlechtlichen und sozialen Differenzstrukturen beobachten.

Im Zuge dieser Erweiterung des Untersuchungskontextes schreibt Arnaud keine klassische Ideen- oder Diskursgeschichte der Hysterie im Sinne einer Fortschrittslogik hin zu einem aufgeklärten medizinischen Verständnis des kranken Körpers oder einer Vereinheitlichung des medizinischen Begriffs- und Methodenrepertoires. Neben der raumzeitlichen Erweiterung der Untersuchungsperspektive besteht daher das zweite innovative Moment von Arnauts Buch darin, die Exemplarität der Hysterie (S. 23) für einen wissenschaftsgeschichtlichen Diskursverlauf aufzuzeigen, der aus Entwendungen, Umformulierungen und inkonsistent-sprunghaften Bezugnahmen besteht. Zwischen den Disziplinen, die Anspruch auf die Deutungshoheit über die Hysterie anmelden, flottieren die Begriffe und Bilder, mittels derer in den Disziplinen die Deutungshoheit über die Hysterie angemeldet wird. In diesem Zusammenhang bezieht die Autorin ihre Methodik auf die Diskursanalyse im Sinne Michel Foucaults, erweitert aber das Hysterieverständnis aus *Geburt der Klinik*<sup>3</sup>, das Arnaud als semiotisch charakterisiert, um einen Ansatz, der die Gleichzeitigkeit und Vielheit der Schreibweisen der Hysterie hervortreten lässt (S. 22):

„Schlussendlich werden neue methodologische Möglichkeiten für die Medizingeschichte und darüber hinaus für die Wissenschaftsgeschichte vorgeschlagen, indem die Praktiken des Schreibens, die in der Herausstellung einer Kategorie Anwendung finden, berücksichtigt werden. Die Aufmerksamkeit für Strategien des Schreibens, für Zitationen und für Zirkulationen rhetorischer Figuren erlaubt es, der Transformation ihrer Konnotationen und deren Implikationen Schritt für Schritt zu folgen. Dieses Buch stellt eine Wissenschaftsgeschichte vor, die vor allem eine Geschichte eines sich formierenden Wissens ist.“<sup>4</sup> (S. 290)

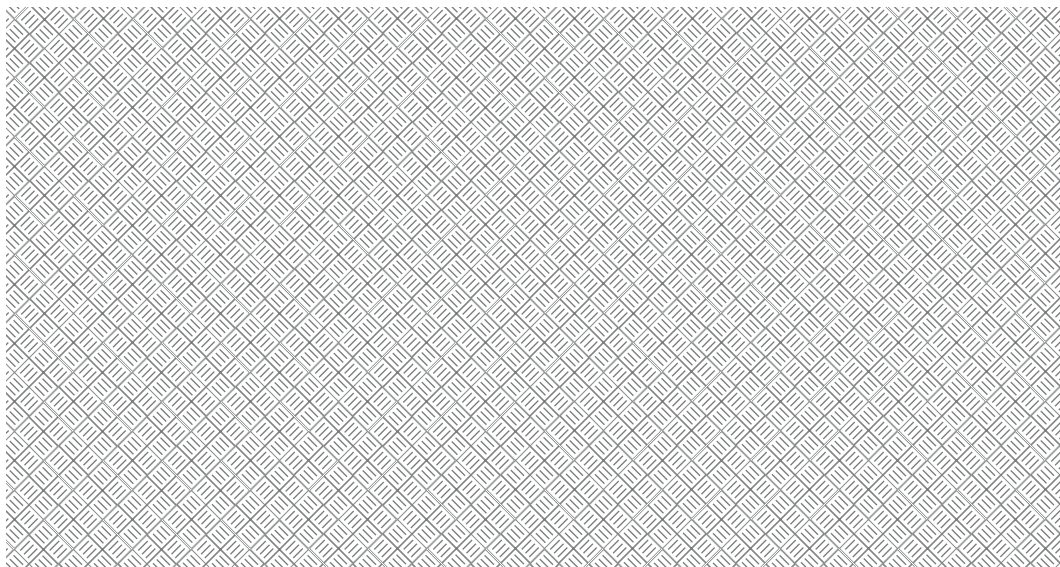
Bemerkenswert an *L'invention de l'hystérie* ist, dass es die diskursiven Schreibweisen der Hysterie im engeren, d. h. medienspezifischen Sinne zum expliziten Thema macht. Deutlich stellt Arnaud den Text als jene ästhetische Form ins Zentrum ihrer Arbeit, durch die sich die diskursive Bewegung der Hysterie vollzieht. Hier entwickelt sich ein Gegengewicht zu den vornehmlich bildtheoretischen Untersuchungen der Hysterie, die sich

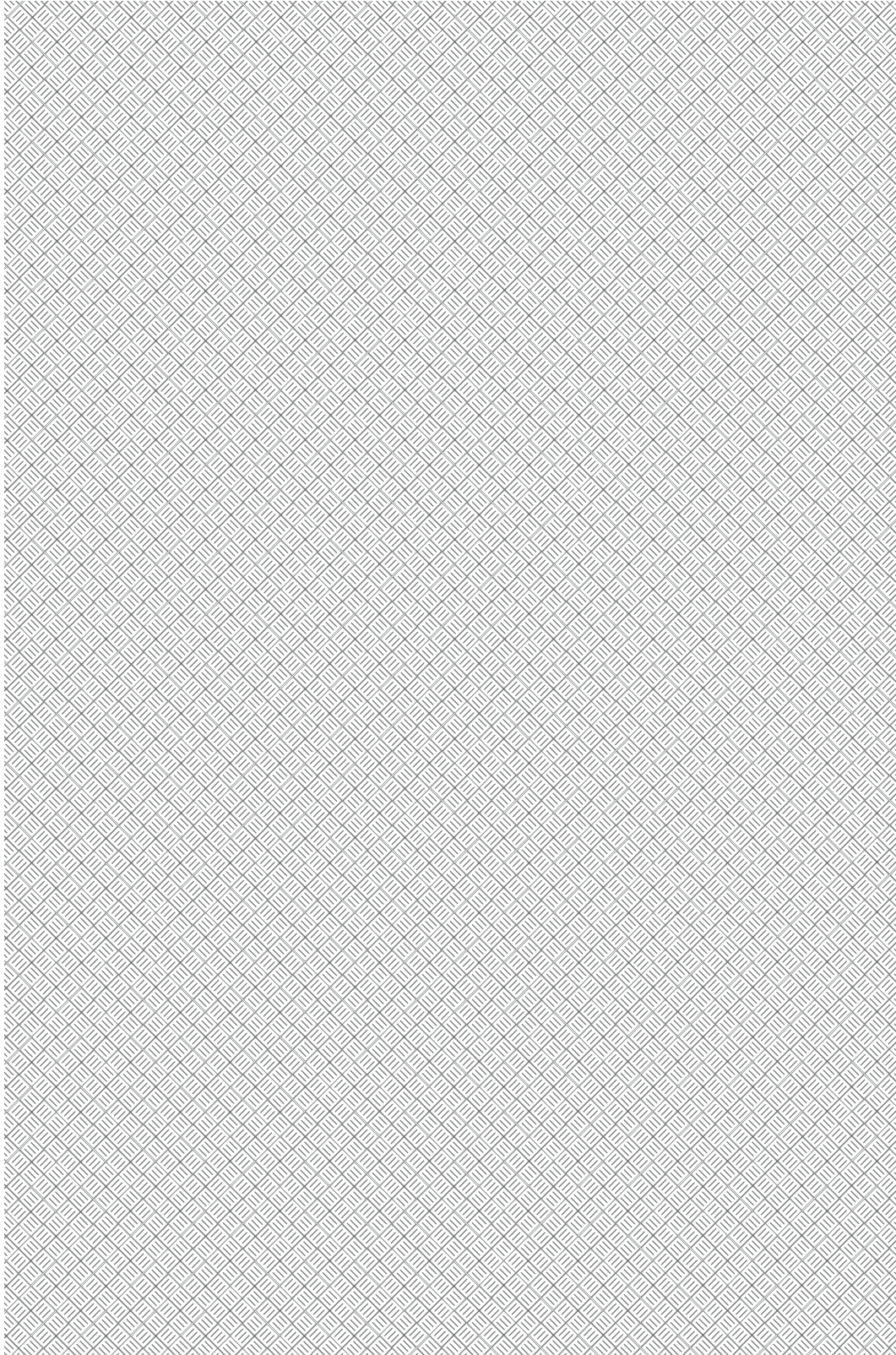


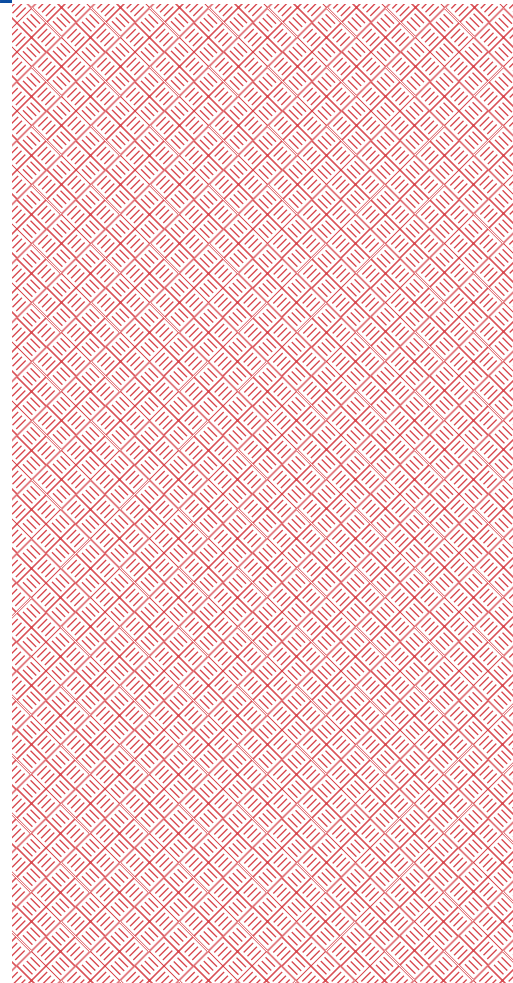
etwa mit den Arbeiten von Georges Didi-Huberman<sup>5</sup> oder Gilles Deleuze<sup>6</sup> in der jüngeren Forschung – neben medizinisch-psychologischen Untersuchungen – besonders nachdrücklich etabliert haben. Arnauds Studie kann dem gegenüber und in Ergänzung solcher Untersuchungen zeigen, wie gerade das Medium des Textes die Metaphorizität des Hysterie-Diskurses verwaltet und stetig modifiziert. Was sich in anderen Teilen des Buches implizit andeutet, wird im zweiten Kapitel unter der Überschrift „Les métaphores ou comment donner figure à l'indéfinissable“ (S. 61–88) auch explizit zum Thema gemacht. Auf diese Weise trägt das Beispiel der Hysterie auch zu einem besseren Verständnis ihrer transmedialen Inszenierung zwischen bildlicher Konkretion und sprachlicher Abstraktion bei. Hier könnten weitere Untersuchungen an das Buch *L'invention de l'hystérie* anschließen, die anhand des Mediums Text nach der Produktivität und Relevanz historischer Schreibweisen von Hysterie fragen und in denen am menschlichen Körper die Relationalität verschiedener Medien seiner Darstellung beschrieben wird. Die impliziten Medienkonzepte von Schreibweisen des Körpers könnten hier anhand konkreter Formulierungsweisen untersucht werden. *L'invention de l'hystérie* kann die A-Signifikanz der Hysterie als Krankheitsphänomen gegenüber den signifikatorischen Bemühungen der untersuchten Texte überzeugend herausstellen und bezieht dabei eine Vielzahl von Quellen in die Analyse ein. Durch einen kunstwissenschaftlichen und texttheoretischen Zugriff auf das Material ließe sich der ästhetische Gewinn, den ein solches Evozieren des eigenen Gegenstandes in der Schrift mit sich bringt, noch stärker verdeutlichen. Es bedarf – daran lässt Arnauds Buch keinen Zweifel – weiterer Detailanalysen ausgewählter Texte, um nicht nur deren Position in einem Gesamtdiskurs der Hysterie zu erfassen, sondern auch deren jeweilige innere Widersprüchlichkeiten, Ambivalenzen und metaphorische Verschiebungen aufzudecken. An solchen textimmanenten Phänomenen, die in der Studie *L'invention de l'hystérie* aufgrund des Gesamtkonvoluts der Analyse noch im Hintergrund bleiben mussten, ließe sich die textbezogene Ästhetik der Hysterie auch im Kontext einer ethischen Fragestellung zu Wissenschafts- und Erkenntnispraktiken am menschlichen Körper verorten. Arnaud schlägt in ihren Reflexionen über eine heute angemessene transdisziplinäre wissenschaftliche Erforschung der Hysterie indirekt eine solche Perspektive vor. Als Gegenstand einer solchen Exegese bieten sich nicht nur die von Arnaud herangezogenen Textkonvolute an, sondern natürlich auch die Entwicklung der psychoanalytischen Textgattungen bei Sigmund Freud und Josef Breuer<sup>7</sup> sowie bei deren jeweiligen Schülern. Beide, Texte wie Textgattungen, bilden den diskursiv-zeitlichen Ausblick von Arnauds Untersuchung. Im Anschluss stellt sich außerdem die Frage nach den diskursiven Strategien, mit denen gegenwärtig Hysterie in einer kultur- und kunstwissenschaftlichen Forschungslandschaft fortgeschrieben wird, wenn mit Bezug auf historische Quellen etwa Elisabeth Bronfen<sup>8</sup> in Anlehnung an Lucien Israel die Entwicklung hysterischer Phänomenologien beschreibt. Durch Arnauds Perspektive werden diese Strategien nun wiederum wissenschaftshistorischer Forschung als Gegenstand angeboten. Macht Arnaud nämlich im Titel ihrer Studie die Praxis des Erfindens stark, so setzt sie sich damit in eine von ihr nicht näher berücksichtigte Relation zu einer bereits etablierten zeitgeschichtlichen Tradition der Qualifizierung der Hysterie.<sup>9</sup> Diese gilt es als kritischen Dialog auszubauen. So könnte einerseits Arnauds Erfindungsbe-griff für einen künstlerischen bzw. kunstwissenschaftlichen Zugriff auf den Erfindungsakt

der Hysterie dessen affirmative Tendenzen am historischen Material aufzeigen. Andererseits ließen sich so auch die von Arnaud bedachten Strategien des Erfindens im historischen Zeitraum von 1670–1820 im Kontext eines deutlich länger währenden Diskurses verstehen, der über verschiedene gesellschaftliche und textuelle Dispositive hinaus überraschende Wiederholungen und Kontinuitäten aufweist.

1. Jean-Martin Charcot, *Leçons du mardi à la Salpêtrière, Polyclinique*, Bd. 1: 1887/88, Bd. 2: 1888/89, Paris 1892; Übers. aus dem Franz. von Sigmund Freud: *Poliklinische Vorträge*, Bd. 1: Leipzig 1894; Bd. 2: Leipzig 1895.
2. „[...] par l'étude de la généalogie d'une catégorie, cet ouvrage aide à mieux comprendre l'émergence d'une discipline, et spécifiquement comment le rôle et le statut de la médecine a été établi dans la société française à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. Contrairement aux études qui se consacrent aux institutions de médecine ou au regard médical, ce livre aborde la transition d'une image du médecin-courtisan vers celle d'un médecin-citoyen.“ (Übersetzung Jeanne Bindernagel).
3. Michel Foucault, *Die Geburt der Klinik. Eine Archäologie des ärztlichen Blicks* [1963], aus dem Franz. übers. v. Walter Seitter, Neuausgabe, Frankfurt am Main<sup>4</sup> 2011.
4. „Enfin, sont proposés des nouvelles options méthodologiques pour l'histoire de la médecine, et plus largement pour l'histoire des sciences, en considérant les pratiques d'écriture employées pour présenter une catégorie. L'attention portée aux stratégies d'écriture, aux citations et à la circulation des figures rhétoriques permet de suivre pas à pas la transformation de ces connotations et de ses implications. Ce livre présente une histoire de sciences qui est avant tout une histoire du savoir en formation.“ (Übersetzung J. B.).
5. Georges Didi-Huberman, *Die Erfindung der Hysterie. Die photographische Klinik von Jean-Martin Charcot* [1982], aus dem Franz. übers. von Silvia Henke u.a., München 1997.
6. Gilles Deleuze, *Logik der Sensation. Francis Bacon* [1981], aus dem Franz. übers. von Joseph Vogl, München 1995.
7. Sigmund Freud und Josef Breuer, *Studien über Hysterie* [1895], Neuausgabe, Frankfurt am Main<sup>4</sup> 1991.
8. Elisabeth Bronfen, *Das verknotete Subjekt. Hysterie in der Moderne*, Übers. aus dem Englischen von Nikolaus G. Schneider, Princeton/Berlin 1998.
9. Didi-Huberman, *Die Erfindung der Hysterie*, op. cit.







Elisabeth Décultot et Gerhard Lauer (dir.), *Herder und die Künste – Ästhetik, Kunsttheorie, Kunstgeschichte, Heidelberg* : Universitätsverlag Winter, 2013, 184 pages

Laëtitia Pierre

Ces actes répondent à la démonstration initiée par l'ouvrage d'Henri Tronchon qui introduisait en France au début du XX<sup>e</sup> siècle une étude sur l'œuvre de Johann Gottfried Herder (1744-1803)<sup>1</sup>. Il insistait déjà sur la nécessité de rétablir les connaissances historiques de cette réception critique pour saisir clairement la portée de ses travaux en France. La continuité des publications en langue française à l'instar de ceux de Max Caisson (1991)<sup>2</sup> et de Patricia Rehm (2007)<sup>3</sup> – en plus de combler un vide historiographique de plusieurs décennies – interrogent la réception de l'œuvre de Herder en Europe au XVIII<sup>e</sup> siècle. Les actes des colloques *Der kunsttheoretische Diskurs über die Skulptur im 18. Jahrhundert : Gegenstände, Probleme, Auseinandersetzungen* (Centre allemand d'histoire de l'art de Paris, 16-17 juin 2011) et *Herder und die Künste. Ästhetik, Kunsttheorie, Kunstgeschichte* (Centre Marc Bloch à Berlin, 19-20 juin 2012), publiés sous la direction d'Elisabeth Décultot et de Gerhard Lauer, s'inscrivent dans cette continuité et tentent de reconstituer une propédeutique de la pensée herderienne, légataire d'une philosophie proprement européenne des Lumières.

La démarche de cette publication qui associe huit contributions en langue allemande et huit en langue française est d'amener le lecteur à une confrontation des études menées depuis ces dix dernières années des deux côtés du Rhin et de questionner de manière plus générale les enjeux d'une révision des traductions en langue française des textes du philosophe-esthéticien. Les seize contributions de ces actes sont réparties en fonction de cinq thématiques successives : l'anthropologie, l'histoire (les écrits sur l'histoire et l'histoire de l'art), la poésie, la *Plastique* (*Die Plastik*, texte phare de l'œuvre de Herder de 1778) et enfin les discours sur la sculpture contemporaine au XVIII<sup>e</sup> siècle. Les études en allemand, fortement concentrées sur les questions interprétatives des textes, se distinguent des travaux français qui reposent sur l'étude comparée des œuvres analysées par Herder. L'approche cognitive des contributeurs français s'enrichit de cette relation dialectique et compense l'approche plus distancée qu'elle ménage avec les écrits de Herder, souvent étudiés d'après les traductions à défaut des textes originaux. De ce point de vue, la réédition en dix volumes de son œuvre publiée entre 1985 et 2000 à Francfort-sur-le-Main met dorénavant à disposition une source scientifique tangible<sup>4</sup>.

Dans la continuité des travaux qu'il a consacrés depuis 1988 à la philosophie de la langue et à l'épistémologie herderienne, le texte d'Ulrich Gaier intitulé : « Die anthropologische Dimension von Einzelsinn-Ästhe-

**Regards croisés.**

Revue franco-allemande de recensions d'histoire de l'art et esthétique  
Numéro 3 / 2015.

● tiken » (« Dimension anthropologique de l'esthétique de la sensibilité à ce qui est unique »), expose l'une des propositions les plus ambitieuses du philosophe. Il interroge les raisons qui ont conduit Herder à réduire le champ de son questionnement philosophique à une dimension strictement anthropologique, telle que René Descartes et Blaise Pascal le prescrivaient eux-mêmes. Influencé par les thèses de plusieurs penseurs français et allemands à l'instar de Jean-Jacques Rousseau, Christian Freiherr von Wolff ou encore Jakob Böhme, Herder établit ses réflexions sur le *parangon* des arts en fondant l'entendement sur un sens dominant : le toucher. Influencé par les raisonnements sensualistes d'Étienne Bonnot de Condillac, Herder propose d'étudier une œuvre – qu'elle soit musicale, poétique, artistique ou architecturale – en commençant par sa matérialité et une approche tactile de sa plasticité (qu'il nomme exposition centrale, *Zentralschau*). Il initie une théorie esthétique qui permet d'apprécier un objet en commençant par sa totalité matérielle, sans faire préliminairement appel au système extérieur des signes. Fort de cet ancrage historique, le texte introductif d'Ulrich Gaier replace les théories esthétiques de Herder au cœur de l'évolution des idées philosophiques françaises initiées depuis le XVII<sup>e</sup> siècle. La réception par Herder des théories sensualistes permet également de nuancer l'image, influencée par l'apriori kantien, d'une histoire de la philosophie allemande qui n'aurait été au XVIII<sup>e</sup> siècle que fondamentalement conceptuelle.

Dans son essai consacré aux rapports antithétiques entre Herder et Gotthold Ephraim Lessing intitulé : « Die Kunst, "an die Seele zu gehen" [...] » (« L'art "d'aller jusqu'à l'esprit" [...] »), Gérard Raulet considère par quels moyens dialectiques Herder plébiscite une histoire des grandes personnalités de l'Antiquité en se fondant sur leurs traits de caractère individuels. Herder rejette l'interprétation esthétique du *Laocoon* proposée par Lessing, qui préfère quant à lui instruire les caractères universels d'une nation d'après le portrait idéalisé de ses représentants illustres. L'idéal ne devant être selon Herder qu'au service de la seule exacerbation des sens, il rejoint les idées d'autres contemporains tels qu'Alexander Baumgarten et Johann Joachim Winckelmann qui considèrent l'idéal comme moyen de forger une connaissance du sensible<sup>5</sup>. Si dans le premier chapitre de l'ouvrage, les démonstrations de Raulet et de Gaier abordent la réception de la pensée anthropologique de Herder sous un angle essentiellement philosophique, elles soulignent une contradiction de fond : alors que la première identifie chez Herder un postulat rationaliste, la seconde y interprète une démarche sensualiste.

En introduction du chapitre rassemblant les contributions thématiques sur l'histoire, les écrits sur l'art et l'histoire de l'art, Mario Marino présente un texte relativement inconnu que Herder rédige en 1774, à peine âgé d'une trentaine d'année : « Ursachen des gesunkenen Geschmacks bei den verschiednen Völkern, da er geblühet » (« Des causes du déclin du bon goût au sein des différents peuples où il a fleuri »). Consacré à la question du déclin du goût, ce texte constitue un lien logique entre ses réflexions sur l'histoire de la raison humaine formulées au début des années 1760 et ses travaux sur la philosophie anthropologique publiés dans les années 1780. Il reçoit le premier prix de la *Königlich-Preußische Akademie der Wissenschaften* en 1775. Marino rappelle que la notion de goût est selon l'auteur intimement liée à la définition de la psychologie des peuples et à leurs normes culturelles respectives. Dans ce texte précurseur des grands principes de la pensée herderienne, l'auteur met en garde

son lectorat contre la confusion entre le bon goût et le génie qui résulte d'une réflexion sur l'identité historique et politique des nations policées. Comme le démontre ensuite Elisabeth Décultot, la réception critique de l'œuvre de Winckelmann est d'ores et déjà prégnante chez Herder. Leurs altercations (*Auseinandersetzungen*) recourent, dès la publication de *Geschichte der Kunst des Alterthums (Histoire de l'art de l'Antiquité)* en 1763, les domaines de l'art, de l'historiographie et de l'anthropologie. Tour à tour admiratif au point de reprendre à son compte certaines idées de Winckelmann, puis critique, Herder se positionne vis-à-vis de l'archéologue dans une logique de contrepoint grâce à laquelle il peut considérer l'évolution culturelle des peuples sur un plan anhistorique. Il remet en question la notion de progrès et de décadence de l'art grec développée par Winckelmann en s'appuyant notamment sur les écrits du Comte de Caylus qui proposait déjà une alternative. En revanche, Herder adopte le procédé didactique de l'*ekphrasis* initié par Winckelmann. Chacun procède, par le biais de l'usage des sens, à une analyse descriptive de l'œuvre qui les conduit à élargir le champ de leur appréciation esthétique. La quête du beau idéal chez Winckelmann ne s'oppose pas dialectiquement à la recherche de l'individualité subjective d'une œuvre pour Herder. Elles résultent d'un cheminement paradigmatique propre à la logique interprétative de chacun des deux penseurs.

Si du point de vue de Décultot, l'œuvre de Herder soutient par sa réception critique la diffusion des thèses de Winckelmann en Europe, Bertrand Binoche fait valoir une intention différente dans son analyse de l'ouvrage de Herder intitulé *Auch eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit (Une autre philosophie de l'histoire – En vue de l'édification de l'humanité 1774)*. Herder formule une critique à l'encontre de l'hégémonie intellectuelle des Français dans le domaine de la philosophie de l'histoire et rejette notamment le modèle instauré par Voltaire. Il formule à cette occasion une démonstration magistrale de la plasticité de la langue allemande. En plus de sa critique ironique des philosophes français, Herder formule un discours sensible qui interpelle son auditoire plus qu'il ne le convainc grâce à l'usage d'une poïétique du langage. Herder ménage également une réflexion et une critique de la définition française de l'Histoire universelle. Il rejette à la fois l'interprétation du concept formulé par Jacques Bénigne Bossuet et par Montesquieu qui le définissent respectivement comme une représentation de l'état du monde vu à un instant « t », tel un tableau d'histoire (*das Gemälde*), et d'un point de vue philosophique comme une science de l'histoire qui se rationalise selon des concepts politiques applicables à toutes les circonstances, à tous les lieux et à toutes les époques. Bertrand Binoche contextualise habilement la propédeutique de Herder et ce qui l'initie en rappelant que sa perception de l'histoire s'apparente à une pratique quasi dogmatique même si Herder prône avant tout l'humilité et la sensibilité intellectuelle comme des moyens d'appréhender avec sincérité le fait historique.

Dans son ouvrage publié en 1986 et intitulé : *Diderot en Allemagne*, Roland Mortier considère la nature précise de la dette intellectuelle que Herder doit au philosophe français, à ses théories sur la nature et le drame au théâtre lorsqu'il rédige ses *Sylves critiques* publiées en 1769. Tout comme Binoche, Ayse Yuva adopte le postulat inverse au chapitre intitulé « Écriture et histoire dans la *Plus ancienne* et la *Première sylve critique* de Herder ». Si les réflexions philosophiques de Herder sur la nature constituent un fil directeur, son analyse fondée sur la traduction actuellement en cours des *Schriften zur Ästhetik und Literatur, 1767-*

● 1781 par Décultot, démontre que Herder remet en cause l'esprit de système d'après sa propre conception du naturalisme philosophique. Herder est également séduit par la démarche de Winckelmann non pas en qualité d'historien de l'art mais comme un « artiste historique » qui étudie une œuvre d'art parvenue à son plus haut degré de perfection. L'œuvre témoigne d'un état historique du goût et de la sensibilité des peuples. Herder est également partisan d'une étude critique des œuvres en fonction de leur genre (œuvres pédagogiques, tableaux d'histoire) et non à partir de principes prétendument universels. Aysel Yuva considère que ce texte singulier rejette de ce point de vue la notion de *paragon* des arts.

La section « Poésie » est originale par le fait que peu de travaux se sont jusqu'à présent intéressés aux poèmes lyriques de Herder et à ses réflexions sur l'œuvre d'Homère. Considérée comme un aspect marginal de sa production littéraire, ses poèmes lyriques portent toutefois la trace de ses réflexions dans le domaine de la philosophie de l'art et de l'histoire anthropologique des langues. Herder emploie les thèses sensualistes afin de critiquer la sécheresse des œuvres poétiques contemporaines. Contrairement à Goethe, pour qui la pulsion créatrice se fonde sur l'expérience vécue (poésie du vécu, *Erlebnisdichtung*), Herder conçoit le poème lyrique comme la langue de l'émotion pure et de l'apprentissage (poème édifiant, *Lehrgedicht*). Tandis que le langage rationnel annihile l'émotion et le sentiment, la poésie lyrique a le pouvoir de les restituer dans leur totalité: « La poésie lyrique est l'expression la plus accomplie que puisse recevoir une émotion, ou une intuition au sens le plus pur que la langue peut offrir ». <sup>6</sup> L'étude que Carlotta Santini consacre à la réception de l'œuvre d'Homère par Herder (*Homer, ein Günstling der Zeit*, 1795) fait la démonstration de la pertinence et de la continuité logique du développement des thèses du philosophe, précédemment étudiées par Aysel Yuva. Elle donne au lectorat français l'occasion de mieux cerner la portée des réflexions de Herder parmi les intellectuels allemands plongés au cœur d'un conflit majeur : la remise en cause du legs esthétique de l'œuvre d'Homère. Largement soutenue par Goethe et Schiller, la véracité de l'héritage littéraire homérique fait l'objet d'une révision philologique sévère publiée par Friedrich August Wolf en 1795. Loin de remettre en cause la scientificité des travaux de Wolf, Herder inscrit cette révision dans le prolongement de ses propres réflexions sur l'étude de la sensibilité rustique des peuples anciens. Il prend pour base de sa réflexion le bas-relief en marbre de l'*Apothéose d'Homère* conservé au British Museum qui serait non seulement le témoignage de la construction idéologique de la figure d'Homère mais également le reflet de la nécessité fondamentale d'une « fabrication » littéraire et esthétique de l'œuvre homérique par les anciens Grecs eux-mêmes, au titre d'essence de leur héritage culturel. Herder prend également appui sur les idées de Winckelmann et l'exemple de l'œuvre d'Ossian pour affirmer que l'entendement des valeurs esthétiques d'un peuple ancien est possible si l'artiste ou l'auteur renonce à imiter les anciens et recherche sa propre originalité.

La section « Plastik » (« Plastique ») emprunte l'intitulé d'une des publications les plus connues de Herder consacrée à la sculpture et au mythe de Pygmalion (*Plastik. Einige Wahrnehmungen über Form und Gestalt aus Pygmalions bildendem Traum*, 1778). Dans la perspective initiée par l'ouvrage de Jacqueline Lichtenstein, *La Tache aveugle : Essai sur les relations de la peinture et de la sculpture à l'âge moderne*, (2003)<sup>7</sup>, l'étude de Ulrike Zeuch « Die Umkehr der Sinneshierarchie in Johann Gottfried Herders Plastik » (« Le retour de la



hiérarchie des sens dans *Plastique* de Johann Gottfried Herder ») examine les propositions de Herder en faveur de l'haptique en les comparant avec les écrits d'auteurs tels que Guillaume d'Ockham, François Descartes, Francis Bacon, Thomas d'Aquin et Robert Boyle. L'auteur aurait sans doute trouvé un prolongement utile à sa démonstration en mettant en perspective les idées de Herder et les discours sur les sciences naturelles développés par d'autres intellectuels, promulgateurs de la philosophie naturelle tels que Locke, Berkeley, Hume, Condillac et La Mettrie<sup>8</sup>. Hans Adler formule ce type de relation logique par le biais d'une analyse fine de la terminologie herderienne traduite en français. Il considère dans sa contribution intitulée « Théorie de l'art et épistémologie : la *Plastique* de Herder » l'enjeu de *Plastik* en tant que théorie de la connaissance sensible. Adler la qualifie d'*aïsthétique* anthropologique et compare l'approche herderienne avec celles de Lessing et Winckelmann qui s'appuient essentiellement sur une rationalisation historique de la production artistique. Dans « Les leçons de la sculpture. Origine de l'expérience esthétique et genèse de l'art dans les *Kritische Wälder* et dans *Plastik* », Daniel Dumouchel reprend un article qu'il avait publié en 2013 dans une autre version et prolonge le schéma d'étude d'Ulrike Zeuch. Il met en relation les quatre *Kritische Wälder* de Herder rédigées à la fin les années 1760 avec *Plastik*, dont le développement s'appuie en grande partie sur le *Viertes Wäldchen*. Dumouchel formule une analyse comparée des thèses de ses contemporains à l'instar de Condillac et de Berkeley avec celles de Herder. Il considère l'origine de l'expérience esthétique chez Herder sous la forme de fictions épistémologiques qui constituent une science à part entière.

L'étude de Wolfgang Adam revient sur un texte de Herder publié après sa mort par son fils en 1846, intitulé : « Von der Bildhauerkunst für's Gefühl – Gedanken aus dem Garten zu Versailles » (« De l'art de la sculpture eu égard au sentiment – Réflexions menées depuis le jardin de Versailles »). Ce récit rappelle que Herder avait notamment étayé son expérience sensible de la sculpture lors d'une visite au Louvre, accompagné par le peintre Johann Georg Wille et dans les jardins de Versailles. Adam confirme que Herder s'appuie de manière tangible sur le produit de son expérience vécue et de sa mémoire sensorielle pour développer *a posteriori* ses réflexions. Il reproduit ce schéma expérimental dans le cadre de ses visites des collections de sculpture à Hanovre, Cassel et Mannheim ainsi que durant son voyage en Italie. Enfin, Léa Barbisan s'intéresse dans son étude intitulée : « Vom Gefühl zur Taktik. Der Tastsinn in den visuellen Künsten von Johann Gottfried Herder bis Walter Benjamin » (« Du sentiment au sens tactile. Le toucher dans les arts visuels de Johann Gottfried Herder à Walter Benjamin ») à la fortune critique de l'œuvre de Herder aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles. Elle trouve sa formulation chez Heinrich Wölfflin et Aloïs Riegl dans la suprématie de l'optique sur l'haptique. De même, Barbisan montre que Benjamin et Georg Simmel sont tous deux fascinés par les conséquences de la redécouverte du tactile herderien dans une société moderne rationaliste. Benjamin trouve chez Herder le fruit d'une démonstration efficace qui lui permet de réintroduire les moyens de découvrir l'art par le biais des sens et d'éprouver l'expérience esthétique de manière spontanée par le prisme de ses sensations corporelles.

La dernière partie de l'ouvrage est consacrée à la réception du discours sur la sculpture contemporaine en Europe. Dans chacune des contributions proposées successivement par Aline Magnien, Hans-Jürgen Lüsebrink et Guilhem Scherf, s'articule une réflexion sur les enjeux des écrits sur la sculpture à la veille de la révolution française et sur la revitalisation

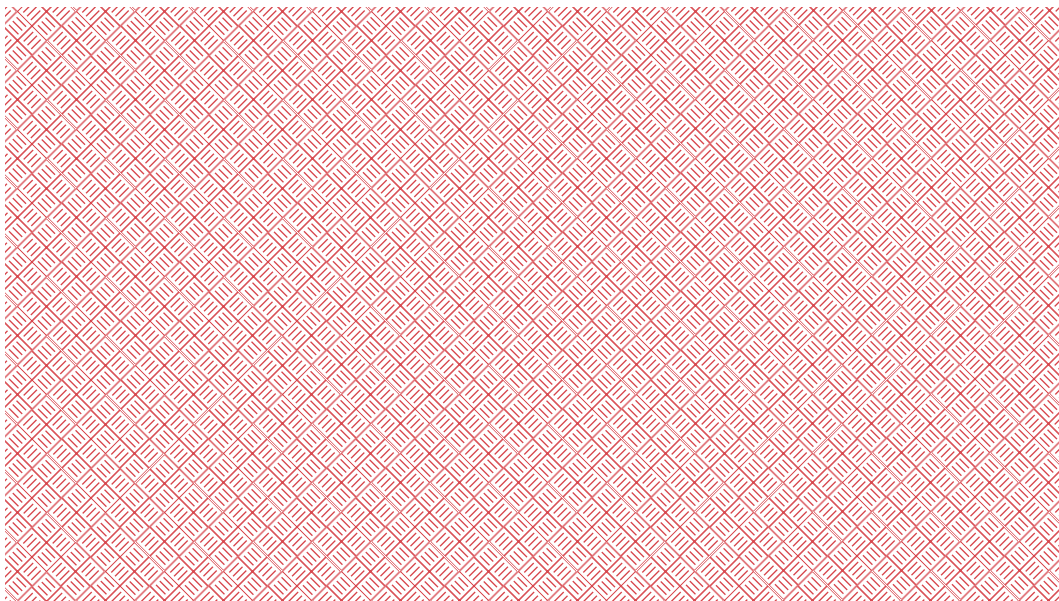
● d'une pratique de la critique esthétique de l'art. Si elle interpelle toutes les facultés d'entendement d'un individu sensible, c'est parce que l'on considère au XVIII<sup>e</sup> siècle que la sculpture contemporaine convoque le spectre intégral de son système d'entendement sensoriel et cognitif. À l'exemple de Herder qui a tenté d'en dresser l'architecture, les travaux d'Aline Magnien recomposent le fil conducteur d'une réflexion qui prendrait sa source dans les discours pédagogiques du peintre et littérateur Michel-François Dandré-Bardon en 1765. Malgré ses lourdes tournures scolastiques, il est en effet l'un des premiers pédagogues à établir les fondements théoriques du beau dans l'art sculptural. Cette entreprise intellectuelle permet à Magnien de rapprocher l'interprétation sensualiste des effets produits par la sculpture décrits par le philosophe François Hemsterhuis dans sa *Lettre sur la sculpture* (1765) d'une analyse esthétique de l'idéal de la sculpture proche des idées de Winckelmann.

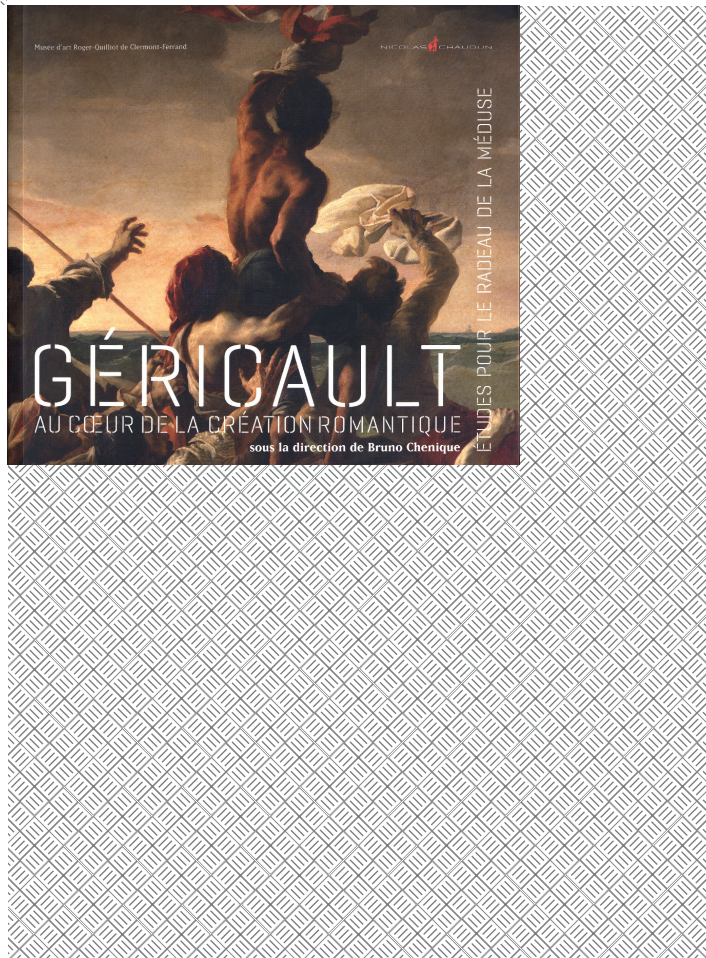
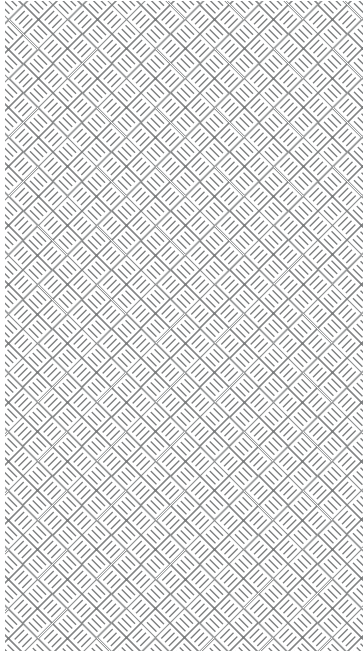
Dans son étude, Lüsebrink considère dans un premier temps le modèle de la pensée esthétique française chez Herder et Georg Forster en comparant trois types d'écrits sur la sculpture : les articles de l'encyclopédie de Diderot et d'Alembert (1765), les discours historiographiques à l'instar de celui de Guillaume-Thomas François Raynal, *Histoire philosophique et politique des établissements et du commerce des Européens dans les deux Indes* (1780) et les récits de voyages en s'appuyant sur celui de Herder, *Journal meiner Reise im Jahre 1769* et de Georg Forster, *Ansichten vom Niederrhein* (1790). Il consacre la seconde partie de son étude à la réception critique de l'œuvre de Raynal et à une réflexion particulièrement intéressante sur la réception politique de l'image sculptée de l'auteur sous la Révolution. Si les travaux de Guilhem Scherf considèrent le cas précis du creux dans la sculpture et du motif du cri (« "Le creux" dans la sculpture : à propos d'une réponse de Falconet à Lessing »), c'est notamment pour mieux envisager l'influence des théories sensualistes allemandes en France par l'intermédiaire des écrits d'Étienne-Maurice Falconet (1781). Lüsebrink considère encore que la philosophie de l'art portant sur la sculpture en France est à l'origine des propositions de Herder et de Forster, devenus ensuite les promoteurs d'une psychologie des formes (*Gestaltpsychologie*). S'il invite à une relecture des articles du chevalier de Louis de Jaucourt et de Falconet publiés dans *l'Encyclopédie*, Lüsebrink ne relève pas explicitement le clivage sur lequel se fondent, d'un point de vue rhétorique, leurs idées comparées à celles publiées par Herder depuis le début des années 1760. Jaucourt – et surtout Falconet – sont avant tout motivés par l'ambition de publier un programme d'envergure visant à formuler la première théorie normative de la sculpture moderne d'après un répertoire pédagogique et critique des pratiques de la sculpture. Mais ils s'appuient d'abord sur la tradition méthodologique de l'histoire des Humanités pour fonder la légitimité de leurs publications à venir. Force est de constater que le positionnement esthétique de Lessing et de Herder est dans le champ de la théorie sculpturale plus novateur que celui des rhétoriciens français qui à l'instar de Dandré-Bardon et Falconet partageront le vif intérêt suscité par leurs propositions.

À travers la réception historiographique et philosophique des idées sur l'art de Herder, ces actes font une démonstration efficace de la richesse des travaux scientifiques franco-allemands. En plus de déconstruire une perception erronée – voire pompeuse – de l'hégémonie intellectuelle des Lumières incarnée par le modèle de Diderot, ces contributions font valoir la subtilité d'une réflexion sur l'art qui va parfois jusqu'à s'inscrire avec conviction dans une radicale opposition vis-à-vis de certaines propositions philosophiques formulées outre-Rhin.

Elles soulignent la vivacité de ces échanges et témoignent de l'intense dynamique de la théorie de l'art en Europe dont le fort de son unité intellectuelle tient à la sensibilité hétérogène de ses nations.

1. Henri Tronchon, *La fortune intellectuelle de Herder en France*, bibliographie critique, thèse complémentaire pour le doctorat des lettres présentée à la Faculté des lettres de l'Université de Paris, Paris : Rieder, 1920 ; rééd. *La fortune intellectuelle de Herder en France : la préparation*, Reprod. en fac-sim., Genève : Slatkine reprints, 1971.
2. Max Caisson, « Lumière de Herder », *Terrain* 17, oct. 1991, p. 17-28.
3. Patricia Rehm, « Das Leben als Handlung. Das Ideal der Einheit von Theorie und Praxis im Denken von Johann Gottfried Herder, Maurice Blondel und Hannah Arendt », *Chilufim. Zeitschrift für Jüdische Kulturgeschichte* 03/2007, p. 127-144.
4. Voir : Johann Gottfried Herder, *Über die neuere deutsche Literatur. Erste Sammlung von Fragmenten. Eine Beilage zu den Briefen, die neueste Literatur betreffend* [1767], dans *Id., Zehn Werke in elf Bänden*, t. 1, éd. par Günter Arnold, Martin Bollacher, Jürgen Brummack et al., Francfort-sur-le-Main : Suhrkamp / Dt. Klassiker Verlag, 1985-2000.
5. Voir notamment : Hermann Paret, « De Baumgarten à Kant : sur la beauté », *Revue philosophique de Louvain*, quatrième série, tome 90, n° 87, 1992, p. 317-343.
6. Citation en allemand : « Die lyrische Poesie ist der vollendete Ausdruck einer Empfindung, oder Anschauung im höchsten Wohlklange der Sprache », (trad. fr. par L. P.) ; cité par Christian Helmreich dans son chapitre : « Herders Lyrik. Über die Möglichkeit von Poesie im prosaischen Zeitalter der Sprache », dans : Déculot et Lauer (dir.), *Herder und die Künste. Ästhetik, Kunsttheorie, Kunstgeschichte, op. cit.*, p. 141-159 ; voir Johann Gottfried Herder : *Werke*, éd. par Günter Arnold, Martin Bollacher, Jürgen Brummack et al., 10 tomes, t. 8 : *Schriften zu Literatur und Philosophie 1792-1800*, Francfort-sur-le-Main : Suhrkamp / Dt. Klassiker Verlag, 1985-2000, p. 124.
7. Jacqueline Lichtenstein, *La Tache aveugle : Essai sur les relations de la peinture et de la sculpture à l'âge moderne*, Paris : Gallimard, 2003.
8. Voir notamment : Robert Jütte, *Geschichte der Sinne. Von der Antike bis zum Cyberspace*, Munich : C.H. Beck, 2000.





Bruno Chenique (Hg.), *Géricault. Au cœur de la création romantique. Études pour le „Radeau de la Méduse“*,  
 Ausst.-Kat., Musée d'Art Roger Quilliot, Clermont-Ferrand,  
 Paris: Chaudun, 2012, 286 Seiten

Gabriel Hubmann

Gegenstand der folgenden Besprechung sind die Beiträge des Katalogs, der anlässlich der Ausstellung *Géricault. Au cœur de la création romantique. Études pour le „Radeau de la Méduse“* im Musée d'Art Roger-Quilliot in Clermont-Ferrand im Jahr 2012 von Bruno Chenique herausgegeben wurde.<sup>1</sup> Den Anstoß der Schau unter kuratorischer Leitung von Chenique und Anne-Charlotte Catelineau, der stellvertretenden Museumsdirektorin, bot die Wiederentdeckung eines Théodore Géricault zugeschriebenen Werks, das mit Teilen der Sammlung des Musée Bargoin in die Bestände des Musée d'Art Roger-Quilliot gelangt war. Nach eingehender Untersuchung und Restaurierung – am Ende des Katalogs finden sich die entsprechenden Berichte – wurde die Zuschreibung durch Chenique bestätigt. Die porträtähnliche Studie, in der man ein Modell von Géricault namens Gerfant erkannt hat, wurde mit dem umfangreichen Werkkomplex um das *Floß der Medusa* (1819) in Beziehung gesetzt und bildete so gleichsam den Kern der Ausstellung. Auch im Katalog kommt diesem Gefüge von Géricaults Œuvre besondere Bedeutung zu. Ihm sind mehrere Beiträge gewidmet, die methodologische Fragen der Zuschreibungspraxis diskutieren (Chenique), die hilfreiche Unterscheidung zwischen den Gattungen *tête d'étude* und *tête d'expression* erläutern (Sidonie Lemeux-Fraitot), nach dem Verhältnis zwischen Géricault und Michelangelo fragen (Catelineau), die posthume Rezeptionsgeschichte des *Floßes der Medusa* rekonstruieren (Chenique) und die spezifische Arbeitsweise Géricaults im Unterschied zur Schule Jacques-Louis Davids analysieren (wiederum Chenique), die auch im Ausstellungstitel *Au cœur de la création romantique* akzentuiert ist. Auf die längeren Textbeiträge folgt der Katalogteil zu fünf Themenbereichen, jeweils eingeleitet von Chenique. Eine umfangreiche Bio- und Bibliographie zu Géricault runden den Katalog ab. Es bietet sich an, die Besprechung dieses Katalogs mit gelegentlichen Seitenblicken auf die von Gregor Wedekind kuratierte Géricault-Ausstellung *Bilder auf Leben und Tod* in der Frankfurter Kunsthalle Schirn (2013) und den zugehörigen Katalog zu verbinden.<sup>2</sup> Im Sinne der Ambivalenz, die *Regards croisés* eigen ist, möchte ich dabei sowohl auf die Gemeinsamkeiten (die Kreuzungsstellen) als auch auf die Verschiedenheit der Blickrichtungen, die Blickwechsel, eingehen.

In einem interessanten methodologischen Einführungskapitel reflektiert Bruno Chenique in seiner Rolle als Géricault-Gutachter über die Proble-

**Regards croisés.**

Deutsch-französisches Rezensionjournal  
 für Kunstgeschichte und Ästhetik  
 Nummer 3 / 2015.



 matik der Kennerschaft bzw. ihrer Urteile. Dabei setzt er eine empirisch-positivistische Methode in Opposition zu einer negativ bewerteten „positivistischen Religion“ (*religion positiviste*). Die erste zeichne sich durch ein Höchstmaß an Nähe zu den Werken selbst (und nicht etwa durch einen Umgang mit Reproduktionen, seien sie noch so gut) aus und suche eine „ultra-kritische“ (*ultra-critique*) Auseinandersetzung mit den relevanten historischen Dokumenten sowie der bisherigen Forschungsgeschichte. Dieses skrupulöse Vorgehen diene dazu, Forschungslücken zu füllen, verlorenes (oder unterdrücktes) Wissen hervorzuholen und interpretative Freiheit gegenüber apodiktischen Urteilen vermeintlicher Autoritäten wiederzugewinnen. Schnell wird klar, gegen welche Autoritäten sich diese prononciert rebellische Ansage richtet: akademisch gebildete (bürgerliche) Intellektuelle mit einer formvollendeten Rhetorik und selbstsicheren Urteilen, die oftmals allerdings gar nicht in direktem Kontakt mit den in Frage stehenden Arbeiten gebildet wurden. Genau diese Haltung zeichnet die von Chenique so genannte „positivistische Religion“ aus, die eher auf dem Glauben an Autoritäten denn auf gesicherter Erkenntnis fußt. Im Laufe der Lektüre wird deutlich, dass diese Charakterisierung namentlich auf Géricaults Biographen Charles Clément zielt, der den ersten umfangreichen (Chenique würde sagen: lückenhaften) Werkkatalog erstellt hat. Für Chenique stellt Clément gleichsam die Inkarnation all jener (konservativen wenn nicht reaktionären) Werte dar, die den Kern dieser so genannten Religion bilden und die zu verletzen einem Sakrileg gleichkäme.<sup>3</sup> Chenique schreibt also in erster Linie gegen das Diktat von Clément an, aber auch gegen jenes von Lorenz Eitner, Philippe Grunhec und Germain Bazin, die alle die Studie nach dem Modell Gerfant nicht als authentisches Werk von Géricault gelten lassen wollten oder gar nicht erst in den Werkkatalog aufgenommen haben – wohl ohne es jemals im Original gesehen zu haben. Aber einmal abgesehen davon, dass die schroffe Gegenüberstellung des werknahe arbeitenden Experten und des in seinen Elfenbeinturm eingekerkerten Intellektuellen, dem dieser direkte Kontakt mangle, etwas allzu holzschnittartig gezeichnet ist, lässt die Kehrseite der von Chenique so explizit eingenommenen antiautoritären Haltung eine neue Art von Autorität erkennen. Schließlich besitzt Chenique – der die Herausgabe eines *Catalogue raisonné* der unveröffentlichten Gemälde und Zeichnungen Géricaults plant – als Gutachter die zurzeit wohl gewichtigste Stimme, was Zu- oder Abschreibungen von Werken des französischen Künstlers anbelangt. Letztlich steht hier also die Frage der Deutungshoheit über den Nachlass Géricaults im Zentrum.

Gleichwohl ist es für Chenique völlig legitim, die Plausibilität kennerschaftlicher Urteile (inklusive seiner eigenen) auch wieder in Frage zu stellen – was sich in der wechselhaften Zuschreibungsgeschichte vieler der im Katalog angeführten Werke manifestiert. Denn das methodische Vorgehen eines Connoisseurs lässt sich wohl kaum als Methode in einem streng szientistischen Sinne bezeichnen, die anhand eindeutiger Kriterien zu einer definitiven Aussage führt.<sup>4</sup> Oftmals geht es stattdessen um die Herausbildung eines instinktiven Urteils, das in einer engen Vertrautheit mit den Arbeiten eines Künstlers gründet; dessen Legitimierung durch argumentative Vernunft findet indes oft erst im Nachhinein statt. Ein solches Urteil kann durch neue technische Methoden erweitert, untermauert und bestätigt, aber auch falsifiziert werden (wovon Chenique freilich nicht spricht). So wurden zahlreiche der ausgestellten Werke (auch die Studie nach dem Modell Gerfant) einer

Untersuchung durch die Firma Lumiere Technology (Paris) unterzogen, die mithilfe einer Multispektralanalyse ein Gemälde optisch gleichsam wie eine Zwiebel schälen kann.

Tatsächlich regt sich bei der Lektüre der beiden Kataloge von Frankfurt und Clermont-Ferrand bei einigen Zuschreibungen bzw. Werktiteln Zweifel an deren Richtigkeit. Dabei erweisen sich naturgemäß die bisher unveröffentlichten Arbeiten als besonders heikel, weil sie zumeist einer Forschungsgeschichte entbehren. So kann sich der *Kürassier von Waterloo* (1822, Kat. 12<sup>5</sup>), der von Chenique Géricault zugeschrieben wurde und auf der Ausstellung in der Schirn der Studie *Der verletzte Kürassier zieht sich aus dem Gefecht zurück* (1814, Kat. 10) gegenübergestellt wurde, nur schwer gegenüber diesem behaupten, obwohl sich auf den ersten Blick durchaus Ähnlichkeiten finden lassen (etwa eine formale Parallelisierung der Bildelemente). Was die drei Gemälde der *Anatomischen Fragmente* (1818–1819) betrifft, so wurden in der Schirn-Ausstellung nur zwei davon Géricault zugeschrieben und eines Léon Cogniet (alternativ wurde in der Forschung ein namentlich nicht bekannter Künstler aus dem Umfeld Géricaults vorgeschlagen).<sup>6</sup> Doch weist die Arbeit aus einer Privatsammlung (Kat. 77 bzw. Cat. 33) hinsichtlich der künstlerischen Qualität einen derart großen Abstand zu dem anderen Géricault zugeschriebenen Bild auf, dass man auch hier die Attribution bezweifeln möchte. Alternativ wurden in der Forschung für dieses Gemälde denn auch Champmartin oder wiederum ein namentlich nicht bekannter Künstler aus dem Umfeld Géricaults als mögliche Urheber erwogen.<sup>7</sup> Anlässlich der Ausstellung in Clermont-Ferrand wurden hingegen alle drei Gemälde Géricault zugeschrieben, was aufgrund der erheblichen qualitativen Differenzen nur schwer vorstellbar erscheint. Denkbar ist hingegen, dass Géricault mehrere Künstlerkollegen oder Schüler sich einlud (sofern sie nicht doch gemeinsam im Seziersaal oder Leichenschauhaus studierten), da ihm – wie kolportiert wird – aus dem nahen Krankenhaus Leichenteile in sein Atelier geliefert wurden.<sup>8</sup> Zumindest zeigen die drei Gemälde das morbide Arrangement aus jeweils verschiedenen Blickwinkeln und weisen auch sonst erhebliche Differenzen auf (Chenique hingegen sieht die zwei in Frage stehenden Gemälde als vorbereitende Studien Géricaults für das dritte an). Zu bezweifeln ist auch, dass das Gemälde von Charles-Émile Callande de Champmartin mit dem Titel *Théodore Géricault auf seinem Totenbett* (1824), das auf beiden Ausstellungen zu sehen war, tatsächlich den Maler zeigen soll. Wie Gregor Wedekind richtig bemerkt hat, fehlt dem dargestellten Gesicht der Bart von Géricaults berühmter Totenmaske, die Champmartin als Vorlage diente.<sup>9</sup> Der Schluss liegt nahe, dass Champmartin sich nur von der Maske inspirieren ließ und nicht die Absicht hatte, den toten Künstler als Individuum zu porträtieren.

In einem auf Cheniques Einführungskapitel folgenden längeren Aufsatz arbeitet Sidonie Lemeux-Fraitot eine terminologische Unterscheidung heraus, die auch für Gregor Wedekind bei der Konzeption der Schirn-Ausstellung zentral gewesen ist (wie der Abschnitt „Köpfe“ im entsprechenden Katalog erkennen lässt), nämlich die Differenzierung zwischen *tête d'étude* und *tête d'expression*. Zwar teilen beide Gattungen Gemeinsamkeiten – sie besitzen dasselbe Format, sind beide Brustbilder und stellen anonyme Gesichter dar (weshalb sie auch keine Porträts im Sinn der Repräsentation eines bekannten und damit identifizierbaren Individuums sind) –, doch weisen sie unterschiedliche Entwicklungslinien sowie verschiedene inhaltliche Besetzungen und technische Ausführungen

 auf. Die ältere der beiden Gattungen, die *tête d'étude*, geht auf Einflüsse von Rubens, Van Dyck und Rembrandt zurück. Sie zeigt den Kopf eines – gleichwohl anonymen – Modells um seiner irreduziblen Individualität willen und verleiht ihm dadurch Porträtwürde. Auch die *Monomanen* (1819–1820) werden dieser Gattung zugerechnet. Die *tête d'expression* wiederum steht in enger Verbindung mit Charles Le Bruns schematisierten Darstellungen der Leidenschaften sowie den Charakterköpfen Leonardo da Vincis und fasst das Gesicht in erster Linie als exemplarischen Ausdruck kodifizierter Emotionen auf.

Eine *tête d'étude* muss nicht zwingend als Vorbereitung einer Figur in einem größeren Zusammenhang (etwa einem Historiengemälde) fungieren, sie kann ebenso der Übung oder Erinnerung dienen oder auch als Vorlage, die vom Künstler für das Studium der Schüler bereitgestellt wird. Ihr kann aber auch – und dies ist im Zusammenhang der französischen Ausstellung von besonderem Interesse – die Aufgabe zukommen, den Künstler emotional auf eine Arbeit einzustimmen, die gar nicht in unmittelbarem Zusammenhang mit den Studien steht. So wurden auch die ausgestellten Studienköpfe nach Modellen, die im zeitlichen Umfeld der Arbeit am *Floß der Medusa* entstanden sind, nicht direkt in die Komposition aufgenommen und darin weiter verarbeitet. Stattdessen dienten sie dazu, das Werk in eine bestimmte Perspektive zu rücken, einen Kontext zu schaffen und eine adäquate Atmosphäre zu generieren – ein Gebrauch, der laut Lemeux-Fraitot eine spezifische Errungenschaft Géricaults darstellt. Die Problematik, die aus der Indirektheit und Anonymität einer *tête d'étude* erwachsen kann, zeigt sich aber gerade am Kern der Ausstellung, der Studie nach dem Modell Gerfard. Im gesamten Katalog wird nämlich nicht wirklich erläutert, wie es zu dieser Identifizierung gekommen ist, gegen die sich eine *tête d'étude* definitionsgemäß eigentlich sperrt. Zwar spricht Clément davon, dass ein Modell mit dem Namen Jeffard oder Gerfard (in der Forschung tauchen unterschiedliche Versionen auf, darunter auch Gerfard, was bezeichnend ist) als Vorbild für den Kadaver auf dem Floß ganz links gedient habe.<sup>10</sup> Allerdings ist die Ähnlichkeit zwischen beiden Gesichtern alles andere als frappierend. Die lose Verbindung eines letztlich unbekannt bleibenden Individuums mit dem *Floß der Medusa* führt hier offenbar zu Problemen der Zuschreibung.

Im nächsten Beitrag geht Anne-Charlotte Cathelineau dem Vergleich zwischen Géricault und Michelangelo nach, der bereits von den Schülern des französischen Malers gezogen wurde. Mit Werken des Florentiner Künstlers wurde Géricault während eines Aufenthalts in Rom im Zuge seiner Italienreise (1816–1817) konfrontiert, wobei vor allem die Darstellung des *Jüngsten Gerichts* in der Sixtina für den jungen französischen Künstler von großer Bedeutung war, obwohl man hier dagegenhalten könnte, dass Rubens' *Kleines Jüngstes Gericht* (um 1620) für das *Floß der Medusa* mindestens ebenso wichtig, wenn nicht wichtiger gewesen war. Cathelineau zeigt die Analogien zwischen beiden Künstlern auf und vergleicht dabei etwa deren gesellschaftliche Rolle als unverstandenes und einsames Genie. Géricaults skulpturale Ästhetik sieht sie von der plastischen Körperdarstellung Michelangelos beeinflusst. Weitere Gemeinsamkeiten erkennt sie im Interesse beider für Anatomie – Michelangelo betrieb anatomische Studien, Géricault kopierte anatomische Darstellungen aus Künstlerlehrbüchern – sowie auch in den Arbeitsmethoden: Beide arbeiteten unterschiedliche Facetten einer Idee in zahlreichen Skizzen durch. Schließlich leisteten beide Künstler einen wesentlichen Beitrag zur Revolutionierung des Mediums



der Malerei und zwar im christlichen Kontext der Wand- und Deckenmalerei (Michelangelo) bzw. in der Gattung der Historienmalerei (Géricault). Die Anekdoten und Mythen, die dabei unweigerlich im Spiel sind, werden von Cathelineau jedoch leider kaum kritisch hinterfragt, sondern vielmehr unkommentiert zitiert. Zwar weist sie auf das Zittern und den Selbstzweifel Géricaults hin, die ihn angesichts der *terribilità* Michelangelos befielen, sowie auf die Freiheiten, die sich der französische Künstler in eigenwilligen Kopien alter Meister nahm. Sein höchst komplexes und kompliziertes Verhältnis zur Last der Tradition bleibt dabei aber unausgesprochen. Stefan Germer hat in seinen stark psychoanalytisch informierten Aufsätzen gerade auf dieses problematische Verhältnis Géricaults zur Tradition hingewiesen und ist dabei auch auf dessen Auseinandersetzung mit der „Vaterfigur“ Michelangelo zu sprechen gekommen.<sup>11</sup> Es ist allerdings fraglich, warum der Fokus von Cathelineaus Text gerade auf Michelangelo liegt und nicht auch Künstler wie etwa Caravaggio, Raffael oder eben Rubens einbezogen wurden, deren Einfluss für die Arbeit am *Floß der Medusa* ebenfalls von großer, wenn nicht größerer Wichtigkeit war.<sup>12</sup> Die Einengung auf nur einen Künstler mutet deshalb etwas willkürlich an und scheint vorrangig dem Umstand geschuldet, dass Géricault von seinen Zeitgenossen als moderner Michelangelo bezeichnet wurde.

An die Künstlermythen und Anekdoten um Géricault schließt der umfangreiche Teil des Kataloges an, in dem Chenique die posthume Rezeptionsgeschichte des *Floßes der Medusa* aufrollt und mit kritischen Kommentaren versieht. Die Zusammenstellung, deren erster Eintrag aus dem Jahr 1824, dem Todesjahr Géricaults, stammt, bietet eine willkommene Gelegenheit, etliche der Themen, die teilweise bis heute die Forschung prägen, im originalen Wortlaut zu lesen. So geht es etwa darum, ob dem *Floß* im Salon von 1819 ein Erfolg- oder Misserfolg beschieden war, ob es eines Historienbildes würdig oder nicht doch bloß dem Schiffbruchsgenre zuzurechnen war, um die Hängung des Gemäldes auf dem Salon und die Wirkung auf die Besucher,<sup>13</sup> die Diskussionen über die Hautfarbe der Signalfigur (die erst 1836 angesprochen wird) sowie die damit zusammenhängende Frage nach dem politischen bzw. allegorischen Gehalt des *Floßes*<sup>14</sup> und schließlich um das Schicksal, welches das Gemälde nach dem Ableben Géricaults fast ereilt hätte, als man es in Stücke schneiden und in mehreren Teilen verkaufen wollte. Auf Dauer zeigt sich jedoch eine gewisse Redundanz in den Aussagen der Autoren. Stattdessen hätte man sich einige der Salonbesprechungen von 1819, auf die spätere Texte zum Teil Bezug nehmen, zumindest in Auszügen gewünscht. Auch wird nicht ganz klar, warum die Rezeptionsgeschichte um 1912 abbricht, was ebenso willkürlich wie die Setzung des Anfangs wirkt.

Einen besonderen Platz in der Rezeptionsgeschichte nimmt die Frage ein, in welchem Verhältnis Géricault zur Schule Jacques-Louis Davids und deren Vermächtnis stand. Viele (darunter auch Clément) wollten jenen partout nicht als „Vater der Romantik“ anerkennen, sondern in seinem Schaffen eine nahtlose Fortführung des Klassizismus sehen. Chenique setzt denn auch alles daran, Géricaults Rolle als politisch aktiven Romantiker herauszustreichen, was mitunter allzu bemüht wirken mag. In einem weiteren Beitrag stellt er die Arbeitsweise Géricaults derjenigen Davids gegenüber, um daraus eine Opposition von Romantik und Klassizismus abzuleiten. Géricaults Vorgehen, das *Floß der Medusa* durch zahlreiche ausgearbeitete Ölskizzen bzw. -studien (die nicht immer eine direk-

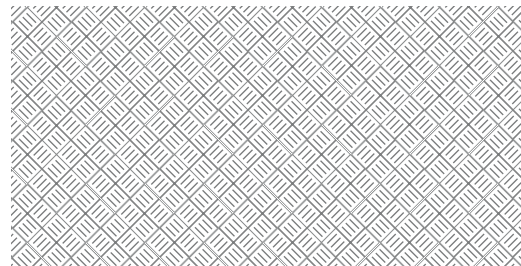
te Verbindung zum Gemälde erkennen lassen müssen, wie etwa die Studienköpfe oder die *Anatomischen Fragmente*) und detaillierte Zeichnungen vorzubereiten, wird dabei als serielle, variierende und fragmentarische Methode beschrieben, die nicht als Unsicherheit, sondern als schöpferischer Prozess auszulegen sei – hier findet man sich nah am Herzschlag des romantischen Schaffens. In Gegensatz dazu setzt Chenique die streng anmutende Arbeitsweise Davids, der sich neben vorbereitenden Zeichnungen nur auf eine gemalte Skizze beschränkt haben und dann direkt zur Leinwand geschritten sein soll. Diese Opposition zwischen Romantik und Klassizismus spiegelt sich auch im Beitrag von Lemeux-Fraitot wider, die das fragmenthafte Wesen der *tête d'étude* der akademisch geregelten *tête d'expression* gegenüberstellt. Dagegen ließe sich einwenden, dass sich die starre Dichotomie zwischen den beiden Kunstströmungen erst im Laufe des 19. Jahrhunderts herausbildet, als Ingres und Delacroix in Karikaturen als unversöhnliche Antipoden auftreten. In letzter Zeit ist die Forschung jedoch dazu übergegangen, nicht den Widerspruch zwischen Romantik und Klassizismus zu betonen, sondern deren Verbundenheit in gemeinsamen Fragestellungen.<sup>15</sup> Entsprechend war es auch ein Anliegen der Frankfurter Ausstellung in der Schirn, Géricaults romantisches Schaffen nicht in einen Gegensatz zum Realismus zu stellen, sondern deren Verzahnung hervorzuheben (die im französischen Katalog wiederum als gesichert angesehen wird).<sup>16</sup> Es gilt also, Klassizismus, Romantik und Realismus auf ihre gemeinsamen Grundlagen hin zu untersuchen, ohne das Differenzierungspotenzial dieser Begriffe über Bord zu werfen.

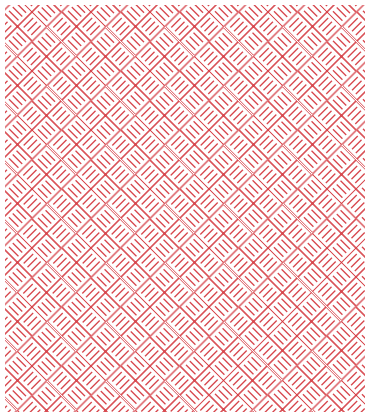
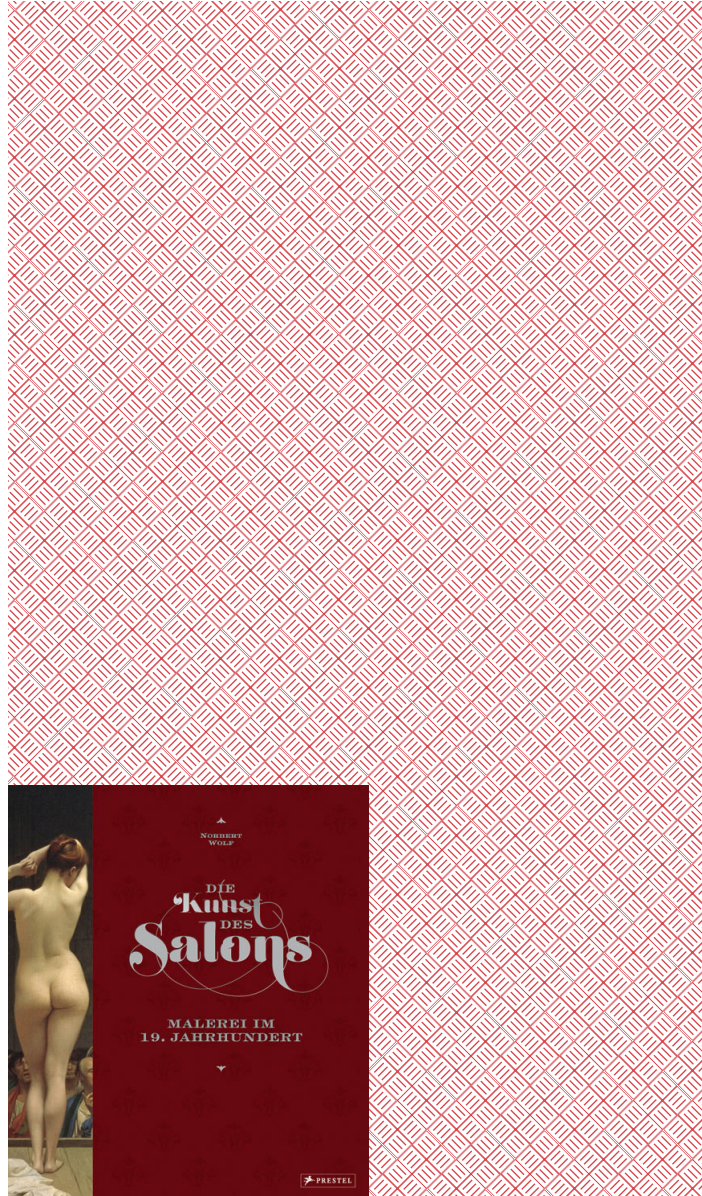
An die Textbeiträge schließt der Katalogteil an, der in verschiedene thematische Abschnitte gegliedert ist, jeweils eingeleitet durch kürzere Kommentare von Chenique. Die Studien zum *Floß* sind nicht streng chronologisch geordnet, was zu Verwirrungen führen kann. Ebenso verwirrend ist die Mischung aus Katalog- und Abbildungsnummern von Werken, die nicht in der Ausstellung zu sehen waren. Positiv fällt hingegen der umfangreiche Werkkatalog mitsamt Provenienz und Bibliographie zu den einzelnen Arbeiten auf, der im Schirn-Katalog nicht so ausführlich gestaltet wurde. Abgerundet wird der französische Katalog schließlich durch eine ebenso ausführliche und hilfreiche Bio- und Bibliographie zu Géricault, welche die Publikationen nicht nach Namen der Autoren, sondern chronologisch ordnet. Dies gibt einen guten Überblick über die Entwicklung der Forschung, wenngleich die Literaturliste mitunter auch Lücken aufweist.

1. Die Ausstellung wurde vom 2. Juni bis 2. September 2012 im Musée d'Art Roger-Quilliot in Clermont-Ferrand gezeigt.
2. Zur Ausstellung in der Schirn Kunsthalle vgl. auch Gabriel Hubmann, „Bilder auf Leben und Tod. Théodore Géricault in der Frankfurter Schirn Kunsthalle“, in: *ALL-OVER. Magazin für Kunst und Ästhetik*, 2014, H. 6, S. 50–57, URL: <http://allover-magazin.com/?p=1707> [letzter Zugriff: 02.02.2015].
3. In einem weiteren Textbeitrag kritisiert Chenique die Recherche von Clément für dessen

Géricault-Biographie bzw. den dazugehörigen Werkkatalog scharf (und mitunter etwas pedantisch) als fehlerhaft. Statt nahe Freunde und Verwandte des Künstlers zu befragen, die noch am Leben und im Besitz von Dokumenten und Werken gewesen wären, habe sich Clément auf dessen alte Lehrlinge Jamar, Monfort und Lehoux verlassen, die sich selbst zu Schülern erklärt, jedoch nie zum engen Kreis um Géricault gehört hätten. Die drei Genannten (vor allem Jamar) hätten mit teils tendenziösen Angaben Profit aus der Begegnung mit Clément zu schla-

- gen versucht. Dabei hätte besonders die Frage nach der Anzahl von Ölskizzen für das *Floß der Medusa* im Vordergrund gestanden – was wiederum mit einem Kampf um die Hoheit über den Nachlass Géricaults zusammenhängt.
4. Zu Fragen der *Connoisseurship* vgl. etwa Richard Neer, „Connoisseurship and the Stakes of Style“, in: *Critical Inquiry* 32, 2005, H. 1, S. 1–26. Siehe zudem auch dessen aktuelles Buchprojekt über *Style*.
  5. Im Folgenden bezieht sich „Kat.“ auf den deutschen Katalog, „Cat.“ entsprechend auf den französischen.
  6. Vgl. Jean-François Debord, „À propos de quelques dessins anatomiques de Géricault“, in: *Géricault. Dessins et estampes des collections de l'École des beaux-arts*, Ausst.-Kat., Paris, École nationale supérieure des beaux-arts; Cambridge, Fitzwilliam Museum, Paris 1997, S. 43–66, hier: S. 60, Fig. 45.
  7. Vgl. Germain Bazin, *Théodore Géricault: étude critique, documents et catalogue*, Bd. 7: *Regard sociale et politique. Le séjour anglais et les heures de souffrance*, Paris 1997, S. 151, Nr. 2049 bzw. Debord, „À propos de quelques dessins anatomiques“, op. cit.
  8. Alternativ findet sich in der Géricault-Forschung die These, dass die Leichenteile paradoxerweise nach lebenden Modellen ausgeführt wurden. Die äußerst lebendig wirkenden Zeichnungen einer Katze aus dem Œuvre des Künstlers wurden hingegen wohl nach einem toten Tier skizziert. Vgl. zur Faszination für das Unheimliche und Morbide um 1800 auch Stefan Germer, „Pleasurable Fear: Géricault and Uncanny Trends at the Opening of the Nineteenth Century“, in: *Art History* 22, 1999, H. 2, S. 159–183.
  9. Vgl. Gregor Wedekind, „Widerspiel der Existenz. Théodore Géricaults tragischer Realismus“, Kapitel III: „Köpfe“, in: *Géricault. Bilder auf Leben und Tod*, Ausst.-Kat., Frankfurt, Schirn Kunsthalle; Gent, Museum voor schone Kunsten, München 2013, S. 109–152, hier S. 140.
  10. Vgl. Charles Clément, „Géricault (deuxième article)“ in: *Gazette des beaux-arts* 22, 1867, S. 321–349. An anderer Stelle spricht Clément jedoch davon, dass der Kopf eines Diebes als Vorlage gedient habe, was noch unwahrscheinlicher ist. Vgl. Idem, „Catalogue de l'œuvre de Géricault [peintures]“ in: *Gazette des beaux-arts* 23, 1867, S. 272–293, hier: S. 287, Nr. 99.
  11. Vgl. hierzu Stefan Germer, „Oblivious to History: Géricaults Subversive Intent(sity)“, in: Wessel Reinink und Jeroen Stumpel (Hg.), *Memory & Oblivion. Proceedings of the XXIXth International Congress of the History of Art held in Amsterdam, 1. – 7. September 1996*, Dordrecht u.a. 1999, S. 875–879. Siehe auch Idem, „Je commence une femme, et ça devient un lion: On the Origin of Géricault's Fantasy of Origins“, in: Régis Michel (Hg.), *Géricault: ouvrage collectif. Conférences et colloques du Louvre*, Bd. 1, Paris 1996, S. 423–447.
  12. Auch antike Skulpturen waren für Géricault von Bedeutung: Zur Rolle der *Laokoon-Gruppe* in der Genese des *Floßes der Medusa* vgl. Gabriel Hubmann, „Transformation und Umwertung im Werk Théodore Géricaults“, in: *ALL-OVER. Magazin für Kunst und Ästhetik*, 2011, H. 1, S. 24–31, URL: <http://allover-magazin.com/?p=394> [letzter Zugriff 02.01.2015].
  13. Zur Kritik an einer undifferenzierten Rede von einer immersiven Wirkung des *Floßes* auf seine Betrachter siehe Gabriel Hubmann, „Der prekäre Status der Immersion – Grenze und Übergang in Théodore Géricaults Gemälde *Das Floß der Medusa* (1819)“, in: Institut für immersive Medien (Hg.), *Jahrbuch immersiver Medien. Bildräume – Grenzen und Übergänge*, Kiel 2012, S. 21–36.
  14. Zur Problematik der Allegorie in der französischen Bildproduktion um 1800 bereitet der Autor gerade ein Dissertationsprojekt vor.
  15. Vgl. dazu etwa Andreas Beyer, *Die Kunst des Klassizismus und der Romantik*, München 2011.
  16. Vgl. dazu die nun erstmals publizierte Dissertation von Frederick Antal aus dem Jahr 1914, *Klassizismus, Romantik, und Realismus in der französischen Malerei von der Mitte des 18. Jahrhunderts bis zum Auftreten Géricaults*: Frederick Antal, *Klassizismus, Romantik, Realismus*, vorgest. von Nicos und Yannis Hadjinicolaou, mit einem Vorwort von Pablo Schneider, Zürich 2014.
  17. So fehlt etwa die wegweisende Studie von Gregor Wedekind zu den Monomanen: Gregor Wedekind, *Le portrait mis à nu: Théodore Géricault und die Monomanen*, München u.a. 2007.





Norbert Wolf, *Die Kunst des Salons. Malerei im*

*19. Jahrhundert*, Munich : Prestel, 2012, 288 pages

Gabriel Montua

Il y a peu de sujets dont l'historien de l'art Norbert Wolf n'ait traité, de *Giotto di Bondone* à *l'Art Déco*<sup>1</sup>. Son tour d'horizon du XIX<sup>e</sup> siècle, *Die Kunst des Salons. Malerei im 19. Jahrhundert* a été publié en 2012 en Allemagne chez Prestel ainsi qu'en France chez Citadelles & Mazenod sous le titre *L'art des Salons. Le triomphe de la peinture du XIX<sup>e</sup> siècle*. L'édition française reprend l'intégralité de la version originale allemande, autant au point de vue du contenu que du grand format (36 cm, 286 pages) et de la haute qualité des 230 reproductions. On note seulement deux différences, toutes deux relatives à la présentation du livre : l'édition française, en évoquant le « triomphe » du sujet dont elle va traiter, se dote d'un sous-titre beaucoup plus grandiloquent, peut-être pour aller à l'encontre de la mauvaise réputation dont a longtemps pâti en France l'art officiel du XIX<sup>e</sup> siècle. Toutefois ceci ne veut pas dire que dans l'édition allemande le sous-titre plus neutre annoncerait un ouvrage un peu terne, car le livre encore fermé rayonne déjà avec sa couverture recouverte de satin rouge foncé qui en fait un objet du genre « coffee table book » encore plus voluptueux et approprié au sujet dont il va traiter : cette peinture du XIX<sup>e</sup> siècle qui a souvent été dénigrée comme étant tellement sensuelle qu'elle en devient « kitsch ».

C'est justement sur la catégorie du kitsch que s'ouvre et se clôt l'ouvrage. Dans sa reconstruction de la fortune critique de la peinture non avant-gardiste du XIX<sup>e</sup> siècle, Wolf lui attribue une fonction sociale de divertissement des foules qui viennent s'émerveiller devant des tableaux à sujets dramatiques ou attendrissants. Avec l'avènement du cinéma vers 1900 et sa possibilité de provoquer des sensations encore plus fortes, l'art des Salons perd son rôle de divertissement. Ceci expliquerait le déclin de cette forme d'art et la naissance de l'art moderniste avec son repli sur des considérations purement esthétiques ou formalistes, sans aucun égard pour l'accessibilité du grand public, car celui-ci, à en croire Wolf, délaissait les Salons pour aller se distraire au cinéma. Par la suite, le premier regain d'intérêt pour le côté kitsch du XIX<sup>e</sup> siècle se fit sentir pendant les années 1960. Avec l'ouverture du Musée d'Orsay, accompagnée du livre révisionniste de Robert Rosenblum<sup>2</sup> et d'une réévaluation des sujets picturaux du XIX<sup>e</sup> siècle dans une perspective postmoderne (éclectisme, hétérogénéité), l'intérêt pour cet art presque tombé dans l'oubli n'a fait que grandir et se voit aujourd'hui confirmé par l'esthétique numérique et le souci de réalisme haute définition des films hollywoodiens (p. 17-21, 147), ainsi que par des œuvres délibérément « kitsch », comme celles de Jeff Koons (p. 17). Dès les premiers pages, Wolf essaye donc de situer le sujet qu'il va traiter dans la perspective de sa fortune critique, tout en calquant sa propre prise de position sur celle déjà formulée par Rosenblum vingt-

**Regards croisés.**

Revue franco-allemande de recensions  
d'histoire de l'art et esthétique  
Numéro 3 / 2015.

- trois ans plus tôt : il s'oppose à une vision linéaire de l'histoire de l'art reposant sur les avant-gardes, histoire qui exclut la peinture des Salons et, par là, retire au XIX<sup>e</sup> siècle une grande partie de son patrimoine culturel (p. 266-267).

Là où Wolf blâme un récit linéaire, il en introduit un autre, car cette chronologie de la réception de l'art du XIX<sup>e</sup> durant le XX<sup>e</sup> siècle semble justement aller en ligne droite de sa disparition vers 1900 à sa réhabilitation vers 1990. Cette présentation est trop monolithique et ne met pas assez en relief les changements survenus dans cette réception au cours du XX<sup>e</sup> siècle. Il suffit de lire l'un des ouvrages cités par Wolf – Jacques Thuillier, *Peut-on parler d'une peinture « pompier »* ?<sup>3</sup> – pour s'apercevoir que la fortune critique de l'art du XIX<sup>e</sup> siècle fut marquée par beaucoup plus d'intermittences au siècle suivant. Mais la partie la plus délicate du livre reste sa difficulté à définir précisément son sujet : de quel art au juste parle Norbert Wolf quand il évoque le « triomphe de la peinture du XIX<sup>e</sup> siècle » ?

Malgré son titre, l'ouvrage omet de donner une définition précise de ce qu'est « l'art des Salons ». Dans le chapitre final, l'auteur relègue les définitions au rang « d'outils de la sociologie de l'art », et se limite à constater « l'émergence de quelques similitudes » (p. 252). Wolf fait valoir que la hiérarchie des genres (en haut, l'histoire ; en bas, la scène de genre) et les modes de composition convenus (pyramidal et centré vers le héros, horizon infini pour donner au sujet une grandeur à la fois concrète et symbolique) prônés par l'Académie ne changèrent guère durant le XIX<sup>e</sup> siècle. Cela limitait certes l'innovation, mais donnait en revanche la possibilité à certains artistes de se distinguer par leur opposition même aux prescriptions en vigueur : dans la mesure où la surface des tableaux de Salons est généralement lisse afin d'augmenter l'illusion du réel, la règle régissant l'*opus operatum* (équivalent pour Wolf du principe mimétique de la *natura naturata*) donnait aux impressionnistes la possibilité de se distinguer en rendant visibles leurs coups de pinceaux, c'est-à-dire l'*opus operans* (équivalent pour Wolf de la *natura naturans*, p. 256). Le livre évite donc de s'essayer à donner une réponse au problème certes très complexe de la définition du titre, et semble écarter d'un même geste les développements théoriques trop soutenus. De ce fait, l'ouvrage se lit aisément et apporte cependant au lecteur un grand nombre d'aperçus et de détails érudits.

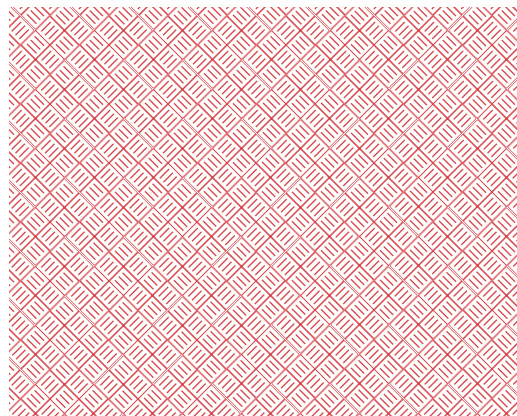
L'auteur présente un panorama de la création artistique des années 1830 à 1890 en Europe et aux États-Unis en abordant les principaux sujets de tableaux peints à cette époque : histoire antique et nationale, mythologie antique et régionale, scènes de genre à l'ancienne et contemporaines, paysages, tableaux à « critère social » (traduction dans l'édition française de « *Sozialthematik* ») et « critique de société » (traduction de « *Sozialkritik* », distinction p. 182), orientalisme (p. 189-220) et illustrations visant à soutenir la représentation de la Création en s'appuyant soit sur la Bible, soit sur les théories darwinistes (p. 232-243). Wolf indique lui-même de manière fréquente, mais non systématique, que les œuvres dont il traite ont figuré dans une ou plusieurs expositions de Salons, ce qui suggère une certaine pertinence de choix pour un livre intitulé « L'art des Salons ».

Le parcours proposé par Wolf, un vaste tour d'horizon, a le grand mérite de faire connaître à des lecteurs non-spécialistes de nombreux tableaux du XIX<sup>e</sup> siècle aujourd'hui incontournables. Mais au fil de la présentation des œuvres majeures de ce siècle, l'auteur saute sans cesse d'une thématique à l'autre, sans prendre le temps – ou sans avoir la place – d'approfondir les aspects abordés. Le lecteur se voit donc rapidement entraîné vers le ta-

bleau suivant, lequel est commenté à son tour par le biais d'une autre méthodologie : Wolf emploie tour à tour une analyse iconographique des œuvres, une approche socioculturelle qui met en avant le fonctionnement des Salons et des académies, on trouve également des échappées timides vers une analyse marxiste (économie du marché de l'art) ou psychanalytique (le *Zeitgeist* de la nation). Ceci fait que les 230 œuvres du livre ne sont reliées entre elles ni par une approche conséquente par sujets de tableaux, ni par un ordre basé sur le lieu de création, sur la chronologie ou tout autre fil conducteur. Malgré leurs titres, les six chapitres ne proposent donc pas réellement de classement et la proportion des chapitres entre eux n'est pas respectée : « Un regain d'intérêt » (p. 17-22); « L'économie culturelle du XIX<sup>e</sup> siècle » (p. 23-40); « Sur le boulevard du succès » (p. 41-51); « Pays et artistes » (p. 59-89); « Thèmes » (p. 129-250); « Phénoménologie de la peinture de Salon » (p. 251-264).

Le livre de Wolf constitue en revanche une intéressante contribution en tant qu'exemple de l'interaction des disciplines universitaires de l'histoire de l'art et des sciences culturelles, très présentes en Allemagne (*Kulturwissenschaften*). Les sciences culturelles visent justement à mêler différentes approches pour créer une vision à facettes multiples, sans privilégier aucune d'entre elles. Comme introduction à un si vaste sujet, l'ouvrage tient bien son pari en ouvrant une multitude de pistes à approfondir. Le large champ géographique traité est un point remarquable du livre, surtout parce qu'il parvient à démontrer que l'institution des Salons – et l'art qui y était promu – fut, malgré la centralité évidente de Paris, un phénomène transnational qui présente beaucoup plus de similitudes que de différences entre les pays. Il reste finalement à mentionner la parution en 2014 d'un autre ouvrage, limité certes à la France, mais qui fournit une perspective plus nuancée d'un XIX<sup>e</sup> siècle dépeint de manière un peu trop statique par Wolf. Dans *La peinture d'histoire en France 1860-1900*, Pierre Sérié présente un répertoire complet et illustré de toutes les œuvres qu'il considère comme des peintures d'histoire et qui furent exposées aux Salons durant cette période. Contrairement à Wolf, Sérié montre que ce genre a connu une appréciation assez variée de décennie en décennie<sup>4</sup>. Tandis que le livre de Sérié semble apte à servir de référence à des travaux et des débats, le livre de Wolf peut séduire par le choix et la qualité de ses reproductions sans risquer néanmoins de déclencher de controverses.

1. Norbert Wolf, *Giotto di Bondone*, (éditions allemande et française) Cologne : Taschen, 2006.  
Norbert Wolf, *Art Déco*, Munich : Prestel, 2013.
2. Le musée d'Orsay fut ouvert au public en 1986.  
Robert Rosenblum, *Les Peintures du Musée d'Orsay*, Paris : Nathan, 1989 (éd. américaine la même année, *Paintings in the Musée d'Orsay*, New York : Stewart, Tabori & Chang, 1989).
3. Jacques Thullier, *Peut-on parler d'une peinture « pompier » ?*, Paris : PUF, 1984.
4. Pierre Sérié, *La Peinture d'histoire en France 1860-1900. La lyre ou le poignard*, Paris : Arthéna, 2014.



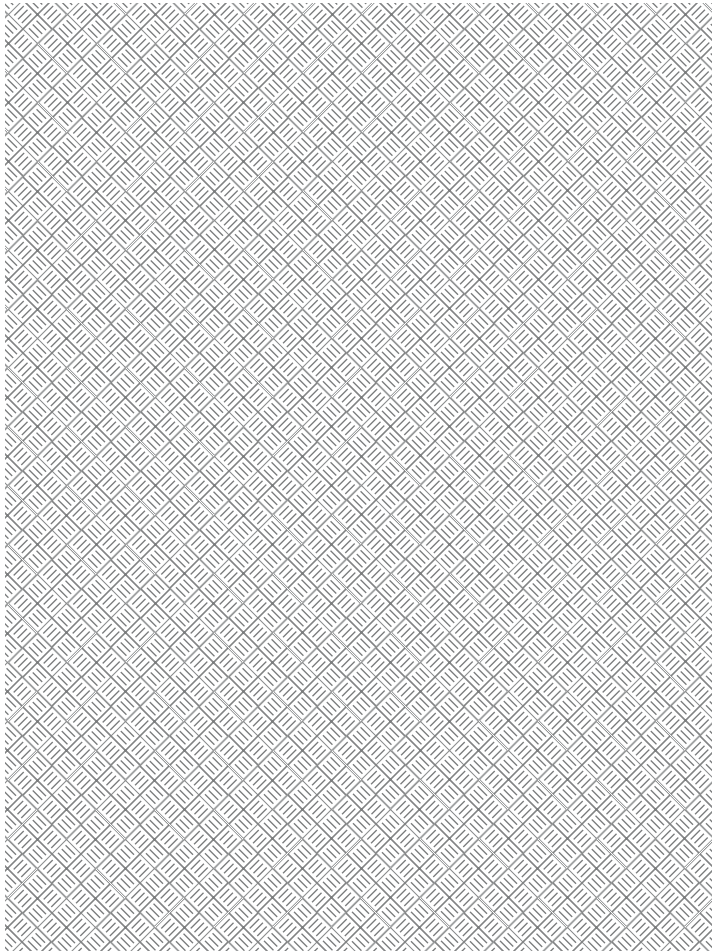
Isabelle ROUGE-DUCOS



Le **crieur**  
et le **MARTEAU**

Histoire des commissaires-priseurs de Paris (1801-1945)

Belin:





Isabelle Rouge-Ducos, *Le Crieur et le Marteau. Histoire des commissaires-priseurs de Paris (1801–1945)*, Paris: Belin 2013, 496 Seiten

Lukas Fuchsgruber

Die *Commissaires-Priseurs*, die französischen Auktionatoren, die bis in das Jahr 2000 mit einem Monopol ausgestattet waren, stehen nicht nur aufgrund dieser rechtlich fundierten Autorität seit langem im öffentlichen und wissenschaftlichen Interesse. Ihre Bedeutung folgt auch aus dem breiten Spektrum der versteigerten Objekte, die von Alltagsgegenständen bis zu Kunstwerken reichen, sowie aus der schier unerschöpflichen Anzahl ihrer Auktionen, die zum Beispiel in der Mitte des 19. Jahrhunderts in Paris mehrere tausend pro Jahr betrug.

In der Forschungsliteratur zu den *Commissaires-Priseurs* dominierte bislang eine auf die jüngere Geschichte bezogene soziologische Perspektive, die in exemplarischer Weise von Alain Quemin vertreten wurde.<sup>1</sup> Isabelle Rouge-Ducos schließt nun mit einer Darstellung der Geschichte von 1801 bis 1945 an. Zwei Bausteine ergänzen in ihrer Publikation den Überblick: die Untersuchung beispielhafter, berühmt gewordener Auktionen des 19. und 20. Jahrhunderts sowie der Abdruck eines satirisch-realistischen Texts über das Auktionshaus aus dem Jahr 1867.


Isabelle Rouge-Ducos bietet eine detaillierte historische Darstellung, die insbesondere an juristischen Transformationen und soziologischen Zusammenhängen interessiert ist, und wartet außerdem mit einem präzisen Verzeichnis aller Auktionatoren in Paris im Untersuchungszeitraum auf. Ihre Studie erweist sich daher als detailliertes und starkes Überblickswerk, das mit eigenen Analysen und Interpretationen überzeugt, sie kann gleichzeitig aber auch als Handbuch für die weitere Forschung gelten, die mit den französischen Auktionen als Quelle arbeitet.

Bei Bedarf verlässt die Autorin den gesetzten Rahmen von 1801 bis 1945. Die Vorgeschichte wird von ihr gemäß der traditionellen Narration der *Commissaires-Priseurs* selbst auf antike Auktionatoren zurückgeführt. So ist auch die erste Abbildung des Buches gleichzeitig die erste Katalognummer der Jubiläumsausstellung der *Commissaires-Priseurs* des Jahres 1951: eine Photographie der Büste von Lucius Caecilius Jucundus aus dem Archäologischen Nationalmuseum in Neapel.<sup>2</sup> Rouge-Ducos weicht auch insofern von der im Titel gesetzten Zeitspanne ab, als sie den Auktionen während der Französischen Revolution und in der Zeit des Konsulats eigene Abschnitte widmet. Zudem wird die Entwicklung bis in die jüngste Gegenwart kurz skizziert.

In der Auswahl der vorgestellten Auktionen folgt Isabelle Rouge-Ducos einer etablierten kunsthistorischen Vorgehensweise bei der Untersuchung des Kunstauktionsmarkts, indem sie sich auf be-

**Regards croisés.**

Deutsch-französisches Rezensionjournal für Kunstgeschichte und Ästhetik  
Nummer 3 / 2015.

 rühmt gewordene Auktionen konzentriert. So beleuchtet sie die Nachlassauktion der Zeichnungen von Jacques-Louis David (1826), die umfangreiche und erfolgreiche Versteigerung des Nachlasses von Eugène Delacroix (1864), die ersten Auktionen der Impressionisten ab 1875 sowie die Versteigerung der Kronjuwelen durch die Dritte Republik im Jahr 1887. Besondere Aufmerksamkeit gilt auch dem Auktionsgeschehen im Kontext der beiden Weltkriege, wenn sie die Versteigerung der konfiszierten Bestände von Daniel-Henry Kahnweiler in den Jahren 1921 bis 1923 untersucht oder dem Verhältnis von Restitution und Kunstmarkt nach 1945 nachgeht. Die von Rouge-Ducos näher betrachteten Auktionen des 19. Jahrhunderts führen dabei die Professionalisierung der *Commissaires-Priseurs* ebenso vor Augen wie ihren Bedeutungsgewinn im Kontext bürgerlichen Kunst sammelns.

Am detailliertesten wird die erfolgreiche posthume Auktion des Nachlasses Delacroix im Jahr 1864 behandelt; Rouge-Ducos berücksichtigt dabei vor allem die testamentarischen Vorgaben, die Vorbereitung der Auktion und die beteiligten Akteure, die Käufer und die erzielten Preise sowie die Rezeption und Interpretation der Versteigerung als „künstlerisches Manifest oder Testament“ (S. 121). Sie bündelt und analysiert auf diese Weise wichtige Informationen, die in den Auktionsprotokollen in den *Archives de la Ville de Paris* erfasst sind. Die Zahl weiterer Beispiele, denen sich die kunsthistorische Kunstmarktforschung analog zu diesem Beispiel widmen könnte, erscheint immens, sobald der Rahmen der berühmten Auktionen oder bekanntesten Künstler verlassen wird. Das Buch ist daher ein anregendes Beispiel für weitere Forschungen, die u. a. darauf aufbauen können, dass Rouge-Ducos eine grobe Übersicht der relevanten Bestände in den *Archives de la Ville de Paris* und in den *Archives Nationales* bietet.

Schon kurz nachdem die französischen Auktionatoren 1852 ihre Verkäufe an dem zentralen Ort des neu errichteten Hôtel Drouot konzentriert hatten, bildete sich eine Populärliteratur heraus, die sich diesem Ort und seinen Auktionen widmete. Ein zentrales Beispiel dieser Literatur stammt von Jules Champfleury, der aktiver Teilnehmer am Kunstmarkt der Zeit war. In den Jahren 1863 und 1864 veröffentlichte er in *Le Monde illustré* eine Artikelserie, die von Lithographien Honoré Daumiers begleitet wurde und wenig später, 1867, unter dem Titel *L'Hôtel des commissaires-priseurs* als Buch erschien. Im Band von Isabelle Rouge-Ducos werden diese Texte und eine Auswahl der Karikaturen aus der ursprünglichen Zeitschriftenserie vereint wiedergegeben. Neben diesen bereits gut zugänglichen Quellen präsentiert die Autorin durch Kooperation mit dem Archiv der Kammer der *Commissaires-Priseurs* weiteres eindruckliches visuelles Material, das gut mit den Karikaturen in Wechselwirkung tritt. Besonders die farbigen Darstellungen der Auktionsräume durch François Gustave und Jean Lefort in den ersten Jahrzehnten nach 1900 sind eine wichtige Ergänzung zu den Karikaturen und bereichern unsere Vorstellung von dem heute nicht mehr existierenden ersten Hôtel Drouot. Betrachtet man diese Quellen zusammen, so vermitteln sie ein Bild von der Gestaltung der Räume und von der sozialen Interaktion vor Ort. Ein anderes Buch zum Hôtel Drouot aus der gleichen Zeit, *Les petits mystères de l'hôtel des ventes* von Henri Rochefort<sup>5</sup>, böte sich für einen Vergleich an, denn Rochefort erwähnt in höherem Maße als Champfleury reale Akteure am Hôtel Drouot, wie beispiels-

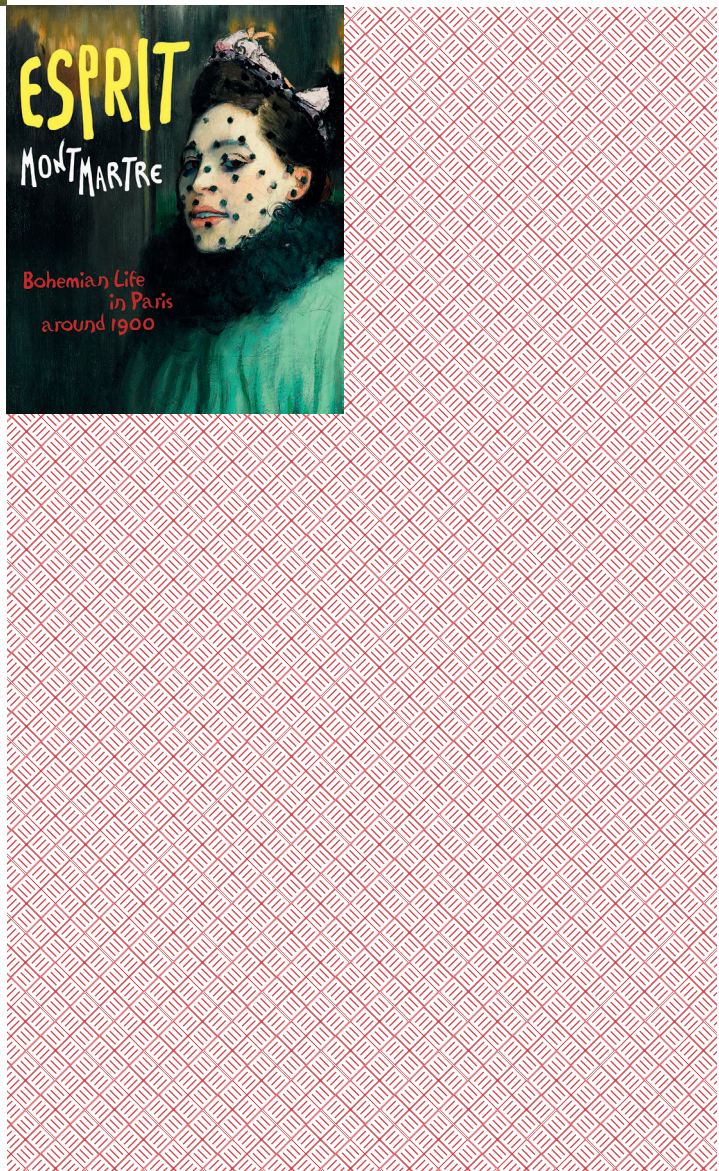
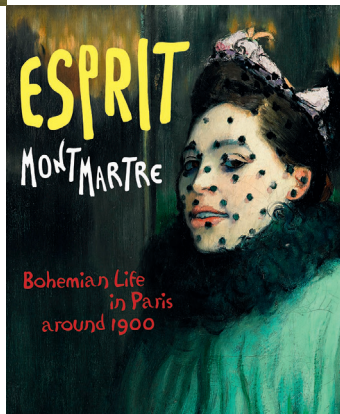
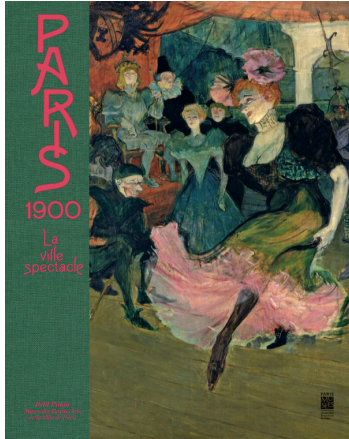
weise den ab 1834 in Paris tätigen deutschen Kunsthändler und Kunstschriftsteller Otto Mündler.

Isabelle Rouge-Ducos zitiert aufschlussreiche Positionen weiterer Autoren, beispielsweise das Narrativ des in Kunstauktionen „schlummernden Kapitals“ (S. 103) von Charles Blanc. Hier weitet sich das Feld der literarischen Reaktion auf den Kunstauktionsmarkt. Presseberichte und Kataloge erweisen sich dabei als wichtige Medien. Die sich dort formierenden Diskurse helfen, die Informationen aus den Auktionsprotokollen zu interpretieren.

In ihrer Untersuchung von Auktionen nimmt Isabelle Rouge-Ducos auch die weiteren Akteure am Auktionshaus wie Experten, Künstler und Käufer in den Fokus. Die Kunsthändler beziehungsweise Experten lassen sich nicht gleichermaßen systematisch erfassen wie die *Commissaires-Priseurs*, da sie in diffuseren privatwirtschaftlichen Formen arbeiten und die Quellenlage eine grundsätzlich andere ist. Die Autorin diskutiert deren Vermittlerrolle und setzt sie in Bezug zu der Frage, mit welchen Strategien die Künstler auf den für sie neuen Markt reagierten. Indem das Buch auch solche Fragen aufwirft, bietet es mehr als eine abgeschlossene historische Studie zu den französischen Auktionatoren von 1801 bis 1945. Es erweist sich darüber hinaus als eine wichtige Anregung für weitere kunsthistorisch orientierte Forschungen zum Kunstmarkt.

1. Alain Quemin, *Les commissaires-priseurs: la mutation d'une profession*, Paris 1997.
2. *Les commissaires-priseurs de Paris et l'hôtel des ventes*, mit einem Vorwort von Edgar Faure, Ausst.-Kat., Hôtel Drouot, Paris 1951.
3. Henry Rochefort, *Les petits mystères de l'hôtel des ventes*, Lausanne 1995.





Isabelle Collet et Dominique Lobstein (dir.), *Paris 1900. La ville spectacle*, cat. exp., Paris Musées et Petit Palais, Paris : Paris Musées Publications, 2014, 415 pages

Ingrid Pfeiffer et Max Hollein (dir.), *Esprit Montmartre*, cat. exp., Schirn Kunsthalle, Francfort sur le Main, Munich : Éditions Hirmer, 2014, 319 pages

Yves Laberge

Parus simultanément à l'occasion de deux grandes expositions temporaires de 2014, ces deux magnifiques catalogues célèbrent le Paris mythique des années 1900 selon divers aspects : historique, littéraire, artistique et culturel au sens large. Ces deux livres abordant un sujet similaire seront présentés successivement pour être ensuite comparés brièvement.

Le catalogue de l'exposition *Paris 1900 : La ville spectacle* rassemble dans un juste équilibre œuvres illustres (des toiles de Renoir, Cézanne ou Monet) et éléments plus méconnus mais représentatifs (mobiliers, vêtements, beaux objets d'intérieur). La capitale française était alors la ville la plus célébrée et la plus animée du monde, non seulement par ses spectacles, mais aussi par la représentation qu'en donnaient une multitude d'artistes et de nombreux écrivains étrangers (p. 34). Par ailleurs, à la fin du 19<sup>e</sup> siècle, l'engouement des Russes pour la ville romancée par Balzac, Hugo et Zola était tel qu'il a donné lieu à une série de guides en russe pour les touristes voulant se rendre en France. L'analyse fine qu'en donne le chapitre de Laure Troubetzkov trahit les préoccupations immédiates de ces visiteurs (p. 104). Si les textes de *Paris 1900* sont essentiellement axés sur des dimensions artistiques et culturelles, ils ne négligent pas pour autant le récit plus anecdotique des surprises et des excès du Paris nocturne. Les spectacles décrits dans le catalogue sont de tous genres, incluant même des « montagnes russes nautiques dites Chutes du Niagara » présentées en Jardin de Paris en 1895 (p. 351). Mais en toile de fond, c'est toute la vie mondaine qui y est décrite, avec ses personnages-types comme le vieil aristocrate chauve et riche, ses célébrités et ses personnalités les plus en vue. Il faut souligner que ces « légendes » du Paris 1900 sont ici présentées par des photographies, ce qui permet de les comparer à leurs représentations peintes habituellement reproduites : on peut admirer des images de la célèbre courtisane Liane

**Regards croisés.**

Revue franco-allemande de recensions d'histoire de l'art et esthétique  
Numéro 3 / 2015.

- de Pougy (p. 278), de la jeune Mistinguett (p. 288) ou encore de la danseuse du French Cancan surnommée « la Goulue » (p. 290).

Ce n'est certainement pas une coïncidence si le Petit Palais, lieu mythique où se tenait la présente exposition, est ici représenté en diverses toiles et photographies datant d'il y a un siècle (p. 2 et 64). Comme l'indiquent Cécile Champy-Vinas et Isabelle Collet, le Petit et le Grand Palais sont les « seuls monuments pérennes de l'Exposition universelle » de 1900, à une époque où certains reprochent à l'Art français sa diversité, arguant qu'il se « dilue dans l'éclectisme et manque de véritable direction » (p. 158). Cette condamnation apparaît orientée lorsque l'on prend en considération, comme le font les auteurs du catalogue, les productions populaires comme celles destinées aux élites bourgeoises alors triomphantes. De nombreux symboles du Paris moderne (comme le métro, qui venait d'être inauguré), mais aussi les décorations ornementées d'Henri Guimard si caractéristiques du style *Art Nouveau* (p. 116) ou encore les affiches colorées des continuateurs de Toulouse-Lautrec demeurent emblématiques. En somme, ce catalogue magistral permet une foule de découvertes sur le plan de la documentation et au niveau pictural, notamment les toiles superbes de René-Xavier Prinet (« Le Balcon », p. 274) ou de Denis Etcheverry (« Vertige », pp. 264 et 275), sans pour autant négliger les incontournables de cette période.

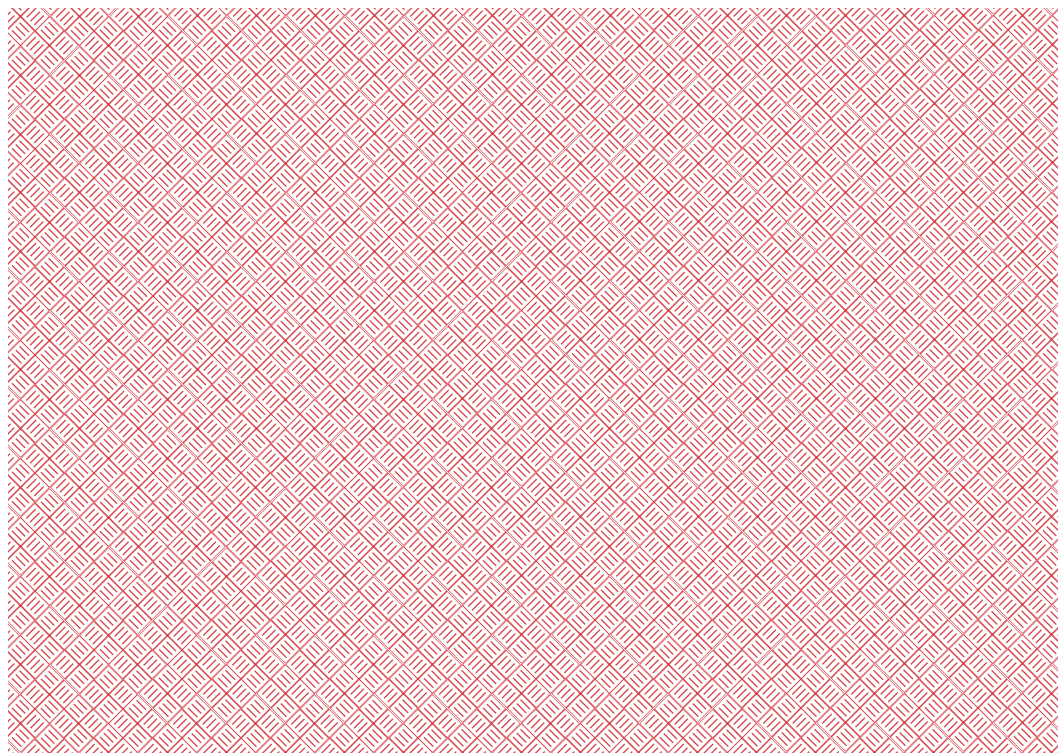
Il faut également souligner la qualité et l'utilité des annexes qui distinguent ce livre très complet d'un simple catalogue ; on y trouve ainsi une chronologie inestimable établie par Dominique Lobstein répertoriant méticuleusement les événements à teneur artistique ayant eu lieu à Paris entre 1895 et 1905 (p. 360-381). On appréciera la présence d'un index rassemblant la liste des œuvres, artistes et lieux représentés (p. 382-401). Ces ajouts précieux font de *Paris 1900 : La ville spectacle* un véritable ouvrage de référence.

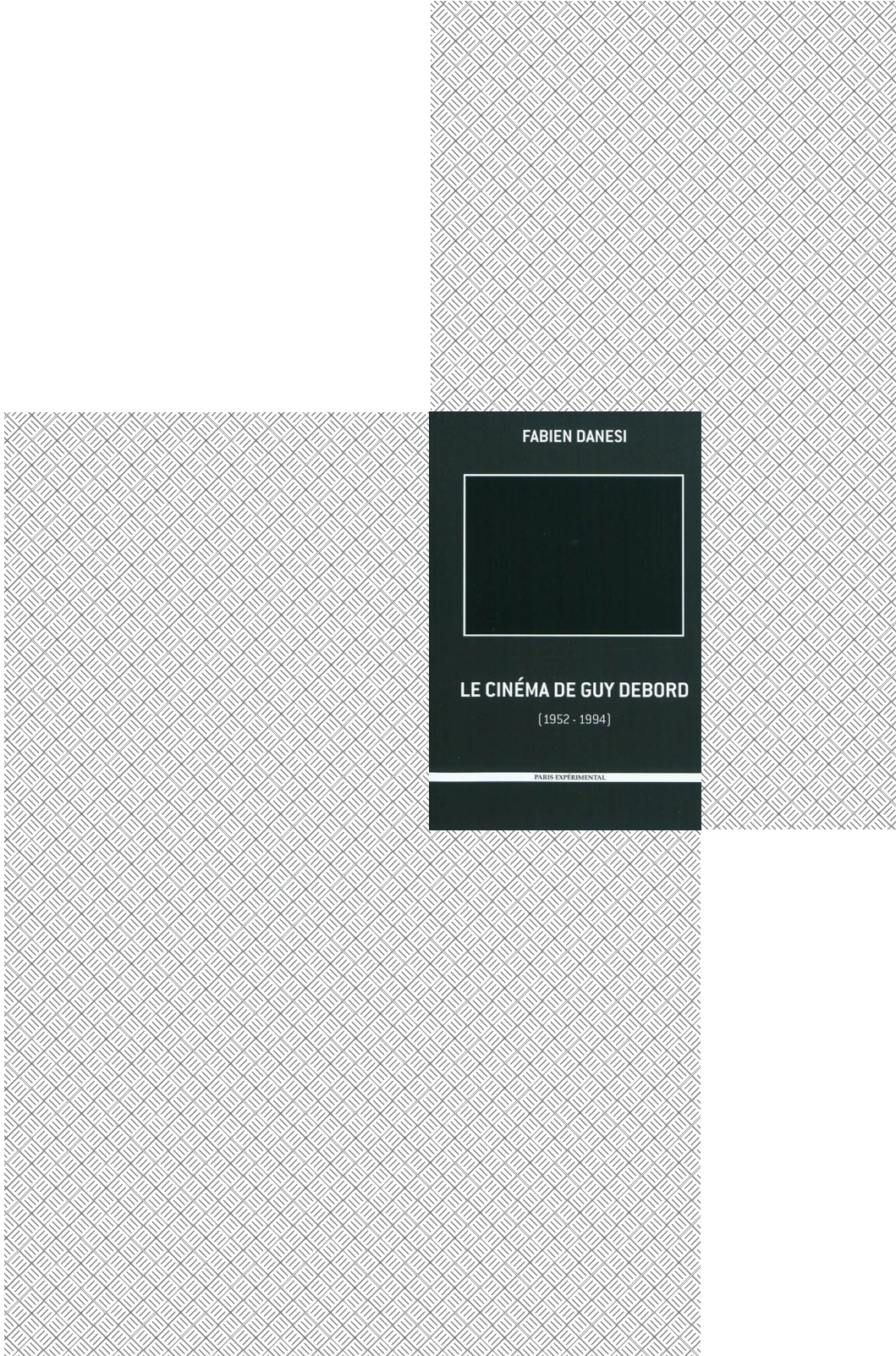
La contrepartie allemande, *Esprit Montmartre*, n'est cependant pas en reste. Les Éditions Hirmer de Munich ont préparé deux versions d'un luxueux catalogue pour l'exposition du même nom présentée à la Kunsthalle de Francfort-sur-le-Main. Paru initialement en langue allemande (sous le titre *Esprit Montmartre – Die Bohème in Paris um 1900*), l'ouvrage a également fait l'objet d'une version anglaise chez le même éditeur sous le titre *Esprit Montmartre : Bohemian Life in Paris Around 1900*. On peut regretter l'absence d'une traduction française pour un ouvrage sur ce thème.

Le catalogue se concentre sur ce quartier au nord de Paris et tout l'ouvrage s'apparente à une sorte d'histoire parallèle qui contraste avec l'effervescence et le faste des Grands Boulevards ou des Champs-Élysées. Plutôt que d'énumérer tous les artistes célèbres ayant séjourné à Montmartre (parmi lesquels Picasso, Van Gogh, Signac ou Degas) autour de 1900, Ingrid Pfeiffer préfère décrire l'univers commun caractérisant les œuvres d'art qui émanaient de ce microcosme au début du XX<sup>e</sup> siècle : une certaine noirceur dans les thèmes abordés, une prédilection pour les sujets sombres ou licencieux (les défavorisés, les lieux de la vie nocturne, les noctambules), une volonté constante de montrer sans apitoiement les exclus (p. 28). Tout le programme des *Fleurs du mal* de Baudelaire s'y trouverait presque réinventé. Les scènes de café et les esclaves de l'absinthe se retrouvaient simultanément dans les romans de Zola (*L'Assommoir*, 1877) et les toiles de Van Gogh, Degas et Picasso (reproduites ici, p. 29-30, 99).

Le catalogue débute par un portrait de ce qu'était « Montmartre avant Montmartre » : les photographies datant des années 1890 montrent des lieux en friche qui ne sont pas encore aménagés (p. 13, 17). Quelques cartes postales anciennes témoignent de l'environnement premier et campagnard du Moulin de la Galette (p. 13, 15, 20-22, 191) et de l'état de chantier de la célèbre Basilique du Sacré-Cœur (p. 24). La plupart des chapitres suivants portent sur un artiste particulier établi dans Montmartre (Toulouse-Lautrec, Picasso, Van Gogh ou Kees Van Dongen). Dans sa contribution consacrée aux artistes catalans, Vinyet Panyella affirme ainsi que Montmartre était synonyme de « jeunesse, vie bohémienne et art » pour ces artistes rêvant d'un ailleurs meilleur au tournant du XX<sup>e</sup> siècle (p. 225). Dans le registre pictural, le chapitre de Peter Kropmanns sur les cabarets et les bals de Montmartre étonne par ses images licencieuses rarement vues de Suzanne Valadon, Van Gogh, ou Picasso. Mais ce texte documenté fait aussi revivre les grandes adresses de Montmartre (parmi lesquelles le Cabaret du Néant, l'Hippodrome, le Bal de la Reine-Blanche).

Fascinante, l'époque 1900, qui suit l'Impressionnisme et précède l'avènement des avant-gardes comme le fauvisme et le cubisme, est donc traitée par ces deux titres dans toute sa complexité, véritable « kaléidoscope », pour reprendre l'expression de Peter Kropmanns à propos du quartier Montmartre (p. 109). Visuellement d'une impressionnante diversité, ces deux catalogues sont soignés et profitent de leur large format pour inclure des reproductions, souvent en pleine page. Ces deux ouvrages semblent indispensables pour les bibliothèques muséales et universitaires.







Fabien Danesi, *Le cinéma de Guy Debord ou la négativité à l'œuvre (1952–1994)*, Paris: Éditions Paris expérimental, 2011, 240 Seiten

Heidrun Isabel Mattes

Der französische Kunsthistoriker Fabien Danesi, derzeit Dozent für Theorie und Praxis der Fotografie an der Universität Picardie Jules-Verne in Amiens und Programmleiter des Pavillon *Neuflize OBC* im *Palais du Tokyo* in Paris, legte 2011 sein zweites herausragendes Buch zur Situationistischen Internationale vor: *Le cinéma de Guy Debord ou la négativité à l'œuvre (1952–1994)*. Unter den französischen Publikationen ist es neben den Werken der beiden Filmwissenschaftler Antoine Coppola (2003) und Guy-Claude Marie (2009) eines der ersten, das sich ausführlich dem Filmschaffen Guy-Ernest Debords widmet. Danesi hat in dieser Publikation viele wichtige, sich bis dahin aufdrängende Fragen rund um die Filme Guy Debords formuliert und auf prägnante Weise beantwortet.<sup>1</sup>

Zwei Bezüge zum Tod von Guy Debord bilden den Rahmen für die Überlegungen Fabien Danesis und können als Verweis auf die von den Situationisten häufig verwendeten Topoi des „Kreises“ und der „ewigen Wiederkehr“ gedeutet werden<sup>2</sup>: Zum einen eröffnet der Autor seine Untersuchung mit einem Zitat aus den *Stanzen zum Tod seines Vaters* (um 1477) des spanischen Dichters Jorge Manrique (um 1440–1479), die Guy Debord im Jahr 1980 aus dem Spanischen übersetzte, sowie mit einer differenzierten Analyse der Medienreaktionen auf den Tod Guy Debords im Jahr 1994; zum anderen schließt Danesi seine Ausführungen mit einer Schilderung der Ausstreuung von Debords Asche in die Seine und einem mit der Île Saint-Louis verknüpften Ereignis, nämlich der Hinrichtung des französischen Tempelritters Jacques de Molay auf dem Scheiterhaufen, im Jahre 1314. Diese gedanklichen Verbindungen können, zusammen mit dem schwarz glänzenden Bucheinband, auf dem ein schwarzes Rechteck mit dünner weißer Umrandung zu sehen ist, und mit dem Wechsel der weißen und schwarzen Seiten im Buch Danesis als Anspielung auf die spezielle Ästhetik gedeutet werden, die Guy Debord für seine Filme entwickelte. So mögen einigen LeserInnen die Rhythmik der weißen und schwarzen Bilder in paralleler Montage zum Sprechen und zur Stille in Debords erstem Film *Hurléments en faveur de Sade* (1952) in den Sinn kommen oder auch die schwarzen *Inserts* in den meisten seiner Filme.

Fabien Danesi hatte schon in seinem ersten Buch die Debordsche Filmästhetik derjenigen der VertreterInnen der lettristischen Bewegung sowie der *Nouvelle vague*, gegenübergestellt. Diesen Aspekt vertieft er in seinem zweiten Buch und verweist zusätzlich auf andere Film-Assoziationen der sechziger und siebziger Jahre, wie die *Groupe Medvedkine*, die *Groupe Dziga Vertov*, *Cinéthique*, *SLON*, *Zanzibar* oder auch auf Phänomene wie die *Ciné-tracts* und die Protest-

**Regards croisés.**

Deutsch-französisches Rezensionjournal für Kunstgeschichte und Ästhetik  
Nummer 3 / 2015.

reaktionen im Zuge der „Affäre Langlois“.<sup>3</sup> Danesi verwendet Schlüsselbegriffe wie „récupération“, „futur antérieur“, „archéologie de la société“ oder „négativité dialectique“. Mit ihnen umschreibt er zum einen die Effekte der Gesellschaft des Spektakels und zum anderen die Methodik und den Stil der Filme Debords.<sup>4</sup> Darüber hinaus untersucht er Zitate, die Debord in seine Filme eingestreut hat (etwa von Dante Alighieri), und stellt neue Bezüge her zu Schriften des persischen Gelehrten Omar Khayyām, zu Thomas Hobbes, Johann Joachim Winckelmann und Georg Wilhelm Friedrich Hegel oder widmet sich Aspekten seiner Filme, die – wie die Frage nach dem Verhältnis der Geschlechter – bisher wenig beachtet wurden.<sup>5</sup> Wichtige Bildstrategien Debords wie die Einbeziehung bedeutender Werke der Kunstgeschichte in die Filme *La Société du spectacle* und *In girum imus nocte et consumimur igni* werden erstmals genauer erläutert. Danesi nennt als Beispiele Claude Lorrains Gemälde *Odysseus übergibt Chryseis ihrem Vater* (um 1644), das graphische Porträt des Jean François Paul de Gondi alias Kardinal von Retz (1650) von Robert Nanteuil, einen Ausschnitt aus Giovanni Battista Tiepolos Fresko *Das Treffen von Antonius und Kleopatra* (um 1747) oder eine Teilansicht des Palais du Louvre aus dem sogenannten *Plan de Turgot* (1739) des Kartographen Louis Bretez und des Kupferstechers Claude Lucas.<sup>6</sup>

Im Mittelpunkt der Analyse von Debords Filmen stehen neben dem Spannungsfeld von Ästhetik und Politik auch die Montagetechnik und die Methode der situationistischen Zweckentfremdung (*détournement*). Danesi zufolge zeichnen sich die Zweckentfremdungen – er vergleicht sie unter anderem mit surrealistischen Collagen und der Filmmontage Jean-Luc Godards – durch eine „allegorische Tragweite“ aus.<sup>7</sup> Seine Einschätzungen der situationistischen Strategien stimmen in einigen Aspekten mit denjenigen des Theaterwissenschaftlers Jörn Etzold überein: Beide unterscheiden zwischen „Symbol“ und „Allegorie“, weisen auf ‚barocke‘ Stilelemente in Debords Filmen und Schriften hin und untersuchen die situationistische Bild-Textkombinatorik vor dem Hintergrund der Theorie Walter Benjamins.<sup>8</sup>

Folgt man Danesis Argumentation, so kann das bisweilen Sperrige, Anachronistische, das Provozierende und Verstörende der Filme Debords als eine bewusst eingesetzte, negative Strategie verstanden werden, die ein genussvolles Zuschauen und Zuhören unterwandert. Tatsächlich überschreiten Debords Filmmontagen die sinnlichen Grenzen zum ‚Schmerz‘, wenn sich die hinter dem Spektakulären verborgene Gewalt und der mit dem Spektakel verbundene überbordende visuelle Kitsch offenbaren. Begleitet werden solche Sequenzen, beispielsweise in den Filmen *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps* (1959), *Critique de la séparation* (1961) oder *La Société du spectacle* (1973), von sich wiederholender Barockmusik, die durchaus Unruhe und Distanz erzeugt. Debord wiederum ist durch seine monotone Stimme aus dem *Off* omnipräsent. In dem Film *La Société du spectacle* prallen zudem Form und Inhalt, Bild- und Tonspur, wechselnde Luft- und Bodenperspektiven sowie Stillstand und Bewegung schroff aufeinander.<sup>9</sup> Zugleich beschreibt Danesi Debords Stil aber auch als „klassizistisch“.<sup>10</sup> Neben solchen Analysen bietet der Autor einen umfangreichen Überblick: Er berücksichtigt nicht nur die französische Filmproduktions-, Filmdistributions-, Fernseh- und Presselandschaft der Jahre 1945 bis 1994, sondern auch eine Fülle relevanter Aussagen Debords zu seinen eigenen Filmen.<sup>11</sup> Außerdem stellt der Autor bereichernde Beziehungen des Denkens De-

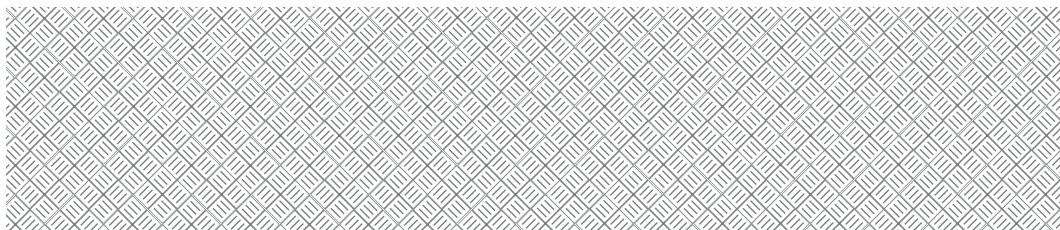
bords zu demjenigen Max Stirners, Georg Simmels, Alexandre Kojèves, Isidor Isous, Serge Daney's, Jacques Derridas oder zu Gilles Deleuze, Jacques Rancière und Georges Didi-Huberman her.

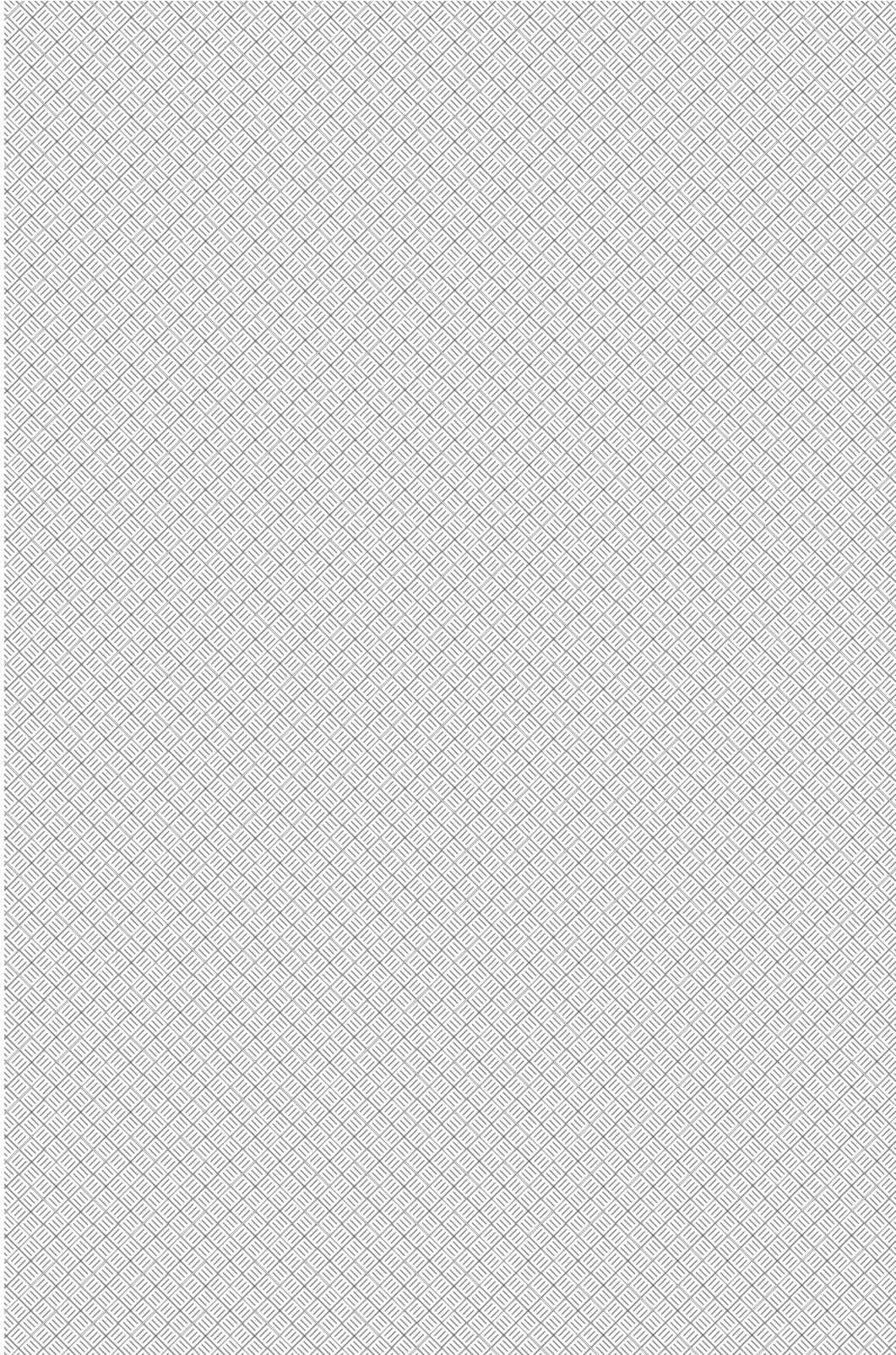
Noch detaillierter hätte möglicherweise der Blick auf das Filmschaffen der *Nouvelle vague* ausfallen können. Denn in *Un film comme les autres* (1968) oder in *Histoire(s) du cinéma* (1998) von Godard sind Verweise auf die Situationisten zu finden: Hier werden zum einen Debord und Raoul Vaneigem zitiert und zum anderen taucht ein Foto auf, das den noch jungen Debord zeigt.<sup>12</sup> Weitere interessante formale und inhaltliche Analogien oder Kontraste ließen sich mit Bezug auf Filme der russischen Avantgarde oder auf einen Film wie *Le fond de l'air est rouge* (1977) von Chris Marker untersuchen.<sup>13</sup> Auch in dem Film *Le diable probablement* (1977) von Robert Bresson finden sich einige Motive wieder, die an Debords Schrift *Planète malade* (1971) und an seine 1988 verfassten Kommentare zu seinem Buch *La Société du spectacle* (1967) erinnern. In beiden Fällen zeichnet sich ein zunehmendes Bewusstsein für ökologische Zusammenhänge ab.<sup>14</sup>

Fabien Danesi ist mit seinem zweiten Buch – sowohl hinsichtlich der Person Guy Debord als auch im Hinblick auf die bis dahin existente Forschung zu den Filmen Debords – eine wissenschaftlich autonome und zugleich dialektische Auseinandersetzung gelungen. Es sei hiermit wärmstens zur Lektüre empfohlen.

1. Vgl. dazu Antoine Coppola, *Introduction au cinéma de Guy Debord et de l'avantgarde situationniste*, Paris 2003; Guy-Claude Marie, *Guy Debord: de son cinéma en son art et en son temps*, Paris 2009; Giorgio Agamben, „Wiederholung und Stillstellung. Zur Kompositionstechnik der Filme Guy Debords“, in: *documenta documents* 2, 2009, S. 68–75; Thomas Y. Levin, „Ciné qua non: Guy Debord und die filmische Praxis als Theorie“, vgl. [http://www.medienkunstnetz.de/themen/kunst\\_und\\_kinematografie/debord/](http://www.medienkunstnetz.de/themen/kunst_und_kinematografie/debord/) [letzter Zugriff: 12.12.2014]; hinzugefügt werden kann das Buch der deutschen Kulturwissenschaftlerin Andrea Backhaus, *Der Riss im Spektakel. Mediale Strategien im Kino der Situationisten*, Berlin 2009. Das Buch von Danesi bettet sich gut in das Themenspektrum des Verlags Paris Éxperimental ein, in dem bereits Publikationen zu Maya Deren, Germaine Dulac oder Jonas Mekas erschienen sind.
2. Die Vorstellungen von der „ewigen Wiederkehr“ und von einer „neuen Aristokratie“ arbeitet Danesi im Anschluss an Friedrich Nietzsche heraus.
3. Vgl. das Kapitel „La critique de la Nouvelle vague“ in Danesis erstem Buch: *Le mythe brisé de l'Internationale situationniste. L'aventure d'une avant-garde au cœur de la culture de masse* (1945–2008), Paris 2008, S. 108–113; die Überschriften der Kapitel seines hier besprochenen zweiten Buchs, wie beispielsweise „Le Faust du cinéma“, „Le futur antérieur de la révolte“, „La noblesse du crachat“, „L'explosion d'un cinéma nucléaire“ oder „Habent sua fata bella“, interpretieren bereits auf eine ganz eigene Weise das Filmschaffen Guy Debords.
4. Markus Klammer sprach bezüglich Debords Film *In girum imus nocte et consumimur igni* von einer „Verzystung der Zeit (zyklisch-palindromatisch)“, vgl. Markus Klammer, „Die Zeit des Palindroms. Zu Guy Debords letztem Film *In girum imus nocte et consumimur igni*“, in: Wolfram Pichler und Ralph Ubl (Hg.), *Topologie. Falten, Knoten, Netze, Stülpungen in Kunst und Theorie*, Wien 2009, S. 323–360, hier: S. 337. Danesi weist zudem in Kapitel 6 (Unterkapitel „Le rose et le noir“) auf Siegfried Kracauers Metapher „moralisch rosa“ und somit auf eine weitere Charakterisierung des Spektakels hin, vgl. Danesi, *Le cinéma de Guy Debord (1952–1994)*, Paris 2011, S. 70 und S. 142 ff.
5. In dem Film *Critique de la séparation* zitiert Debord Dante Alighieris berühmte Eröffnungsszene der *Divina commedia*; zu den *Pinups* in Debords Filmen vgl. außerdem Thomas Warne-

- cke, „Das Brustbild des Fortschritts“, in: *Schnitt. Das Filmmagazin* 50, 2008, H. 2, S. 32–35.
6. Es handelt sich um die Ansicht Nr. 15 der zwischen 1736 und 1739 angefertigten einundzwanzig Blätter des Stadtplans; darüber hinaus findet sich im Film *Critique de la séparation* die Ansicht der *Place des Victoires* in Paris mit der Reiterstatue Ludwigs XIV. (um 1822 von François J. Bosio). Im Film *La Société du spectacle* erscheinen zudem Ansichten aus dem Gemälde *Battaglia di San Romano* (um 1438) von Paolo Uccello und in *In girum imus nocte et consumimur igni* sehen wir die Ansicht eines Selbstporträts von Rembrandt van Rijn. Schon in ihrem Experimentalbuch *Mémoires* (1959) hatten Guy Debord und Asger Jorn Reproduktionen, beispielsweise der Gemälde von Lucien-Étienne Melingue (*Le matin du dix Thermidor–Robespierre blessé*, 1794), und eine Grafik Karl Theodor Pilotys (*Nero nach dem Brande Roms*, um 1860) verwendet; zu weiteren Bildmotiven vgl. Fabrice Flahutez, Fabien Danesi, Emmanuel Guy, *Undercover Guy Debord*, Paris 2012 und iidem, *La fabrique du cinéma de Guy Debord*, Paris 2013 sowie den Katalog zu der Ausstellung *Guy Debord. Un art de la guerre*, die 2013 in der Bibliothèque nationale de France (Site François Mitterrand) stattfand. Fabien Danesi ergänzt zum Palindrom *In girum imus nocte et consumimur igni*, das als Titel des Films von Guy Debord diente, die Vermutung, es stamme aus der *Aeneis* von Vergil, vgl. Danesi, *Le cinéma de Guy Debord*, op.cit., hier: S. 136.
  7. Vgl. Danesi, *Le cinéma de Guy Debord*, op.cit., hier: S. 119.
  8. Danesi verwendet mit Bezug auf die Situationisten schon in seinem ersten Buch den Begriff „marxisme baroque“ als Kapitelüberschrift, vgl. id., *Le mythe brisé*, op.cit., S. 91 und id., *Le cinéma de Guy Debord*, op.cit., S. 48. Etzold gebraucht zudem den Begriff „Emblem“, vgl. id.: *Die melancholische Revolution des Guy-Ernest Debord*, Zürich 2009, S. 247. Giorgio Agamben wies hinsichtlich der Filme Debords auf Walter Benjamin hin sowie auf Godard und Aby Warburg; er spricht bezüglich der Filme Debords von einer „Palindromie“. Vgl. Agamben, *Wiederholung und Stillstellung*, op.cit., S. 75.
  9. Danesi nennt es auch „[un] enchaînement [qui] témoigne [...] une évidente hétérogénéité [...]“, vgl. id., *Le cinéma de Guy Debord*, op.cit., S. 116. Die Musik in den Filmen Debords stammt zum Beispiel von Louis Couperin (1626–1661), Michel-Richard de Lalande (1657–1726), Georg Friedrich Händel (1685–1759), Joseph Bodin de Boismortier (1689–1755) oder auch Michel Corrette (1707–1795).
  10. Jörn Etzold charakterisierte Debords Kommentare aus dem *Off* als ein überdeutlich artikuliertes, „klassisches Französisch“ im Stil Blaise Pascals oder Jean-Jacques Rousseaus. Vgl. Etzold, „Maskenhafte Neubelebung. Debords *In girum imus nocte et consumimur igni*“, in: *Schnitt. Das Filmmagazin* 50, 2008, H. 2, S. 18–22.
  11. Danesi erwähnt Texte von André Breton, Georges Bataille (unter anderem zu Isidor Isou), von Roger-Pol Droit und Philippe Sollers; hinzugezogen wird ferner Sekundärliteratur von Fredric Jameson, Antoine De Baecque, Jean-Patrick Lebel und Sébastien Layerle, der zu Filmen des Jahres 1968 publizierte.
  12. Dieses Foto wurde bereits 1952 in der Zeitschrift *Ion* publiziert.
  13. In seinem ersten und in diesem Buch wirft Danesi den Blick auf Werke von Jean-Luc Godard, Jules Dassin, Agnes Varda, Alain Resnais (vor allem *Hiroshima, mon amour*, 1959), Jean Rouch, Edgar Morin (*Chronique d'un été*, 1960), François Truffaut, Éric Rohmer und Claude Chabrol.
  14. Ob Debords Filme auch ihre Wirkung auf Werke solcher Filmemacher wie Harun Farocki oder Olivier Assayas hinterlassen haben, bleibt zu untersuchen; auf einen Brief von Olivier Assayas an Alice Debord (2005) weist Danesi hin (vgl. seine Bibliographie); vgl. zusätzlich „Der letzte Debordianer“ – ein Gespräch von Ekkehard Knörer und Simon Rothöhler mit Olivier Assayas, abgedruckt in: *Cargo. Film/Medien/Kultur*, 2009, H. 2, S. 26–35.







MANUELA DE GIORGI  
ANNETTE HOFFMANN  
NICOLA SUTHOR · HRSG.

**SYNERGIES IN  
VISUAL CULTURE**  
—  
**BILDKULTUREN  
IM DIALOG**

WILHELM FINK

Manuela de Giorgi, Annette Hoffmann et Nicola Suthor (dir.),  
*Synergies in Visual Culture. Bildkulturen im Dialog,*  
Munich : Wilhelm Fink, 2013, 600 pages

Ralph Dekoninck

Publié à l'occasion du soixantième anniversaire de Gerhard Wolf, cet ouvrage collectif de 600 pages ne compte pas moins de quarante et une études sur des sujets les plus divers et traversant toutes les périodes, depuis l'Antiquité jusqu'au XX<sup>e</sup> siècle, et bien des zones géographiques, comme une grande variété de médiums artistiques et iconiques (architecture, peinture, art du textile...). À travers cette approche kaléidoscopique se dégage une riche réflexion transdisciplinaire et transpériodique sur les synergies entre les cultures visuelles, les religions, les sciences et bien entendu les arts, ces derniers étant envisagés dans une perspective assez large qui est celle d'une anthropologie du visuel. Parfaitement en phase avec l'appel récent à une histoire globale de l'art, une telle perspective se trouve ici déclinée en une série d'études de cas qui démontrent tout l'intérêt d'une analyse croisée et comparée des cultures. C'est cette double focale, macro et micro, qui fait tout l'intérêt de cette entreprise éditoriale collective menée sous l'inspiration des travaux de G. Wolf. Ce dernier n'a en effet cessé, depuis ses recherches séminales sur l'image sacrée entre Moyen Âge et Temps Modernes, d'ouvrir son champ d'observation sur l'horizon d'une anthropologie historique des images et d'une histoire transculturelle de l'art. Comme le soulignent les préfaciers, son travail vise un équilibre méthodologique entre l'observation détaillée et une réflexion élargie. C'est bien l'objectif fixé pour ce volume, même si l'on peut regretter que l'introduction n'essaie pas de tisser de manière un peu plus précise et serrée les liens thématiques et méthodologiques entre ces approches et études de cas les plus variés. Seule la division du volume en six sections permet de baliser le terrain et d'orienter le lecteur. Sans entrer dans le détail de chaque contribution, on se contentera ici de dégager quelques lignes de force.

La première section placée sous le titre « image-culte » met essentiellement l'accent sur l'image sacrée et les transferts culturels entre Est et Ouest, qui témoignent de la rencontre entre différentes conceptions de l'image. On retiendra de cet ensemble de contributions la mise en évidence de différentes formes d'hybridation à partir d'héritages divers, et notamment de la manière dont la culture visuelle de l'Occident entre en dialogue avec celle de l'Orient chrétien, passée à travers différents filtres, comme celui de l'Italie. D'autres phénomènes de confrontation transculturelle se trouvent illustrés à titre comparatif, comme par exemple les analogies entre l'habillement des statues pratiqué en Extrême-Orient et en Occident, ou encore, dans un rapport cette fois Nord/Sud, l'assimilation des idées luthériennes dans l'art maniériste italien.

**Regards croisés.**

Revue franco-allemande de recensions  
d'histoire de l'art et esthétique  
Numéro 3 / 2015.

● La deuxième section ouvre une riche réflexion sur l'espace sacré comme lieu d'investissement imaginaire. L'interaction entre l'espace et l'image y est explorée pour envisager les façons dont, dans un contexte déterminé de présentation, cette dernière se trouve chargée d'un message, et plus encore d'une efficacité. Les cas d'étude retenus montrent comment un réseau complexe de significations et de valeurs symboliques se trouve ainsi activé au moment d'une performance rituelle ou d'autres formes d'actions ayant l'image pour objet.

Une telle réflexion sur l'iconotopie, c'est-à-dire sur les lieux de l'image, se prolonge dans la section suivante consacrée à la « migration et aux transferts culturels », tout particulièrement dans le bassin méditerranéen, véritable « interface entre les mondes », avec une extension vers l'Inde. C'est donc à nouveau à la circulation des images, des objets, des motifs, des styles mais aussi de leurs créateurs que s'attachent une série d'articles ayant également pour point commun un intérêt pour les différentes formes d'assimilation (citation, subversion, émulation, rivalité, fascination...) de cultures visuelles étrangères les unes aux autres. On y découvre une variété de modalités de montage ou de bricolage d'éléments empruntés à des contextes éloignés dans l'espace ou dans le temps, comme à des médiums les plus divers. Ces montages transforment le sens de leurs composantes. Ils conjuguent des temps différents, créent des continuités ou des courts-circuits temporels. L'image se trouve ainsi révélée comme un espace-temps où chaque couche de sens peut émerger dans des circonstances et moments précis.

La quatrième section, placée sous le titre d'« histoires culturelles », explore les transferts de savoir dans d'autres champs que celui des arts mais avec lesquels ces derniers entretiennent des rapports étroits, gagnant de nouvelles significations par ces interférences. C'est ainsi qu'une place toute particulière est accordée aux manuscrits enluminés où se laissent observer différentes formes de relations entre texte et image, témoignant notamment d'interférences entre tradition chrétienne et juive ou entre science et religion. Le reste des contributions investiguent d'autres médiums, d'autres espaces et d'autres formes de croisements culturels depuis le haut Moyen Âge jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle.

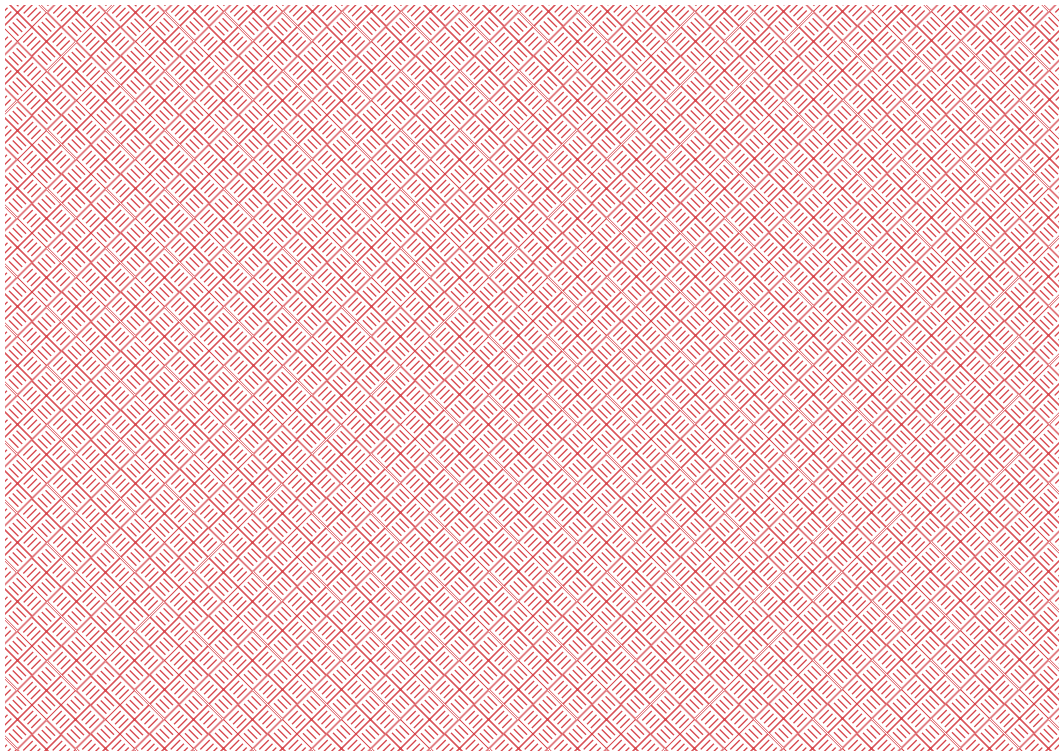
L'avant-dernière section, dont la cohérence est nettement plus lâche, se penche sur d'autres formes de « rencontres artistiques », dans des contextes les plus divers : sur la première peinture byzantine avec ses racines hellénistiques mais aussi sa grande part d'innovation ; sur les rapports qu'entretient un cycle peint des Mois dans un couvent génois avec la tapisserie de Bayeux ; sur les échanges artistiques entre Venise et Salerne au XIII<sup>e</sup> siècle, contribution soulignant l'importance des villes portuaires dans ces échanges ; sur les interactions entre Rome et Avignon à la fin du Moyen Âge sous l'impulsion des élites ; sur la réception et l'assimilation des modèles antiques et italiens à la cour de Fontainebleau ; sur la carrière du Parmesan et sa capacité à assimiler une riche culture visuelle, comme à inspirer en retour les arts bien au-delà de l'Italie ; enfin sur le contexte de production de la célèbre *Messe de saint Grégoire* (1539) réalisée en plumes au Mexique, précieux témoin des intenses échanges entre ancien et nouveau mondes.

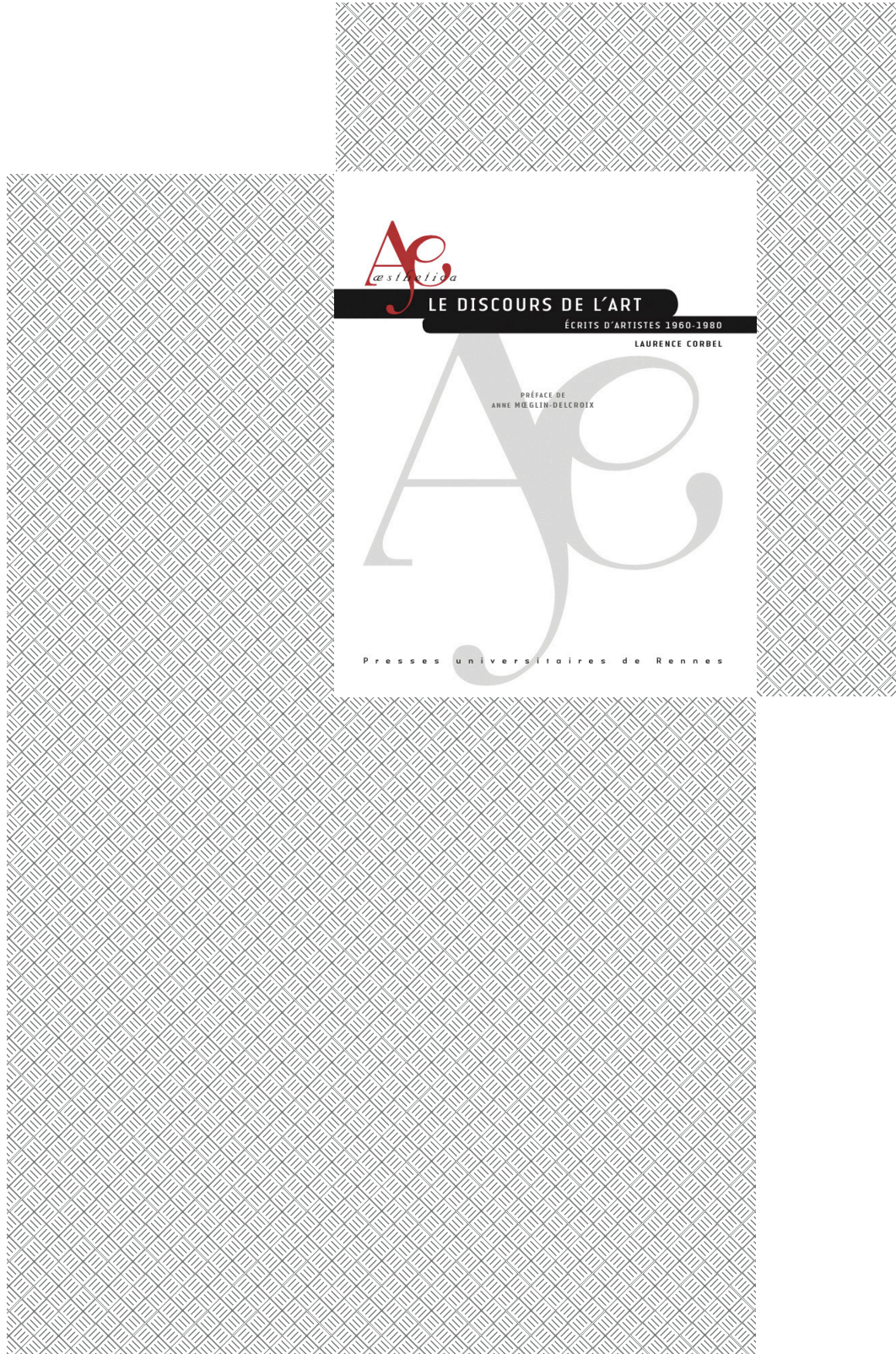
Enfin, la dernière section porte sur « l'esthétique de la collection » comme lieu où se créent des synergies entre une grande variété d'artefacts intégrés dans un système qui n'est pas originellement le leur. Ce système deviendra au XIX<sup>e</sup> siècle celui d'une histoire mondiale



de l'art, avec cette prétention à l'universalité dont on connaît aujourd'hui les vues idéologiquement biaisées mais qui n'en continuent pas moins à nourrir souterrainement une certaine conception identitaire de la discipline. Comme le montre cette section, ces différents modes d'appropriation sont souvent nés d'une passion, voire d'une fascination pour la différence et l'étrangeté.

Ce volume est donc à l'image des recherches de Gerhard Wolf : il offre une histoire de l'art au long cours qui démontre l'importance du croisement entre des problématiques précises et des objets particuliers. Le déploiement de réflexions théoriques s'étaie par la prise en considération de la singularité de chaque image et de son contexte culturel spécifique. Si les approches d'ordre anthropologique et iconologique mais aussi historiographique et épistémologique s'y concilient harmonieusement, le travers « congénital » de ce genre d'ouvrage collectif n'en apparaît pas moins de manière évidente : le propre du volume d'hommage est de rassembler des contributions qui ont pour point commun non pas tant une problématique partagée qu'une dette scientifique et humaine à l'égard d'un collègue. Ce volume-ci ne déroge pas à la règle en souffrant d'un certain manque de cohérence qui aurait pu être évité par un cadrage introductif ou conclusif plus solide, et par un effort accru de problématisation de la part de nombreux auteurs, afin de mieux entrer en phase avec le thème général et les sous-thématiques proposées. Il n'en reste pas moins qu'on obtient au final une extrêmement riche palette d'articles éclairant un phénomène tout aussi riche et complexe, surtout si on l'envisage à l'échelle mondiale et sur une très longue durée.





Laurence Corbel, *Le discours de l'art. Écrits d'artistes*

1960–1980, Rennes: Presses Universitaires 2012,

312 Seiten

Juliana Gocke

Was bedeutet das Lesen von Künstlertexten für das Verstehen von Bildern? Lassen sich Kunstwerke, insbesondere die der Moderne, besser oder gar überhaupt erst begreifen, wenn wir die sprachlichen Äußerungen ihrer Urheber zu Rate ziehen? Welche Hermeneutik wäre für diese Texte geeignet? Ändert sich die Relevanz von Künstlertexten für den Nachvollzug künstlerischer Intentionen über Epochen und Zeiten hinweg, und welche Konsequenzen haben die Sprachunterschiede für Werk und Interpreten?

Laurence Corbel untersucht in ihrem Werk die erstaunliche Konjunktur von Künstlerschriften ab den 60er Jahren des 20. Jahrhunderts, d.h. für einen Zeitraum, in dem sich ein nie dagewesener, globaler Markt zu entwickeln begann. Konsequenterweise stellt die Autorin die Frage nach dem Erfolg von Künstlertexten gleich für die gesamte internationale Kunstproduktion. Doch geht es ihr dabei weniger um die Darstellung eines historischen Verlaufs oder einer Entwicklung. Zu diesem Thema verweist sie auf eine bereits umfangreich vorliegende Forschungsliteratur (S. 173). Im Mittelpunkt stehen vielmehr die mit dieser Entwicklung einhergehenden neuen Paradigmen des von Künstlern schriftlich geführten Kunstdiskurses. Bereits im Vorwort der Arbeit macht Anne Moeglin-Delcroix die Neuausrichtung der Ansprüche an den damaligen Kunstdiskurs, der durch den Übergang von der Moderne hin zur „art contemporain“ einsetzte, deutlich.


Corbels Analyse ist notwendigerweise exemplarisch. Anhand einer kleinen Gruppe von Künstlern hinterfragt sie das wechselseitige Bezugssystem von Sprache und Kunst. Kann man die Werke der Künstler verstehen ohne Kenntnis ihrer Texte? Geben die Texte das Sichtbare („visible“) oder das Sagbare („dicible“) wieder?

Die Beschränkung auf Daniel Buren, Dan Graham, Robert Smithson und Marcel Broodthaers verbindet sich mit dem Anliegen, besonders aussagekräftige, repräsentative Beispiele heranzuziehen. Corbel begründet ihre Auswahl mit der Relevanz der Künstler für den Kunstdiskurs und mit dem prägnanten Verhältnis von Werk und sprachlicher Aussage, das sich bei ihnen beobachten lässt. Alle vier reflektieren zudem in besonderer Weise das Verhältnis von Künstler, Werk und Zuschauer (S. 28). Ebenso bedeutsam ist für die Autorin die internationale Präsenz der diskutierten Künstler. Die Argumentation soll sich erklärtermaßen nicht nur auf amerikanische Beiträge richten, sondern insbesondere auf deren internationale Vernetzung (S. 29).

Corbels Werk gliedert sich in fünf Teile. Im Gegensatz zum Klappentext, der den Bezugsrahmen des Kunstdiskurses auf die Bereiche der Kritik, der

**Regards croisés.**

Deutsch-französisches Rezensionjournal  
für Kunstgeschichte und Ästhetik  
Nummer 3 / 2015.

 Theorie und der Kunstgeschichte beschränkt,<sup>1</sup> geht es dem Buch nicht allein um den Diskurs über die Kunst. Stattdessen wird die Bezugnahme von Sprache zum Werk innerhalb der Kunst selbst thematisiert. So beschäftigt sich die erste Hälfte des Buches mit der Frage, wie die Künstler mit Sprachlichkeit im eigenen künstlerischen Werk umgehen. Die hierzu von Corbel herausdestillierten vier Typen *disjonction*, *reciprocité*, *analogie*, *fusion* (S. 168), welche die Art und Weise der künstlerischen Einbeziehung von Sprache in das Kunstwerk um die Mitte des 20. Jahrhunderts beschreiben helfen, erweisen sich im Zuge ihrer gründlichen Analyse (S. 30–100) als tragend und hilfreich. Von der *disjonction* bis hin zur *fusion* nähert sich das Verhältnis von Sprache und Kunstwerk immer weiter an. Innerhalb der *disjonction*, verwendet der Künstler die Sprache, um das Kunstwerk im Nachhinein zu beschreiben, zu analysieren oder zu bewerten. Im engsten Fall verbinden sich Sprache und Kunst gleichsam miteinander. Die Kunst kann Sprache sein, oder durch Sprache entsteht Kunst. Corbel arbeitet diese unterschiedlichen Annäherungen und Auseinandersetzungen von Sprache und Kunst anhand der erstellten Gruppen deutlich heraus.

Der zweite, analytische Teil der Arbeit (S. 101–170) präsentiert Werkbeispiele der vier ausgewählten Künstler, an denen sich die Spannweite und Unterschiedlichkeit der Beziehungen von Sprache und Kunst aufdecken lassen. So zeigt sich, wie die Haltung der Künstler zum Kunstdiskurs keineswegs nur die praktische, künstlerische Ausführung mitbestimmt, sondern bereits den persönlichen Interessen abseits der Werkkonzepte entspricht. Während beispielsweise Daniel Buren erst als etablierter Künstler mit schriftlichen Beiträgen in den Diskurs eintritt, nehmen Dan Graham und Marcel Broodthaers hingegen ihre künstlerischen Tätigkeiten erst nach zahlreichen Publikationen als Journalist (Graham) oder auch als Dichter (Broodthaers) in der Mitte der 60er Jahre auf.

Erst mit dem dritten Teil des Buches (S. 171–215) wendet sich Corbel der Betrachtung der Künstlerschriften im Umfeld von Kritik, Theorie und Kunstgeschichte zu. Ihr Hauptanliegen – die Frage, warum Künstler ab den 60er Jahren vermehrt in den theoretischen Diskurs über Kunst eintreten und auffällig zahlreiche Künstlerschriften publiziert werden – wird allerdings zunächst hinter einer unnötig ausführlichen Darlegung zur Etablierung der modernen Kunst versteckt. Ein Blick auf Autoren der amerikanischen Kunstkritik, etwa Clement Greenberg und Michel Fried, die auf die Veränderungen der 60er Jahre reagieren, dient hier dazu, die Stellung und Bedeutung der schriftlichen Beiträge der Künstler herauszuarbeiten und die Paradigmen und Orientierungspunkte für den jeweiligen Diskurs beider Lager ins Verhältnis zu setzen. Man hätte die Frage, wer hier wen dominierte oder wer sich an welchem Diskurs orientierte, etwas eindringlicher stellen können.

Trotz der Tatsache, dass Corbel nicht nur auf zeitgenössische Vertreter einer auch sprachlichen Reflexion über die Kunst wie bei Mel Bochner, Carl Andre und Sol LeWitt, sondern immer wieder auch auf die Anfänge der Kunstkritik verweist (Albert Dresdners Standardwerk über die Geschichte der Kunstkritik fehlt allerdings), bleibt der grundsätzliche Unterschied vom 18./19. Jahrhundert zu den für die 1960er Jahre ausgemachten Neuerungen unbehandelt und für den Leser unscharf.

Der fünfte Teil beleuchtet die Stellung der Künstler zur Kunstgeschichte. Corbels erneute Lektüre der schriftlichen Beiträge der Künstler gilt dabei vorrangig der Frage, in-

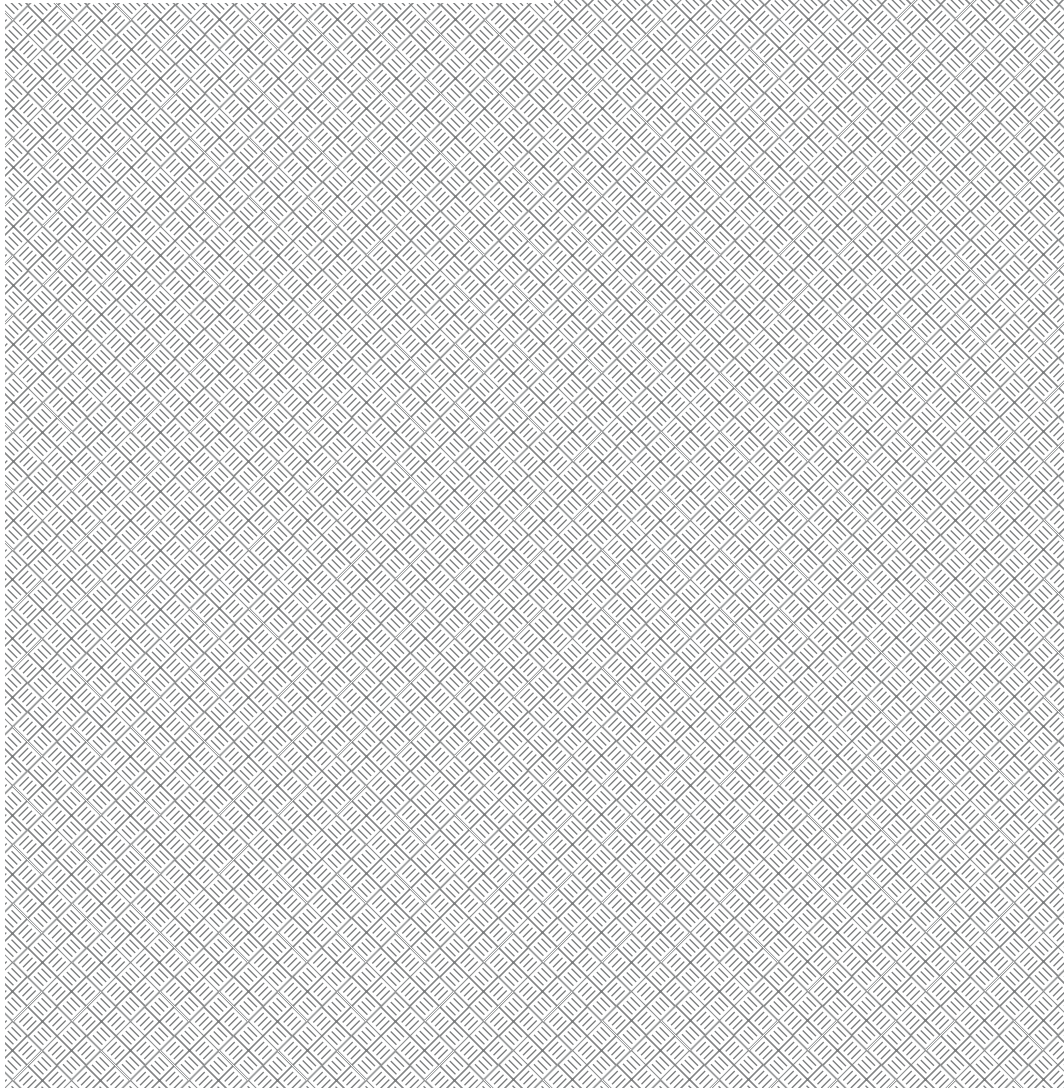
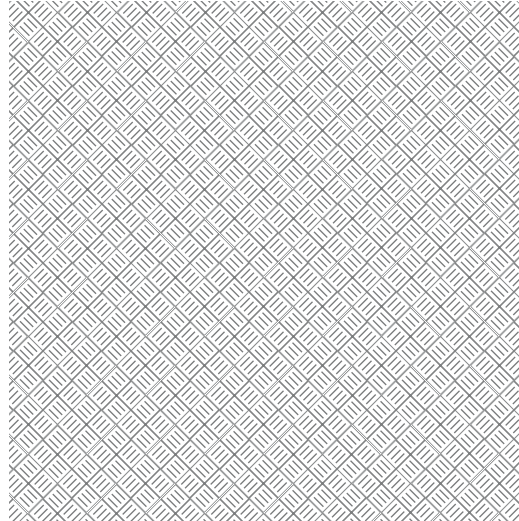
wieweit Künstler ihre eigene Rolle in der Kunstgeschichte wahrnehmen oder berücksichtigen, sich gar als Interpreten hervortun. Mit dieser letzten Perspektive geht Corbel weit über die behandelte Beziehung von Künstler und Werk hinaus und eröffnet ein gänzlich neues Themenfeld, wenngleich sich auch in der Kunst eine neue (vielleicht schon post-moderne) Reflexion auf die Kunstgeschichte ausmachen lässt. Denn Daniel Buren meint im Jahr 1970:

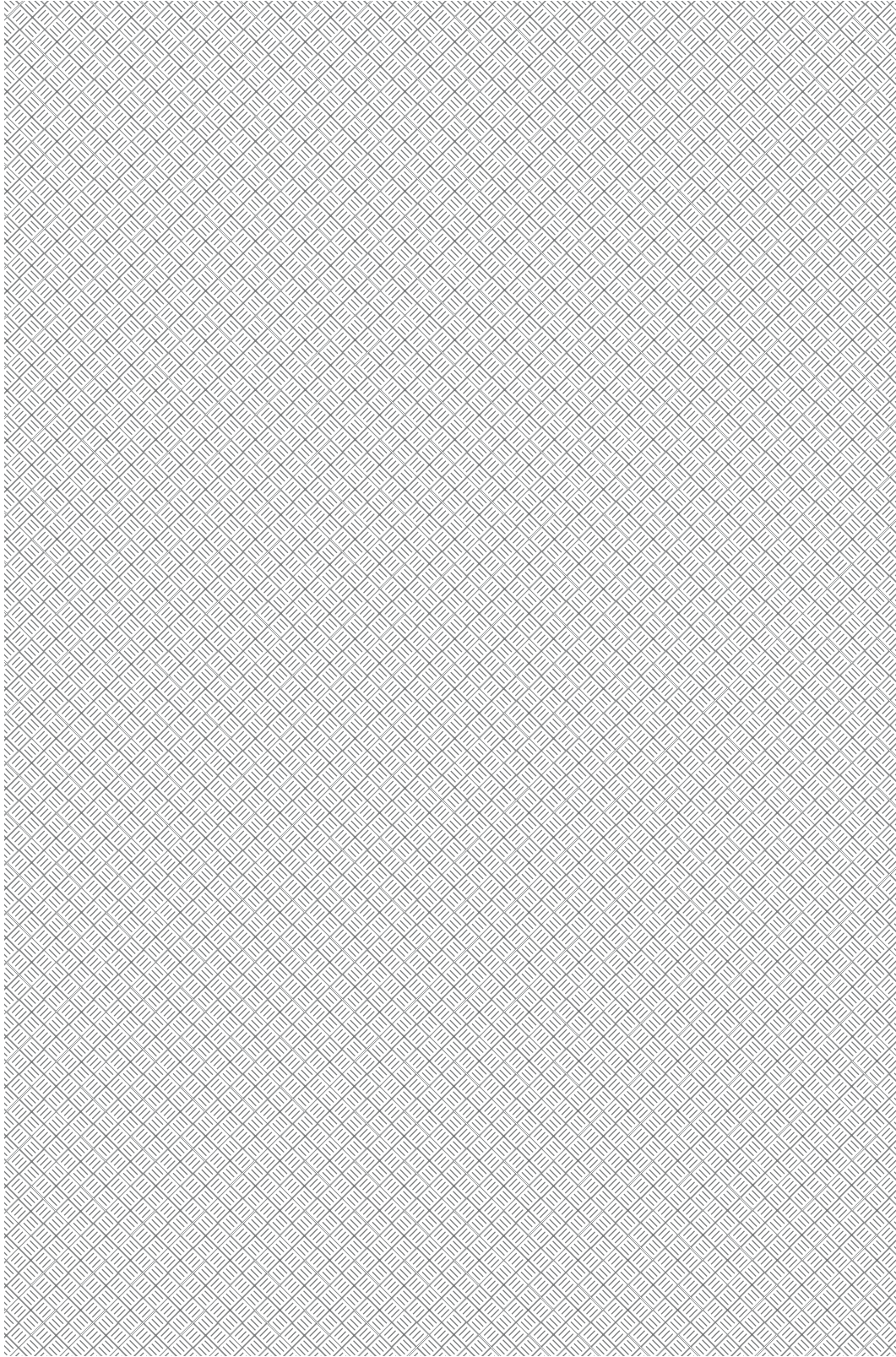
„[...] wir schreiben, dass die Kunstgeschichte ‚dekonstruiert‘ werden muss [...]. Diese Geschichte der Kunst ist die Sache von Historikern, Kritikern aber auch und vor allem scheint es uns, die Sache der ‚Künstler‘, die selber diese scheinbar logische Verkettung der Dinge erlauben [...]“<sup>2</sup>

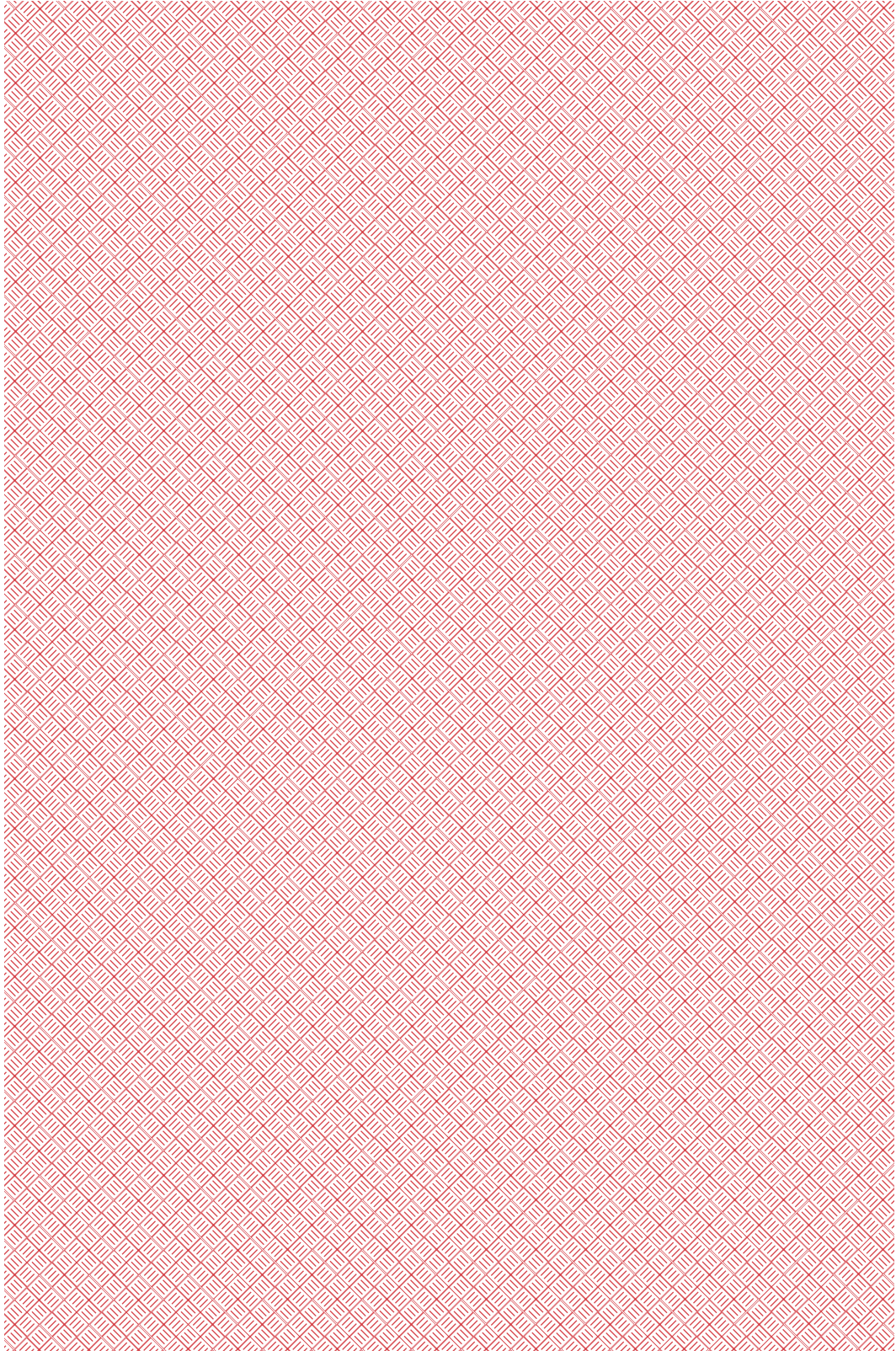
Die Interpretation Corbels, die eine neue, auch sprachlich zum Ausdruck gebrachte Be-deutsamkeit der Kunstgeschichte für die Künstler aufzeigt, ist ein Versuch, die Geschichte der Kunst auf ihre Gegenwart zu beziehen. Die von ihnen in eigenen Texten ausgedrückte Kunstgeschichte belegt auch eine neue Sicht der Künstler auf die eigenen Werke, die die jeweiligen, konkreten Bedingungen der Kunst übersteigt und den Anschluss an soziale, wirtschaftliche und ökonomische Fragen sucht (S. 262).

Nach fast 300 Seiten detaillierter Analyse und Erörterung hilft ein umfangreicher Personenindex dem Leser, im Feld der unüberschaubar vielen Namen der Kunstkritik den Überblick zu wahren. So präzise die Autorin die Textsorten klassifiziert und beschreibt, um Mittel zum weiteren Verständnis der Epoche an die Hand zu geben, so hilfreich hätte eine Beschränkung sein können, wenn es um die verwirrende Vielzahl der zitierten Künstler und Theoretiker der Kunst abseits der vier Auserwählten zu tun ist. So bleibt nach der Lektüre ein facettenreicher Überblick über die Wandlung des Kunstdiskurses ab den 60er Jahren. Eine strukturierte Bibliographie, geordnet nach den vier Hauptkünstlern mit ihren schriftlichen Beiträgen und der zugehörigen Sekundärliteratur, gefolgt von allgemeineren Hinweisen zur Forschungsliteratur, ist durchweg nützlich, nur an wenigen Stellen nachlässig, etwa wenn es irrtümlich „Hans Habermas“ heißt. Die Bibliographie liest sich stellenweise als *Namedropping* einschlägiger Erfolgsbiografien im Feld von Kunst und Ästhetik (Adorno, Benjamin, Danto, Deleuze, Eco, Foucault, Didi-Huberman bis Wittgenstein und Wölfflin), deren Bezug zur konkreten Frage des Buches bisweilen fragwürdig bleibt. Das zeugt zusammen mit den immer in der französischen Übersetzung zitierten Werken aus dem englischen wie auch aus dem deutschen Sprachraum von einem blinden Fleck, der nicht zuletzt die Kernfrage des Buches nach den internationalen Verschiebungen betrifft und damit ein Stück weit konterkariert. Die mit großem sozialen Engagement agierende theorieorientierte und textstarke deutsche Kunst (Beuys, Darboven, Bazon Brock) bleibt leider ausgeklammert. Gemessen am weit zurückgreifenden historischen Blick (Académie Royale, Diderot, Baudelaire) hätte man sich zudem einige weitere Ausführungen zu der behandelten Epoche und zu den für die Fragestellung wichtigen Positionen etwa bei den Sezessionisten, bei Duchamp sowie in den Texten und Zeitschriften der Dadaisten gewünscht, an deren neue Schrift- und Textbezogenheit in den Nachkriegsjahrzehnten zum Beispiel nationale Fluxus-Ableger wieder anknüpften.

1. „[...] se construisent des discours participant aux différents domaines de la critique, de la théorie et de l'histoire de l'art.“ (Übersetzung hier: Juliana Gocke).
2. „[...] nous écrivons qu'il faut ,déconstruire' l'histoire de l'art, [...]. Cette histoire de l'art est le fait des historiens, des critiques, mais aussi et surtout il nous semble, le fait des ,créateurs' qui eux-mêmes permettent cet enchaînement apparemment logique des choses [...].“ Daniel Buren, „Repères“, 1970, in: id., *Les Écrits* (1965–1990), Bd. 1: 1965–76, hg. von Jean-Marc Poinot, Bordeaux 1991, S. 151–168, hier: S. 159; zitiert nach Laurence Corbel in: *Le discours de l'art. Écrits d'artistes*, op. cit., Rennes 2012, hier: S. 276 (Übersetzung J. G.).









---

## Matérialité du langage et résonances romantiques

Un entretien avec Olivier Schefer sur l'expérience de la traduction

Regards Croisés : Comme le dossier de ce numéro porte sur les travaux de Stefan Germer, nous souhaiterions partir de la traduction que vous avez faite des *Vies de Poussin* chez Macula en 1994.

Olivier Schefer : Pour être honnête, cette traduction est exceptionnelle dans mon parcours. Je ne connaissais pas Stefan Germer et ne l'ai jamais rencontré. C'était une commande de Philippe-Alain Michaud, directeur de la collection « La littérature artistique » chez Macula. J'étais déjà à l'époque en train de travailler pour une thèse sur le *Brouillon général* de Novalis. En quelque sorte, je faisais mes armes avec cette traduction

RC : Le choix du texte est pourtant particulier puisqu'il s'agissait de la traduction française d'un auteur allemand introduisant des textes de théories de l'art, notamment français avec Félibien, italiens avec Bellori et Passeri et allemand avec Sandrart. Germer est donc précisément un historien de l'art allemand qui travaille essentiellement sur l'art français tout en étant peu connu en France. Cette démultiplication des points de vue, et des processus de traduction est-elle intervenue dans votre manière de faire ?

OS : J'avoue qu'à l'époque je ne me suis pas posé ces questions. Avec Germer, j'apprenais en faisant mais je ne connaissais pas son travail. Quand je lirai votre dossier, je comprendrai peut-être les liens de mon travail avec celui de Germer, et ces jeux de miroirs d'une langue et d'une culture à l'autre. C'est une chose sur laquelle je pourrais m'interroger pour découvrir une parenté inaperçue alors...

RC : Était-ce votre première traduction ?

OS : Non, ma toute première traduction est celle d'un texte d'Heinrich Mann sur Nietzsche paru aux éditions du Promeneur<sup>1</sup>, qui est contemporaine du Germer. Pour moi, c'est d'une certaine façon le véritable commencement de tout mon travail. Le fait qu'il s'agissait d'un texte sur Nietzsche, dont l'auteur est un écrivain, est loin d'être neutre, car ce dialogue entre littérature et philosophie est celui que j'ai retrouvé dans la première génération romantique d'Iéna et que j'interroge depuis aussi à travers mes livres. Avec ce petit essai d'Heinrich Mann, j'ai été confronté aux grandes questions nietzschéennes relatives à l'*Übersteigen* [dépasser], à l'*Überwinden* [surmonter], ce qui m'a conduit à aborder le romantisme en repassant aussi par le problème de l'*Übergang* [passage] kantien de

### Regards croisés.

Revue franco-allemande de recensions d'histoire de l'art et esthétique  
Numéro 3 / 2015.

● la troisième Critique. De telle sorte que l'*Übersetzen* [traduire, ou littéralement « transposer »] et l'*Übertragen* [transposer, transférer] se sont imposés à moi dans ce contexte sémantique et théorique particulièrement dense, celui du passage entre liberté et nature et du dépassement du nihilisme occidental. D'un mot à l'autre, j'ai donc tiré des fils qui m'ont conduit, presque magiquement ou en tout cas nécessairement au romantisme. La traduction de Mann était donc, plus que celle de Germer, en cohérence avec ma réflexion.

RC : Votre activité de traducteur est donc dès le départ intimement liée à la philosophie.

OS : Je dois dire que j'ai un rapport assez curieux à la traduction. J'ai beaucoup traduit pendant dix ans. J'ai commencé par cela, car il m'est d'emblée apparu que pour penser, il fallait penser quelque chose qui résiste. Je trouvais que la traduction était la meilleure façon d'aborder ce problème. C'est d'ailleurs toute la question de la traduction qui est aussi en jeu ici, telle qu'elle ressort des remarques assez mystiques de Walter Benjamin sur la langue adamique originelle, dont tous les textes seraient d'approximatives traductions<sup>2</sup>. Le traducteur doit maintenir ce qui résiste tout en le restituant : cela rejoint la tâche de la pensée à mon sens. Et donc je suis entré en traduction par ce biais-là, mais de façon non mystique. Cette question de la chose qui résiste, et sans laquelle il n'est pas de pensée, rejoint les remarques critiques de Nietzsche, justement, dans *Le Gai savoir* sur l'origine de la connaissance<sup>3</sup>. Il dit en substance que notre besoin de connaissance vient d'une crainte à l'égard de l'inconnu et que cela se manifeste par notre propension à réduire l'inhabituel, l'inconnu au connu, c'est-à-dire finalement à penser un monde qui ne nous inquiète plus. J'ai retrouvé cette question chez Novalis qui remarque dans son *Brouillon général* que si la connaissance est une activité d'appropriation et d'assimilation, le véritable savant selon lui – celui qui est donc aussi poète – produit à la fois du savoir et du non-savoir et maintient l'écart entre le propre et l'étranger, le connu et l'inconnu<sup>4</sup>. Pour toutes ces raisons, j'ai donc beaucoup traduit entre cette période et ma dernière traduction de Wackenroder et Tieck qui date de 2009<sup>5</sup>. Je n'ai rien traduit depuis, n'étant pas un traducteur professionnel. C'est en fonction de mes objets de travail que je traduis.

RC : Vous n'avez donc plus besoin de traduire en ce moment ?

OS : Je n'en ai plus besoin, sauf en ce qui concerne Novalis et le premier romantisme sur lesquels je reviens régulièrement, et pour penser autre chose, m'engager en d'autres horizons. Les éditions Allia m'ont demandé de faire une réédition du *Brouillon général*, que j'avais édité en 2000. Elle sortira en 2015 et m'a permis de revenir sur ma toute première traduction importante, de corriger mes erreurs, d'apprécier ce qui avait changé dans mon approche, et dans la réception de cette œuvre. J'ai ainsi découvert que ce texte était cité dans des travaux universitaires sur le cinéma expérimental ou dans le champ des arts plastiques et j'ai suggéré moi-même ce lien<sup>6</sup>.

RC : Que vous apporte à titre personnel cette révision ?

OS : C'est à la fois fascinant et très réflexif. Je me suis rendu compte que ce texte m'avait permis de penser tout le reste, c'est-à-dire les voies que j'ai empruntées depuis lors et qui conduisent vers le cinéma, les questions de magnétisme ou de somnambulisme, et même à un projet actuel de livre sur Robert Smithson. En dépit d'évidentes différences contextuelles, il me semble qu'il existe des liens souterrains très forts entre le premier romantisme et la génération américaine des années 1960-1970, liens qui passent notamment par la géologie, la minéralogie, le rapport entre la science, la philosophie et la fiction.

RC : Donc, prioritairement, la traduction vous a permis de vous mettre à l'épreuve de cette résistance des choses ?

OS : Oui, on peut dire ça.

RC : De quelque chose de crypté ?

OS : Oui, c'est à la fois de cet ordre-là philosophiquement et puis la traduction est à l'évidence aussi une école d'écriture, c'est une manière d'apprendre ou de réapprendre à écrire et d'interroger sa propre langue. La question qui se pose à un traducteur est toujours de savoir si la traduction part de la langue d'origine pour rejoindre la langue d'accueil ou de la langue d'accueil pour rejoindre la langue d'origine. Ou bien recherche-t-on une sorte de moyenne ? Dans sa conférence sur « Les différentes méthodes du traduire » de 1813<sup>7</sup>, Schleiermacher parle des tentatives plus ou moins réussies de traduction – la paraphrase, l'imitation (*Nachbildung*), et de ce qui est à ses yeux la véritable traduction. Il considère que chercher une langue intermédiaire entre l'original et la traduction fait perdre la nature de l'un comme de l'autre et estime donc, pour le résumer, qu'il existe deux choix possibles : soit mener le lecteur vers l'auteur soit, à l'inverse, mener l'auteur vers le lecteur, comme si (c'est son exemple) un auteur latin avait écrit pour des Allemands s'il avait été lui-même allemand. Dans le premier cas, celui que j'ai en gros suivi, il s'agit de faire « bouger » la langue d'accueil pour restituer le sentiment d'étrangeté de la langue d'origine. C'est un travail qui est fait, d'une certaine façon, du point de vue du lecteur et de la lecture du texte.

RC : C'est aussi dans cette lignée d'une traduction comme rapport à l'autre que s'inscrivent Benjamin, voire Antoine Berman<sup>8</sup>, celle d'une « défamiliarisation » de la langue maternelle par la traduction.

OS : Oui et d'un rapport à l'étrangeté, à ce qui est résistant. Mais c'est aussi l'une des questions fondamentales du premier romantisme, et de Novalis en particulier, que de donner une place importante au lecteur, qui se trouve placé dans la position inédite d'un opérateur du sens plus que celle d'un lecteur face à un texte auto-constitué. Plusieurs fragments de Novalis évoquent ce point, en particulier l'un d'eux qui affirme que le lecteur est une sorte d'auteur « élargi ».

RC : Un auteur « à la seconde puissance », selon une formule qu'il affectionne ?

- OS : La formule exacte est : « *Der wahre Leser muß der erweiterte Autor seyn?* »

RC : Du point de vue du lecteur singulier que vous étiez au moment de traduire Novalis, pouvez-vous préciser votre relation biographique à l'allemand ?

OS : L'allemand n'est pas ma langue maternelle. N'ayant pas séjourné longuement en Allemagne, sinon quelque temps à Berlin en 2010 pour écrire ma biographie de Novalis<sup>10</sup>, et n'ayant pas fait d'études germaniques, j'ai une approche modeste de la chose. Disons surtout que j'ai d'emblée un rapport d'étrangeté à la traduction, un rapport de lecteur étranger, ce qui est à la fois un obstacle et en même temps un avantage, me semble-t-il. Sans généraliser, on pourrait dire que les gens absolument bilingues ne font pas toujours les meilleurs traducteurs, car ils perdent ce rapport à l'étrangeté de l'original. La difficulté de la position inverse conduit pourtant à creuser plus profondément sa langue. Et c'est aussi la raison pour laquelle je suis allé vers les textes de Novalis, notamment ce noyau ardent qu'est l'*Allgemeine Brouillon*. Chaque fragment est un point de vue différent, une reprise à nouveau frais de l'ensemble. Et chez Novalis, les fragments sont particulièrement denses. Il y remet tout en question.

RC : Parce que l'étrangeté de la langue est en quelque sorte redoublée par l'étrangeté de la forme ? Ce texte repose en effet sur un mode d'écriture particulier. Vous n'avez pas choisi de traduire un roman ou un texte narratif et linéaire, mais une écriture qui relève de l'aphorisme et d'une certaine manière du suspens qu'il met en scène.

OS : Dans les textes mêmes de Novalis, il y a cette idée, que Berman examine d'ailleurs avec soin, selon laquelle la pensée, notamment sous la forme du modèle encyclopédique, est une forme de traduction permanente d'une notion en une autre, où se joue d'une certaine façon une traductibilité infinie, une « versabilité » infinie, écrit Berman en reprenant un néologisme de Novalis – variation romantique sur la versatilité. Les termes s'échangent, se correspondent, permutent et se modifient sans cesse. Cette mise en abyme est évidemment très fascinante. Je pense aussi à Ferdinand de Saussure, en aval, mais d'une certaine façon aussi en amont, et à sa théorie du langage. Pour Saussure, le système des signes linguistiques est différentiel, à la fois conceptuellement et dans son énonciation même<sup>11</sup>. Réfléchir sur le langage, c'est déjà réfléchir à la traduction. Tout langage est une traduction et toute traduction est la traduction d'une traduction. Cela concerne le rapport au réel et la manière d'aborder *das Fremde*, cet étranger qui est toujours là et que l'on essaie de s'approprier.

RC : C'est en effet aussi l'analyse que propose Antoine Berman pour la traduction dans le romantisme allemand.

OS : En effet, Berman construit sa théorie qui est très brillante et part de Luther, de sa traduction de la Bible et de la question de la *Verdeutschung*, sur l'idée que la conscience de soi passe par cette « épreuve de l'étranger », l'étranger a une fonction médiatrice entre soi et soi, selon lui. Il montre que la littérature allemande se constitue à travers cette épreuve de l'étranger, par son appropriation et son dépassement. Tout en reconnaissant que les choses continuent de flot-

ter dans le romantisme, et que l'essentiel réside dans les systèmes d'échanges et les chaînes multiples de sens, il me semble qu'il y a encore chez Berman un moment un peu hégélien qui passe certes par l'épreuve de l'étranger, mais aussi par un processus d'extranéité, conduisant à s'approprier l'autre en vue de la conscience de soi. Chez les romantiques, cela ne se résout jamais. L'épreuve de l'étranger n'est pas uniquement de l'ordre d'une transposition d'un terme dans un autre. Elle passe par des allers retours.

RC : C'est donc ce flottement qui vous intéresse dans la traduction, un certain rapport au mystère, plutôt qu'à la clarification ?

OS : « Mystère », si l'on veut, mais un mystère qui sollicite aussi la rationalité, le premier romantisme est hyper rationnel et traduire ce n'est pas laisser les choses dans le flou, loin s'en faut ! Il s'agit au contraire d'être le plus précis possible. Je peux vous raconter un petit souvenir. Mon premier choc émotionnel date de ma classe de terminale. Un professeur d'anglais absolument génial avait distribué, pour notre premier cours, des photocopies comportant une unique phrase de Wordsworth, dont j'apprendrai plus tard qu'il était un romantique anglais, qui disait : « *I still study the mystery of how verbs connect words* ». C'était chargé et ça parlait de la traduction. Cette phrase d'un auteur romantique qui parlait de la traduction a été une sorte de comète, quelque chose qui s'est ouvert en moi. Par la suite, j'ai fait une maîtrise avec Michel Guiomar, qui avait écrit un ouvrage sur l'esthétique de la mort et nous emmenait souvent dans le domaine germanique. J'ai ensuite interrompu mes études, puis j'ai repris mon DEA avec Catherine Perret qui venait de traduire quelques lettres des Schlegel à Novalis<sup>12</sup>. J'étais en train de lire *Europe et chrétienté*<sup>13</sup> que je trouvais un peu bizarre, moi qui lisais surtout Lautréamont à l'époque. J'avais aussi sous les yeux un portrait de Novalis qui m'interrogeait. Tout cela s'est mélangé, s'est composé aussi. Catherine Perret m'a alors encouragé à réinvestir la philosophie de Novalis. J'ai poursuivi avec une thèse sur la question de l'encyclopédie romantique dans le contexte de l'idéalisme allemand avec Jean-François Courtine à l'ENS, Paris X.

RC : Quand vous vous êtes attelé à la tâche de retraduire Novalis, comment vous êtes-vous positionné à l'égard des traductions existantes ? Finalement toute traduction n'est-elle pas fautive, ou au moins insatisfaisante ?

OS : En affrontant ce texte, j'avais trois modèles devant moi, qui étaient assez différents. La traduction de Maurice Maeterlinck<sup>14</sup>, de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, qui ne s'appuyait pas sur l'édition canonique de Kluckhohn, Samuel et Mähl<sup>15</sup> mais sur l'édition de Friedrich Schlegel, Ludwig Tieck et Eduard von Bülow<sup>16</sup>. Elle est donc parfois fautive, mais sans que cela ne soit de son fait, puisqu'il y a eu plus tard un travail philologique de relecture de certains fragments. Celle d'Armel Guerne dans les éditions dites « complètes » de Gallimard, qui datent des années 1970<sup>17</sup>. La traduction enfin de Maurice de Gandillac qui était antérieure<sup>18</sup>. Si l'on prend ces deux dernières, on a deux cas très différents. Gandillac, qui était par ailleurs philosophe et traducteur de philosophie, a proposé une sorte de réorganisation systématique de l'*Encyclopédie* de Novalis en essayant de retrouver ou de reconstruire une sorte de système philosophique. Dans sa traduction, les textes de Novalis sont organisés de manière tripartite en adaptant plus ou

- moins la logique hégélienne ; on y passe ainsi d'une sorte d'introduction générale à des textes apparentés à la *Naturphilosophie* puis à une section consacrée à ce qui pourrait être l'équivalent romantique de la philosophie de l'Esprit absolu.

RC : Il imprime donc une certaine cohérence à l'ensemble et tente de le rendre plus lisible, d'une certaine manière plus compréhensible.

OS : Au risque de perdre le sens romantique de l'« incompréhensibilité » qui n'est pas le fou ou un vague mystère. À l'inverse, je trouve que Guerne verse trop dans le mystère un peu vague. Tout cela se joue aussi dans la traduction des termes, par exemple l'*Anschauung* que Gandillac traduit, à juste titre au regard du contexte de l'idéalisme postkantien, par « intuition » plutôt que par « vision », comme le fait Guerne. Mon souci fut alors de ne pas suivre la réorganisation systématique de Gandillac tout en essayant, contrairement à Guerne, de serrer au plus près la lettre du texte. Guerne utilise en effet pour une même expression deux ou trois termes français différents, ce qui est selon moi une erreur.

RC : Il y a en effet une certaine rugosité de la langue et de l'expression chez Novalis. Est-ce cela que vous avez cherché à restituer ?

OS : L'allemand est une langue concrète, notamment spatialement, très concrète par ses préfixes de mouvement. Tout cela n'apparaissait pas chez Guerne qui avait tendance à fleurir la langue et qui perdait cette dimension de concrétude qui est à la fois le propre de l'allemand, et en particulier de Novalis, qui étudiait à l'École des mines de Freiberg lorsqu'il écrivit ce texte.

RC : Donc vous ne choisissez pas la deuxième option de Schleiermacher qui est de ramener l'allemand à une langue française souvent jugée plus « élégante » et sans aspérités.

OS : Oui j'ai essayé de restituer la rugosité du texte, les anacoluthes, les effets de rupture, les espèces d'accrétions psychiques que produit Novalis, d'ailleurs très fascinantes, et qu'autorise l'allemand avec son système de préfixes.

RC : Est-ce que vous mentionnez dans vos traductions des termes en langue originale supposés intraduisibles, comme cela se fait beaucoup pour l'allemand ?

OS : L'idéal de traduction serait de ne pas traduire... Mais j'évite cette méthode. J'ai vérifié, par exemple, dans l'excellente traduction anglaise de mon ami David Wood, parue chez SUNY Press<sup>19</sup>, qui traduit systématiquement *Himmel* par « paradis », alors que je l'avais en 2000 systématiquement traduit par « ciel ». Pour la réédition, j'ai préféré des solutions plus nuancées, selon que le contexte est chrétien ou cosmologique. Un exemple éloquent des difficultés posées par la langue allemande pourrait être cette phrase du *Brouillon général* : « Das Geheimniß soll entheimlicht – *der Reitz* entreizt werden<sup>20</sup> ». C'est délicat à traduire, en raison de l'usage de la particule inséparable, *ent-*, qui a notamment une valeur négative d'éloignement ou de privation, combinée ici à l'adjectif *heimlich*, secret, familial, et c'est très intéressant en termes

d'images mentales. On peut comprendre que le secret doit être « dé-intimisé [*ent-heimlich*] » ou « démystifié ». Il y a sans doute aussi un jeu de mot sur la « lumière » (*Licht*), un secret levé, démystifié et mis au jour.

RC : Cette traduction du *Brouillon général* a-t-elle déterminé votre choix pour l'esthétique à la suite de votre thèse de philosophie ?

OS : Oui, je pense qu'il est significatif que je n'aie pas consacré ma thèse aux *Fichte-Studien*. Avec l'*Allgemeine Brouillon*, Novalis a surmonté ce qu'il appelle l'abstraction du moi fichtéen, qu'il met à l'épreuve dans les sciences de la nature, dans une polarité complexe et réversible, différente de la polarité goethéenne, qu'il retrouve dans le système de la minéralogie de Werner, dans différents jeux des forces, tels que l'électricité, et le magnétisme. Il s'agit bien pour lui de retrouver la polarité du moi et du non-moi de Fichte, mais dans le concret, tout en la démultipliant à l'infini par métamorphoses. Toutes ces questions liées à l'esthétique me sont donc apparues comme indissociables d'un rapport au réel, d'un jeu d'échange permanent entre la poésie et la philosophie, l'imaginaire et le réel, où se trouve interpellé ce qui est de l'ordre de la fiction et qui demande à être « levé », comme on le ferait d'un levain. C'est cela aussi qui m'a intéressé dans le *Brouillon général*, qui est d'une certaine façon un projet « raté » d'encyclopédie, mais un échec captivant par les possibilités de pensée en rhizome qu'il ouvre, tout en étant une matrice poétique magnifique, riche en œuvres.

RC : Vous a-t-elle permis de penser l'art de manière différente, puisque vous disiez que la traduction était une manière de penser ce qui résiste ? Il nous semble que vous êtes de plus en plus attentifs aux œuvres dans vos travaux récents, y compris dans l'art contemporain.

OS : Oui, d'autant plus qu'aborder le romantisme par Novalis était déjà faire un léger pas de côté à l'égard de *L'Absolu littéraire* de Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy<sup>21</sup>, qui ont surtout consacré leur travail à la théorie littéraire des frères Schlegel à travers la revue de *l'Athenaeum*, en accordant peu de place à Novalis. « Blütenstaub », par exemple, n'y était pas traduit, alors que c'est un texte essentiel de *l'Athenaeum*. La question du fragment chez Novalis diffère de celle du « fragment-hérisson » schlegelien et de son approche philologique. C'est toujours d'actualité pour moi : en décembre, je suis invité à Venise, au Palazzo Grassi, pour un colloque sur le montage dans le cinéma et l'art contemporain. Je proposerai une réflexion sur la théorie romantique du fragment, entendue comme pensée de l'intervalle et des écarts que l'on retrouve dans plusieurs théories du montage chez Eisenstein notamment, voire dans l'Atlas *Mnemosyne* d'Aby Warburg. Pareillement, la question de l'organisation des fragments chez Novalis m'a conduit vers quelques artistes contemporains qui sont attentifs à des effets de coupe, de césure et de combinatoire de signes, par exemple Société Réaliste<sup>22</sup> ou Christian Marclay avec cette œuvre exceptionnelle qu'est *The Clock*, tissage subtil de fragments de films dans lesquels apparaissent des référents temporels qui permettent de reconstituer une journée de vingt-quatre heures<sup>23</sup>. Le fragment romantique n'est pas seulement l'*aphorimos* grec ou l'aphorisme nietzschéen, il fait en permanence signe en direction d'une organisation, voire d'un chaos organisé, supposant l'agencement différencié de concepts, d'images et d'objets. Cette

structure paradoxale, le *Kunstchaos*, accorde une place importante à ce qui se trouve *entre* les éléments, manière de rompre avec un schéma téléologique et de penser par montage et combinatoire synchronique.

RC : Vous citez *L'Absolu littéraire* de Lacoue-Labarthe et Nancy, qui a en effet longtemps tenu en France le rôle d'introduction au romantisme.

OS : Oui, et c'est « une théorie de la littérature », comme l'indique son sous-titre.

RC : Une théorie de la littérature, précisément assortie de la traduction d'une sélection de textes de *Atheneum*. C'est la raison pour laquelle l'ensemble a vraiment produit, en France du moins, une interprétation canonique du romantisme.

OS : Cela dit, son grand mérite est d'avoir démystifié le romantisme pour considérer sa part philosophique. Ainsi on a pu se défaire de l'approche empreinte de sainteté et d'une conception rédemptrice du romantisme, que proposait A. Guerne dans l'introduction de son édition, « Novalis ou la vocation d'éternité » : « Tous vous tendent leurs pièges, écrivait-il, savants, politiciens, banquiers ; les pièges où eux-mêmes sont pris. Le poète vous tend sa bouée, et s'il le peut, sa main »<sup>24</sup> ! À l'autre bout de ce spectre, *L'Absolu littéraire* mobilise Blanchot, Derrida, en une lecture pertinente mais fascinée par le désœuvrement blanchotien, en vertu de laquelle *L'Œuvre romantique par excellence* c'est l'absence d'œuvre. Mais c'est un autre cliché que de dire qu'il n'y aurait pas d'œuvres romantiques véritables, l'absence d'œuvre étant plus sublime que les œuvres elles-mêmes. La descendance contemporaine du romantisme nous montre qu'il n'en est rien.

RC : C'est d'ailleurs la raison pour laquelle en histoire de l'art, en dehors de Caspar David Friedrich, on a eu du mal à considérer les œuvres de l'époque. Pourtant cette pensée a aussi produit des œuvres, même si elles n'en sont pas des illustrations et que les artistes ne s'en revendiquent pas.

OS : L'anthologie *La Forme poétique du monde* a aussi été pensée comme une sorte de contre-poids<sup>25</sup> à ces lectures, disons mystificatrices ou déceptives de la question romantique. Ainsi nous sommes allés chercher des textes relatifs aux sciences, mais aussi à la politique et à l'histoire ; le romantisme se construit vraiment dans cette transversalité. J'ai d'ailleurs pour projet, en discussion actuellement, de diriger la traduction intégrale de *Atheneum*, un projet collectif, comme il se doit.

RC : Il est en effet étonnant que cette revue du premier romantisme ne soit pas encore traduite ! Cela décloisonnerait encore cette image du romantisme proposé par *L'Absolu littéraire*.

OS : Si le projet concernant *Atheneum* aboutit, on pourra lire l'introduction des frères Schlegel, qui redonne à cette entreprise rhapsodique de fragments une dimension républicaine.



C'était une sorte de première sécession, où se faisait jour de façon consciente l'ambition moderne de créer collectivement.

RC : Il y a donc encore avec ce projet, comme pour l'anthologie et les *Herzensergießungen/Phantasien* de Wackenroder et Tieck une sorte de redoublement du collectif d'auteurs en collectif de traducteurs puisque vous avez œuvré à plusieurs. Cela a-t-il conditionné votre méthode de travail ?

OS : Oui et d'une manière étonnante pour l'anthologie. Charles Le Blanc, qui avait traduit Lichtenberg, m'a écrit par le biais des éditions Corti. Je lui ai parlé de Laurent Margantin, qui avait publié son texte sur la minéralogie chez Novalis. Le triangle s'est alors fait entre la France où j'étais, l'Italie où était Charles Le Blanc à l'époque et Tübingen où était Margantin. On ne s'est pas rencontré préalablement mais les choses se sont faites par internet. C'était une sorte d'Europe romantique numérique. On s'est partagé les textes puis entre-relus. Quant aux *Herzensergießungen* et *Phantasien* de Wackenroder et Tieck, qui est aussi un collectif, la difficulté a surtout été celle de la traduction des poèmes, pour laquelle Corinne Bayle, spécialiste de Nerval, m'a aidé.

RC : Cette série de nouvelles traductions permet de multiplier les points de vue sur le romantisme, son caractère choral, et de contrebalancer sa dimension d'inachèvement par une vision plus nourrie de ses potentialités créatrices. Cela concerne en quelque sorte non seulement la littérature, mais les arts de manière générale.

OS : Fascinés que nous avons été en France par cette impossibilité, cet échec véhiculé par *L'Absolu littéraire*, on a négligé son importance dans la création des œuvres. C'est comme si le dernier texte de Friedrich Schlegel, « Über die Unverständlichkeit », dans lequel il s'interroge sur l'impossibilité de comprendre *l'Atheneum*, avait rejailli sur les textes précédents. Mais cette impossibilité n'était pas un « échec », plutôt une incitation épistémologique à lire et œuvrer différemment.

RC : Il reste justement que la manière de se confronter à cette *Unverständlichkeit*, qu'il s'agisse du romantisme, mais aussi de la traduction de manière générale, nous concerne particulièrement, nous qui nous confrontons, en historiens de l'art ou en esthéticiens, à des œuvres. Même si nous nous équipons de méthodologies historiques ou philosophiques, nous restons face à des objets qui ne parlent pas.

OS : Absolument, comme les hiéroglyphes que sont les termes réputés intraduisibles. Il y a de l'intraductibilité des œuvres. Or traduire est aussi une démarche assez concrète qui donne à penser à partir de la chose. C'est d'ailleurs ce que je reproche souvent aux esthéticiens, ils pensent l'art mais sont souvent incapable de penser les œuvres et d'abord de les regarder. Or, je crois que pour penser les œuvres, il convient de revenir chaque fois à une singularité et de se tenir, pour ainsi dire, sous le regard de l'objet. Tout cela concerne aussi l'abord fragmentaire du monde.

RC : Vous évoquez là un conflit souvent agité entre histoire de l'art et esthétique. Qu'en pensez-vous ?

OS : Je ne suis pas historien d'art, mais je m'aperçois que je vais de plus en plus sur le terrain de l'histoire de l'art. Gombrich dit quelque part qu'il n'y pas d'histoire de l'art, mais une histoire des œuvres. La question de la traduction, avec les exigences théoriques qu'on a évoquées, est un lieu où pourraient se retrouver esthéticiens et historiens de l'art.

RC : Comment ce rapport s'est-il joué dans votre approche de l'œuvre d'Anish Kapoor ?

OS : Lorsque je l'ai rencontré dans son atelier à Londres, nous avons évoqué le romantisme et la question du sublime. Il m'a parlé longuement de Friedrich et de la *Philosophical Enquiry [into the Origin of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful]* de Burke<sup>26</sup>. Mais l'œuvre sur laquelle Jean de Loisy m'avait demandé d'écrire, *Svayambh*, présentée au Palais des beaux-arts de Nantes, que l'on a aussi vue à la Haus der Kunst à Munich et à la Royal Academy à Londres, posait, selon moi, moins la question du sublime que celle de la destruction, puisque c'est une œuvre qui s'autodétruit et se crée en s'autodétruisant ou qui met en scène le processus entropique de sa lente décomposition. Je retrouve aujourd'hui, d'une manière différente, cette question entropique en travaillant sur Robert Smithson, artiste qui compte aussi pour Kapoor, ne serait-ce qu'au travers de ses sculptures constituées de vortex de miroirs. Faite d'un bloc de cire synthétique, *Svayambh* s'apparente aussi à une force géologique, celle des lents mouvements de terrain, drainant avec elle une importante dimension matérielle et temporelle<sup>27</sup>.

RC : C'était donc une manière de penser le contemporain par le biais du rapport au réel que vous aviez découvert chez Novalis.

OS : Novalis pense aussi à travers la matérialité, il y fait l'épreuve de quelque chose, essaie d'y trouver une logique et une poétique. Il y a bien chez lui la recherche d'une harmonie universelle, mais cela passe entre autres par les pierres, toutes sortes de pierres. C'est aussi ce qui m'a intéressé et que l'on retrouve chez Smithson. Les pierres de Smithson et celles de Novalis dans *Les Disciples à Saïs* ne sont pas les « pierres de rêve » de Roger Caillois, sur lesquelles j'ai un peu écrit. Ce sont plutôt des pierres rugueuses, un peu comme l'est la traduction. On y trouve la recherche d'une écriture universelle, d'une écriture de la nature à travers des pierres brutes mais aussi des formes cristallines qui mobilisent, à l'inverse, une sorte de réflexivité, de transparence naturelle.

RC : Oui, c'est aussi dans le volume d'essai où se trouve l'essai sur Caillois que l'on trouve un texte sur *La Mer de glace* (1823-1824) de Friedrich, qui est aussi une sorte de chaos organisé de blocs naturels et communs que vous rapprochez de certaines sculptures réalisées par Richard Long, de même dans un essai où vous confrontez la définition romantique du « paysage » à une « poétique de la terre » comme « réalité vécue » plutôt que comme « projection mentale ». On y trouve aussi un essai sur les « figures du somnambulisme »<sup>28</sup> qui vous a ouvert à un nouveau champ de recherche : le cinéma. Pouvez-vous nous en parler ?

OS : Parmi les autres fils romantiques que j'ai tirés, il y a en effet toute la question nocturne, le rapport au somnambulisme. J'ai par exemple écrit un petit livre sur l'expérience de l'insomnie, qui est traversé de références au cinéma et à la littérature<sup>29</sup>. Les revenants matériellement incarnés, plutôt que les spectres, et les errances nocturnes de somnambules ont fait partie des formes du romantisme noir qui m'ont aussi beaucoup intéressé et continuent de le faire. Je me suis notamment demandé la place que le *zombie*, figure populaire s'il en est aujourd'hui, pouvait occuper, ou pas, dans ce contexte colonial et postcolonial. J'ai consacré un livre à ces problèmes, qui est aussi un ouvrage personnel sur le deuil et la disparition, *Des Revenants*<sup>30</sup>. Enfin, dans un registre disons plus clinique, j'ai édité un texte du Marquis de Puységur, disciple français de Mesmer, qui fait entrer, au croisement du XVIII<sup>e</sup> siècle et du XIX<sup>e</sup> siècle, le patient dans l'espace de la parole, du transfert et du contre-transfert, même s'il n'utilise pas ces mots<sup>31</sup>.

RC : Vous évoquez avec Puységur l'édition critique d'un auteur français, mais auriez-vous envie de traduire d'autres langues que l'allemand, telles que l'anglais, puisque vous nous disiez qu'une phrase de Wordsworth avait été à l'origine de votre intérêt pour la traduction ?

OS : Je me suis justement rendu cet été aux Archives of American Art à Washington pour préparer un livre sur Smithson. J'ai récolté beaucoup de lettres, de et à Nancy Holt, Sol LeWitt, Dan Graham, que je traduirai dans cet essai. Il s'avère que Smithson entretient un rapport très novalisien au langage, expliquant par exemple que ce qui l'intéresse c'est la matérialité de la langue et que le langage est constitué de stratifications. L'un de ses dessins s'intitule *A Heap of Language* (1966) [*Un tas de langage*], il est composé d'un amoncellement en tas pyramidal de mots qui évoquent tous le langage. C'est un dessin très conceptuel, doublement autotélique. J'y vois aussi une approche très concrète de l'art, une manière de dire que le langage est ouvert ou relié à ce qu'il n'est pas, en l'occurrence à une réalité non idéale, celle de la terre et de ses couches géologiques.

RC : Quel type d'approche aurez-vous de l'œuvre de Smithson ?

OS : Je vais emprunter la voie de la *fiction*, fiction imaginaire et fictionnalisation du réel ou potentiel fictionnel des sciences, le point de départ de ma réflexion étant la science fiction et le rôle de la série B, dont Smithson était un grand amateur et connaisseur. La fiction passe chez Smithson par de nombreux biais, la science, mais aussi l'anthropologie, la littérature, la cristallographie...

RC : Quand paraîtra le livre ?

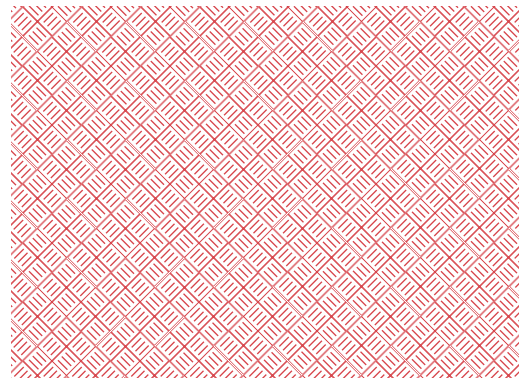
OS : Je vais prendre un peu de temps, car je m'occupe d'abord de la réédition du *Brouillon général* et aussi d'un projet de roman pour Arléa, dont je ne souhaite pas trop dévoiler le contenu, mais qui est écrit à partir d'un fait de la vie de Puységur.

RC : Donc la traduction peut conduire à la fiction.

OS : Oui, puisque c'est apprendre à écrire. Il s'agit toujours d'interroger sa propre langue, d'en repenser l'étrangeté.

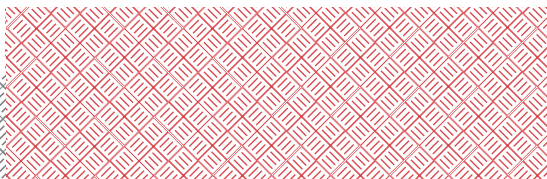
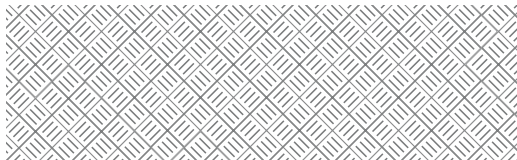
1. Heinrich Mann, *Friedrich Nietzsche*, traduit de l'allemand par Olivier Schefer, Paris : Éditions Gallimard, 1995. D'après *Nietzsches unsterbliche Gedanken*, avec une introduction de Heinrich Mann, sélectionné par Golo Mann, Berlin, 1992.
2. Walter Benjamin, « Die Aufgabe des Übersetzers » [1923], dans *id.*, *Gesammelte Schriften*, vol. IV/1, Francfort-sur-le-Main : Suhrkamp, 1972, p. 9-21 ; trad. fr. « La tâche du traducteur », dans *id.*, *Œuvres*, vol. 1 : *Mythe et violence*, essais traduits de l'allemand par Maurice de Gandillac, Paris : Denoël, 1971, p. 261-275.
3. Friedrich Nietzsche, « Le gai savoir », dans *id.*, *Œuvres*, t. II, trad. sous la direction de Jean Lacoste et Jacques Le Rider, Paris : Robert Laffont, 1993, p. 1-265, ici en particulier livre cinquième, § 355 : p. 220-221 ; voir « Die fröhliche Wissenschaft » [première édition 1882, rééd. 1887], dans *id.*, *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*, vol. 3, éd. par Giorgio Colli et Mazzino Montinari, Munich : Deutscher Taschenbuchverlag, 1980, hier insbesondere Fünftes Buch, § 355 : S. 593-595.
4. Voir à ce propos, les fragments n° 703 et 933 du *Brouillon général*, et notamment le n° 716 dans lequel Novalis écrit : « Il n'y a rien de personnel ni d'étranger pour le véritable savant. Tout lui est à la fois étranger et personnel. [...] Le savant sait s'approprier l'étranger [*das Fremde*] et rendre étranger le propre [*das Eigene*]. » Novalis, *Le Brouillon général*, trad. Olivier Schefer, Paris : Allia, 2015 (à paraître, 1<sup>e</sup> éd. 2000) ; Novalis, « Das Allgemeine Brouillon: Materialien zur Enzyklopädistik 1798/99 », dans *id.*, *Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs*, 5 vol., édité par Paul Kluckhohn et Richard Samuel, avec une introduction de Hans-Joachim Mähl, vol. 3, Stuttgart : Kohlhammer, 1960 sq., S. 207-478, ici p. 405.
5. Wilhelm Heinrich Wackenroder/Ludwig Tieck, *Epanchements d'un moine ami des arts, suivi de Fantaisies sur l'art* [*Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*, Berlin, 1797 ; *Phantasien über die Kunst für Freunde der Kunst*, Hamburg, 1799], édité et traduit par Charles Le Blanc et Olivier Schefer, Paris : Librairie José Corti, 2009 ; voir aussi les traductions précédentes : Novalis, *Brouillon général*, traduit par O. Schefer, Paris : Allia, 2000 ; Novalis, *Semences*, trad. par O. Schefer, Paris, Allia, 2004 ; Olivier Schefer, *Art et utopie, Les derniers fragments (1779-1800)*, Paris : Éditions Rue d'Ulm, 2005.
6. Voir par exemple, Olivier Schefer, « Flux et matière onirique. Jürgen Reble, *Das Goldene Tor*, 1992 », dans *Collections Films*, Paris : Musée national d'art moderne, Centre Pompidou, 2012, p. 281-288.
7. Friedrich Schleiermacher, « Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens » [1813], dans Friedrich Schleiermacher, *Sämtliche Werke, Dritte Abtheilung : Zur Philosophie*, Band 2, 1838, p. 207-245. Trad. fr. dans l'édition bilingue *Des différentes méthodes du traduire et autre texte*, trad. par A. Berman et Ch. Berner, présentation, glossaire et dossier par Ch. Berner, Paris : Seuil, Points/Essais, 1999, en particulier p. 49-51.
8. Antoine Berman, *L'Épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Paris : Gallimard, coll. Tel, 1984.
9. Novalis, n° 125 des « Vermischte Bemerkungen », dans Novalis, *Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs*, 5 vol., édité par Paul Kluckhohn et Richard Samuel, avec la collaboration de Joachim Mähl, Stuttgart : Kohlhammer, 1960 sq., vol. 2, p. 470, voir Novalis, *Semences*, trad. Olivier Schefer, *op. cit.*, n° 125 des « Remarques mêlées », p. 297 : « Le véritable lecteur doit être l'auteur élargi. »
10. Olivier Schefer, *Novalis*, Paris : Le Félin, 2011.
11. Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, édition critique établie par Tullio de Mauro, Paris : Payot, 1985, p. 166.
12. *Lettres de la vie et de la mort (1793-1800)*, traduit par Catherine Perret, Paris : Éditions du Rocher,

- 1993 ; allemand : Novalis, *Briefwechsel mit Friedrich und August Wilhelm, Charlotte und Caroline Schlegel*, éd. par Johann Michael Raich, Mainz : Kirchheim 1880.
13. Novalis, « Europe ou la Chrétienté », dans Novalis, *Œuvres complètes I : Romans-Poésies-Essais*, édition établie, traduite et présentée par Armel Guerne, Paris : Gallimard, 1975, p. 307-324 ; Novalis, « Die Christenheit oder Europa. Ein Fragment [1799] », dans *id.*, *Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs*, op. cit., avec une introduction de Richard Samuel, vol. 3, p. 497-525.
14. Novalis, *Les disciples à Saïs et les fragments de Novalis*, traduits de l'allemand et précédés d'une introduction par Maurice Maeterlinck, Bruxelles : Lacomblez, 1895.
15. Novalis, *Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs*, op. cit., Stuttgart : Kohlhammer, 1960 sq.
16. Novalis, *Schriften*, édité par Friedrich Schlegel, Ludwig Tieck et Eduard von Bülow, Berlin : Buchhandlung der Realschule, 1802 sq.
17. Novalis, *Fragments*, traduit par Armel Guerne, dans Novalis, *Œuvres Complètes*, vol. II, Paris : Gallimard, 1975.
18. Novalis, *L'Encyclopédie*, traduit et présenté par M. de Gandillac, préface de E. Wasmuth, Paris : Les Éditions de Minuit, 1966.
19. Novalis, *Notes for a Romantic Encyclopaedia. Das Allgemeine Brouillon*, trad. anglais par David Wood, New York : SUNY Press, 2007.
20. Novalis, « Das Allgemeine Brouillon : Materialien zur Enzyklopädistik 1798/99 », op. cit., ici p. 424.
21. Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, avec la collaboration d'Anne-Marie Lang, *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris : Éditions du Seuil, 1978.
22. Olivier Schefer, « Utopie et langage : une politique des formes », dans Société Réaliste, *Empire, State, Building*, cat.-exp., Paris, Jeu de Paume, Paris : éd. Amsterdam, 2010, p. 57-81.
23. Olivier Schefer, « Christian Marclay, *The Clock : 24h (syn) chrono* », *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, Paris : Centre Pompidou, 2012, n° 120, été 2012, p. 92-117.
24. Armel Guerne, « Novalis ou la vocation d'éternité », dans Novalis, *Œuvres complètes I*, op. cit., p. 32.
25. Charles Le Blanc, Laurent Margantin, Olivier Schefer, *La Forme poétique du monde. Anthologie du romantisme allemand*, Paris : José Corti, 2003.
26. Edmund Burke, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau* [1757], avant-propos, traduction et notes par Baldine Saint Girons, Paris : Librairie Philosophique J. Vrin, 1998.
27. Il s'agit d'une installation monumentale traversant tout le rez-de-chaussée du musée, composée d'un gigantesque bloc mobile constitué de cire rouge qui parcourait lentement l'espace sur des rails élevées à 1,5 m du sol. En franchissant les arches plus étroites du patio, ce lent et massif wagon de cire rouge laissait des lambeaux de son matériau sur les montants. Voir Olivier Schefer, « Anish Kapoor, *Svayambh*, passages du temps », dans *Anish Kapoor – Svayambh*, cat. exp., Nantes, Musée des Beaux Arts de Nantes (dir. Jean de Loisy), Lyon : Éditions Fage, 2007, p. 57-63.
28. Olivier Schefer, *Résonances du romantisme*, Bruxelles : La Lettre Volée, 2005, notamment p. 59.
29. Olivier Schefer, *Variations nocturnes*, Paris : Vrin, 2008.
30. Olivier Schefer, *Des revenants. Corps, lieux, images*, Paris : Bayard, 2009.
31. Armand Marie Jacques de Chasteney de Puy-ségur, *Recherches sur l'homme dans l'état de somnambulisme (suivi de) une étude de Olivier Schefer*, Paris : Les Éditions VillaRose, 2008.



---

## Impressum



### Revue Regards Croisés

Deutsch-französisches Rezensionjournal  
zur Kunstgeschichte und Ästhetik  
Revue franco-allemande de recensions  
d'histoire de l'art et esthétique

Halbjährlich erscheinendes Online-Periodikum /  
Revue semestrielle en ligne:  
<http://hicsa.univ-paris1.fr/>

Herausgeber / Responsables:  
Lena Bader, Claudia Blümle, Markus A. Castor,  
Marie Gispert, Johannes Grave, Julie Ramos,  
Muriel van Vliet

Redaktion / Rédaction :  
Ann-Cathrin Drews

Internet : [www.revue-regards-croises.org](http://www.revue-regards-croises.org)  
Kontaktadresse / Contact Email :  
[redaktion@revue-regardscroises.eu](mailto:redaktion@revue-regardscroises.eu)

Postanschrift / adresse postale:  
Claudia Blümle, Institut für Kunst- und Bildgeschichte,  
Humboldt-Universität zu Berlin, Georgenstr. 47,  
10117 BERLIN  
Julie Ramos, Université Paris 1 – Panthéon-Sorbonne,  
HiCSA, 2, rue Vivienne, F - 75002 PARIS

Erstmals erschienen / Première mise en ligne : 2013  
Sprachen / Langues : Deutsch, Français

Hosting und technische Realisierung /  
Hébergement de la revue et réalisation technique:  
EA 4100 HiCSA, Université Paris 1 –  
Panthéon-Sorbonne  
Institut National d'Histoire de l'Art,  
2 rue Vivienne, 75002 Paris  
<http://hicsa.univ-paris1.fr/>

Gestaltung / Graphisme:  
Daniela Löbber, [www.danielaloebbert.de](http://www.danielaloebbert.de)  
Satz / Maquette : Till Julian Huss

Das Urheberrecht verbleibt bei den Autoren, die  
Übersetzungsrechte bei den Übersetzern. Jegliche  
Wiedergabe oder Vervielfältigung nur mit Ein-  
willigung der Herausgeber. / Les textes protégés par  
les droits de la propriété intellectuelle sont la pro-  
priété des auteurs et des traducteurs. Tous les droits  
de reproduction et de diffusion sont réservés.

Zitierweise / Référence:

Rezensionen / Recensions

Beispiel / Par exemple :

Etienne Jollet, Recension de / Rezension von : Horst Bredekamp, *Theorie des Bildakts*, Berlin : Suhrkamp 2010, dans / in : *Revue Regards Croisés*, No. / Nr. 2 (2014), S. / pp. 115-119 (<http://www.revue-regards-croises.org/>).

Dossiertexte / Textes du dossier

Beispiel / Par exemple :

Maria Stavrinaki, « La cathédrale expressionniste – Révolution ou retour à l'ordre? », dans / in : *Revue Regards Croisés*, No. / Nr. 2 (2014), pp. / Seiten 14-21 (<http://www.revue-regards-croises.org/>).

Appel à propositions / Einsendungen : Gerne nehmen wir Ihre Vorschläge für Rezensionen entgegen, die Sie bitte an die Adresse der Redaktion richten: [redaktion@revue-regardscroises.eu](mailto:redaktion@revue-regardscroises.eu) / Pour toutes les propositions (livres à critiquer, articles), prière de contacter la rédaction à l'adresse suivante : [redaktion@revue-regardscroises.eu](mailto:redaktion@revue-regardscroises.eu)



regards croisés

Regards croisés

Unterstützt durch / Avec le soutien de : HiCSA (Université Paris 1 – Panthéon-Sorbonne), Kunstakademie Münster, Humboldt-Universität zu Berlin, Exzellenzcluster *Bild Wissen Gestaltung*. Ein Interdisziplinäres Labor, Deutsches Forum für Kunstgeschichte



DEUTSCHES FORUM FÜR KUNSTGESCHICHTE  
CENTRE ALLEMAND D'HISTOIRE DE L'ART

KUNSTAKADEMIE  
MÜNSTER  
HOCHSCHULE FÜR BILDENDE KUNSTE  
ACADEMY OF FINE ARTS MÜNSTER

U – PANTHÉON - SORBONNE –  
UNIVERSITÉ PARIS 1



