

REGARDS CROISÉS • ◇

Deutsch-französische Zeitschrift für Kunstgeschichte, Literaturwissenschaft & Ästhetik
Revue franco-allemande d'histoire de l'art, d'esthétique et de littérature comparée

Dossier:

Huis
clos
geschlossene
Räume



Regards croisés, No. 12, 2022

Huis clos / Geschlossene Räume

Sommaire / Inhalt

- 4 I. Éditorial / Editorial
- 20 II. Dossier Huis Clos / Geschlossene Räume
- Fanny Kieffer**
12 De l'*hortus conclusus* au labyrinthe intérieur: promenade arcadique dans les jardins de la Renaissance
23 Vom *hortus conclusus* zum inneren Labyrinth. Ein arkadischer Spaziergang durch die Gärten der Renaissance
- Emmanuel Pernoud**
33 Portes closes. Les Gilets jaunes et l'hôtel particulier
44 Verschlossene Türen. Die Gelbwesten und das Hôtel particulier
- Stephan Zandt**
56 »Where the Wild Things Are«. Das Kinderzimmer als Huis Clos und Bilderraum
68 «Where the Wild Things Are». La chambre d'enfant comme huis clos et espace des images
- Stephan Günzel**
78 Die geschlossenen Räume des Computerspiels
90 Les espaces clos du jeu vidéo
- III. Lectures croisées de l'actualité (recensions françaises et allemandes) /
Aktuelle deutsch-französische Lektüre und Rezensionen
- 104 **Camille Demange**
Anne-Christine Brehm, Netzwerk Gotik. *Das Ulmer Münster im Zentrum von Architektur- und Bautechniktransfer*
- 107 **Jan Blanc**
Andreas Prater, *Vermeer und Epikur. Lebenslust in der Kunst der Frühaufklärung*
Stephan Koja, Uta Neidhart & Arthur K. Wheelock Jr (éds.), *Vermeer. Vom Innehalten*
- 111 **Teresa Hantke**
Marine Roussillon, *Don Quichotte à Versailles: L'imaginaire médiéval du Grand Siècle*
- 115 **Deborah Schlauch**
Véronique Krings (Hg.), *L'Antiquité expliquée et représentée en figures, de Bernard de Montfaucon. Histoire d'un livre*
- 119 **Christoph Haffter**
Dieter Burdorf, *Zerbrechlichkeit. Über Fragmente in der Literatur*
- 121 **Marlen Schneider**
Gerrit Walczak, *Artistische Wanderer. Die Künstler(e)migranten der Französischen Revolution*
- 124 **Johannes Grave**
Mehdi Korchané, *Pierre Guérin 1774–1833*
- 129 **Adèle Akamatsu**
Carl Gustav Carus, *Neun Briefe über Landschaftsmalerei*
- 133 **René-Marc Pille**
Elisa Ronzheimer, *Poetologien des Rhythmus um 1800. Metrum und Versform bei Klopstock, Hölderlin, Novalis, Tieck und Goethe*

- 136 **Jörg Ebeling**
Rolf Bothe & Andreas Rietz, *Polstermöbel und textile Raumausstattungen: Vom Handwerk zur Wissenschaft*

Michel Chauveau, Jean-François Leiba-Dontenwill & Sébastien Raguenau (Hg.),
L'art de suspendre les rideaux: de l'Ancien Régime au Second Empire

Annabel Westman, *Fringe, Frog & Tassel. The Art of the Trimmings-maker in Interior Decoration*
- 142 **Martine Boyer-Weinmann**
Werner Busch, *Die Künstleranekdote, 1760–1960. Künstlerleben und Bildinterpretation*
- 145 **Tobias Vogt**
Anne-Sophie Aguilar & Eléonore Challine (Hg.), *L'Enseigne. Une histoire visuelle et matérielle*
- 148 **Diana Blome**
Teresa Castro, Perig Pitrou & Marie Rebecchi (Hg.), *Puissance du végétal et cinéma animiste. La vitalité révélée par la technique*
- 153 **Lara Bonneau**
Bernadette Collenberg-Plotnikov, *Die Allgemeine Kunsthistorik (1906–1943). Idee – Institution – Kontext*
- 157 **Andrea Gremels**
Jacqueline Chénieux-Gendron, Isabelle Diu, Bérénice Stoll & Olivier Wagner (Hg.),
L'invention du surréalisme. Des champs magnétiques à Nadja
- 160 **Marie-Madeleine Ozdoba**
Birgit Mandel & Birgit Wolf, *Staatsauftrag: »Kultur für alle«. Ziele, Programme und Wirkungen kultureller Teilhabe und Kulturvermittlung in der DDR*
- 163 **Vincenza Benedettino**
Raphael Gross, Lars Bang Larsen, Julia Voss & al. (éds.), *documenta. Politik und Kunst*
- 168 **Judith Rottenburg**
Mamadou Diouf & Maureen Murphy (Hg.), *Déborder la négritude. Arts, politique et société à Dakar*

IV. Projets croisés

- 174 **Actualité de la recherche sur l'art non figuratif: deutsch-französische Perspektiven**
Thomas Schlesser, Fondation Hartung-Bergman,
Christoph Zuschlag & Anne-Kathrin Hinz, Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn,
Marie Gispert & Morgane Walter
- 190 **Mentions légales / Impressum**

L'espace intime a une histoire. Dès l'Antiquité, les jardins de Pompéi témoignent déjà de l'organisation délicate de l'espace privé de la *domus*, en écho à *L'art d'aimer* d'Ovide. La subjectivité individuelle s'élabore à la fin du Moyen Âge et au début de la Renaissance et avec elle naît la notion plus récente d'intimité. Au Moyen Âge, avec l'*hortus conclusus*, qu'il s'agisse du jardin des délices (*hortus deliciarum*) de l'amour courtois, entre-soi codifié, ou bien du cloître, lieu d'introspection où le croyant s'élève au sacré, se joue une délimitation de l'espace révélatrice de la modification de la subjectivité. Le labyrinthe du discours amoureux courtois vient donner les règles subtiles de ce passage symbolique par divers stades de l'émotion et des sentiments les plus secrets du moi.

La Renaissance apparaît comme une période clé, où l'*Hypnerotomachia Poliphili* (Venise : Alde Manuce, 1499) permet par divers stades de définir un espace imaginaire, réinventant l'Antiquité, où le sujet se découvre en s'égarant sur les chemins pleins de rébus de l'amour. L'ouvrage illustré aura une incidence sur l'invention de l'art des jardins comme support de narration et de récit imaginaire. Mais le labyrinthe est également un lieu où, à force de prendre plaisir à se perdre, on finit, comme les personnages du *Songe d'une nuit d'été* de Shakespeare, par s'égarer totalement entre fantasmes et réalité. Le sentiment du merveilleux vient alors singulièrement côtoyer celui de l'angoisse (moderne) de ne plus savoir très bien qui l'on est, de devenir anonyme à force de métamorphoses, ou bien de se révéler soudainement interchangeable, manipulable, jusqu'à l'impression d'une inquiétante étrangeté...

C'est au XVI^e siècle que naît la notion de « huis clos » pour désigner une action accomplie les portes closes, à l'abri des regards du public (du latin *ostium/ustium*, l'ouverture). Très vite, la notion prend un sens juridique précis, pour désigner les débats judiciaires tenus hors de la présence du public. Mais l'expression est également utilisée de manière métaphorique pour qualifier l'espace hors du champ social, par exemple celui où se jouent les crimes dans les maisons closes des romans policiers du XIX^e siècle, ou au contraire l'intérieur bourgeois, fermé, protégé des agitations du prolétariat au moment où se figent les classes sociales dans une forme d'antagonisme bien mis en lumière par Karl Marx dans ce siècle d'industrialisation. Entre protection et enfermement, refuge et isolement, le huis clos offre un jeu singulier de regards, aux connotations morales et politiques, ce dont va s'emparer magistralement Jean-Paul Sartre en 1944 pour questionner la conscience intime de nos actes sous le regard pesant d'autrui. Autrui est en effet à la fois celui auquel on cherche à se soustraire pour se préserver de son jugement inquisiteur et celui auquel on finit par se livrer, peut-être pour prendre le risque de découvrir enfin par le biais de ce miroir impitoyable notre moi profond.

Espace de jeu où se construit l'enfant qui s'invente des règles pour affronter ses peurs et surmonter le manque de confiance en soi originaire, espace de liberté par configuration et reconfiguration à la fois physique et symbolique de l'espace, le huis clos peut donc au sens large être réfléchi à partir de la théorie de l'architecture et du paysage, mais aussi de la littérature, et bien entendu, de la psychanalyse. Sans oublier la théorie récente des jeux vidéo, puisque le jeu vidéo nous invite à repenser le jeu et l'art comme un espace à configurer et à reconfigurer, supposant l'interaction de celui qui joue avec son environnement plastique, par la médiation d'images.

Le dossier du présent numéro propose un parcours pluridisciplinaire, entre histoire de l'art et des jardins, de l'architecture et de la littérature, de l'éducation et de la psychanalyse, ainsi que de la théorie des médias et de l'image. Le texte de Fanny Kieffer permet d'aborder l'histoire de l'*hortus conclusus* à la Renaissance, de l'Arcadie poétique aux jardins, pour éclairer le lien naissant qui s'y noue entre espace et narration, entre lieu propice à la contemplation et lieu du débat politique. Emmanuel Pernoud explore au plan social et politique, en faisant résonner l'actualité avec la tradition fictionnelle du XIX^e siècle, le symbolisme de l'hôtel particulier bourgeois, entre protection et risque d'effraction. L'essai de Stephan Zandt montre que l'histoire des représentations matérielles et symboliques des espaces réservés aux enfants – de l'*Émile* de Rousseau à la psychologie expérimentale, en passant par les illustrations de Johann Michael Voltz et Maurice Sendak – noue l'invention de la subjectivité enfantine à l'omniprésence de la loi parentale. Enfin, Stephan Günzel propose d'enrichir la manière dont la théorie des médias envisage les jeux vidéo en analysant l'évolution récente de ces « espaces limités » vers les perspectives de leur dépassement dans le jeu, grâce au formalisme comparatiste des historiens de l'art Aloys Riegel et Heinrich Wölfflin.

Bien loin du thème du huis clos, nous avons expérimenté pour le projet croisé une nouvelle méthode d'entretien bilingue, qui témoigne d'une autre manière de notre attachement à la défense de la diversité des idiomes et des espaces d'interaction entre les langues, que, par ailleurs, nous pratiquons nous-mêmes au sein de la rédaction de la revue. Thomas Schlessner (Directeur du Centre de recherches sur l'art abstrait de la Fondation Hartung-Bergman) y dialogue avec Christoph Zuschlag et Anne-Kathrin Hinz (Directeur et collaboratrice scientifique de la *Forschungsstelle Informelle Kunst* de la Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität de Bonn) sur les programmes qu'ils ont récemment initiés dans chacune de leurs institutions sur l'art non figuratif.

Le présent numéro propose enfin, comme à son habitude, des recensions de livres en allemand par des auteur·e·s francophones et de livres en français par des auteur·e·s germanophones, qui contribuent de manière renouvelée à un échange intensif entre chercheur·e·s des deux aires linguistiques, par les publications qu'elles commentent, les thèmes et débats qu'elles abordent. Nous remercions donc chaleureusement l'ensemble des auteur·e·s de ce numéro, Fritz Grögel pour son travail d'édition et de graphisme scrupuleux, ainsi que les traductrices Nicola Denis et Florence Rougerie dont la finesse linguistique a toujours été remarquable. Nous tenons enfin à exprimer toute notre gratitude aux institutions qui nous soutiennent de manière financière et logistique, depuis longtemps ou plus récemment : la laboratoire ARCHE de l'université de

voir p. 12

voir p. 33

voir p. 68

voir p. 90

voir p. 174

voir p. 100

Strasbourg, le Centre allemand d'histoire de l'art de Paris, le laboratoire HiCSA de l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, l'Institut für Kunst- und Bildgeschichte de l'université Humboldt de Berlin et l'université Friedrich-Schiller de Jéna.

Der intime Raum hat eine Geschichte. Schon in der Antike zeigen die Gärten Pompejis die feingliedrige Organisation des privaten Raums der *domus* im Einklang mit *Der Kunst des Liebens* von Ovid. Die individuelle Subjektivität nimmt am Ende des Mittelalters und zu Beginn der Renaissance Form an und mit ihr der jüngere Begriff der Intimität. Im Mittelalter, mit dem *hortus conclusus*, vollzieht sich eine Begrenzung des Raums, die für die Veränderung der Subjektivität aufschlussreich ist – sei es als Garten der Wonen (*hortus deliciarum*) der höfischen Liebe, die in sich normativ kodifiziert war, sei es als Kloster und damit als Ort einer Innenschau, in der der Gläubige sich zum Himmlischen erhebt. Das Labyrinth des Diskurses der höfischen Liebe hat dieser symbolischen Passage durch verschiedene Stadien der Emotion und der geheimsten Gefühle des Ichs subtile Regeln gegeben.

Die Renaissance erscheint als ein entscheidender Zeitraum, in dem die *Hypnerotomachia Poliphili* (Venedig: Aldus Manutius, 1499) es erlaubt, in verschiedenen Stadien einen imaginären Raum zu definieren, der die Antike neu erfindet, und in dem das Subjekt sich entdeckt, indem es sich auf den Pfaden des Bilderrätsels der Liebe verläuft. Das illustrierte Werk sollte sich darauf auswirken, wie die Gartenkunst als eine Stütze der Erzählung oder des imaginären Berichts erfunden wurde. Aber das Labyrinth ist auch der Ort, an dem man im Spiel damit, sich zu verlieren, wie die Charaktere in Shakespeares *Sommernachtstraum* endet und sich völlig zwischen Phantasmen und Realität verirrt. Das Gefühl des Wunderbaren steht hier auf einzigartige Weise neben der (modernen) Angst, nicht mehr genau zu wissen, wer man ist, durch Verwandlungen anonym zu werden oder sich plötzlich als austauschbar und manipulierbar zu erweisen, bis hin zu einem Gefühl der beunruhigenden Fremdheit ...

Im 16. Jahrhundert entsteht das Konzept des « huis clos », um eine Handlung zu beschreiben, die hinter geschlossenen Türen ausgeführt wird, geschützt vor den öffentlichen Blicken (aus dem Lateinischen *ostium/ustium*, der Eingang). Sehr schnell wird diese Konzeption einen präzisen rechtlichen Sinn annehmen, um die richterlichen Verhandlungen zu beschreiben, die außerhalb der Öffentlichkeit stattfinden. Aber der Ausdruck wird auch metaphorisch benutzt, um den Raum außerhalb des sozialen Feldes zu bestimmen, z. B. den, in dem sich die Verbrechen in den geschlossenen Häusern der Polizeiromane des 19. Jahrhunderts abspielen, oder im Gegensatz dazu das verschlossene bürgerliche Interieur, das vor den Aufständen des Proletariats geschützt ist – und zwar zu jener Zeit, als die sozialen Klassen in einem Antagonismus erstarren, auf den Karl Marx für das Jahrhundert der Industrialisierung aufmerksam gemacht hat. Zwischen Schutz und Einsperzung, Zuflucht und Isolation, bietet der geschlossene Raum ein einzigartiges, mit

moralischen und politischen Konnotationen verflochtes Spiel der Blicke an, das Jean-Paul Sartre 1944 meisterhaft aufgreifen wird, um das Bewusstsein unserer Handlungen unter dem drückenden Blick des Anderen zu befragen. Der Andere ist tatsächlich sowohl der, dem man sich zu entziehen sucht, um sich vor seinem inquisitorischen Urteil zu schützen, als auch der, dem man sich schlussendlich preisgibt, vielleicht um das Risiko einzugehen, durch den Umweg dieses schonungslosen Spiegels unser profundes Ich zu entdecken.

Als Raum des Spiels, in dem sich das Kind bildet, das sich die Regeln erfindet, um seinen Ängsten zu begegnen und den ursprünglichen Mangel an Selbstbewusstsein zu überwinden, und als Raum der Freiheit durch sowohl physische wie symbolische Gestaltung und Umgestaltung des Raums, kann der geschlossene Raum also im weiteren Sinne ausgehend von der Theorie der Architektur und der Landschaft, aber auch der Literatur oder natürlich der Psychoanalyse gedacht werden. Darüber hinaus kann die jüngere Theorie zum Videospiel wichtige Denkansätze beisteuern, da sie uns einlädt, Spiel und Kunst als einen Raum neu zu denken, der zu gestalten und umzugestalten ist und der die Interaktion des Spielenden mit seiner Umgebung durch die Vermittlung von Bildern voraussetzt.

Das Dossier der vorliegenden Nummer schlägt einen interdisziplinären Parcours vor zwischen Kunstgeschichte und Gartengeschichte, Architektur und Literatur, Erziehung und Psychoanalyse sowie Medientheorie und Theorien des Bildes. Der Text von Fanny Kieffer erörtert die Geschichte des *hortus conclusus* in der Renaissance, vom poetischen Arkadien bis zu Gärten, um die Verbindung zu erläutern, die zwischen Raum und Narration, zwischen dem Ort der Kontemplation und dem der politischen Debatte entsteht. Emmanuel Pernoud untersucht in sozialer und politischer Hinsicht die Symbolik des bürgerlichen *hôtel particulier* zwischen Schutz und Einbruchsrisiko, in dem er aktuelles Zeitgeschehen mit der fiktiven Tradition des

siehe S. 23

siehe S. 44

siehe S. 56

siehe S. 78

siehe S. 174

19. Jahrhunderts zusammenklingen lässt. Der Beitrag von Stephan Zandt zeigt, dass die Geschichte der materiellen und symbolischen Repräsentationen der Räume, die Kindern gehören – von Rousseaus *Émile* über die Illustrationen Johann Michael Voltz' und Maurice Sendaks bis zur experimentalen Psychologie – die Erfahrung der kindlichen Subjektivität mit der Übermacht und Allgegenwärtigkeit des elterlichen Gesetzes verknüpft. Schließlich schlägt Stephan Günzel eine Erweiterung der Betrachtungsweise von Videospielen in der Medientheorie vor. Er analysiert die jüngere Evolution von »geschlossenen Räumen« hin zu Perspektiven ihrer Überschreitung im Spiel, wobei er auf den komparatistischen Formalismus der Kunsthistoriker Aloys Riegl und Heinrich Wölfflin zurückgreift.

Die Spiele des Projet croisé finden in dieser Nummer fern von dem Thema des geschlossenen Raums statt. Wir haben diesmal mit einer neuen Methode des bilingualen Gesprächs experimentiert, das unsere Verbundenheit zur Diversität der Idiome und zu Räumen des Austausches zwischen den Sprachen zeigt, die wir selbst auch in der Redaktion unserer Zeitschrift praktizieren. Thomas Schlessner (Direktor des Forschungszentrums zur abstrakten Kunst in der Fondation Hartung-Bergman)

spricht mit Christoph Zuschlag und Anne-Kathrin Hinz (Direktor und wissenschaftliche Mitarbeiterin der *Forschungsstelle Informelle Kunst* an der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn) über die Forschungsprogramme, die sie kürzlich in ihren jeweiligen Institutionen zur nicht-figurativen Kunst initiiert haben.

Und schließlich veröffentlichen wir in der aktuellen Ausgabe der *Regards croisés* wie gehabt französischsprachige Rezensionen zu deutschsprachigen Büchern und Besprechungen von Autor·innen aus dem deutschsprachigen Raum zu Büchern, die auf Französisch geschrieben wurden. Diese Texte tragen zum intensiven Austausch zwischen Wissenschaftler·innen dieser beiden Sprachräume bei – durch die Bücher, die sie kommentieren, wie auch die Themen und Debatten, auf die sie eingehen. Wir danken herzlich allen unseren Autor·innen dieser Nummer, Fritz Grögel für seine graphische Genauigkeit sowie den Übersetzerinnen Nicola Denis und Florence Rougerie, deren sprachliche Finesse wie immer bemerkenswert ist. Und zudem möchten wir unbedingt unsere ganze Dankbarkeit gegenüber jenen Institutionen ausdrücken, die uns in finanzieller oder logistischer Weise seit Langem oder seit Neuem unterstützen: das wissenschaftliche Zentrum ARCHE der Universität Straßburg, das Deutsche Forum für Kunstgeschichte Paris, das HiCSA der Universität Paris 1 Panthéon-Sorbonne, das Institut für Kunst- und Bildgeschichte der Humboldt-Universität zu Berlin und die Friedrich-Schiller-Universität Jena.

siehe S. 100

Dossier:

Huis clos
Geschlossene Räume

De l'*hortus conclusus* au labyrinthe intérieur : promenade arcadique dans les jardins de la Renaissance

HÉRITAGES ANTIQUES ET MÉDIÉVAUX

Étymologiquement, le mot « jardin » vient du francique « gart », « gardo », qui signifie clôture. En effet, il s'agit dès l'origine d'un espace délimité au sein d'un territoire rural ou urbain, qui, selon la célèbre définition de Michel Foucault, est « la plus petite parcelle du monde et puis c'est la totalité du monde. Le jardin c'est, depuis le fond de l'Antiquité, une sorte d'hétérotopie heureuse et universalisante ».¹ En d'autres termes, le jardin est un espace séparé de la vie quotidienne par une clôture et qui renvoie à d'autres espaces, réels ou irréels.

Les jardins de la Renaissance sont de parfaits exemples de ces hétérotopies puisque, selon les cas, ils renvoient à des espaces sacrés mythiques et chrétiens, à des contrées géographiquement lointaines, à des temps du passé – Foucault parle également d'« hétérochronie » –, au cosmos platonicien. L'objet de cette étude est d'examiner les relations entretenues entre certains de ces jardins de la Renaissance et le lieu autre que constitue l'Arcadie et que, toujours selon la définition de Michel Foucault, l'on pourrait qualifier d'« utopie », c'est-à-dire un emplacement sans lieu réel mais qui entretient avec ce dernier « un rapport général d'analogie directe ou inversée ».²

En effet, le monde poétique de l'Arcadie défini et raconté par les *Idylles* de Théocrite puis par les *Bucoliques* de Virgile, même s'il n'est pas physiquement clos ni géographiquement déterminé, malgré son nom, est détaché tant du monde réel et actif, que de l'Olympe mythologique. Ni Théocrite ni Virgile ne situent leur univers pastoral dans la région géographique aride et peu hospitalière de l'Arcadie, mais ils la transfèrent vers leur propre territoire – la Sicile pour Théocrite et la région de Mantoue pour Virgile – en lui conférant des caractéristiques topologiques largement idéalisées, plus aptes à exprimer l'enchantement du décor naturel. En outre, les croyances de l'Arcadie réelle laissent ici place à Pan, aux nymphes.³ Des bergers peuplent également ce monde, et se consolent de leurs déboires amoureux ainsi que des disgrâces de la vie politique réelle, grâce à la contemplation de la nature, au lyrisme et au travail pastoral. Il s'agit donc d'un lieu amène ponctué de jalons bucoliques tels que la source fraîche, l'ombrage d'un arbre, la fraîcheur d'une grotte.

Contrairement à l'Âge d'or ou au jardin d'Éden qui restent rêvés, inaccessibles (Virgile, *Bucoliques*, IV, v. 55-58), l'Arcadie maintient un lien avec le monde réel : la fragilité terrestre, les passions violentes, le passage du temps historique y sont soignés par le chant de Pan et la musique des sources, mais les personnages sont toujours

confrontés à la mélancolie ou à la mort. Cette dernière est d'ailleurs une thématique récurrente en Arcadie, concrétisée par le motif du tombeau, éternel et paisible, qui donne lieu à des méditations cherchant à transcender la peur de la mort (Virgile, *Bucoliques*, I, V, IX).

Comme dans l'Arcadie poétique, les jardins des villas péri-urbaines romaines ont pour objectif de recréer ce cadre propice au repos des patriciens. Au contact de la nature artificiellement composée et peuplée de reproductions des personnages mythiques arcadiens, les patriciens peuvent laisser momentanément derrière eux leur vie active et mener une vie contemplative, nécessaire pour prendre du recul sur leur rôle dans la cité.⁴

Dans le monde médiéval, les jardins rompent avec l'iconographie pastorale antique. Cependant, ils permettent aux moines de se retirer de la vie active et, en créant symboliquement l'*hortus conclusus* biblique, de trouver un lieu particulièrement propice à la prière.⁵ Ces jardins monastiques participent de l'autosuffisance idéale d'un monastère, aidant à garantir que « les Moines ne soient point obligés de sortir de l'enceinte des murs, n'y ayant rien qui nuise davantage au salut de leurs âmes », comme le dit la règle de Saint Benoît.⁶ Dans le monde laïque, les jardins courtois recréent un *locus amoenus* clos, un verger fécond favorable aux aventures amoureuses décrites dans la littérature médiévale.⁷ Même sans l'iconographie pastorale, trois des caractéristiques essentielles de l'Arcadie – la vie contemplative, l'amour et la transcendance religieuse – perdurent donc dans les jardins médiévaux chrétiens.

SUSPENS DU TEMPS ET RETRAIT DU MONDE

Si ses mythes et son univers pastoral, son esthétique, sa philosophie essentiellement contemplative sont bien antiques, nous l'avons vu, c'est à la Renaissance que l'Arcadie revêt le statut d'heureuse « utopie », terme conceptualisé à partir de Thomas More (1516), mais notion déjà présente depuis l'*Arcadia* de Jacopo Sannazaro (1502), l'œuvre poétique qui introduit le genre de la pastorale moderne.⁸ La critique littéraire s'est efforcée de retracer l'origine et les contours de l'Arcadie d'après la poésie gréco-latine, mais c'est à la Renaissance que se définit véritablement ce monde, à travers la poésie et la musique, les arts visuels et l'art des jardins.⁹ À ce sujet, Erwin Panofsky disait déjà : « Mais voici qu'avec la Renaissance, l'Arcadie de Virgile émerge du fond des âges, comme une vision d'enchanted. [...] Elle devint l'objet de cette nostalgie qui distingue la vraie Renaissance de toutes les pseudo- ou proto-renaissances médiévales ; elle prit le sens d'un havre de paix, à l'abri d'une réalité imparfaite, mais aussi, et surtout, d'un présent contesté ».¹⁰

En effet, à la suite du *De vita solitaria* de Pétrarque (1346-1356), les humanistes consolident la réconciliation entre l'*otium* antique et la notion chrétienne de vie contemplative déjà à l'origine des jardins monastiques, pour aboutir à une sorte d'*otium actif* privé des vices de l'oisiveté.¹¹ Par exemple, Richard Foxe, évêque de Winchester et fondateur du Corpus Christi College d'Oxford, définit, dans les statuts fondateurs du collège de 1517, son institution comme « un jardin d'abeilles [...] où les savants, comme des abeilles ingénieuses, œuvrent jour et nuit pour fabriquer de la cire

en l'honneur de Dieu, et laissent couler la douceur du miel pour leur profit et celui de tous les chrétiens ».¹² L'*otium* du jardin des savants chrétiens produit le nectar miellé de l'apprentissage et, surtout, le jardin devient à cette époque une allégorie du milieu savant clos qui, en se détachant de la société, peut mieux en débattre. D'ailleurs, nombre de traités politiques et philosophiques prennent la forme du dialogue dans un décor idéal de jardin clos.

Citons par exemple le *Dell'Arte della Guerra* de Niccolò Macchiavelli (1521), dans lequel le personnage de Cosimo Rucellai invite ses invités à venir s'asseoir dans « le lieu le plus secret et le plus ombragé de son jardin », ou encore le *De Constantia* de Justus Lipsius (1583) dans lequel les personnages prennent du recul par rapport aux terribles conflits qui opposent à ce moment les Pays-Bas et les Habsbourg.¹³ Les conclusions des deux auteurs à propos de la primauté de la vie active ou contemplative, même si elles paraissent opposées, ont en commun de considérer le jardin comme un lieu de retrait utile, à condition qu'il ne soit pas détaché complètement de la société, sur le modèle de l'Arcadie virgilienne.

L'*Utopia* de Thomas More (1516) est un autre exemple d'essai politique et philosophique utilisant l'allégorie du jardin clos : dans le premier livre, les personnages ne commencent à débattre que lorsqu'ils entrent dans le jardin, et cessent lorsqu'ils en sortent. Dans l'édition de 1518, l'auteur insère une gravure d'Ambrosius Holbein [ill. 1] au-dessus de l'ouverture du premier livre : on y voit les trois personnages du dialogue, Rapahël Hythlodée, Thomas More et Pierre Gilles, assis dans un jardin clos sur trois côtés, mais ouvert sur la ville à gauche et inscrit plastiquement sur un paysage naturel en arrière-plan, composition qui précise, ici aussi, le statut du jardin savant éloigné mais non coupé de l'espace urbain et de ses préoccupations. Par ailleurs, on trouve un parallèle frappant entre ce premier livre de l'*Utopie* et les *Bucoliques* de Virgile : Thomas More y condamne le mouvement contemporain des enclosures qui cause des ravages sociaux auprès de la paysannerie anglaise, tout comme Virgile dans ses neuf premières églogues critique les expropriations d'Octave et la guerre dans les campagnes, qui mènent finalement les bergers à devoir pratiquer l'agriculture ingrate. Ajoutons également que, pour Thomas More, le jardin revêt une connotation religieuse et mystique indéniable : on connaît son admiration pour la vie monastique et son propre jardin, dans son domaine de Chelsea, est significativement placé à côté de son bureau et de sa chapelle. Mais cette dimension apparaît plus clairement dans la description des jardins des Utopiens, dans le second livre, qui peuvent y trouver régénération et réconfort spirituel.¹⁴

GÉOMÉTRIE COSMIQUE

Dans l'art des jardins de la Renaissance se concrétisent différents éléments composant l'Arcadie : la vision unitaire du monde se retrouve dans les jardins néo-platoniciens, son statut hybride entre nature et culture, à mi-chemin entre un milieu naturel et urbain constitue le principe fondateur des jardins palladiens et, enfin, le labyrinthe intérieur des tourments de la pensée et des sentiments prend forme dans le jardin très particulier de Bomarzo.

Francesco di Giorgio Martini, artiste et ingénieur siennois, dans son *Traité d'architecture civile et militaire* (1479-1481) explique que le jardin doit être ordonné selon un schéma parfaitement géométrique utilisant les formes du cercle, du carré, du triangle et les formes plus complexes.¹⁵ Cette composition géométrique idéale reflète, tel un microcosme, l'ordonnancement et l'origine géométriques du monde selon le *Timée* de Platon. Nombre de jardins du XV^e siècle, à la suite du mouvement humaniste néo-platonicien de l'*Accademia Fiorentina*, reproduisent ces formes géométriques dans le tout et leurs parties, comme en témoignent les vues des jardins de villas toscanes que Giusto Utens restitue à la fin du XVI^e siècle. Mais les cas les plus emblématiques sont certainement les premiers jardins botaniques, comme ceux de Pise et de Padoue. On connaît la forme originale du premier jardin botanique d'Europe (1543) adjacent la célèbre université de Pise, grâce à un plan publié plus tard (1723) par le botaniste Michelangelo Tilli [ill. 2]. La disposition des plantes, guidée par des critères principalement d'ordre esthétique et symbolique, est fondée sur les quatre éléments : le carré pour les éléments terrestres, le cercle pour les célestes, le triangle pour le feu et les fontaines pour l'eau. Les espèces sont placées dans huit grands parterres carrés, eux-mêmes divisés en portions plus petites de forme géométrique définie, disposées symétriquement autour de huit fontaines à bassins. De même à Padoue, le jardin (1545) jouxte l'université et se présente sous la forme d'un cercle dans lequel s'insèrent quatre grands carrés, eux-mêmes sous-divisés en parterres aux formes géométriques complexes [ill. 3]. Dans ces jardins à la fois appendices nécessaires à l'université et lieux de contemplation hors du monde, la définition de Foucault leur correspond parfaitement : un monde clos comprenant toutes les parties du monde (les quatre éléments, les plantes du monde entier).

NOUVEAUX BERGERS

Le concepteur de l'« *hortus sphaericus* » de Padoue est le patricien vénitien Daniele Barbaro, un humaniste extrêmement érudit, passionné d'architecture, commentateur de Vitruve et ami d'Andrea Palladio. Il commande d'ailleurs à ce dernier les plans de sa villa de campagne, à Maser, qui comprend un grand jardin [ill. 4]. Il a très certainement participé à l'élaboration du projet architectural et du décor à fresque de la villa (entre 1554 et 1560). Depuis le XV^e siècle, l'aristocratie italienne recommence à pratiquer la villégiature sur le modèle romain et commande des jardins recréant un monde arcadique moderne. Dès le XVI^e siècle, ces nouveaux bergers, au contact de la nature, peuvent s'y adonner à la réflexion, à la méditation historique, politique, poétique, sentimentale. Ces activités contemplatives, que permettent l'oisiveté du repos, sont stimulées et favorisées par la nature environnante, par des vestiges de la civilisation – les ruines et autres tombeaux – et par la présence iconographique de personnages mythiques. La pratique de la musique est également un moyen de créer un lien entre les « bergers », les sons de la nature (l'eau des fontaines et des cours d'eau, le bruissement des feuilles, le chant des animaux), et le divin – notamment grâce à l'origine mythique des instruments joués.¹⁶ La pratique de la promenade, enfin, allie la santé du corps à celle de l'esprit.¹⁷

La nouvelle Arcadie déclenche un peu partout en Europe ce que l'on pourrait nommer l'impulsion académique, qui pousse les lettrés à s'unir en société, à adopter le vêtement et le rôle allégorique des bergers d'Arcadie. Dans leurs déambulations, ces « bergers » rencontrent les membres du Parnasse, Apollon, les Muses, emblèmes de l'inspiration et de la gloire littéraires. Ils tombent en arrêt devant un tombeau, parmi les cyprès et les pins. Ils assistent à une cérémonie funèbre, transposition arcadienne des rites de deuil propres aux académies, et où se succèdent oraisons funèbres et poèmes chantés.¹⁸ Certains se dotent même de pseudonymes néo-grecs comme *Parthenias*, *Silvius* ou *Stupeus*. Ces dénominations fictives symbolisent un véritable changement d'identité et accompagnent une sorte de rite de passage vers une société supérieure à la société ordinaire et vulgaire, à l'instar du changement de nom dans la vie monastique. Ainsi isolés, leurs émotions sont plus vives, plus profondes, plus inspirées et les prédisposent à recevoir le chant de la nature. La forme et le contenu de ces jardins évolue au cours des XV^e et XVI^e siècles, à mesure que les humanistes commentent et diffusent les œuvres pastorales antiques et que les patriciens expérimentent ce mode de vie.

Le cas du jardin de Maser, adjacent la villa, est particulièrement emblématique de ce phénomène : son plan reproduit exactement le plan de la bâisse et fait office de transition entre celle-ci et la nature sauvage environnante.¹⁹ L'iconographie du décor du jardin reprend la thématique de la pastorale : un nymphée est creusé dans la paroi rocheuse et de nombreuses fontaines reproduisent le son de l'eau omniprésent dans les *Bucoliques*. Pour réaliser ces dernières, Palladio a d'ailleurs dû s'inspirer de l'hydraulique romaine (comme il l'explique dans ses *Quatre Livres d'Architecture* publiés en 1570) afin de réaliser un véritable exploit technique. Le plan centré de la Villa, s'il est peu pratique pour la vie quotidienne, permet d'apprécier, de toutes parts, le cheminement de la nature « artificielle » vers la nature sauvage. Le décor peint de Paolo Veronese, enfin, rappelle les activités bucoliques de ces nouveaux bergers d'Arcadie, telles que la musique et la poésie. Les parois ne comportant pas d'ouvertures vers les jardins se dotent de trompe-l'œil reproduisant des balcons donnant sur une campagne romaine antique. Ces jardins aristocratiques sont donc à la fois des lieux physiques et imaginaires reproduisant une Arcadie humaniste et poétique permettant de s'évader mentalement et concrètement de la vie active.

LE LABYRINTHE DU SACRO BOSCO

Le jardin de Bomarzo, près de Viterbe, appelé également *Sacro Bosco*, fait office de cas singulier parmi les jardins de la Renaissance. Son aspect inhabituel a été l'objet d'une très riche bibliographie depuis les études pionnières de Horst Bredekamp²⁰ jusqu'aux analyses les plus récentes et les plus pertinentes d'Hervé Brunon.²¹

Conçu entre les années 1552 et 1580 à la demande de son propriétaire, Pier Francesco Orsini, duc de Bomarzo, il est situé en contrebas de la villa Orsini, dans une petite vallée, sur une superficie d'environ trois hectares et demi. Contrairement aux jardins que nous avons évoqués, où la symétrie et la perspective dominent, son tracé se présente comme un parcours sinueux à travers une petite forêt dans laquelle sont

disséminées plus d'une trentaine de statues gigantesques, parfois même monstrueuses, taillées à même la roche. Aucune barrière ne vient séparer le jardin de la nature environnante. Il présente une porte d'entrée et diverses clairières pourvues de monuments ou de statues, parsemées dans la forêt, qui constituent autant d'étapes pour le promeneur [ill.5]. Dès l'entrée, le ton est donné : le visiteur a le choix entre commencer son parcours vers la gauche – en suivant des sphinx et des hermès – qui mène à un cul-de-sac orné d'une tête monstrueuse de Protée, et commencer sur la droite vers le reste du jardin. Cette première étape est significative d'une forme labyrinthique qui s'étend à tout le jardin et qu'Hervé Brunon qualifie de « dédale », en opposition au labyrinthe primitif crétois à itinéraire unique,²² type que l'on retrouve également dans les églises chrétiennes et qui symbolise le parcours semé d'embûches du fidèle avant d'arriver à la Rédemption. Brunon explique que l'idée du « dédale » comportant plusieurs itinéraires possibles et dans lequel on peut se perdre, existait déjà dans l'Antiquité, dans des textes comme les *Métamorphoses* d'Ovide (VIII.157-168) et qu'il ne trouve une traduction graphique qu'à la Renaissance, à partir des dessins (v. 1420-1440) de l'ingénieur Giovanni Fontana (v. 1395 - v. 1455),²³ pour connaître une grande fortune à l'époque moderne « à la faveur d'une nouvelle vision de l'homme à l'âge des réformes tiraillé entre le libre arbitre augustinien et les approches protestantes de la prédestination dans la conception du salut individuel ».²⁴ En revanche, le jardin de Bomarzo est conçu comme un dédale infini puisqu'il n'y a aucune porte de sortie.

Même si l'iconographie pastorale est peu présente, l'Arcadie est largement évoquée par d'autres biais : le promeneur se laisse guider par les stèles aux inscriptions énigmatiques en caractères latins, mais surtout par ses sens, stimulés tout au long des parcours par la forêt artificiellement transformée afin d'en amplifier la nature sauvage. En effet, l'eau y occupe une place prépondérante, non seulement grâce à la rivière qui longe le jardin mais aussi grâce à la construction d'un barrage et d'un réseau hydraulique aussi complexe que caché, permettant d'alimenter les diverses fontaines du jardin. Les clairières aménagées apparaissent comme par surprise après un parcours très accidenté par l'absence de terrassement. Il s'agit, en somme, d'une sorte de grand théâtre sensoriel : les jeux d'ombre et de lumière provoquent l'éblouissement, les différences de températures sont clairement perceptibles tout comme les sculptures émergeant de la roche brute évoquent le sens du toucher, l'ouïe est stimulée par l'eau et le bruissement des arbres, l'odeur de la terre et des feuilles flatte les narines.²⁵

Pour comprendre la conception de ce jardin, il faut retourner à sa principale source d'inspiration littéraire, l'*Hypnerotomachia Poliphili* de Francesco Colonna (Venise : Alde Manuce, 1499).²⁶ L'ouvrage est illustré de cent-soixante-neuf xylogravures, véritable pendant narratif du texte. Dans ce roman initiatique, le héros, Poliphile (qui aime Polia) effectue un parcours construit sur l'alternance répétée de deux *topoi* : le *locus terribilis*, conçu comme lieu d'effroi et d'épreuves, et le *locus amoenus*, séjour de félicité habité par Pan et ses nymphes.²⁷ Ce couple dynamique agence la progression de Poliphile dans un paysage naturel ponctué de symboles, d'allégories et d'énigmes, qui reflète son cheminement intérieur. En effet, selon l'une des significations médiévales du labyrinthe – le labyrinthe d'amour –, Poliphile doit subir intérieurement et, quelquefois,

physiquement, une série d'épreuves avant de retrouver sa bien-aimée. Ce labyrinthe intérieur est d'ailleurs développé dans le roman, à la fois dans le monde imaginaire du songe de Poliphile (le premier livre), et dans la « réalité » de la Trévisé du Quattrocento (le second livre). Les deux parcours, même s'ils sont ponctués d'allégories et de symboles, laissent la part belle à l'expressivité : les sentiments de Poliphile induits par les différents *loci* sont clairement exprimés, sans parler de l'*ekphrasis* qui alterne avec la narration et introduit une dimension subjective à la description des œuvres d'art.

Malgré la multitude d'études sur le jardin de Bomarzo, la signification exacte de ce labyrinthe reste énigmatique. Cependant, à la lumière de ces éléments, on peut conclure que le jardin de Bomarzo, même s'il est physiquement ouvert et sans limite, symbolise le monde clos du labyrinthe intérieur du promeneur, guidé dans ses méandres par ses sens et ses sentiments.

CONCLUSION

À travers cette « promenade » dans quelques jardins choisis de la Renaissance, nous avons pu voir que les références à l'Arcadie poétique de Théocrite et de Virgile ne se bornent pas à l'iconographie pastorale. En effet, le statut intermédiaire de ce lieu à la fois clos et ouvert sur les préoccupations politiques, à la fois mythique et historique, à la fois grec et sicilien ou cisalpin, à la fois fictif et sensible, a inspiré les humanistes à l'origine de la conception des jardins. Par ailleurs, l'histoire de ces jardins reflète des phénomènes artistiques plus larges, tantôt dictés par la raison et la géométrie, tantôt empreints de sensations et de sentiments. Et pourtant, au final, les jardins restent toujours étroitement liés à l'étymologie du terme, un lieu clos.

- 1 Michel Foucault, « Des espaces autres », dans *Dits et écrits 1954-1988*, vol. IV : 1980-1988, Paris : Gallimard, 1994, p. 752-762, p. 759.
- 2 *Ibid.*, p. 758 : « Il y a d'abord les utopies. Les utopies, ce sont les emplacements sans lieu réel. Ce sont les emplacements qui entretiennent avec l'espace réel de la société un rapport général d'analogie directe ou inversée. C'est la société elle-même perfectionnée ou c'est l'envers de la société, mais de toute façon, ces utopies sont des espaces qui sont fondamentalement essentiellement irréels. [...] Ces lieux, parce qu'ils sont absolument autres que tous les emplacements qu'ils reflètent et dont ils parlent, je les appellerai par opposition aux utopies, les hétérotopies ; et je crois qu'entre les utopies et ces emplacements absolument autres, ces hétérotopies, il y aurait sans doute une sorte d'expérience mixte, mitoyenne, qui serait le miroir [...]. ». À ce sujet, voir aussi Hervé Brunon et Monique Mosser, « L'enclos comme parcelle et totalité du monde : pour une approche holistique de l'art des jardins », dans *Ligeia*, 73-76, 2007, p. 59-75.
- 3 Voir Franck Collin, « L'Arcadie de Théocrite et de Virgile », dans Christophe Cusset, Christine Kossaifi et Rémy Poignault (dir.), *Présence de Théocrite*, Clermont-Ferrand : Centre de Recherches A. Piganiol, 2017, p. 447-465.
- 4 Voir Pierre Grimal, *Les Jardins romains à la fin de la République et aux premiers siècles de l'Empire : Essai sur le naturalisme romain*, Paris : E. De Boccard, 1943, et Wilhelmina Jashemski (dir.), *Gardens of the Roman Empire*, Cambridge : Cambridge University Press, 2018.
- 5 Voir entre autres Patrizia Caraffi et Paolo Pirillo Prati (dir.), « *Verzieri e pomieri. Il giardino medievale. Culture, ideali, società* », Actes du colloque tenu à Bagno a Ripoli (Italie) le 23 mai 2015, Florence : Edifir edizioni, 2017.

- 6 Benoît de Nursie, *Règle de Saint Benoît*, Paris : Rusand, 1824, chapitre LXVI, p. 177.
- 7 Armand Strubel, « L'allégorisation du verger courtois », dans *Vergers et jardins dans l'univers médiéval*, Aix en Provence : Presses universitaires de Provence, 1990, p. 343-357. Voir aussi Marie-Françoise Notz, « *Hortus conclusus* : réflexions sur le rôle symbolique de la clôture dans la description romanesque du jardin », dans *id.*, *Mélanges de littérature du moyen âge au XX^e siècle offerts à Mademoiselle Jeanne Lods*, Paris : École Normale Supérieure de Jeunes Filles, 1978, I, p. 459-472.
- 8 Jacopo Sannazaro, *Arcadia / L'Arcadie*, Francesco Ersipamer et Gérard Marino (éd. et trad. critique), Paris : Les Belles Lettres, 2004. Voir aussi Carlo Vecce, « Émergence du sujet dans le paysage bucolique (Sannazar et Théocrite) », dans *id.*, *Nature et paysages. L'émergence d'une nouvelle sensibilité à la Renaissance*, Paris : École Nationale des Chartes, 2006, 1, p. 77-93.
- 9 Voir Franck Collin, « L'Arcadie de Théocrite et de Virgile », *op. cit.*
- 10 Erwin Panofsky, *L'œuvre d'art et ses significations* [1955], Paris : Gallimard, 1996, p. 287.
- 11 La littérature à ce sujet est très abondante. Voir entre autres Julia Conaway Bondanella, « Petrarch's Rereading of *Otium* in *De Vita Solitaria* », *Comparative Literature*, 60, 1, 2008, p. 14-28 ; Paolo Cherchi, « Il *De vita solitaria* di Petrarca : un nuovo modello di *otium* cristiano », dans Francesca Cappelletti et Paola Zanardi (dir.), *Le tentazioni dell'Ermitage. Ideali ascetici e invenzioni architettoniche dal Medio-evo all'Illuminismo*, Milan : Skira, 2011, p. 31-51 ; Isabella Nuovo, *Otium e negotium : da Petrarca a Scipione Ammirato*, Bari : Palomar, 2007 ; Luisa Secchi Tarugi (dir.), *Otium e Negotium nel Rinascimento*, actes du colloque tenu à Chianciano Terme-Montepulciano les 18-20 juillet 2019, Florence : Franco Cesati Editore, 2021.
- 12 Richard Foxe, *The Foundation Statutes of Bishop Fox for Corpus Christi College*, trad. et éd. George Robert Michael Ward, Londres : Longman, Brown, Green and Longmans, 1843, p. 2 : « a certain bee garden [...] wherein scholars, like ingenious bees, are by day and night to make wax to the honor of God, and honey, dropping sweetness, to the profit of themselves and of all Christians » (trad. Fanny Kieffer).
- 13 Voir Ross Moncrieff, « "Fair Quiet, have I Found Thee Here?" : The Relationship Between Garden Settings and *Otium–Negotium* in Sixteenth-Century Philosophical Dialogues », dans *Renaissance Studies*, 36, 3, 2022, p. 395-411, p. 396.
- 14 *Ibid.*
- 15 Francesco di Giorgio Martini, *Trattato di architettura civile e militare, con dissertazione e note per servire alla storia militare italiana*, éd. de Cesare Saluzzo et Carlo Promis, Turin : Tipografia Chirio e Mina, 1841, II, p. 179 : « Perchè i giardini principalmente si fanno por dilettazione di chi fa edificare, e ancora secondo la comodità del luogo, però pare superfluo assegnare la figura loro; pure si debba il compositore ingegnare di ridurla a qualche specie di figura perfetta, come circolare, quadra o triangolare: dopo questi, più apparenti sono la pentagona, esagona, octogonia: e si possono applicare. Similmente in esso si ricerca fonti, luoghi segreti secondo il desiderio dei poeti o filosofi, deambulazioni ad uso di palestre coperte con verzure, e altre fantasie che più al signore suo piacesse, coperto più che si può dai vicini intorno. ».
- 16 Voir Giuseppe Gerbino, *Music and the Myth of Arcadia in Renaissance*, Cambridge : Cambridge University Press, 2009.
- 17 Voir Katherine M. Bentz, « Gardens, Air, and the Healing Power of Green in Early Modern Rome », dans Jennifer Cochran Anderson et Douglas N. Dow (dir.), *Visualizing the Past in Italian Renaissance Art*, Leiden, Boston : Brill, 2021, p. 235-267.
- 18 La bibliographie à ce sujet est infinie. Voir entre autres Danielle Boillet et Alessandro Pontremoli (dir.), *Il mito d'Arcadia : pastori e amori nelle arti del Rinascimento*, actes du colloque international, Turin, 14-15 mars 2005, Florence : Olschki, 2007 ; Francesca Cappelletti, Patrizia Cavazzini et Silvia Ginzburg (dir.), *Nature et idéal : le paysage à Rome, 1600-1650*, cat. exp., Grand Palais, Galeries nationales, Paris, 9 mars – 6 juin 2011, Museo nacional del Prado, Madrid, 28 juin – 25 septembre 2011, Paris : RMN-Grand Palais, 2011 ; Marc Fumaroli, *L'École du silence*, Paris : Flammarion, 2008.

- 19 On retrouve dans la plupart des jardins de la Renaissance le « souci de relier le jardin à son environnement, que ce soit en établissant des rapports visuels forts (terrasses en belvédère, loggias), en articulant la composition géométrique interne et celle des abords (allées axiales, tridents) ou encore, sur le plan symbolique, en dotant l'iconographie de références à la géographie régionale (cours d'eau, montagnes) » : Hervé Brunon et Monique Mosser, « L'enclos comme parcelle et totalité du monde », *op. cit.*, p. 64. Voir aussi Claudia Lazzaro, « The Sixteenth-Century Central Italian Villa and the Cultural Landscape », dans Jean Guillaume (dir.), *Architecture, jardin, paysage. L'environnement du château et de la villa aux XV^e et XVI^e siècles*, Paris : Picard, 1999, p. 29-44.
- 20 Horst Bredekamp, *Vicino Orsini und der heilige Wald von Bomarzo : ein Fürst als Künstler und Anarchist*, Worms : Werner, 1985 ; *Id.*, « Nochmals Bomarzo oder : zur Kunst der Geschlechtsumwandlung », dans *Kunstchronik*, 41, 1988, p. 83-86 ; *Id.* « Bomarzo – Neues vom ältesten Landschaftsgarten », dans Annette Dorgerloh, Michael Niedermeier et Marcus Becker (dirs.), *Grab und Memoria im frühen Landschaftsgarten*, Paderborn : Wilhelm Fink, 2015, p. 15-38.
- 21 Voir Hervé Brunon, « Le paradigme labyrinthique dans l'histoire des jardins : exemples italiens aux XV^e et XVI^e siècles, ou du "cosmogramme" au "mésocosme" », dans Hervé Brunon (dir.), *Le jardin comme labyrinthe du monde*, actes du colloque organisé au Musée du Louvre le 24 mai 2007, Paris : Presses de l'université Paris Sorbonne, 2008, p. 69-131 ; *Id.*, « L'essor artistique et la fabrique culturelle du paysage à la Renaissance : réflexions à propos de recherches récentes », dans *Studiolo*, 4, 2006, p. 261-290 ; *Id.*, « Du Songe de Poliphile à la Grande Grotte de Boboli : la dualité dramatique du paysage », dans *Polia*, 2, 2004, p. 7-26.
- 22 Hervé Brunon, « Introduction. Avatars du labyrinthe de la proto-histoire à la post-modernité », dans *id.* (dir.), *Le jardin comme labyrinthe du monde*, *op. cit.*, p. 17-66, p. 30. Brunon s'appuie notamment sur les études pionnières de Hermann Kern, *Labyrinth*, Francfort : Prestel Verlag, 1982 qui qualifie ces deux types de labyrinthes « *Labyrinth* » et « *Irrgarten* ».
- 23 Eugenio Battisti et Giuseppa Saccaro, *Le macchine cifrate di Giovanni Fontana*, Milan : Arcadia edizione, 1984.
- 24 Hervé Brunon, « L'insondable puits du passé ou les métamorphoses du labyrinthe », dans Machtelt Israëls et Louis A. Waldman (dir.), *Studies in Honor of Joseph Connors*, Florence : Villa I Tatti, 2013, p. 24-29, p. 27. Voir aussi Paolo Santarcangeli, *Il libro dei labirinti. Storia di un mito e di un simbolo*, Milan : Sperling & Kupfer, 2005, p. 301-303. Sur le processus de christianisation du mythe et ses enjeux théologiques, voir Craig Wright, *The Maze and the Warrior. Symbols in Architecture, Theology and Music*, Cambridge : Harvard University Press, 2004, p. 73.
- 25 Anne Bélanger, *Bomarzo ou Les incertitudes de la lecture : figure de la meraviglia dans un jardin maniériste du XVI^e siècle*, Paris : H. Champion, 2007 ; Karin Esmann Knudsen, « The Role of the Senses in the Early Modern Italian Garden », dans Barbara Arciszewska (dir.), *The Early Modern Villa. Senses and Perceptions Versus Materiality*, Varsovie : Wilanów Palace Museum, 2017, p. 143-154 ; Renate Vergeiner, *Bomarzo : ein Garten gegen Gott und die Welt*, Bâle : Birkhäuser, 2017.
- 26 Voir Hervé Brunon, « Du Songe de Poliphile à la Grande Grotte de Boboli », *op. cit.* ; *Id.*, « De la littérature au jardin », dans Gianni Venturi et Francesco Ceccarelli (dirs.), *Delizie in villa. Il giardino rinascimentale e i suoi committenti*, Florence : Olschki, 2008, p. 5-31. Voir aussi Daria Perocco, « La réception européenne du Songe de Poliphile : littérature, jardin et architecture », dans *Scholion*, 0, 2001, p. 81-84 ; Gilles Polizzi, « Le Poliphile ou l'idée du jardin : pour une analyse littéraire de l'esthétique colonnienne », dans *Word & image*, 14, 1998, p. 61-81 ; John Dixon Hunt, « Experiencing Gardens in the Hypnerotomachia Polifili », dans *Word & image*, 14, 1998, p. 109-119.
- 27 Ada Segre, « Untangling the Knot : Garden Design in Francesco Colonna's Hypnerotomachia Poliphili », dans *Word & Image*, 14, 1998, p. 82-108.



Abb. 1: Ambrosius Holbein, *Thomas Morus in seinem Garten, im Gespräch mit seinen Freunden*, in: Thomas Morus, *Utopia*, Basel: Froben, 1518.

III. 1 : Ambrosius Holbein, *Thomas More dans son jardin débattant avec ses amis*, dans Thomas More, *Utopia*, Bâle : Froben, 1518.

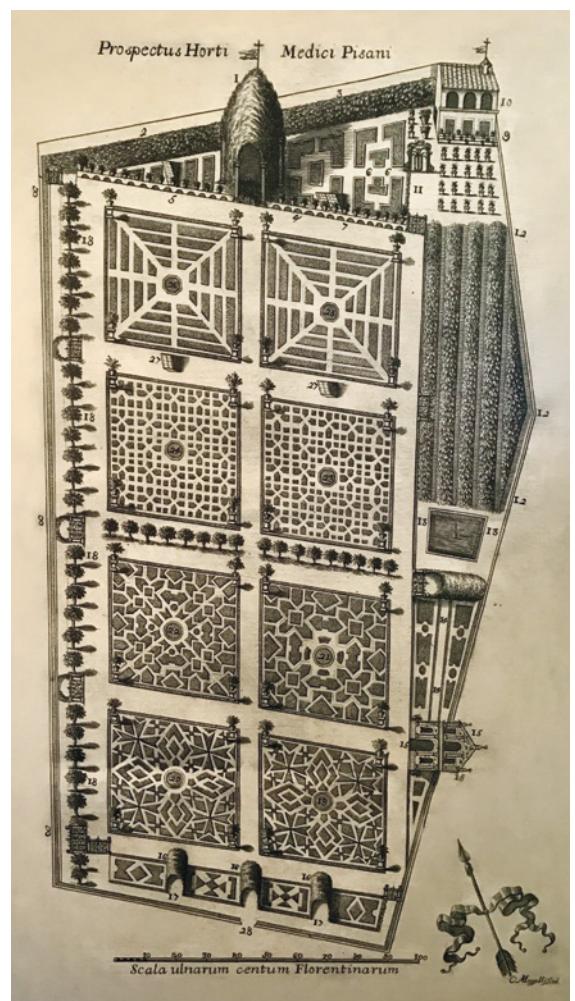


Abb. 2: Plan des botanischen Gartens von Pisa, in:
Michelangelo Tilli, *Catalogus plantarum horti pisani*,
Florenz: Tartinius & Franchius, 1723.

III. 2 : Plan du jardin botanique de Pise, dans Michelangelo
Tilli, *Catalogus plantarum horti pisani*, Florence : Tartinius
& Franchius, 1723.

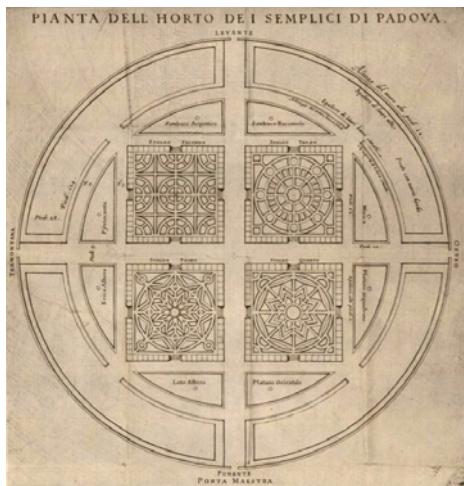


Abb. 3: Plan des botanischen Gartens von Padua, in: Girolamo Porro, *Horto dei semplici di Padova*, Venedig : Girolamo Porro, 1591.

III.3 : Plan du jardin botanique de Padoue,
Girolamo Porro, *Horto dei semplici di Padova*,
Venise : Girolamo Porro, 1591.

Abb. 4: Plan der Villa Barbaro in Maser, in:
Andrea Palladio, *I quattro libri dell'architettura*,
Venedig: De Franceschi, 1570.

III. 4 : Plan de la Villa Barbaro à Maser, dans
Andrea Palladio, *I quattro libri dell'architettura*,
Venise : De Franceschi, 1570.

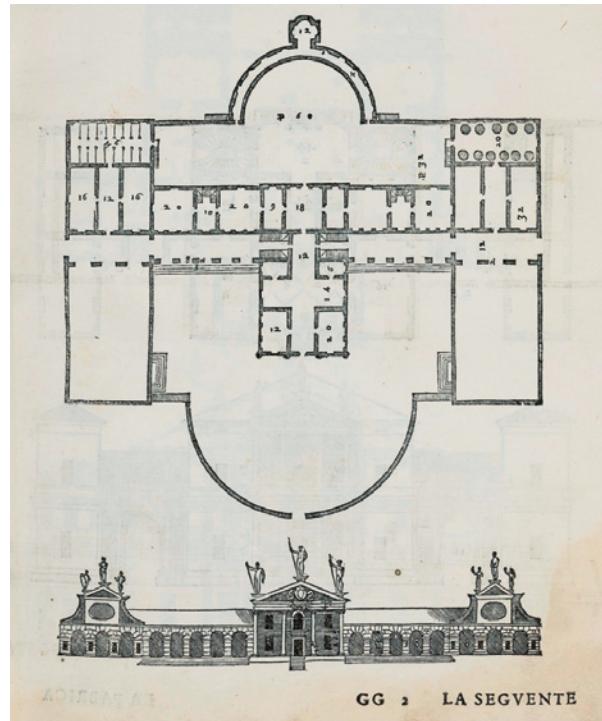
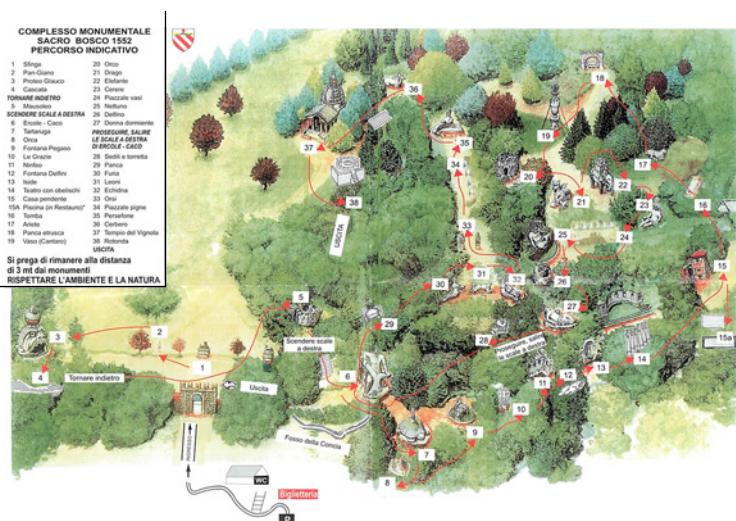


Abb. 5: Plan des Parks von Bomarzo,
Handreichung für Besucher:innen des
Parco dei Mostri di Bomarzo.

III. 5 : Plan du jardin de Bomarzo, support de visite du Parco dei Mostri di Bomarzo.



Fanny Kieffer, übersetzt von Nicola Denis

Vom *hortus conclusus* zum inneren Labyrinth. Ein arkadischer Spaziergang durch die Gärten der Renaissance

ANTIKES UND MITTELALTERLICHES ERBE

In etymologischer Hinsicht geht der »Garten« auf das mittelhochdeutsche »garte« oder althochdeutsche »garto« zurück, was soviel wie Umzäunung bedeutet. Tatsächlich handelt es sich von Anfang an um einen umgrenzten Raum inmitten eines ländlichen oder städtischen Gebiets. Nach der berühmten Definition von Michel Foucault ist »Der Garten [...] die kleinste Parzelle der Welt und darauf ist er die Totalität der Welt. Der Garten ist seit dem ältesten Altertum eine selige und universalisierende Heterotopie«.¹ Mit anderen Worten ist der Garten ein durch eine Umzäunung vom alltäglichen Leben getrennter Raum, der auf andere, wirkliche oder unwirkliche, Räume verweist.

Die Renaissance-Gärten sind herausragende Beispiele für solche Heterotopien, weil sie je nachdem auf mythische und christliche heilige Räume verweisen, auf geografisch entlegene Orte, auf vergangene Zeiten – Foucault spricht auch von einer »Heterochronie« – oder auf den platonischen Kosmos. Dieser Beitrag will die Beziehungen zwischen einigen dieser Renaissance-Gärten und Arkadien, dem *anderen Ort*, untersuchen, den man mit Michel Foucault als »Utopie« bezeichnen könnte: als Platzierung ohne wirklichen Raum, die jedoch mit letzterem »ein Verhältnis unmittelbarer oder umgekehrter Analogie«² unterhält.

Tatsächlich ist die poetische Welt Arkadiens, so wie sie in den *Idyllen* des Theokrit und später in Vergils *Bucolica* definiert und geschildert wird, auch wenn sie weder geschlossen noch geografisch genau bestimmt ist, trotz ihres Namens von der wirklichen und aktiven Welt ebenso getrennt wie vom mythologischen Olymp. Weder Theokrit noch Vergil siedeln ihre Hirtenwelt in der kargen, unwirtlichen Region Arkadiens an, sondern übertragen sie auf ihr eigenes Umfeld – Theokrit auf Sizilien, Vergil auf die Gegend um Mantua. Darüber hinaus statthen sie sie mit stark idealisierten topologischen Eigenheiten aus, die die Verzauberung der natürlichen Kulisse besser zum Ausdruck bringen. Die Glaubensvorstellungen des realen Arkadiens lassen hier Pan und seinen Nymphen Platz.³ Auch Hirten bevölkern diese Welt und trösten sich mithilfe der Naturbetrachtung, der Lyrik und der Haltung von Schafen über ihre amourösen Enttäuschungen und die Unbilden des politischen Lebens hinweg. Es handelt sich um einen lieblichen Ort voller bukolischer Schätze – frisches Quellwasser, schattige Bäume, kühle Grotten.

Anders als das Goldene Zeitalter oder der Garten Eden, die unzugängliche Traumbilder bleiben (Vergil, *Bucolica*, IV, V. 55–58), unterhält Arkadien einen Bezug zur wirklichen Welt: Irdische Schwäche, heftige Leidenschaften und das Vergehen der geschichtlichen Zeit werden zwar durch Pans Gesang und die Musik der Quellen gelindert, doch alle Figuren haben mit Schwermut und Tod zu kämpfen. Letzterer ist im Übrigen ein wiederkehrendes arkadisches Motiv, das sich im ewigen, friedlichen Grabmal konkretisiert und zu Meditationen über die Überwindung der Todesangst Anlass gibt (Vergil, *Bucolica*, I, V, IX).

Wie im poetischen Arkadien sollen auch die Gärten der römischen Vorstadtvil len einen Rahmen schaffen, der der Ruhe der Patrizier zuträglich ist. In der künstlich arrangierten und von Reproduktionen mythischer Gestalten Arkadiens bevölkerten Natur können die Patrizier für einen Augenblick ihr aktives Leben hinter sich lassen und sich der Kontemplation widmen, die ihnen den nötigen Abstand zu ihren Tätigkeiten in der Stadt erlaubt.⁴

In der mittelalterlichen Welt brechen die Gärten mit der antiken Hirtenikonographie. Sie erlauben den Mönchen jedoch, sich aus dem aktiven Leben zurückzuziehen und, indem sie symbolisch den biblischen *hortus conclusus* nachbilden, einen zum Beten besonders geeigneten Ort zu finden.⁵ Die Klostergärten tragen wesentlich zur angestrebten Selbstversorgung der Klöster bei und garantieren, dass »die Mönche nicht gezwungen sind, die Einfriedung zu verlassen, denn nichts ist dem Heil ihrer Seelen abträglicher«, wie es in der Regel des Heiligen Benedikt heißt.⁶ In der säkularen Gesellschaft ahmen die höfischen Gärten einen geschlossenen *locus amoenus* nach, einen fruchtbaren Obstgarten, der einen idealen Rahmen für die in der mittelalterlichen Literatur beschriebenen Liebesabenteuer bietet.⁷ Selbst ohne die Hirtenikonographie sollten drei wesentliche Merkmale Arkadiens – kontemplatives Leben, Liebe und religiöse Transzendenz – in den christlichen Gärten des Mittelalters überdauern.

AUSSETZEN DER ZEIT UND RÜCKZUG VON DER WELT

Auch wenn der Mythos Arkadien, seine Hirtenwelt, seine Ästhetik und seine im Wesentlichen kontemplative Philosophie unbestritten antiken Ursprungs sind, war es, wie wir gesehen haben, die Renaissance, die ihm den Status einer glücklichen ›Utopie‹ verliehen hat. Der Begriff erfuhr zwar erst durch Thomas Morus (1516) eine genauere Bestimmung, tauchte aber bereits in *Arcadia* von Jacopo Sannazaro (1502) auf, jenem dichterischen Werk, das die moderne Schäferdichtung als literarische Gattung verankert.⁸ Die Literaturwissenschaft bemühte sich, den Ursprung und die Konturen Arkadiens bis in die griechisch-lateinischen Dichtung nachzuverfolgen, doch erst in der Renaissance nahm diese Welt über Dichtung und Musik, bildende Kunst und Gartenkunst wirklich Gestalt an.⁹ Diesbezüglich sagte bereits Erwin Panofsky: »In der Renaissance hingegen tauchte Vergils Arkadien [...] wie eine bezaubernde Vision aus der Vergangenheit auf. [...] [Sie] wurde [...] ein Gegenstand jenes nostalgischen Gefühls, das die wirkliche Renaissance von all jenen Pseudo- oder Proto-Renaissances unterscheidet, die während des Mittelalters statt-

gefunden hatten. Es entwickelt sich zu einem Zufluchtsort nicht nur von einer mangelhaften Wirklichkeit, sondern auch, und sogar noch mehr, vor einer fragwürdigen Gegenwart.«¹⁰

Tatsächlich vertieften die Humanisten in der Nachfolge von Petrarcas *De vita solitaria* (1346–1356) die Versöhnung zwischen dem antiken *otium* und der schon den Klostergärten zugrundeliegenden christlichen Vorstellung des kontemplativen Lebens, um nach einem ›aktiven‹, vom Laster des Müßiggangs ungetrübten *otium* zu streben.¹¹ Richard Foxe zum Beispiel, Bischof von Winchester und Gründer des Corpus Christi College in Oxford, definierte seine Institution in den Gründungsstatuten von 1517 als »einen Bienengarten [...] in dem die Gelehrten wie fleißige Bienen Tag und Nacht arbeiten, um Wachs zu Ehren Gottes herzustellen, und den süßen Honig zu ihrem Wohl und dem aller Christen fließen zu lassen«.¹² Das *otium* des christlichen Gelehrtengartens erzeugt den honigartigen Nektar des Lernens, vor allem aber wird der Garten in jener Zeit zu einer Allegorie des geschlossenen Gelehrtenmilieus, in dem sich, losgelöst von der Gesellschaft, umso besser debattieren lässt. Darüber hinaus werden zahlreiche politische und philosophische Abhandlungen als Dialoge in der Idealkulisse umzäunter Gärten inszeniert.

Zitieren wir zum Beispiel *Dell'Arte della Guerra* von Niccolò Macchiavelli (1521), wo Cosimo Rucellai seine Gäste einlädt, sich an »den verborgensten und schattigsten Ort seines Gartens« zu setzen oder *De Constantia* von Justus Lipsius (1583), wo die Figuren von den schrecklichen Konflikten zwischen den Niederlanden und den Habsburgern Abstand gewinnen wollen.¹³ Auch wenn die Autoren die Vorrangstellung des aktiven oder kontemplativen Lebens unterschiedlich zu beurteilen scheinen, betrachten doch beide den Garten als sinnvollen Rückzugsort, solange er nicht, wie Vergils Arkadien, komplett losgelöst von der Gesellschaft ist.

Utopia von Thomas Morus (1516) steht beispielhaft für einen weiteren politischen und philosophischen Essay, der auf die Allegorie des eingezäunten Gartens zurückgreift: Im ersten Buch beginnen die Personen zu debattieren, sobald sie den Garten betreten, und hören erst wieder auf, wenn sie ihn verlassen. In der Ausgabe von 1518 fügt der Verfasser vor den Beginn des ersten Buchs einen Kupferstich von Ambrosius Holbein [Abb. 1] ein: Darauf sieht man die drei Gesprächspartner Raphaël Hythlodée, Thomas Morus und Pierre Gilles in einem Garten sitzen, der auf drei Seiten umzäunt, linker Hand aber zur Stadt hin geöffnet und vor einer natürlichen Hintergrundlandschaft angelegt ist. Auch hier unterstreicht die Bildkomposition den vom städtischen Bereich und seinen Beschäftigungen zwar entlegenen, aber nicht vollständig abgeschnittenen Gelehrtengarten. Im Übrigen ergibt sich eine frappierende Parallele zwischen Thomas Morus' *Utopia* und Vergils *Bucolica*: Im ersten Buch urteilt Thomas Morus streng über die zeitgenössische Bewegung der Enclosures, die verhehrende soziale Folgen für die englische Bauernschaft hätten. Vergil kritisierte in den ersten neun Eklogen die Enteignungen Octavians und den Krieg auf dem Land, wodurch die Hirten zu einer undankbaren Bewirtschaftung gezwungen würden. Außerdem hat der Garten bei Thomas Morus unbestritten auch religiöse und mystische Konnotationen. Es ist bekannt, wie sehr er selbst

das klösterliche Leben bewunderte, und in seinem eigenen Anwesen in Chelsea befand sich der Garten bezeichnenderweise direkt neben seinem Arbeitszimmer und seiner Hauskapelle. Noch deutlicher tritt diese Dimension im zweiten Buch hervor, wenn Thomas Morus beschreibt, wie sich die Bewohner Utopias in ihren Gärten erholen und spirituellen Trost finden.¹⁴

KOSMISCHE GEOMETRIE

In der Kunst der Renaissance-Gärten verdichten sich die verschiedensten arkadischen Motive. Die einheitliche Weltsicht findet sich in den neuplatonischen Gärten wieder, ihre Zwitterstellung zwischen Natur und Kultur, zwischen natürlichem und urbanem Umfeld bildet das Grundprinzip der Gärten Palladios, und das innere Labyrinth quälender Gedanken und Gefühle nimmt in den eigenartigen Gärten von Bomarzo Gestalt an.

Francesco di Giorgio Martini, ein sienesischer Künstler und Ingenieur, erläutert in seinem *Trattati di architettura ingegneria e arte militare* (1479–1481), dass der Garten einem einwandfrei geometrischen Schema zu folgen habe und sich auf Kreise, Quadrate, Dreiecke und komplexere Formen stützen müsse.¹⁵ Wie ein Mikrokosmos spiegelt diese ideale geometrische Komposition Anordnung und Ursprung der Welt in Platons *Timaios*. Im Zuge der neuplatonischen humanistischen Strömung der *Accademia Fiorentina* übernahmen viele Gärten des 15. Jahrhunderts in ihrer Gesamt- und Teilanlage diese geometrischen Formen, wie die von Giusto Utens Ende des 16. Jahrhunderts wiedergegebenen Gartenansichten toskanischer Villen bezeugen. Am typischsten dafür sind vermutlich jedoch die Botanischen Gärten in Pisa oder Padua. Dank eines im Jahr 1723 von dem Botaniker Michelangelo Tilli [Abb. 2] veröffentlichten Grundrisses kennt man die ursprüngliche Form des ersten Botanischen Gartens in Europa (1543), der sich direkt neben der berühmten Universität von Pisa befand. Die vor allem ästhetischen und symbolischen Kriterien folgende Anordnung der Pflanzen basiert auf den vier Elementen: Das Quadrat steht für die irdischen Elemente, der Kreis für die himmlischen, das Dreieck für das Feuer und die Brunnen für das Wasser. Die verschiedenen Arten sind in acht großen quadratischen Beeten angepflanzt, die sich in kleinere, symmetrisch um acht Springbrunnen gruppierte geometrische Felder aufgliedern. Der auch in Padua direkt an die Universität angrenzende Garten (1545) weist eine Kreisform auf, in die wiederum vier große Quadrate eingelassen sind, die ihrerseits in Beete mit komplexen geometrischen Formen unterteilt sind [Abb. 3]. Auf diese Gärten, die sowohl notwendige Ausläufer der Universität als auch Orte der Kontemplation außerhalb der Welt sind, trifft Foucaults Definition genau zu: eine geschlossene Welt, die zugleich die Totalität der Welt (die vier Elemente; Pflanzen aus aller Herren Länder) umfasst.

NEUE HIRTEN

Der Gestalter des ›hortus sphaericus‹ in Padua war der venezianische Patrizier Daniele Barbaro, ein hochgelehrter Humanist und Architekturliebhaber, der Vitruv kommentierte und mit Andrea Palladio befreundet war. Letzteren beauftragte er

mit dem Grundriss seines Landhauses in Maser, das einen großen Garten umfasste [Abb. 4]. Mit Sicherheit war Palladio auch an der architektonischen Planung und dem Freskenschmuck der Villa Maser beteiligt (zwischen 1554 und 1560). Seit dem 15. Jahrhundert führte der italienische Adel nach römischem Vorbild wieder die Tradition der Sommerfrische ein und gab Gärten in Auftrag, die ein modernes Arkadien inszenieren sollten. So konnten sich jene neuen Hirten ab dem 16. Jahrhundert in der Natur dem Nachdenken sowie historischen, politischen, poetischen oder romantischen Meditationen widmen. Diese kontemplativen Tätigkeiten, ermöglicht durch die Ruhe des Müßiggangs, wurden von der umgebenden Natur, von Überresten der Zivilisation wie Ruinen oder Grabstätten sowie von der ikonographischen Anwesenheit mythischer Personen angeregt und gefördert. Auch das Musizieren bot die Möglichkeit, eine Verbindung zwischen den Hirten, den Klängen der Natur (das Wasser der Springbrunnen und Bäche, das Rascheln der Blätter, der Gesang der Tiere) und dem Göttlichen herzustellen – vor allem dank des mythischen Ursprungs der gespielten Instrumente.¹⁶ Das Spazierengehen schließlich sorgte für die Gesundheit von Körper und Geist.¹⁷

Fast überall in Europa bildete das neue Arkadien einen akademischen Anstoß, der die gebildete Schicht animierte, zusammenzukommen und in die Kleidung und die allegorische Rolle der Hirten Arkadiens zu schlüpfen. Die lustwandelnden ›Hirten‹ pflegten Umgang mit den Hütern des Parnass, mit Apollo und den Musen, Wahrzeichen der Inspiration und des literarischen Ruhms. Sie blieben unvermittelt vor einem Grabmal zwischen Zypressen und Pinien stehen. Sie wohnten einer Trauerfeier bei, einer arkadischen Anverwandlung der an den Akademien gebräuchlichen Trauerriten, bei denen Trauerreden und gesungene Gedichte einander abwechseln.¹⁸ Manche legten sich sogar neugriechische Pseudonyme zu wie *Parthenias*, *Silvius* oder *Stupeus*. Diese fiktiven Benennungen standen für einen wirklichen Identitätswandel und begleiteten einen der Funktion des Ordensnamens beim Eintritt ins Kloster vergleichbaren Übergangsritus zu einer überlegenen Gesellschaft jenseits der Normalität. In der Abgeschiedenheit konnten die ›neuen Hirten‹ ihre Gefühle als lebendiger und tiefer empfinden und dem Gesang der Natur gegenüber aufgeschlossener sein. Im Laufe des 15. und 16. Jahrhunderts, während die Humanisten die antiken Hirtenwerke kommentierten und verbreiteten und die Patrizier diesen Lebensstil erprobten, entwickelten sich Form und Inhalt jener Gärten weiter.

Der an die Villa Maser angrenzende Garten ist für dieses Phänomen besonders bezeichnend: Sein Grundriss ahmt exakt den Grundriss des Landhauses nach und fungiert als Übergang zwischen ihr und der umliegenden Natur.¹⁹ Die Ikonographie seiner Ausstattung nimmt das Thema der Pastorale auf: Direkt in die Felswand ist ein Nymphäum eingelassen, zahlreiche Springbrunnen geben den in den *Bucolica* omnipräsen Klang des Wassers wieder. Für die Umsetzung der Brunnen orientierte Palladio sich im Übrigen an der römischen Hydraulik (wie er in seinem 1570 entstandenen Werk *Vier Bücher zur Architektur* darlegt) und vollbrachte damit eine wahre technische Glanzleistung. Dank des zentrierten (im Alltagsleben nicht sonderlich praktischen) Grundrisses der Villa kann man von sämtlichen Standorten

aus den Übergang der ›künstlichen‹ zur unberührten Natur goutieren. Die malerische Ausstattung von Paolo Veronese widmet sich den Beschäftigungen der neuen arkadischen Hirten wie Dichtung und Musik. Über die ohne gartenseitige Öffnungen gestalteten Wände ziehen sich *Trompe-l'œil*-Malereien von Balkonen, die auf eine antike römische Landschaft hinausführen. Damit sind jene aristokratischen Gärten zugleich konkrete und imaginäre Orte, die ein humanistisches und poetisches Arkadien nachgestalten, um einen geistigen und körperlichen Rückzug vom aktiven Leben zu ermöglichen.

DAS LABYRINTH VON SACRO BOSCO

Die Gärten von Bomarzo in der Nähe von Viterbo, auch *Sacro Bosco* genannt, stellen eine Ausnahme unter den Renaissance-Gärten dar. Ihr ungewöhnliches Erscheinungsbild hat zu einer umfangreichen Sekundärliteratur Anlass gegeben, von den bahnbrechenden Studien Horst Bredekamps²⁰ bis hin zu den jüngsten, hochinteressanten Analysen von Hervé Brunon.²¹

Die Gärten wurden zwischen 1552 und 1580 im Auftrag von Pier Francesco Orsini, Herzog von Bomarzo, angelegt und ziehen sich unterhalb der Villa Orsini in einem kleinen Tal über ein circa dreieinhalb Hektar umfassendes Grundstück. Im Gegensatz zu den bisher erwähnten Gärten, in denen Symmetrie und Perspektive vorherrschten, erstreckt sich der Sacro Bosco über ein verwinkeltes Gelände, in dem über dreißig große, manchmal monströse, direkt in den Felsen gehauene Skulpturen verstreut sind. Der Park ist nicht von der umliegenden Natur abgezäunt. Es gibt ein Eingangstor und mehrere Lichtungen, auf denen Skulpturen und Denkmäler dem Spaziergänger als Etappenziele dienen [Abb. 5]. Schon beim Betreten wird mit offenen Karten gespielt: Der Besucher kann entweder auf der linken Seite – begleitet von Sphingen und Götterboten – seinen Rundgang beginnen, der in eine mit einem monströsen Proteus-Kopf geschmückte Sackgasse führt, oder rechter Hand den restlichen Garten betreten. Bereits dieser Einstieg verweist auf den labyrinthischen Charakter, der den gesamten, von Hervé Brunon als »Irrgarten« bezeichneten Park prägt – anders als das kretische Labyrinth, aus dem nur einziger Weg hinausführt,²² ein Typus, der sich auch in christlichen Kirchen findet und den hindernisreichen Weg des Gläubigen bis zur Erlösung symbolisiert. Brunon erläutert, dass die Idee des ›Irrgartens‹, aus dem mehrere mögliche Wege führen und in dem man sich verlaufen kann, bereits in der Antike, zum Beispiel in den *Metamorphosen* des Ovid (VIII.157–168) existierte. Erst in der Renaissance aber fand er in Zeichnungen (um 1420–1440) des Ingenieurs Giovanni Fontana (ca. 1395 – ca. 1455)²³ auch eine grafische Umsetzung, um in der Moderne »begünstigt von einer neuen Sicht des Menschen, der im Zeitalter der Reformen zwischen dem Augustinischen freien Willen und dem protestantischen Gedanken der Prädestination für die individuelle Heilsauffassung zerrieben wird«²⁴ seine wahre Blütezeit zu erleben. Der Skulpturenpark in Bomarzo ist allerdings als unendlicher Irrgarten angelegt: Es gibt keine Ausgangstür.

Obwohl die Hirtenikonographie kaum eine Rolle spielt, wird das mythische Arkadien mit anderen Mitteln heraufbeschworen: Der Spaziergänger lässt sich von den rätselhaften lateinischen Inschriften auf den Stelen leiten, vor allem aber von seinen Sinnen, die auf dem gesamten Rundgang durch den – zur Steigerung der unberührten Natur – künstlich veränderten Wald stimuliert werden. Tatsächlich kommt dem Wasser ein hoher Stellenwert zu, nicht nur durch den Bach, der sich durch den Park schlängelt, sondern auch durch den Bau eines Staudamms und eines ebenso komplexen wie gut versteckten Wasserleitungsnetzes, mit dem die diversen Brunnen versorgt werden. Unvermutet tauchen immer wieder künstlich angelegte Lichtungen an dem nicht planierten und daher ausgesprochen unebenen Rundweg auf. Dem Spaziergänger wird ein großartiges sensorielles Schauspiel geboten: Er ist von den Licht- und Schattenspielen gebannt und kann deutliche Temperaturunterschiede spüren; die aus dem rohen Felsen ragenden Skulpturen appellieren an den Tastsinn, das Gehör wird vom Wasser und dem Rauschen der Bäume angesprochen, der Geruch von Erde und Blättern schmeichelt seiner Nase.²⁵

Um die Gestaltung dieser Gärten zu verstehen, muss man auf ihre wichtigste literarische Inspirationsquelle zurückgehen, *Hypnerotomachia Poliphili* von Francesco Colonna (Venedig: Aldus Manutius, 1499).²⁶ Das Werk ist mit einhundertneunundsechzig Holzschnitten illustriert, die ein narratives Pendant zum Text bilden. In diesem Entwicklungsroman nimmt der Protagonist Poliphilo (der Polia liebt) einen Weg, der im Wesentlichen auf zwei abwechselnd wiederholten *topoi* basiert: dem *locus terribilis*, einem Ort des Grauens und der Prüfungen, und dem *locus amoenus*, einem von Pan und seinen Nymphen bewohnten Ort der Glückseligkeit.²⁷ Zwischen diesen dynamischen Polen durchquert Poliphilo eine natürliche Landschaft voller Symbole, Allegorien und Rätsel, die seinen inneren Weg widerspiegelt. Einer mittelalterlichen Bedeutung des Labyrinths als Liebeslabyrinth entsprechend hat Poliphilo eine Reihe innerer und teils auch körperlicher Prüfungen zu bestehen, bevor er seine Geliebte wiedersehen darf. Dieses innere Labyrinth wird im Roman näher ausgeführt: zum einen in der imaginären Welt von Poliphilos Traum (erstes Buch), zum anderen in der ›Realität‹ der Stadt Treviso im Quattrocento (zweites Buch). Obwohl sie von Allegorien und Symbolen gesäumt sind, lassen beide Wege auch Raum für Emotionen. Poliphilos, von den unterschiedlichen *loci* ausgelösten Gefühle werden klar zum Ausdruck gebracht, ganz zu schweigen von der *ekphrasis*, die mit der Erzählung abwechselt und der Beschreibung der Kunstwerke eine subjektive Dimension hinzufügt.

Auch wenn zahlreiche Studien über die Gärten von Bomarzo bestehen, bleibt die genaue Bedeutung dieses Labyrinths rätselhaft. Aus der Betrachtung der einzelnen Elemente folgt jedoch, dass der Skulpturenpark trotz seiner fehlenden Umzäunung und Öffnung nach außen auf die geschlossene Welt des inneren Labyrinths des Spaziergängers verweist, der mithilfe seiner Sinne und Gefühle durch die verschlungenen Wege geleitet wird.

KONKLUSION

Auf diesem ›Spaziergang‹ durch einige ausgewählte Gärten der Renaissance war zu sehen, dass sich die Bezüge auf das poetische Arkadien von Theokrit und Vergil nicht nur auf die Hirtenikonographie beschränken. Die Zwischenstellung dieses Ortes, der gleichzeitig geschlossen und für politische Anliegen offen, mythisch und historisch, griechisch und sizilianisch oder zisalpinisch, fiktiv und konkret spürbar ist, hat die mit der Gartengestaltung betrauten Humanisten inspiriert. Nicht zuletzt spiegelt die Geschichte jener Gärten auch umfassendere künstlerische Phänomene wider, die mal von Vernunft und Geometrie diktiert, mal von Empfindungen und Gefühlen geprägt werden. Letztlich aber bleibt der Garten, seinen etymologischen Wurzeln treu, ein geschlossener Raum.

- 1 Michel Foucault, »Andere Räume«, in: Karl-Heinz Barck u. a. (Hg.): *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, Leipzig: Reclam, 1992, S. 43.
- 2 Ebd., S. 39: »Es gibt zum einen die Utopien. Die Utopien sind die Platzierungen ohne wirklichen Ort: die Platzierungen, die mit dem wirklichen Raum der Gesellschaft ein Verhältnis unmittelbarer oder umgekehrter Analogie unterhalten. Perfektionierung der Gesellschaft oder Kehrseite der Gesellschaft: jedenfalls sind die Utopie wesentlich unwirkliche Räume [...] Weil diese Orte ganz andere sind als alle Plätze, die sie reflektieren oder von denen sie sprechen, nenne ich sie im Gegensatz zu den Utopien die *Heterotopien*. Und ich glaube, dass es zwischen den Utopien und diesen anderen Plätzen, den Heterotopen, eine Art Misch- oder Mittelerfahrung gibt; den Spiegel [...].« Zu diesem Thema vgl. auch Hervé Brunon und Monique Mosser, »L'enclos comme parcelle et totalité du monde : pour une approche holistique de l'art des jardins«, *Ligeia*, 73-76, 2007, S. 59–75.
- 3 Vgl. Franck Collin, »L'Arcadie de Théocrite et de Virgile«, in: Christophe Cusset, Christine Kossaifi und Rémy Poignault (Hg.), *Présence de Théocrite*, Clermont-Ferrand: Centre de Recherches A. Piga-niol, 2017, S. 447–465.
- 4 Vgl. Pierre Grimal, *Les Jardins romains à la fin de la République et aux premiers siècles de l'Empire: Essai sur le naturalisme romain*, Paris: E. De Boccard, 1943; Wilhelmina Jashemski (Hg.), *Gardens of the Roman Empire*, Cambridge: Cambridge University Press, 2018.
- 5 Vgl. u. a. Patrizia Caraffi und Paolo Pirillo Prati (Hg.), »Verzieri e pomieri. Il giardino medievale. Culture, ideali, società«, Akten des Kolloquiums am 23. Mai 2015 in Bagno a Ripoli (Italien), Florenz: Edifir edizioni, 2017.
- 6 Zit. nach Benoît de Nursie, *Règle de Saint Benoît*, Paris: Rusand, 1824, Kapitel LXVI, S. 177 (Übersetzung: Nicola Denis).
- 7 Armand Strubel, »L'allégorie du verger courtois«, in: *Vergers et jardins dans l'univers médiéval*, Aix en Provence: Presses universitaires de Provence, 1990, S. 343–357. Siehe auch Marie-Françoise Notz, »Hortus conclusus : réflexions sur le rôle symbolique de la clôture dans la description romanesque du jardin«, in: *Mélanges de littérature du moyen âge au XXe siècle offerts à Madeleine Jeanne Lods*, Paris: École Normale Supérieure de Jeunes Filles, 1978, I, S. 459–472.
- 8 Jacopo Sannazaro, *Arcadia / L'Arcadie*, Francesco Erspamer und Gérard Marino (krit. Ausgabe und Übersetzung), Paris: Les Belles Lettres, 2004. Vgl. auch Carlo Vecce, »Émergence du sujet dans le paysage bucolique (Sannazar et Théocrite)«, in: *Nature et paysages. L'émergence d'une nouvelle sensibilité à la Renaissance*, Paris: École Nationale des Chartes, 2006, 1, S. 77–93.
- 9 Vgl. Franck Collin, »L'Arcadie de Théocrite et de Virgile«, op. cit.
- 10 Erwin Panofsky, »Et in arcadia ego. Poussin und die Tradition des Elegischen«, in: id., *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst (Meaning in the Visual Arts)*, übers. aus dem Engl. von Wilhelm Höck (Nachdruck der Ausg. Köln: DuMont, 1978), Köln: DuMont, 1996, S. 351–377, hier: S. 357.

- 11 Zu diesem Thema gibt es eine reichhaltige Literatur. Vgl. u. a. Julia Conaway Bondanella, »Petrarch's Rereading of *Otium* in *De Vita Solitaria*«, *Comparative Literature*, 60, 1, 2008, S. 14–28; Paolo Cherchi, »Il *De vita solitaria* di Petrarca: un nuovo modello di *otium* cristiano«, in: Francesca Cappelletti und Paola Zanardi (Hg.), *Le tentazioni dell'Ermitage. Ideali ascetici e invenzioni architettoniche dal Medioevo all'Illuminismo*, Mailand: Skira, 2011, S. 31–51; Isabella Nuovo, *Otium e negotium: da Petrarca a Scipione Ammirato*, Bari: Palomar, 2007; Luisa Secchi Tarugi (Hg.), *Otium e Negotium nel Rinascimento*, Akten des Kolloquiums vom 18. bis 20. Juli 2019 in Chianciano Terme-Montepulciano, Florenz: Franco Cesati Editore, 2021.
- 12 Richard Foxe, *The Foundation Statutes of Bishop Fox for Corpus Christi College*, übers. und hg. v. George Robert Michael Ward, London: Longman, Brown, Green and Longmans, 1843, S. 2: »a certain bee garden [...] wherein scholars, like ingenious bees, are by day and night to make wax to the honor of God, and honey, dropping sweetness, to the profit of themselves and of all Christians.«
- 13 Vgl. Ross Moncrieff, »'Fair Quiet, Have I Found Thee Here?': The Relationship Between Garden Settings and *Otium–Negotium* in Sixteenth-Century Philosophical Dialogues«, in: *Renaissance Studies*, 36, 3, 2022, S. 395–411, S. 396.
- 14 Ibid.
- 15 Francesco di Giorgio Martini, *Trattato di architettura civile e militare, con dissertazione e note per servire alla storia militare italiana*, hg. von Cesare Saluzzo und Carlo Promis, Turin: Tipografia Chirio e Mina, 1841, II, S. 179: »Perchè i giardini principalmente si fanno por dilettazone di chi fa edificare, e ancora secondo la comodità del luogo, però pare superfluo assegnare la figura loro; pure si debba il compositore ingegnare di ridurla a qualche specie di figura perfetta, come circolare, quadra o triangolare: dopo questi, più apparenti sono la pentagona, esagona, octogonia: e si possono applicare. Similmente in esso si ricerca fonti, luoghi segreti secondo il desiderio dei poeti o filosofi, deambulazioni ad uso di palestre coperte con verzure, e altre fantasie che più al signore suo piacesse, coperto più che si può dai vicini intorno.«
- 16 Vgl. Giuseppe Gerbino, *Music and the Myth of Arcadia in Renaissance*, Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
- 17 Vgl. Katherine M. Bentz, »Gardens, Air, and the Healing Power of Green in Early Modern Rome«, in: Jennifer Cochran Anderson und Douglas N. Dow (Hg.), *Visualizing the Past in Italian Renaissance Art*, Leiden, Boston: Brill, 2021, S. 235–267.
- 18 Die Bibliographie zu diesem Thema ist unerschöpflich. Siehe u. a. Danielle Boillet und Alessandro Pontremoli (Hg.), *Il mito d'Arcadia: pastori e amori nelle arti del Rinascimento*, Akten des internationalen Kolloquiums vom 14. bis 15. März 2005 in Turin, Florenz: Olschki, 2007; Francesca Cappelletti, Patrizia Cavazzini und Silvia Ginzburg (Hg.), *Nature et idéal: le paysage à Rome, 1600–1650*, Ausst. Kat., Grand Palais, Galeries nationales, Paris, 9. März bis 6. Juni 2011, Museo nacional del Prado, Madrid, 28. Juni bis 25. September 2011, Paris: RMN-Grand Palais, 2011; Marc Fumaroli, *L'École du silence*, Paris: Flammarion, 2008.
- 19 In den meisten Renaissance-Gärten findet man das »Anliegen den Garten mit seiner Umgebung zu verbinden, sei es durch starke Blickbeziehungen (Aussichtsterrassen, Loggien), durch eine Gliederung der internen geometrischen Komposition und der Außenbereiche (axiale Wege, T-Kreuzungen) oder aber, in symbolischer Hinsicht, indem sich die Ikonografie auf die regionale Geografie bezieht (Bäche, Berge)«: Hervé Brunon und Monique Mosser, »L'enclos comme parcelle et totalité du monde«, op. cit., S. 64. Vgl. auch Claudia Lazzaro, »The Sixteenth-Century Central Italian Villa and the Cultural Landscape«, in: Jean Guillaume (Hg.), *Architecture, jardin, paysage. L'environnement du château et de la villa aux XV^e et XVI^e siècles*, Paris: Picard, 1999, S. 29–44.
- 20 Horst Bredekamp, *Vicino Orsini und der heilige Wald von Bomarzo: ein Fürst als Künstler und Anarchist*, Worms: Werner, 1985; Id., »Nochmals Bomarzo oder: zur Kunst der Geschlechtsumwandlung«, in: *Kunstchronik*, 41, 1988, S. 83–86; Id., »Bomarzo – Neues vom ältesten Landschaftsgarten«, in: Annette Dorgerloh, Michael Niedermeier und Marcus Becker (Hg.), *Grab und Memoria im frühen Landschaftsgarten*, Paderborn: Wilhelm Fink, 2015, S. 15–38.

- 21 Vgl. Hervé Brunon, »Le paradigme labyrinthique dans l'histoire des jardins : exemples italiens aux XV^e et XVI^e siècles, ou du ›cosmogramme‹ au ›mésocosme‹«, in: Hervé Brunon (Hg.), *Le jardin comme labyrinthe du monde*, Akten des Kolloquiums am 24. Mai 2007 im Musée du Louvre, Paris: Presses de l'université Paris Sorbonne, 2008, S. 69–131; Id., »L'essor artistique et la fabrique culturelle du paysage à la Renaissance: réflexions à propos de recherches récentes«, in: *Studiolo*, 4, 2006, S. 261–290; Id., »Du Songe de Poliphile à la Grande Grotte de Boboli: la dualité dramatique du paysage«, in: *Polia*, 2, 2004, S. 7–26.
- 22 Hervé Brunon, »Introduction. Avatars du labyrinthe de la proto-histoire à la post-modernité«, in: Id. (Hg.), *Le jardin comme labyrinthe du monde*, op. cit., S. 17–66, S. 30. Brunon stützt sich im Besonderen auf die bahnbrechenden Studien von Hermann Kern, *Labyrinth*, Frankfurt: Prestel Verlag, 1982, der die beiden Varianten als »Labyrinth« und »Irrgarten« bezeichnet.
- 23 Eugenio Battisti und Giuseppa Saccaro, *Le macchine cifrate di Giovanni Fontana*, Mailand: Arcadia edizione, 1984.
- 24 Hervé Brunon, »L'insondable puits du passé ou les métamorphoses du labyrinthe«, in: Machtelt Israëls und Louis A. Waldman (Hg.), *Studies in Honor of Joseph Connors*, Florenz: Villa I Tatti, 2013, S. 24–29, S. 27. Vgl. auch Paolo Santarcangeli, *Il libro dei labirinti. Storia di un mito e di un simbolo*, Mailand: Sperling & Kupfer, 2005, S. 301–303. Zum Prozess der Christianisierung des Mythos und seinen theologischen Auswirkungen siehe Craig Wright, *The Maze and the Warrior. Symbols in Architecture, Theology and Music*, Cambridge: Harvard University Press, 2004, S. 73.
- 25 Anne Bélanger, *Bomarzo ou Les incertitudes de la lecture: figure de la meraviglia dans un jardin maniériste du XVI^e siècle*, Paris: H. Champion, 2007; Karin Esmann Knudsen, »The Role of the Senses in the Early Modern Italian Garden«, in: Barbara Arciszewska (Hg.), *The Early Modern Villa. Senses and Perceptions Versus Materiality*, Warschau: Palastmuseum Wilanów, 2017, S. 143–154; Renate Vergeiner, *Bomarzo: ein Garten gegen Gott und die Welt*, Basel: Birkhäuser, 2017.
- 26 Vgl. Hervé Brunon, »Du Songe de Poliphile à la Grande Grotte de Boboli«, op. cit.; Id., »De la littérature au jardin«, in: Gianni Venturi und Francesco Ceccarelli (Hg.), *Delizie in villa. Il giardino rinascimentale e i suoi committenti*, Florenz: Olschki, 2008, S. 5–31. Vgl. auch Daria Perocco, »La réception européenne du Songe de Poliphile: littérature, jardin et architecture«, in: *Scholion*, 0, 2001, S. 81–84; Gilles Polizzi, »Le Poliphile ou l'Idée du jardin: pour une analyse littéraire de l'esthétique colonnienne«, in: *Word & image*, 14, 1998, S. 61–81; John Dixon Hunt, »Experiencing Gardens in the Hypnerotomachia Polifili«, in: *Word & image*, 14, 1998, S. 109–119.
- 27 Ada Segre, »Untangling the knot: Garden design in Francesco Colonna's Hypnerotomachia Poliphili«, in: *Word & Image*, 14, 1998, S. 82–108.

Emmanuel Pernoud

Portes closes. Les Gilets jaunes et l'hôtel particulier

Quel rôle jouent les questions esthétiques dans les mouvements sociaux ? À propos des Gilets jaunes, certains analystes réfléchirent à la couleur arborée par ces derniers : couleur fluorescente pour se rendre visible,¹ couleur utilitaire contre l'empire du luxe symbolisant la France « d'en-haut ».² Dans les pages qui suivent, j'interrogerai le rôle de la forme close dans les émeutes qui secouèrent Paris entre l'automne 2018 et le printemps 2020. Les métaphores de la fermeture – entre-soi, bulle, chapelle – furent abondamment utilisées durant cette période pour dénoncer le pouvoir et ses alliés. L'image visait des groupes supposés (la « nébuleuse politico-financière ») mais s'étendait à la dimension d'une ville lorsque l'on incriminait Paris, perçue comme déconnectée du reste de la France. Il fut beaucoup question de géographie et d'urbanisme lors de ces événements qui connurent leurs heures les plus dramatiques dans certains arrondissements de la Capitale. Je m'arrêterai ici au cas de l'hôtel particulier. La colère de la rue s'est en effet concentrée sur certains spécimens de cette forme architecturale typiquement parisienne. Je défendrai l'idée que cette focalisation est redévable à des représentations collectives nourries par les créations artistiques et littéraires. Si les hôtels particuliers ont été pris pour cible, ce n'est pas seulement parce qu'ils abritaient des ministères ou de riches particuliers assimilés aux « élites hors-sol »,³ une terminologie qui prendra des accents antisémites dans une frange du mouvement des Gilets jaunes ; c'est d'abord comme symboles du huis clos social élaborés par de grandes fictions romanesques et relayées par leurs adaptations cinématographiques et télévisuelles.

Le 4 décembre 2018, trois jours après l'« acte III » des Gilets jaunes, *Le Parisien* titrait « Gilets jaunes à Paris : les hôtels particuliers vandalisés et incendiés ». Si l'on veut résumer d'un mot le sentiment, propagé par les médias, que les événements furent hors de contrôle, c'est par celui d'intrusion. La casse et le vandalisme ne sont pas inhabituels lors des manifestations ; mais dans le cas présent, des clôtures furent forcées ou menacèrent de l'être : cet aspect du mouvement frappa les esprits. D'entre ces franchissements illicites, celui qui fit couler le plus d'encre fut celui des portes de l'Arc de Triomphe, effraction présentée comme une profanation culturelle et mémoirelle. Viennent ensuite – dans la hiérarchie des symboles – les velléités d'envahir le palais présidentiel, moment le plus grave de ces journées sur le plan à la fois politique et humain puisque l'on évita de peu le bain de sang.⁴ Mais les deux événements tendent

à faire oublier les intrusions éparses qui, lors de cette même journée du 1^{er} décembre 2018, touchèrent des domiciles privés. Or, à relire les médias de l'époque, ces forçages de portes et de grilles furent vécus comme des événements non moins extraordinaires et dramatiques.

« Le fameux samedi 1^{er} décembre où, pour eux, tout a basculé, ce grand patron a bondi de son fauteuil en entendant les grilles de sa demeure céder sous les bras de manifestants enragés. Propriétaire d'un hôtel particulier doté d'un jardin avec vue sur l'Arc de Triomphe, il était en train de suivre l'acte III de la mobilisation des "gilets jaunes" à la télévision, regardant, éberlué, des groupes de casseurs vandaliser le monument. Il n'aurait jamais imaginé qu'il les retrouverait sur sa pelouse. »⁵

« [...] les magnifiques bureaux des avocats à la cour Hughes Hubbard & Reed LLP dont la façade, côté place de l'Étoile, ont été ravagés [sic] par un incendie. C'est ici, le plus grave dommage de cette série d'hôtels particuliers si prisés, des ambassades et des grandes entreprises, cabinets de conseils ou boîte de nuit VIP. À l'image des grilles du jardin des Tuileries, ici, pas une seule installation n'a résisté aux assauts. Toutes sont à terre. On imagine la vague des manifestants s'engouffrant à l'intérieur des bâtiments, comme ils ont réussi à le faire au sein même de l'Arc de Triomphe. »⁶

Prenant plus de recul que ses homologues français, un journaliste américain livra à ses lecteurs une ébauche de réflexion sur ces attaques contre les biens immobiliers :

« Le 1^{er} décembre, les manifestants ont ravagé les quartiers chics parisiens [...]. Près de la place de l'Étoile, des hôtels particuliers ont été vandalisés et incendiés. Ces demeures étaient le refuge de la haute bourgeoisie qu'ils méprisaient tant, une classe sociale qui vivait confortablement pendant que le reste de la France déperissait. Ces émeutes étaient la réponse apportée à cette injustice. »⁷

Tout se passe comme si un seuil avait été franchi – seuil de l'atteinte à la propriété privée. Les commentateurs souligneront la particularité d'un mouvement où l'on déclarait vouloir « chercher les gens chez eux » – les riches, les députés, et jusqu'au président lui-même : « Emmanuel Macron, oh tête de con, on vient te chercher chez toi », fut l'un des refrains entendus dans les manifestations –⁸ volonté qui se traduisit parfois dans les faits avec des agressions de députés à leur domicile⁹ et des menaces d'actions directes contre les habitations privées des « riches ».¹⁰

Ainsi, le 5 janvier 2019, un groupe de Gilets jaunes allèrent « chercher chez lui » Benjamin Griveaux, secrétaire d'État et porte-parole du gouvernement, qui s'était illustré quelques mois auparavant en parlant de « ces gars qui fument des clopes et qui roulent au diesel. »¹¹ On se souvient qu'ils défoncèrent la porte de son ministère, rue de Grenelle, à coups de chariot-élévateur – choc de « l'utilitaire » et de ces « beaux quartiers » qui, aux yeux des Gilets jaunes, incarnaient la collusion de la politique et de l'argent. Le secrétaire d'État dut fuir les assaillants et rejoindre à pied la toute proche résidence du Premier ministre, quittant un hôtel particulier pour un autre, l'hôtel de Rethelin-Charolais, construit au début du XVIII^e siècle, pour l'hôtel de Matignon, résidence aristocratique remontant à la même époque. Version tragi-comique de la marche avortée du 1^{er} décembre précédent, cette attaque du ministère Griveaux mit en scène le siège, par les Gilets jaunes, de l'un de ces nombreux hôtels particuliers de l'Ancien

Régime que s'appropria le régime républicain, par une continuité souvent rappelée entre les ors de la monarchie et les ors de la République. Ces entrées par la force s'inscrivaient dans le projet, ouvertement proclamé par les Gilets jaunes (« "On va casser du riche", lit-on avenue Kléber. "On va faire danser la bourgeoisie" »¹²), de sortir du jeu habituel de la politique et de provoquer la peur physique.¹³ Mais ces intrusions auraient-elles tant frappé les esprits (conformément à leur dessein) si elles n'avaient forcé des portes aussi fermées que celles des hôtels particuliers ? De ce point de vue, le saccage d'un magasin et celui d'un hôtel particulier offrent un contraste parfait : car la vitrine est transparente, permettant la vue sur l'intérieur et invitant le passant à rentrer, quand l'hôtel particulier, lui, expose à ce passant sa clôture hermétique et l'interdiction de voir à l'intérieur de ses murs.

FACE RUE, FACE COUR

Dans son livre sur la ville et l'intérieur au XIX^e siècle, Sharon Marcus a bien montré ce qui distingue l'hôtel particulier de l'immeuble d'appartements : tandis que le logis d'habitation, dans le cas de l'hôtel, est séparé de l'espace public par un mur et une cour intérieure, l'appartement donne sur la rue.¹⁴ L'œil du piéton accède aux fenêtres des appartements, pas à celles de l'hôtel particulier – du moins dans son type dominant, dit « entre cour et jardin ». Plus encore, la façade de l'immeuble d'habitation abstrait le particulier dans une grille homogène qui rappelle, par sa forme, le système des rues. La face publique de l'hôtel particulier tend, elle, à se distinguer des immeubles par ses volumes (taille de la porte, mur plus bas que la hauteur des immeubles), par la richesse de son matériau (la pierre de taille contrastant avec le moellon enduit de plâtre, règle de l'habitat parisien jusqu'à Haussmann) et par ses ornements qui rappellent la qualité du propriétaire et son opulence (armoiries, chiffres, allégories sculptées). Comme l'écrit Alexandre Gady, « l'hôtel participe bien du paraître, comme le vêtement (Daniel Roche). C'est pourquoi les hôtels se regroupent souvent sur un territoire où se meuvent les personnes d'un même milieu ; on peut y être entre soi. »¹⁵

En installant ses ministères et son palais présidentiel dans les hôtels particuliers d'Ancien Régime, la République fera sien cet entre-soi. Elle ne reprendra pas moins à son compte le système du mur de clôture qui met l'hôtel en retrait de la rue et le rend invisible aux passants, c'est-à-dire au citoyen *lambda*, à l'électeur, celui auquel est censé rendre des comptes l'occupant de l'hôtel. Le paradoxe d'un hôtel ministériel, plus encore que ses « ors » d'Ancien Régime, c'est l'installation du régime représentatif dans un dispositif secret, soustrait aux regards. L'hôtel particulier répondait au « besoin de s'éloigner de la rue, endroit sale, bruyant et potentiellement dangereux, mais aussi espace souvent étroit, d'où les voisins pouvaient avoir une vue indiscrete sur les appartements. »¹⁶ Les représentants du peuple éprouvent-ils une même peur de la rue ? Qu'ont-ils besoin de dissimuler pour ne pas laisser voir leurs fenêtres ? Que cache cette duplicité des deux façades, l'une sur la rue qui ne montre rien, l'autre sur la cour réservée aux visiteurs privilégiés, les autres devant se contenter d'attendre les Journées du patrimoine pour les découvrir ? Toute aberrante qu'elle puisse paraître, une preuve par l'architecture semble donnée au ressentiment et au complotisme ambients.

Avec sa double façade – chacune donnant sur son propre espace, l'une sur rue, l'autre sur la cour et parfois son jardin –, l'hôtel particulier s'exposait ainsi à devenir le symbole d'une coupure tranquillement assumée entre ceux « qui réussissent » et « ceux qui ne sont rien », pour reprendre une expression présidentielle.¹⁷ La « particularité » de l'hôtel métamorphosé en ministère est cette autonomie à l'égard du régime commun : coupure qui s'exprimera aussi dans les métaphores verticales du « hors-sol » et du « piédestal » – « faire descendre Macron de son piédestal » : formule récurrente dans les déclarations des Gilets jaunes. Dans le cas de l'Élysée – bâti au début du XVIII^e siècle pour le comte d'Évreux et qui fut, entre autres, la résidence de la marquise de Pompadour –, cette insularité de l'hôtel particulier dans le tissu urbain atteint les proportions vertigineuses de 11 179 m² et 1,5 hectares de jardin. Une grille ferme l'entrée de la résidence présidentielle, rue Saint-Honoré – la « grille d'honneur » – permettant de mesurer toute la distance qui sépare le quidam du palais. À l'arrière, sur l'avenue Gabriel, une autre grille permet, elle, d'apercevoir l'autre face du palais présidentiel, tout au fond du parc. Un portail ferme cette grille : avec ses ors et sa prouesse de ferronnerie, il n'a pas grand-chose à envier à celui de Versailles, à cette différence près que la royauté prend les insignes de la République française.

En des temps de suspicion exacerbée à l'égard des élus – perçus comme une caste ressuscitant les priviléges –, une forme architecturale devenait une forme symbolique, retrouvant une signification proprement politique. Il n'est d'ailleurs pas exclu que les Journées du patrimoine – rituel qui contribue à la sacralisation des lieux en les entourant par exception, comme la chasse que l'on sort une fois l'an – aient contribué à renforcer ce ressentiment et à créer cette « communauté d'indignation »¹⁸ à l'origine des colères sociales. À Paris, ces colères prirent principalement pour cible les « beaux quartiers » de la Rive droite, arrondissements où, sous le second Empire et la troisième République, poussèrent les hôtels particuliers par centaines, prenant souvent pour modèles leurs prototypes du XVIII^e siècle. Au premier rang d'entre eux, l'hôtel Salomon de Rothschild, dans le 8^e arrondissement, construit à la fin du XIX^e siècle dans un style néo-Louis XVI. Le 1^{er} décembre 2018, des manifestants s'en prirent à lui : « savent-ils que le bâtiment n'a rien à voir avec la banque homonyme, ex-employeuse d'Emmanuel Macron, mais qu'il appartient à l'État ? », se demandait un journaliste.¹⁹ On serait tenté de lui répondre : ces manifestants l'auraient-ils su, leur violence serait-elle retombée pour autant ? L'appartenance à l'État, loin de disculper le bâtiment, aurait confirmé aux yeux des émeutiers l'indétermination de ces hôtels qui transitaient des fortunes privées aux pouvoirs publics comme un vêtement interchangeable. Et comme pour démontrer le bien-fondé de leur intuition esthétoco-politique, c'est dans l'un des grands hôtels particuliers de la Capitale que s'organisa la brutale répression de leur mouvement : l'hôtel de Beauvau, construit au XVIII^e siècle pour un ministre de Louis XVI.

L'IMAGINAIRE SOCIAL

Un puissant imaginaire de la richesse et de ses murs conduit les Gilets jaunes en direction des beaux quartiers parisiens et de leurs hôtels particuliers. Quel en fut le modèle ? Après Tocqueville, soulignons le rôle inspirateur qu'occupent les fictions dans les révolutions et la nécessité, pour les acteurs de ces dernières, d'être précédés par des modèles leur permettant de trouver un rôle écrit pour eux. « Il me semblait toujours qu'on fût occupé à jouer la Révolution française plus encore qu'à la continuer »,²⁰ écrit-il à propos de 1848, mettant en avant la place des romans et des pièces de théâtre qui auraient permis aux protagonistes des journées révolutionnaires de s'approprier fictivement leurs prédecesseurs de 1789. Louis Chevalier fait le même constat à propos des *Mystères de Paris* d'Eugène Sue, roman dressant un tableau des « classes dangereuses, sans doute, mais en lesquelles le public populaire s'est immédiatement reconnu. »²¹

Plus près de nous, le sociologue Michel Kokoreff développe l'idée selon laquelle les crises sociales engendrent « un désir de réaffiliation historique, une réinscription du temps dans son épaisseur historique. "1871 – 1968 – 2018" : ce tag inscrit le présent dans une filiation glorieuse qui le légitime. »²² Poursuivant les analyses de Pierre Ansart sur la place de « l'imaginaire social » chez Marx, il avance que la révolution est un moment de création revêtant le caractère d'identification au passé. Quel fut ce passé réapproprié dans le cas de la révolte des Gilets jaunes ? Ni 1871, ni 1968 – comme ce fut le cas dans d'autres mouvements sociaux récents, comme les mobilisations sur la loi Travail en 2016 –, mais 1789. Par 1789, j'entendrai ici les scènes d'entrée en force dans les palais du pouvoir, telles qu'elles furent relayées par les images, depuis les gravures révolutionnaires jusqu'au cinéma. Dans le cas spécifique des hôtels particuliers – ayant parfois l'apparence de petits palais ou de petits châteaux en ville, à l'instar de l'hôtel Salomon de Rothschild –, je voudrais mentionner une autre source ayant pu jouer le rôle de référence collective, les grands romans naturalistes fin-de-siècle et leur présentation de l'hôtel particulier comme séjour du pouvoir occulte.

L'historienne de la révolution française Sophie Wahnich a voulu interroger les raisons pour lesquelles les Gilets jaunes « font la part belle aux références révolutionnaires, de l'imaginaire de la prise de la Bastille au fait de chanter La Marseillaise, du portrait de Macron en Louis XVI à la volonté de rédiger des cahiers de doléances. »²³ Elle cite plusieurs motifs d'identification possibles à la France de 1789, à commencer par l'inégalité devant l'impôt. Mais se fictionner en Sans-culottes, comme le firent certains Gilets jaunes qui arboraient des bonnets phrygiens ou des simulacres de guillotines, serait-il possible sans le vecteur des fictions ? Dans son analyse, Sophie Wahnich consacre ainsi un développement aux pièces de théâtres qui furent montées et aux films qui furent tournées sur la période révolutionnaire depuis les années 2000. Elle s'arrête en particulier au cas de la comédie musicale *1789. Les amants de la Bastille* (2012) dont le véritable succès populaire, amplifié par des millions de « vues » sur internet, témoignerait de l'élévation de la période révolutionnaire française au rang de « mythe moderne et modernisé. »²⁴

L'intrusion du peuple dans les ors du pouvoir royal avait inspiré des pages dramatiques et imagées aux historiographes de la Révolution française, durant tout le XIX^e siècle. « Cours, escaliers, en un instant tout est inondé d'une foule qui se précipite et monte. Le Roi, la Reine, la famille royale, sont dans la chambre du Roi, serrés, résignés, écoutant les coups de hache dans la porte d'entrée des appartements. Les deux enfants pleurent. La Reine est à essuyer leurs larmes. »²⁵ Cette reconstitution par les frères Goncourt de la journée du 20 juin 1792 et de l'invasion du palais des Tuileries par le peuple de Paris connut des versions en peinture à la même époque, comme le tableau d'Alfred Elmore, *Les Tuileries, 20 juin 1792*, vers 1860, conservé au musée de la Révolution française à Vizille. Cinégénique, la scène inspirera les réalisateurs comme Robert Enrico dans sa fresque à grand spectacle, *La Révolution française*, en 1989. Un autre épisode d'irruption populaire dans des lieux protégés du pouvoir monarchique suscitera l'imagination des cinéastes et des entrepreneurs de spectacles : l'invasion du château de Versailles, le 6 octobre 1789. Dans *Si Versailles m'était conté...* (1954) – immense succès de cinéma – Sacha Guitry en tira des plans mémorables qui font des somptueuses grilles du château une barrière symbolique enfermant le peuple autant qu'elles ferment le roi. Cédant sous la pression de la foule, le portail fleurdelisé libère un flot déchaîné que Guitry, réactionnaire, présente comme l'expression d'une ferveur viscérale du peuple envers son roi.

À n'en pas douter, ce capital d'images issues de la culture de masse offrirent de grands repères historiques à un mouvement décidé à aller chercher « chez lui » le « président des riches ». Comme l'écrit Sophie Wahnich, « on a ainsi vu associés Macron, Varennes et les parfums Vuitton. »²⁶ Dans ce contexte de référence à la Révolution française, la fracture des grilles et des portes closes, la prise de possession de lieux présumés inaccessibles, annoncent la saisie de la personne même du président-souverain, la dimension physique de l'action faisant rupture avec la politique traditionnelle, dans l'esprit des Gilets jaunes.

MAUPASSANT ET ZOLA : DES RÉFÉRENCES COLLECTIVES ?

Si l'Élysée – surnommé le « château » – réveillait l'imaginaire social et ses fictions associées, tel n'est pas moins vrai des hôtels particuliers parisiens. Parlons donc littérature et rappelons le rôle central occupé par ce modèle d'habitation dans les romans de Maupassant et de Zola. Dans la perspective de notre sujet, les citer est d'autant plus indispensable que ces auteurs atteignent un lectorat populaire et constituent des fondamentaux de l'enseignement. On leur associera certains classiques du roman policier, comme les aventures d'Arsène Lupin de Maurice Leblanc, privilégiant les beaux quartiers comme terrains du crime et de l'enquête. Romans naturalistes et romans policiers, ces fictions littéraires, disponibles à bon marché dans des éditions de poche, ne connaissent pas seulement des tirages considérables et des rééditions constantes : elles ont été régulièrement remises en lumière par des adaptations télévisuelles et cinématographiques qui visaient à en actualiser le propos et à permettre au spectateur de s'identifier à leurs personnages par des raccords explicites avec le présent. Comme le déclarait le scénariste d'une récente adaptation télévisuelle de *Germinal* :

« On a écrit *Germinal* pendant les gilets jaunes, et c'est aussi ça qui a nourri notre scénario. »²⁷

Dans *Bel-Ami* de Maupassant (1885), l'hôtel particulier a la charge d'exprimer le nouveau pouvoir, celui qui embrasse la politique, la finance et la presse :

« Il était devenu, en quelques jours, un des maîtres du monde, un de ces financiers omnipotents, plus forts que des rois, qui font courber les têtes, balbutier les bouches et sortir tout ce qu'il y a de bassesse, de lâcheté et d'envie au fond du cœur humain.

¶ Il n'était plus le juif Walter, patron d'une banque louche, directeur d'un journal suspect, député soupçonné de tripotage véreux. Il était Monsieur Walter, le riche israélite.

¶ Il le voulut montrer. ¶ Sachant la gêne du prince de Carlsbourg qui possédait un des plus beaux hôtels de la rue du faubourg-Saint-Honoré, avec jardin sur les Champs-Élysées, il lui proposa d'acheter, en vingt-quatre heures, cet immeuble, avec ses meubles, sans changer de place un fauteuil. Il en offrait trois millions. Le prince, tenté par la somme, accepta. ¶ Le lendemain, Walter s'installait dans son nouveau domicile. »²⁸

Le romancier Maupassant se révèle ici un docile passeur des pires clichés de son temps. Il fait plus en renforçant l'image du pouvoir occulte et surpuissant par un parallèle explicite avec le palais présidentiel : en parlant de l'« un des plus beaux hôtels de la rue du faubourg-Saint-Honoré, avec jardin sur les Champs-Élysées », le lecteur songe immédiatement à l'Élysée lui-même.

Chez Zola, l'hôtel particulier – poussant comme une mauvaise herbe sur les ruines des grands travaux du baron Haussmann –, abrite les cercles de la fraude. C'est l'antre des collusions secrètes entre la politique, la finance, l'industrie, et la presse qui leur est inféodée. « Le banquier Steiner, introduit depuis peu dans la maison par Léonide de Chezelles, qui connaissait tout Paris, causait sur un canapé, entre deux fenêtres ; il interrogeait un député dont il tâchait de tirer adroitement des nouvelles, au sujet d'un mouvement de Bourse qu'il flairait »²⁹ : cette scène de *Nana* (1880) se situe dans l'hôtel du baron Muffat, rue de Miromesnil, lors de ces mardis où se retrouvent des personnes qui, socialement hétérogènes et supposément antagonistes (légitimistes, bonapartistes, aristocrates d'Ancien Régime, barons d'Empire, parvenus de la finance, chef de bureau au ministère de l'intérieur) sont liqués par l'appât du gain. Steiner, le banquier, est présenté comme « un juif de Francfort », mais le roman n'insinue pas moins le cosmopolitisme des aristocrates qui attendent avidement de se montrer aux côtés du gotha international pour l'exposition universelle (shah de Perse, roi de Prusse, empereur de Russie...). Séjour des élites, l'hôtel particulier est un repaire de turpitudes. Avec force descriptions, Zola en décline la typologie : hôtels centenaires (Muffat, Daigremont, Béraud du Châtel), hôtels flamboyants neufs du nouveau Paris comme celui de Saccard au parc Monceau et celui de Nana avenue de Villiers. Il s'attarde sur certains cas à part qui, dérogeant à la norme, déplacent les aberrations de l'époque sur le terrain de l'habitation. Sis rue de Provence, celui de Gundermann, dans *L'Argent* (1891), est dépeint comme un hall, une salle des pas perdus, ou mieux encore la corbeille de la Bourse avec son tumulte permanent. Le banquier y travaille et y vit avec son immense famille : pointe l'image d'une inversion caricaturale de la grande maisonnée aristocratique qui présidait à l'établissement des hôtels particuliers sous l'Ancien

Régime. L'hôtel de Nana – un faux palais Renaissance, fantaisie d'un jeune peintre qui a dû le revendre – est quant à lui, « un enfer, une maison de fous »³⁰ et bientôt un luponar où Nana « mange goulument » tous les hommes « les uns après les autres ».³¹ Le pastiche n'est pas seulement une mauvaise copie extérieure : il suppose une dénaturation en profondeur, une décomposition sociale et individuelle formant contraste avec le modèle original de l'hôtel particulier représenté, dans *La Curée* (1871), par le vieil hôtel Béraud, dans l'île Saint-Louis, avec sa façade austère en vestige d'intégrité dans un monde dissolu. Zola ne dissocie jamais jugements esthétiques et cliniques : le gaspillage ornemental des nouveaux hôtels reproduit l'exténuation vitale de leurs occupants. Cette haute valeur de la façade – à tous les sens du terme : l'enveloppe des choses en général, l'extérieur de l'hôtel en particulier – triomphe dans la description de l'hôtel d'Aristide Saccard, au début de *La Curée*. Moulant son tableau dans le parcours d'un regard (« à mesure que l'œil montait... »), Zola cherche à placer le lecteur dans la situation du spectateur de cette pièce d'architecture démesurée – « C'était un étalage, une profusion, un écrasement de richesses. »³² Quel est ce spectateur ? Un promeneur du parc Monceau défini comme « petit bourgeois ». Ici, au détour d'une phrase, Zola aborde le thème ô combien moderne, de la frustration :

« Les soirs d'été, lorsque le soleil oblique allumait l'or des rampes sur la façade blanche, les promeneurs du parc s'arrêtaient, regardaient les rideaux de soie rouge drapés aux fenêtres du rez-de-chaussée ; et, au travers des glaces si larges et si claires qu'elles semblaient, comme les glaces des grands magasins modernes, mises là pour étaler au dehors le faste intérieur, ces familles de petits bourgeois apercevaient des coins de meubles, des bouts d'étoffes, des morceaux de plafonds d'une richesse éclatante, dont la vue les clouait d'admiration et d'envie au beau milieu des allées. »³³

Le passage mérite d'être cité en entier car il met en tension distance visuelle et distance sociale : le tout proche est inatteignable. On pourrait ajouter à ce conflit la confrontation entre la propriété privée et l'espace du jardin public en rappelant que le second Empire, en créant les jardins publics et les squares, entendait mettre à disposition de tout le monde des « espaces verdoyants » qui, dans la majorité des cas, se trouvaient réservés à des particuliers. Le luxe du jardin à l'anglaise se diffusait dans l'espace public et devenait théoriquement accessible à tout un chacun – une promesse dont certains contemporains, à commencer par Zola lui-même dans un article vengeur,³⁴ dénoncèrent la supercherie. L'envie qui cloue les petits bourgeois devant l'hôtel particulier de Saccard est tributaire de la croyance qu'ils accèdent eux-mêmes au luxe, tout en les exposant aux désillusions que ce mirage engendre.

Le roman policier – genre qui triompha sous la troisième République et sa « culture du crime » (Dominique Kalifa) – allait-il soulager les petits bourgeois de la frustration provoquée par la richesse insolente des hôtels particuliers ? Compensation imaginaire d'en franchir les portes, d'en explorer les trésors de fond en comble, de dérober ces derniers au nez et à la barbe de leurs propriétaires arrogants et malhonnêtes. Offensé par l'atmosphère de privilège frauduleux qui se dégage de l'hôtel particulier en des temps démocratiques, le passant en est vengé par les intrusions fictives mises en scènes par le genre populaire du roman policier. Ces intrusions prennent deux formes :

la légale et l'illicite – perquisition et cambriolage. Dans le premier cas, on peut citer *Monsieur Lecoq* (1869) où le jeune inspecteur qui donne son titre à l'œuvre d'Émile Gaboriau se livre à une fouille minutieuse de l'hôtel de Sairmeuse, « un des plus vastes et des plus magnifiques du faubourg Saint-Germain. »³⁵ Par un procédé narratif typique du roman d'investigation, la description de l'hôtel suit la trajectoire de l'inspecteur qui visite les lieux : elle est à la fois dynamique et incarnée. Elle est aussi brutale, s'apparentant aux visites indélicates et profanatrices opérées par les adversaires de la police, les malfaiteurs :

« Il allait avec une sorte de rage, pressant les gens qui le guidaient et l'éclairaient.

Il soulevait comme une plume les meubles les plus lourds, il dérangeait les fauteuils et les chaises, il sondait les placards et les armoires, il interrogeait les tentures, les rideaux et les portières. Jamais perquisition ne fut plus complète. »³⁶

Légale ou non, l'intrusion venge le lecteur d'un huis clos synonyme de fortunes usurpées et de délits d'initiés. Dans *Édith au Cou de Cygne*, une nouvelle du recueil de Maurice Leblanc *Les Confidences d'Arsène Lupin* (1913), le « gentleman cambrioleur » organise un simulacre de vol qui lui permettra de percevoir le montant de l'assurance d'une collection de tapisseries inestimables. Mais, conformément à sa réputation, il s'agira surtout de bafouer les puissants et la police qui les protège : mis en scène par ses soins, le forfait aura lieu dans un hôtel particulier du 16^e arrondissement, à l'issue d'une somptueuse réception réunissant la bonne société, les collectionneurs et les journalistes, sous la protection de la police qui transforme l'hôtel en place forte. Le maître de maison n'est autre que Lupin lui-même, sous l'identité d'un riche Brésilien. Démystifié par le mystificateur, l'hôtel particulier est démasqué comme la demeure des voleurs et des usurpateurs – ce que Zola, lui, démontrait par ses romans sociaux.

Citée par Claude Poissenot dans sa *Sociologie de la lecture*, une enquête fait apparaître Zola comme l'un des classiques de la littérature les plus vendus en France dans la première décennie des années 2000. L'intervention de l'institution scolaire est ici déterminante : « Les cours des enseignants, la contrainte qu'ils ont exercée pour imposer la lecture sur plusieurs générations et la matérialité des livres disséminés dans les foyers français confèrent à ces auteurs un statut de références collectives. »³⁷ Formons l'hypothèse que le tableau dressé par Zola des quartiers riches de la Capitale, s'il n'a pas déterminé la perception de ces derniers par les Gilets jaunes, a pu apporter sa caution à l'identification de ces quartiers aux « élites mondialisées ». L'hôtel particulier est au cœur de ces projections : les pages consacrées à cette forme architecturale dans *Nana*, dans *La Curée* et dans *L'Argent* se profilait en palimpseste sur les pages web dédiées aux plus grandes fortunes françaises actuelles qui, toutes, ont élu domicile dans les plus beaux hôtels particuliers parisiens. Il n'est pas interdit de penser que ces magnats eux-mêmes, nourris des références identiques, se soient projetés dans la littérature en faisant l'acquisition de ces hôtels prestigieux.

1 Pierre Rosanvallon parle d'une « politique de la présence, dont la visibilité du gilet fluorescent a logiquement constitué l'emblème », dans *Les épreuves de la vie. Comprendre autrement les Français*, Paris : Seuil, 2021, p. 50.

- 2 « C'est jaune, c'est moche, ça ne va avec rien, mais ça peut vous sauver la vie », slogan inscrit au dos de Gilets jaunes, cité dans Joseph Confavreux (dir.), *Le fond de l'air est jaune. Comprendre une révolte inédite*, Paris : Seuil, 2019, p. 169.
- 3 « "Ils sont hors-sol, ces gens-là, ils habitent sur la lune", déclare un retraité interrogé par France 3 Nouvelle Aquitaine (19 novembre 2018). » Christian Le Bart, *Petite sociologie des Gilets jaunes. La contestation en mode post-institutionnel*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2020, p. 156.
- 4 « Il y avait vraiment de la haine, les gens voulaient tuer du flic, tout brûler, tout casser. Je me suis dit ce jour-là : "il va y avoir des morts". Côté policiers, côté manifestants, ou les deux. » Thibault Lefèvre et Lisa Guyenne, « "Le 1^{er} décembre, l'Élysée aurait pu tomber". Un CRS raconte le chaos des "gilets jaunes" l'hiver dernier », *France Inter*, 12 novembre 2019.
- 5 Vanessa Schneider, « "Gilets jaunes" : le jour où les quartiers chics ont eu peur », *M Le Magazine du Monde*, 19 juillet 2019.
- 6 Éric Le Mitouard, « Gilets jaunes à Paris : les hôtels particuliers incendiés », *Le Parisien*, 4 décembre 2018. Voir aussi : [anon.], « "C'était la guerre" : Le propriétaire d'un hôtel particulier sur les Champs-Elysées témoigne », *Sud Radio*, 3 décembre 2018.
- 7 Christopher Ketcham, « A Play with No End. What the Gilets Jaunes Really Want », *Harper's Magazine*, août 2019. Traduit en français : [anon.], « Long format. Avec les "gilets jaunes", au cœur de la colère », *Courrier international*, 27 octobre 2019.
- 8 Cité par Pierre Blavier, *Gilets jaunes. La révolte des budgets contraints*, Paris : Presses Universitaires de France, 2021, p. 124.
- 9 Christian Le Bart, *Petite sociologie des Gilets jaunes*, op. cit., p. 159-160.
- 10 « Alors qu'ils commençaient à peine à s'habituer à vivre au rythme des samedis de colère, mi-mars, une vidéo postée sur les réseaux a tétanisé les riverains. Un "gilet jaune", face caméra, lance une "lettre ouverte aux habitants du 16^e" : "On connaît vos adresses, on va faire brûler votre arrondissement". » Vanessa Schneider, « "Gilets jaunes" : le jour où les quartiers chics ont eu peur », op. cit.
- 11 Dans le *Journal du dimanche* du 28 octobre 2018, à propos des électeurs de Laurent Wauquiez.
- 12 Cité par Vanessa Schneider, « "Gilets jaunes" : le jour où les quartiers chics ont eu peur », op. cit.
- 13 Voir Christian Le Bart, *Petite sociologie des Gilets jaunes*, op. cit., p. 158-160, et la citation de cette factrice à Toulouse : « C'est génial que ça casse parce que la bourgeoisie est tellement à l'abri dans sa bulle qu'il faut qu'elle ait peur physiquement, pour sa sécurité, pour qu'ils lâchent. »
- 14 Sharon Marcus, *Apartment Stories. City and Home in Nineteenth-Century Paris and London*, Berkeley, Los Angeles et Londres : University of California Press, 1999, p. 21-24.
- 15 Alexandre Gady, *Les hôtels particuliers de Paris, du Moyen Âge à la Belle époque*, Paris : Parigramme, 2008, p. 12.
- 16 *Ibid.*, p. 44-45.
- 17 Phrase prononcée par Emmanuel Macron le 29 juin 2017, et notamment commentée dans Nicolas Renahy et Pierre-Emmanuel Sorignet (dir.), *Mépris de classe. L'exercer, le ressentir, y faire face*, Vulaines sur Seine : éditions du Croquant, coll. champ social, 2021, p. 12 et 61.
- 18 Pierre Rosanvallon, *Les épreuves de la vie*, op. cit., p. 83.
- 19 Vanessa Schneider, « "Gilets jaunes" : le jour où les quartiers chics ont eu peur », op. cit.
- 20 Alexis de Tocqueville, *Souvenirs* (1850-1851), dans *Œuvres III*, éd. François Furet et Françoise Mélonio, Paris : Gallimard, Pléiade, 2004, p. 769.
- 21 Louis Chevalier, *Classes laborieuses et classes dangereuses* [1958], Paris : Perrin, Tempus, 2007, p. 511.
- 22 Michel Kokoreff, *La diagonale de la rage. Une histoire de la contestation sociale en France des années 1970 à nos jours*, Paris : éditions Divergences, 2021, p. 129.

- 23 Sophie Wahnich, « Sans-culottes et gilets jaunes », dans Joseph Confavreux (dir.), *Le fond de l'air est jaune. Comprendre une révolte inédite*, op. cit., p.29.
- 24 *Ibid.*, p.42.
- 25 Edmond et Jules de Goncourt, *Histoire de Marie-Antoinette*, Paris : Librairie de Firmin Didot Frères, fils et C^{ie}, 1858, p. 300.
- 26 Sophie Wahnich, « Sans-culottes et gilets jaunes », dans Joseph Confavreux (dir.), *op. cit.*, p.37.
- 27 Cité par Louise Wessbecher, « "Germinal" sur France 2 rappelle à quel point l'Histoire se répète », *Huffpost*, 27 octobre 2021.
- 28 Guy de Maupassant, *Bel-Ami* [1885], éd. Philippe Bonnefis, Paris : Le Livre de Poche, 1987, p.317-318.
- 29 Émile Zola, *Nana* [1880], éd. Auguste Dezalay, Paris : Le Livre de Poche, 1995, p.71.
- 30 *Ibid.*, p.428.
- 31 *Ibid.*, p.431.
- 32 Émile Zola, *La Curée* [1871], éd. Philippe Bonnefis, Paris : Le Livre de Poche, 1991, p.27.
- 33 *Ibid.*, p.28.
- 34 Émile Zola « Les squares », dans *Oeuvres complètes*, dir. Henri Mitterand, t. II, *Le feuilletoniste*, 1866-67, Paris : Nouveau Monde, 2002, p.489.
- 35 Émile Gaboriau, *Monsieur Lecoq. L'enquête*, Paris : Dentu, 1869, p.384.
- 36 *Ibid.*
- 37 Claude Poissenot, *Sociologie de la lecture*, Paris : Armand Colin, 2019, p.134.

Emmanuel Pernoud, übersetzt von Nicola Denis

Verschlossene Türen. Die Gelbwesten und das Hôtel particulier

Welche Rolle spielen ästhetische Fragen bei Sozialbewegungen? Bezuglich der Gelbwesten machten sich manche Beobachter über die Farbwahl Gedanken: eine Leuchtfarbe, um sichtbar zu werden,¹ eine Gebrauchsfarbe als Statement gegen das Luxusimperium, das für das Frankreich ›von oben‹² steht. Auf den folgenden Seiten werde ich die Rolle der geschlossenen Form in den Meutereien untersuchen, die vom Herbst 2018 bis zum Frühjahr 2020 Paris erschüttert haben. Während dieser Zeit wurden gehäuft Metaphern des Abgeschlossenseins – Happy Few, Blase, Klüngel – benutzt, um die mit der Macht Verbündeten anzuprangern. Das Bild zielte auf vermeintliche Gruppen (die ›finanzpolitische Nebelwolke‹), erstreckte sich aber auch auf eine ganze Stadt, wenn man Paris als vom restlichen Frankreich abgehoben darstellen wollte. Im Kontext dieser Ereignisse, die sich in manchen Vierteln der Hauptstadt besonders dramatisch zuspitzten, ging es viel um Geografie und Städteplanung: Ich will mich hier auf das Hôtel particulier, das Stadtpalais beschränken. In der Tat konzentrierte sich die Wut der Straße auf einzelne Beispiele dieser für Paris typischen Architekturform. Ich vertrete den Standpunkt, dass diese Fokussierung auf kollektive, von künstlerischen und literarischen Schöpfungen beeinflusste Vorstellungen zurückgeht. Die Stadtpalais wurden nicht nur zu Zielscheiben, weil sie Ministerien oder reiche Privatleute beherbergten, die als »abgehobene Eliten«³ wahrgenommen wurden – eine Terminologie, die im Übrigen in einer Randgruppe der Gelbwestenbewegung einen antisemitischen Anstrich bekam –, sondern vor allem, weil sie als Symbole eines geschlossenen, gesellschaftlichen Raums fungierten, die aus bedeutenden Werken der Literatur bekannt waren und von späteren Film- und Fernsehproduktionen aufgegriffen wurden.

Am 4. Dezember 2018, drei Tage nach dem ›3. Akt‹ der Gelbwesten, brachte *Le Parisien* die Schlagzeile »Gelbwesten in Paris: mehrere Stadtpalais geplündert und in Brand gesteckt«. Hinter dem von den Medien propagierten Gefühl, dass die Ereignisse aus dem Ruder gelaufen seien, steckt vor allem der Gedanke des ›Eindringens‹. Zerstörungswut und Vandalismus sind bei Demonstrationen nichts Ungewöhnliches. Doch in diesem Fall wurden selbst die Umzäunungen eingerissen, und dieser Aspekt schreckte die Öffentlichkeit besonders auf. Die meistkommentierte Ausschreitung dieser Art betraf die Tore am Arc de Triomphe, ein Einbruch, der als Schändung des kulturellen Gedenkens empfunden wurde. An zweiter Stelle in dieser symbolischen Rangordnung rangierte der Versuch, den Präsidentenpalast zu stürmen, der in politischer wie menschlicher Hinsicht wohl gravierendste Moment jener Tage, bei dem

es fast zu einem Blutbad gekommen wäre.⁴ Beide Ereignisse lassen die vereinzelten Angriffe, die am 1. Dezember 2018 auf Privathäuser verübt wurden, in den Hintergrund treten. Dabei zeigt ein Blick in die damaligen Medien, dass die dort eingetretenen Türen und niedergerissenen Zäune als ebenso außergewöhnlich und dramatisch wahrgenommen wurden.

»An jenem berühmten Samstag, dem 1. Dezember, als die Welt aus den Fugen geriet, fuhr dieser Top-Manager aus seinem Sessel hoch, als er hörte, wie das Gitter um sein Anwesen unter dem Ansturm der wutentbrannten Demonstranten nachgab. Der Besitzer eines Hôtel particulier mit Garten und Blick auf den Arc de Triomphe hatte gerade den 3. Akt der Mobilisierung der ›Gelbwesten‹ im Fernsehen verfolgt und fassungslos die Schlägertrupps auf das Kulturdenkmal losgehen sehen. Nie hätte er gedacht, dass sie gleich auf seinem Rasen stehen würden.«⁵

Oder jene Erwähnung der:

»[...] prächtigen Büroräume der Anwälte Hubbard & Reed LLP, deren zum Place de l’Étoile gelegene Fassade von einem Brand verwüstet worden ist. Von allen Angriffen auf prestigeträchtige Stadtpalais, Botschaften, große Firmen, Unternehmensberatungen oder elitärer Nachtclubs war hier der größte Schaden zu verbuchen. Wie die Gitter in den Tuilerien, haben die Umzäunungen auch hier nicht standgehalten und wurden sämtlich heruntergerissen. Man kann sich ausmalen, wie der Strom von Demonstranten in die Gebäude vordrang, so wie es ihnen schon beim Arc de Triomphe gelungen war.«⁶

Mit etwas mehr Distanz als seine französischen Kollegen machte sich auch ein amerikanischer Journalist Gedanken über diese Angriffe auf private Immobilien:

»Am 1. Dezember haben die Demonstranten die vornehmen Pariser Stadtviertel verwüstet [...]. In der Nähe des Place de l’Étoile wurden mehrere Stadtpalais geplündert und in Brand gesteckt. Diese Anwesen waren das Eigentum des Großbürgertums, das sie zutiefst verachteten, eine Gesellschaftsschicht, die es sich gut gehen ließ, während das übrige Frankreich zugrunde ging. Diese Meutereien waren eine Antwort auf diese Ungerechtigkeit.«⁷

Es ist, als wäre mit der Verletzung des Privateigentums eine Grenze überschritten worden. Die Kommentatoren insistieren auf der Besonderheit dieser Bewegung, wo man »die Leute holen gehen« wollte – die Reichen, die Abgeordneten und schließlich den Präsidenten höchstpersönlich: »Emmanuel Macron, du Arschgesicht, wir kommen dich holen« wurde bei den Demonstrationen gerne skandiert –,⁸ eine Absicht, die manchmal mit Angriffen auf Privathäuser von Abgeordneten⁹ und der Androhung direkter Maßnahmen gegen die Wohnhäuser der »Reichen«¹⁰ in die Tat umgesetzt wurde.

Am 5. Januar 2019 zum Beispiel wollte eine Gruppe von Gelbwesten den Staatssekretär und Regierungssprecher Benjamin Griveaux, der sich ein paar Monate zuvor mit einem Ausspruch über »Typen, die Zigaretten rauchen und mit Diesel fahren«¹¹ unbeliebt gemacht hatte, »holen gehen«. Sie rammten die Tür seines Ministeriums in der Rue de Grenelle mit einem Gabelstapler ein – ein Zusammenprall

zwischen dem ›Nützlichen‹ und den ›schicken Vierteln‹, die in Augen der Gelbwesen das Bündnis zwischen Politik und Geld beherbergten. Der Staatssekretär floh vor den Angreifern aus dem Anfang des 18. Jahrhunderts erbauten Hôtel de Rothelin-Charolais zum benachbarten Sitz des Premierministers, ins Hôtel de Maignon, einen adligen Wohnsitz aus derselben Epoche. Als tragikomische Variante der Ereignisse vom 1. Dezember verwies diese Attacke auf Griveaux' Ministerium – einen der zahlreichen, inzwischen von der Republik genutzten Stadtpalais des Ancien Régime – auf die vielzitierte Kontinuität zwischen dem Gold der Monarchie und dem der Republik. Diese gewaltsamen Einbrüche entsprachen dem offen von den Gelbwesen proklamierten Anspruch (»Wir gehen auf Reichenjagd«), ist in der Avenue Kléber zu lesen oder »Die Bürger sollen tanzen«¹²), die üblichen Spiele der Politik zu unterwandern und körperliche Angst zu provozieren.¹³ Doch hätten sich diese Einbrüche (wie beabsichtigt) genauso tief eingeprägt, wenn Türen aufgebrochen worden wären, die als weniger verschlossen galten als in einem Hôtel particulier? In dieser Hinsicht bildet die Verwüstung eines Geschäfts einen perfekten Kontrast zum Einbruch in ein Hôtel particulier: Das Schaufenster ist durchsichtig und fordert die Passanten zum Eintreten auf, während sich das Hôtel particulier hermetisch abschottet und ihnen den Blick in sein Inneres verwehrt.

STRASSEN- ODER HOFSEITE

In ihrem Buch über die Stadt und den Innenraum im 19. Jahrhundert hat Sharon Marcus gezeigt, wie sich das Hôtel particulier von einem Wohngebäude unterscheidet. Während der Wohnraum bei einem Hôtel particulier durch eine Mauer oder einen Innenhof vom öffentlichen Raum getrennt ist, führt die Wohnung in einem Mehrfamilienhaus für gewöhnlich zur Straße hinaus.¹⁴ Der Fußgänger kann in die Fenster schauen, während sie ihm im Falle des Hôtel particulier – zumindest bei dem ›zwischen Hof und Garten‹ gelegenen Standardtypus – unzugänglich bleiben. Die Fassade des Wohngebäudes bindet alles Individuelle in ein homogenes Raster ein, das in seiner Form an das Straßensystem erinnert. Demgegenüber will sich die öffentliche Seite des Hôtel particulier mit ihren Proportionen (Größe der Tür, geringere Mauerhöhe als die Wohnhäuser), kostspieligen Materialien (Quadersteine im Gegensatz zu den bis zur Restrukturierung durch Haussmann vorschriftsmäßig verputzten Bruchsteinen) und mit ihrer auf das Prestige des Besitzers verweisenden Ornamentik (Wappen, Zahlen, bildhauerische Allegorien) ausdrücklich von den Wohngebäuden abheben. Wie Alexandre Gady schreibt, »trägt das Hôtel particulier zum schönen Schein bei, wie die Kleidung (Daniel Roche). Daher gruppieren sich diese Stadtpalais häufig dort, wo Menschen aus dem gleichen Milieu verkehren: So kann man unter sich bleiben.«¹⁵

Indem die Republik ihre Ministerien und den Sitz ihres Präsidenten in den Stadtpalais des Ancien Régime ansiedelt, erhebt sie ihrerseits einen Anspruch auf jenes Unter-sich-bleiben. Ebenso auf das System der Umgrenzungsmauer, die das Hôtel particulier auf Distanz zur Straße hält und für die Passanten – sprich für den Durchschnittsbürger, aber auch für den Wähler, dem der Bewohner dieses Anwesens

Rechenschaft schuldig ist –, unsichtbar macht. Noch paradoxer als das ›Gold‹ des Ancien Régime ist die Tatsache, dass sich die Repräsentanten der Regierung in ein den Blicken entzogenes Anwesen begeben. Das Hôtel particulier antwortete auf das »Bedürfnis, sich von der Straße zu entfernen, einem schmutzigen lärmenden und potenziell gefährlichen, oft aber auch beengten Ort, von dem aus die Nachbarn indiskrete Einblicke in die Wohnungen nehmen konnten.«¹⁶ Haben die Volksvertreter Angst vor der Straße? Was haben sie zu verbergen, um ihre Fenster nicht zu zeigen? Was versteckt sich hinter den beiden Fassaden, der glatten, straßenseitigen, die nichts preisgibt, und der anderen, hofseitigen, die abgesehen vielleicht vom Tag des offenen Denkmals nur privilegierten Besuchern vorbehalten ist? So abwegig es anmutet, scheint gerade die Architektur dem Groll und Verschwörungswahn hier Nahrung zu geben.

Mit seiner doppelten Fassade – die jeweils einen eigenen Raum zur Straße oder aber zur Hof- und Gartenseite beansprucht – ist das Hôtel particulier das perfekte Symbol für den Bruch zwischen »denen, die erfolgreich sind« und »denen, die nichts sind«, um einen Ausspruch des Präsidenten zu zitieren.¹⁷ Die ›Besonderheit‹ des zum Ministerium umfunktionierten Hôtel particulier ist seine Unabhängigkeit vom gemeinsamen System. Der erwähnte Bruch spiegelt sich auch in vertikalen Metaphern wie dem ›Abgehobensein‹ und dem ›Podest‹ – »Macron von seinem Podest stoßen« zählt zu den wiederkehrenden Formulierungen in den Erklärungen der Gelbwesten. Im Falle des Élysée-Palasts, der Anfang des 18. Jahrhunderts für den Comte d'Évreux erbaut worden und u. a. von der Marquise de Pompadour bewohnt worden war, erstreckte sich das insulare Hôtel particulier im Stadtgefüge über schwindelerregende 11.179 m² und 1,5 Hektar Garten. Ein Gitter, das sogenannte ›Ehrengitter‹ verschließt den Eingang zur präsidialen Residenz in der Rue Saint-Honoré und macht die Grenze spürbar, die den Durchschnittsbürger vom Palast trennt. Auf der Rückseite in der Avenue Gabriel können die Passanten durch ein anderes Gitter einen Blick auf die zweite Fassade des weit hinten im Park gelegenen Präsidentenpalais werfen. Das Eingangstor mit seinen Vergoldungen und üppigen schmiedeeisernen Verzierungen ist seinem Pendant in Versailles ebenbürtig: Die Republik hat sich die Insignien des Königtums angeeignet.

In Zeiten des grassierenden Argwohns in Bezug auf eine als extrem privilegiert wahrgenommene Politikerkaste avanciert die architektonische zu einer hochsymbolischen, politisch aufgeladenen Form. Es ist denkbar, dass der Tag des offenen Denkmals – ein Ritual, das zur Sakralisierung jener Orte beiträgt, die nur ausnahmsweise der Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden, wie ein Schrein, der lediglich einmal im Jahr ausgestellt wird – dieses Ressentiment weiter angefacht und die »Gemeinschaft der Empörten«¹⁸ zusammengeschweißt hat. In Paris richtete sich die gesellschaftliche Wut vor allem auf die ›schönen Viertel‹ am rechten Seine-Ufer, wo unter dem Zweiten Kaiserreich und der Dritten Republik die Stadtpalais wie Pilze aus dem Boden schossen und sich dabei oft an den Vorgängerbauten des 18. Jahrhunderts orientierten. An erster Stelle das Hôtel Salomon de Rothschild im 8. Arrondissement, das Ende des 19. Jahrhunderts im Neo-Louis-XVI-Stil erbaut

worden war und am 1. Dezember 2018 zur Zielscheibe der Demonstranten wurde: »Ob sie wohl wissen, dass dieses Gebäude nichts mit der gleichnamigen Bank zu tun hat, bei der Emmanuel Macron früher gearbeitet hat, sondern dass es dem Staat gehört?«, fragte sich eine Journalistin.¹⁹ Selbst wenn die Demonstranten es gewusst hätten, wäre ihr Zorn dann etwa verflogen?, möchte man ihr entgegnen. Seine staatliche Zugehörigkeit hätte den Bau keineswegs reingewaschen, sondern in den Augen der Aufständischen vielmehr die Grauzone jener Paläste bestätigt, die aus privaten Vermögen in die öffentliche Hand wechselten wie ein beliebiges Kleidungsstück. Und als sollte ihre ästhetisch-politische Intuition eine Rechtfertigung erfahren, braute sich ausgerechnet in einem der größten Stadtpalais von Paris die brutale Niederschlagung ihrer Bewegung zusammen: im Hôtel de Beauvau, das im 18. Jahrhundert für einen Minister Ludwigs XVI. errichtet worden war.

DIE GESELLSCHAFTLICHE VORSTELLUNGSWELT

Gemeinsame Vorstellungen in Bezug auf den Reichtum und seine architektonischen Hervorbringungen führten die Gelbwesten geradewegs in die schicken Viertel mit ihren Stadtpalais. Welche Vorbilder hatten sie dafür? Tocqueville erwähnte die inspirierende Funktion, die Fiktionen für die Revolution und das Bedürfnis ihrer Akteure, auf passende Rollenmodelle zurückgreifen zu können, hatten. »Es schien mir immer so, dass man mehr damit beschäftigt war, die Französische Revolution zu spielen, als sie fortzusetzen«,²⁰ schrieb er in Bezug auf das Jahr 1848 und unterstrich die Bedeutung der Romane und Theaterstücke, mit deren Hilfe die Protagonisten der Revolution auf fiktive Weise in die Haut ihrer Vorgänger von 1789 schlüpfen konnten. Louis Chevalier trifft die gleiche Feststellung in Bezug auf den Roman *Les Mystères de Paris* von Eugène Sue mit seiner Darstellung der »gewiss gefährlichen Gesellschaftsschichten, in denen sich das volkstümliche Publikum jedoch sofort wiedererkannte.«²¹

In jüngerer Zeit entwickelte der Soziologe Michel Kokoreff die Idee, dass gesellschaftliche Krisen »den Wunsch nach einem geschichtlichen Wiederanknüpfen, die Einbettung der Zeit in ihre historischen Schichten, bewirken. ›1871 – 1968 – 2018‹: Dieses Graffito stellt die Gegenwart in eine legitimierende glorreiche Abfolge.«²² Über die Analyse von Pierre Ansart zum Platz der »sozialen Vorstellungswelt« bei Marx gelangt er zu der Behauptung, dass die Revolution ein schöpferischer Moment sei, der eine Identifikation mit der Vergangenheit ermögliche. Welche Vergangenheit eignete sich also die Gelbwestenbewegung an? Weder 1871 noch 1968 – wie es bei anderen sozialen Bewegungen in jüngster Zeit der Fall war, so etwa bei den Demonstrationen gegen das Arbeitsgesetz 2016 –, sondern 1789. Mit diesem Jahr assoziiere ich hier die Szenen gewaltsamer Einbrüche in die Paläste der Macht, die uns – angefangen bei den Radierungen aus der Revolutionszeit bis hin zum Kino – in hunderten Bildern überliefert worden sind. Im spezifischen Fall der Stadtpalais, die wie etwas das Hôtel Salomon de Rothschild manchmal wie kleine Schlösschen aussehen, möchte ich auch eine andere, möglicherweise für die kollektive Vorstellungswelt prägende Quelle zitieren: die bedeutenden naturalistischen Romane des

späten 19. Jahrhunderts und ihre Darstellung des Hôtel particulier als Sitz einer heimlichen Macht.

Die Historikerin der Französischen Revolution Sophie Wahnich wollte der Frage nachgehen, weshalb die Gelbwesen »die revolutionären Referenzen bevorzugen, angefangen bei der Eroberung der Bastille, über das Singen der La Marseillaise bis hin zum Portrait Emmanuel Macrons als Ludwig XVI. und der Absicht, Beschwerdehefte anzulegen?«²³ Sie zitiert verschiedene mögliche Identifikationsmomente mit dem Frankreich des Jahres 1789, an erster Stelle die steuerliche Ungleichbehandlung. Aber hätten sich die Gelbwesen ohne den Vektor der Fiktionen überhaupt als Sansculottes ausstaffieren und phrygische Mützen oder Papp-Guillotinen zur Schau tragen können? In ihrer Analyse beschäftigt sich Sophie Wahnich mit den Theaterstücken, die nach dem Jahr 2000 inszeniert und mit Filmen, die seitdem über die Revolutionsjahre gedreht worden sind. Ein besonderes Augenmerk widmet sie dem Musical *1789. Les amants de la Bastille* (2012), dessen mit Millionen von ›Likes‹ im Internet bestätigter Publikumserfolg davon zeuge, dass die Französische Revolution inzwischen zu einem »modernen und modernisierten Mythos«²⁴ avanciert sei.

Das Eindringen des Volks in den Reichtum der königlichen Macht hat die Historiografen der Revolution das ganze 19. Jahrhundert über zu ebenso dramatischen wie bildstarken Seiten animiert:

»Ob Höfe oder Treppen, in Sekundenschnelle ist alles von der vorstürzenden, hinaufdrängenden Menge überflutet. Der König, die Königin, die königliche Familie, alle sind im Schlafzimmer des Königs versammelt und hören, eng zusammengedrängt und schicksalsergeben die Axtschläge in der Tür zu ihren Gemächern. Die beiden Kinder weinen. Die Königin ist mit dem Trocknen ihrer Tränen beschäftigt.«²⁵

Diese literarische Rekonstruktion der Brüder Goncourt von den Ereignissen des 20. Juni 1792, als das Pariser Volk den Palast in den Tuilerien gestürmt hatte, wurde zeitgleich (um 1860) auch auf dem Gemälde von Alfred Elmore, *Les Tuilleries, 20 juin 1792*, das im Musée de la Révolution française in Vizille aufbewahrt wird, umgesetzt. Die ausgesprochen kinoreife Szene inspirierte darüber hinaus auch Regisseure wie Robert Enrico zu seinem spektakulären Film *La Révolution française* (1989). Noch eine weitere Begebenheit, bei der das Volk in die geschützten Orte der Monarchie vordringt, der Sturm auf das Schloss von Versailles am 6. Oktober 1789, befürchtete die Fantasie von Film- und Theatermachern. In *Si Versailles m'était conté...* (1954) – ein Riesenerfolg an der Kinokasse – gelangen Sacha Guitry denkwürdige Einstellungen, in denen die prächtigen Gitter des Schlosses als symbolische Barriere fungieren, die das Volk genauso einsperrt wie den König. Das lilienbeschmückte Tor kann dem Druck der Menge nicht länger standhalten, und Guitry, eher reaktionär gesonnen, zeigt, wie die einfallenden Massen inbrünstig ihrem König entgegendorängen.

Ohne jeden Zweifel lieferte dieser Bilderfundus der Massenkultur den Gelbwesen, die den »Präsident der Reichen« »holen gehen« wollten, wichtige historische Anknüpfungspunkte. Wie Sophie Wahnich schreibt, wurde »Macron mit Varennes und den Parfums von Louis Vuitton«²⁶ assoziiert. In diesem an der Französischen

Revolution orientierten Bezugssystem nehmen die zerstörten Gitter und aufgebrochenen Türen sowie die Besitzergreifung vermeintlich unzugänglicher Orte den Zugriff auf die Person des Souveräns oder Präsidenten vorweg, wobei das Körperliche dieses Vorgehens den Bruch mit der herkömmlichen Politik markiert.

MAUPASSANT UND ZOLA: KOLLEKTIVE REFERENZEN ?

Nicht nur der Élysée-Palast (in Frankreich auch »das Schloss« genannt) appellierte an die gesellschaftliche Vorstellungswelt und die damit verknüpften Fiktionen, sondern auch die Pariser Stadtpalais. In der Literatur spielte dieses Wohnmodell in den Romanen von Maupassant und Zola eine zentrale Rolle. Beide Autoren verdienen an dieser Stelle zitiert zu werden, weil sie eine ausnehmend breite Leserschaft haben und zum allgemeinen Bildungskanon zählen beziehungsweise Schullektüre sind. Dazu wollen wir auch Klassiker des Kriminalromans wie die Abenteuer von Arsène Lupin heranziehen, die Maurice Leblanc bevorzugt in den schicken Vierteln spielen lässt. Alle diese naturalistischen Romane und Kriminalgeschichten sind in günstigen Taschenbuchausgaben erhältlich und haben zahlreiche Neuauflagen erfahren. Regelmäßig werden sie durch diverse Film- und Fernsehproduktionen aktualisiert, die den Zuschauer mit ausdrücklichen Gegenwartsbezügen die entsprechenden Identifikationsmöglichkeiten bieten. Der Drehbuchautor einer vor Kurzem entstandenen Fernsehfassung von *Germinal* zum Beispiel sagt: »Wir haben *Germinal* während der Gelbwestenbewegung geschrieben, und auch das ist in unser Drehbuch eingeflossen.«²⁷

In *Bel-Ami* von Maupassant (1885) hat das Hôtel particulier die Aufgabe, die neue Macht aus Politik, Finanzwesen und Presse zu symbolisieren:

»Er war binnen weniger Tage zu einem der Herrscher der Welt geworden, einer jener allmächtigen Finanzmänner, die mächtiger sind als die Könige, vor denen sich die Köpfe verbeugen, vor denen die Zungen stammelnd reden, und vor denen alles zutage tritt, was an Gemeinheit, Feigheit und Niedertracht im tiefen Menschenherzen überhaupt verborgen ist. ¶ Er war nicht mehr der Jude Walter, Direktor einer zweifelhaften kleinen Bank, der Herausgeber einer verdächtigen Zeitung, ein Abgeordneter, der sich mit schmutzigen Börsenmanövern abgab. Jetzt war er Herr Walter, der reiche Israelit. ¶ Das wollte er vor aller Welt zeigen. ¶ Er erfuhr, dass der Prinz von Carlsbourg, der Besitzer des schönsten Schlosses im Faubourg-Saint-Honoré, mit einem Garten nach den Champs-Élysées, sich in Geldverlegenheit befand. Er schlug ihm vor, in vierundzwanzig Stunden dieses Grundstück nebst Gebäude abzukaufen, wobei er auch die gesamten Möbel übernehmen würde, ohne dass auch nur ein Sessel von seinem Platz gerührt werden dürfte. Er bot drei Millionen an. Der Prinz ließ sich durch die hohe Summe verleiten und nahm das Angebot an. ¶ Am nächsten Tag zog Herr Walter in sein neues Palais ein.«²⁸

Maupassant erweist sich hier als gehorsamer Kolporteur der schlimmsten Klischees seiner Zeit. Darüber hinaus betont er das Bild der verborgenen Macht, indem er eine direkte Parallele zum Präsidentschaftspalast zieht: Bei dem »Besitzer des schönsten Schlosses im Faubourg-Saint-Honoré, mit einem Garten nach den Champs-Élysées« hat der Leser unweigerlich den präsidialen Bewohner vor Augen.

Bei Zola wächst das Hôtel particulier wie Unkraut auf den Ruinen der großen Sanierungsvorhaben des Barons Haussmann und beherbergt die betrügerischen Kreise. Es ist die Höhle des geheimen Bündnisses zwischen Politik, Finanzen, Industrie und der ihnen restlos ergebenen Presse. »Der Bankier Steiner, eingeführt durch Léonide de Chezelles, die ganz Paris kannte, plauderte auf einem Kanapee, das zwischen zwei Fenstern stand. Er war bemüht, aus einem Abgeordneten Nachrichten herauszulocken, deren er für seine Börsenspekulationen bedurfte.«²⁹ Diese Szene aus *Nana* (1880) spielt im Hôtel des Grafen Muffat, Rue de Miromesnil, bei jenen Dienstagstreffen, zu denen sich diverse Leute einfinden, die jenseits aller gesellschaftlichen Unterschiede und vermeintlichen Gegensätze (Legitimisten, Bonapartisten, Adlige des Ancien Régime, Barone des Kaiserreichs, Emporkömmlinge der Finanzwelt, Kanzleidirektor im Innenministerium) dem Köder des Gewinns verfallen sind. Steiner, der Bankier, wird als »Jude aus Frankfurt« eingeführt, doch der Roman spielt gleichfalls auf das Weltbürgertum der Adligen an, die begierig darauf warten, sich anlässlich der Weltausstellung an der Seite der internationalen Hautevolee (dem Schah von Persien, dem König von Preußen, dem russischen Zaren ...) zu zeigen. Das Hôtel particulier ist ein Aufenthaltsort der Eliten und ein Hort für Betrüger. In zahllosen Beschreibungen dekliniert Zola seine Typologie durch: hundertjährige Paläste (Muffat, Daigremont, Béraud du Châtel), nagelneue des modernen Paris wie das von Aristide Saccard am Parc Monceau oder das von Nana in der Avenue de Villiers. Er verweilt bei einzelnen Beispielen, die von der Norm abweichen und die Abwegigkeiten seiner Epoche auf dem Terrain des Wohnens spiegeln. In *L'Argent* (1891) wird das in der Rue de Provence gelegene Palais im Besitz von Gundermann als eine Art Durchgangshalle, Wartesaal oder, besser noch, als Börse mit ihrem rastlosen Treiben beschrieben. Dort lebt und arbeitet der Bankier im Kreise seiner riesigen Familie: eine übersteigerte Umkehrung der adeligen Großfamilie, die der Gründung der Hôtels particuliers unter dem Ancien Régime zugrunde gelegen hatte. Nanas Hôtel wiederum – ein der Laune eines jungen Malers entsprungener Pseudo-Renaissancepalast, den dieser hatte verkaufen müssen – ist »eine Hölle, ein Irrenhaus«³⁰ und bald auch ein Freudenhaus, in dem Nana »der Reihe nach« alle Männer »gierig vernascht«.³¹ Das Pastiche ist nicht nur eine schlechte äußere Nachahmung. Es setzt eine tiefgehende Denaturierung voraus, einen gesellschaftlichen und individuellen Verfall, der im Kontrast zu dem originalen Vorbild des Hôtel particulier steht, wie Zola es in *La Curée* (1871) darstellt: Das altehrwürdige Hôtel Béraud auf der Île Saint-Louis mit seiner nüchternen Fassade gemahnt an die zerronnene Integrität in einer ausschweifenden Welt. Ästhetische und klinische Werturteile gehen bei Zola stets Hand in Hand: Die verschwenderischen Verzierungen der neuen Stadtpalais bilden die biologische Erschöpfung ihrer

Bewohner ab. Der hohe Stellenwert der Fassade – als Hülle der Dinge im Allgemeinen und als Äußeres des Hôtel particulier im Besonderen – triumphiert in der Beschreibung des Wohnsitzes von Aristide Saccard am Anfang von *La Curée*. Indem er seine Beschreibung visuell nachvollziehbar anlegt (»während der Blick nach oben wanderte ...«), lässt Zola den Leser zu einem Betrachter jener überfrachteten Architektur werden – »Es war eine Zurschaustellung, eine Überfülle, ein erdrückender Reichtum.«³² In Bezug auf die als »Kleinbürger« definierten Spaziergänger im Parc Monceau spricht Zola nebenbei auch das hochmoderne Thema der Frustration an:

»An Sommerabenden, wenn die schräg einfallende Sonne die goldenen Geländer an der weißen Fassade beleuchtete, hielten die Spaziergänger im Park inne, betrachteten die an den Fenstern des Erdgeschosses drapierten roten Seidenvorhänge; und durch Spiegel, die so breit und hell waren, dass sie, wie die Spiegel der modernen Warenhäuser, dort angebracht schienen, um den inneren Prunk nach außen zu tragen, erheischten jene kleinbürgerlichen Familien einen Blick auf ungeheuer reiche Möbelecken, Stofffalten und Deckenverzierungen, deren Anblick ihnen vor Bewunderung und Neid mitten auf den Parkwegen die Sprache verschlug.«³³

Diese Passage veranschaulicht beispielhaft die Spannung zwischen visueller und gesellschaftlicher Distanz: Das Allernächste ist unerreichbar. Man könnte diesen Konflikt noch um die Konfrontation zwischen Privateigentum und Park ergänzen, zumal das Zweite Kaiserreich mit der Anlage öffentlicher Parks und Grünanlagen allen Bürgern ›Grünbereiche‹ zugänglich machen wollte, die bisher meist nur Privatpersonen vorbehalten waren. Der Luxus des englischen Gartens strahlte in den öffentlichen Raum aus und sollte zum Gemeingut werden – eine Ankündigung, die manche Zeitgenossen, so auch Zola in einem erbitterten Artikel,³⁴ als hohles Versprechen entlarvten. Der Neid, der die Kleinbürger wie angewurzelt vor Saccards Hôtel particulier stehen lassen lässt, nährt sich aus der Hoffnung, dass auch sie sich einen solchen Luxus leisten können, und macht sie gleichzeitig anfällig für die aus jenen falschen Vorspiegelungen resultierende Frustration.

Konnte der Kriminalroman, eine Gattung, die unter der Dritten Republik mit ihrer »Kultur des Verbrechens« (Dominique Kalifa) triumphierte, den Kleinbürgern ihre Verbitterung angesichts des unverschämten Reichtums der Hôtel particulier ein bisschen versüßen? Wenigstens im Geiste durften sie dort die Türschwellen überqueren, von oben bis unten sämtliche Schätze in Augenschein nehmen und sie vor der Nase ihrer arroganten, unredlichen Besitzer entwenden. Das betrügerische Privileg, das der Passant in demokratischen Zeiten mit dem Hôtel particulier assoziiert und als kränkend empfindet, wird im Kriminalroman durch das fiktive Eindringen in dessen Räumlichkeiten kompensiert. Dieses Eindringen kann legaler (Hausdurchsuchung) oder illegaler Natur sein (Einbruch). Ersteres wird in Émile Gaboriaus *Monsieur Lecoq* (1869) inszeniert, wo der junge, titelgebende Inspektor das Hôtel de Sairmeuse, »eines der weiträumigsten und prächtigsten des Faubourg Saint-Germain«,³⁵ einer gründlichen Durchsuchung unterzieht. In einem für den Ermittlungsroman typischen narrativen Verfahren folgt die Beschreibung des Hôtel

der Erkundung des Inspektors, was sie ausgesprochen dynamisch und konkret macht – aber auch brutal, weil sie die schändlichen Hausbesuche seiner verbrecherischen Gegenspieler widerspiegelt:

»Mit innerem Grimm machte er sich an die Arbeit und trieb die Leute, die ihm vorangingen und leuchteten, zur Eile an. Die schwersten Möbelstücke hob er an wie Federn, verrückte Sessel und Stühle, spähte in Wand- und Kleiderschränke, schaute hinter Wandbespannungen, Gardinen und Vorhänge. Es hatte noch nie eine gründlichere Durchsuchung gegeben.«³⁶

Illegal oder nicht, das Eindringen entschädigt den Leser für jenen geschlossenen Raum, der für unrechtmäßig angeeignete Vermögen und Insidergeschäfte steht. In *Édith au Cou de Cygne*, einer Erzählung aus dem Novellenband *Les Confidences d'Arsène Lupin* (1913) von Maurice Leblanc, simuliert der ›Einbrecher-Gentleman‹ einen Diebstahl, um an die Versicherungsprämie für eine Sammlung wertvoller Wandteppiche zu kommen. Doch wie immer will er vor allem die Mächtigen und die mit ihnen paktierende Polizei an den Pranger stellen: Das sorgfältig inszenierte Verbrechen findet in einem Hôtel particulier des 16. Arrondissements statt, im Anschluss an einen rauschenden Empfang, bei dem sich die feine Gesellschaft, Sammler und Journalisten unter dem Schutz der Polizei, die das Hôtel in eine Festung verwandelt hat, versammelt. Hinter dem Hausherrn, einem reichen Brasilianer, verbirgt sich kein Geringerer als Lupin höchstpersönlich. Das Hôtel particulier wird als Hort für Diebe und Usurpatoren entlarvt – was Zola seinerseits in seinen Gesellschaftsromanen vorgeführt hatte.

Eine von Claude Poissenot in *Sociologie de la lecture* angeführte Umfrage weist Zola als einen der meistverkauften Klassiker zwischen 2000 und 2010 aus. Dabei spielt die Schule eine zentrale Rolle: »Der Unterricht, die Hartnäckigkeit, mit der die Lehrer über Generationen hinweg die Lektüre gefördert haben und die Tatsache, dass die Bücher in zahlreichen Haushalten vertreten sind, machen diesen Autor zu einer kollektiven Referenz.«³⁷ Wir wollen die Hypothese wagen, dass Zolas Darstellung der reichen Pariser Viertel vielleicht nicht direkt die Wahrnehmung der Gelbwesten geprägt, aber doch ihre Gleichsetzung dieser Viertel mit den ›globalisierten Eliten‹ legitimiert. Das Hôtel particulier steht im Mittelpunkt dieser Projektionen: Die Seiten, die in *Nana*, *La Curée* und *L'Argent* dieser Architekturform gewidmet sind, zogen sich wie Palimpseste über die Websites der derzeit vermögendsten Franzosen, die sämtlich in den schönsten Pariser Stadtpalais wohnen. Vielleicht darf man abschließend auch den Gedanken wagen, dass sich die aus den gleichen kollektiven Referenzen schöpfenden Magnaten beim Erwerb ihrer prestigeträchtigen Anwesen ebenfalls auf die Literatur bezogen haben.

1 Pierre Rosanvallon spricht von einer »Politik der Präsenz, zu der die weithin sichtbare Warnweste das logische Emblem bildet«, in: id., *Les épreuves de la vie. Comprendre autrement les Français*, Paris: Seuil, 2021, S. 50.

- 2 Der Slogan auf dem Rücken der Gelbwesten lautet »Sie sind gelb, sie sind hässlich, sie passen zu gar nichts, aber sie können einem das Leben retten«, zit. nach Joseph Confavreux (Hg.), *Le fond de l'air est jaune. Comprendre une révolte inédite*, Paris: Seuil, 2019, S. 169.
- 3 »»Diese Leute da sind doch total abgehoben, die leben auf dem Mond«, erklärt ein von France 3 Nouvelle Aquitaine interviewter Rentner (19. November 2018).« Christian Le Bart, *Petite sociologie des Gilets jaunes. La contestation en mode post-institutionnel*, Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2020, S. 156.
- 4 »Da lag wirklich Hass in der Luft, die Leute wollten Bullen töten, alles anstecken und kaputt machen. An diesem Tag habe ich gedacht: ›Es wird Tote geben‹. Bei den Polizisten oder bei den Demonstranten, oder auf beiden Seiten.« Thibault Lefèvre und Lisa Guyenne, »»Le 1^{er} décembre, l'Élysée aurait pu tomber«. Un CRS raconte le chaos des ›gilets jaunes‹ l'hiver dernier«, in: *France Inter*, 12. November 2019.
- 5 Vanessa Schneider, »»Gilets jaunes«: le jour où les quartiers chics ont eu peur«, in: *M Le Magazine du Monde*, 19. Juli 2019.
- 6 Éric Le Mitourard, »»Gilets jaunes à Paris: les hôtels particuliers incendiés«, in: *Le Parisien*, 4. Dezember 2018. Vgl. auch: [Anon.], »»C'était la guerre«: Le propriétaire d'un hôtel particulier sur les Champs-Élysées témoigne«, in: *Sud Radio*, 3. Dezember 2018.
- 7 Christopher Ketcham, »»A Play with No End. What the Gilets Jaunes Really Want«, in: *Harper's Magazine*, August 2019.
- 8 Zit. nach Pierre Blavier, *Gilets jaunes. La révolte des budgets contraints*, Paris: Presses Universitaires de France, 2021, S. 124.
- 9 Christian Le Bart, *Petite sociologie des Gilets jaunes*, op. cit., S. 159–160.
- 10 »Während sie sich gerade erst langsam an diese Wut-Samstage gewöhnten, versetzt ein Video auf den sozialen Netzwerken die Anwohner in Angst und Schrecken. Eine ›Gelbweste‹ spricht einen ›offenen Brief an die Einwohner des 16. Arrondissements‹ in die Kamera: ›Wir kennen eure Adressen, wir werden euer Viertel abfackeln‹.« Vanessa Schneider, »»Gilets jaunes«: le jour où les quartiers chics ont eu peur«, op. cit.
- 11 In: *Journal du dimanche*, 28. Oktober 2018 über die Wähler von Laurent Wauquiez.
- 12 Zit. nach Vanessa Schneider, »»Gilets jaunes«: le jour où les quartiers chics ont eu peur«, op. cit.
- 13 Vgl. Christian Le Bart, *Petite sociologie des Gilets jaunes*, op. cit., S. 158–160, sowie das Zitat dieser Briefträgerin aus Toulouse: »»Es ist doch genial, dass endlich randaliert wird, das Bürgertum fühlt sich so sicher in seiner Blase, dass es körperlich mal richtig Angst haben soll für seine Sicherheit, damit es endlich loslässt.««
- 14 Sharon Marcus, *Apartment Stories. City and Home in Nineteenth-Century Paris and London*, Berkeley, Los Angeles und London: University of California Press, 1999, S. 21–24.
- 15 Alexandre Gady, *Les hôtels particuliers de Paris, du Moyen Âge à la Belle époque*, Paris: Parigramme, 2008, S. 12.
- 16 Ibid., S. 44–45.
- 17 Ausspruch von Emmanuel Macron am 29. Juni 2017, zit. nach Nicolas Renahy und Pierre-Emmanuel Sorignet (Hg.), *Mépris de classe. L'exercer, le ressentir, y faire face*, Vulaines sur Seine: éditions du Croquant, coll. champ social, 2021, S. 12 und 61.
- 18 Pierre Rosanvallon, *Les épreuves de la vie*, op. cit., S. 83.
- 19 Vanessa Schneider, »»Gilets jaunes«: le jour où les quartiers chics ont eu peur«, op. cit.
- 20 Alexis de Tocqueville, *Souvenirs (1850–1851)*, in: *Œuvres III*, hg. v. François Furet und Françoise Mélonio, Paris: Gallimard, Pléiade, 2004, S. 769 (Übersetzung Nicola Denis).
- 21 Louis Chevalier, *Classes laborieuses et classes dangereuses [1958]*, Paris: Perrin, Tempus, 2007, S. 511.

- 22 Michel Kokoreff, *La diagonale de la rage. Une histoire de la contestation sociale en France des années 1970 à nos jours*, Paris: éditions Divergences, 2021, S. 129.
- 23 Sophie Wahnich, »Sans-culottes et gilets jaunes«, in: Joseph Confavreux (Hg.), *Le fond de l'air est jaune. Comprendre une révolte inédite*, op. cit., S. 29.
- 24 Ibid., S. 42.
- 25 Edmond und Jules de Goncourt, *Histoire de Marie-Antoinette*, Paris: Librairie de Firmin Didot Frères, fils et Cie, 1858, S. 300 (Übersetzung N. D.).
- 26 Sophie Wahnich, »Sans-culottes et gilets jaunes«, op. cit., S. 37.
- 27 Zit. nach Louise Wessbecher, »Germinal« sur France 2 rappelle à quel point l'Histoire se répète«, in: *HuffPost*, 27. Oktober 2021.
- 28 Guy de Maupassant, *Bel-Ami* [1885], Hg. von Philippe Bonnefis, Paris: Le Livre de Poche, 1987, S. 317–318. Hier zit. nach der deutschen Übersetzung von Fürst N. Obolensky, Hamburg: Verlag tradition, S. 323.
- 29 Émile Zola, *Nana* [1880], éd. Auguste Dezelay, Paris: Le Livre de Poche, 1995, p. 71. Hier zitiert nach der deutschen Übersetzung von Arnim Schwarz, Budapest: Gustav Grimm's Verlag, S. 74.
- 30 Émile Zola, *Nana* [1880], op. cit., S. 428 (Übersetzung N. D.).
- 31 Ibid., S. 431 (Übersetzung N. D.).
- 32 Émile Zola, *La Curée* [1871], éd. Philippe Bonnefis, Paris: Le Livre de Poche, 1991, S. 27 (Übersetzung N. D.).
- 33 Ibid., S. 28 (Übersetzung N. D.).
- 34 Émile Zola, »Les squares«, in: *Oeuvres complètes*, hg. von Henri Mitterand, Bd. II, *Le feuilletoniste*, 1866–67, Paris: Nouveau Monde, 2002, S. 489 (Übersetzung N. D.).
- 35 Émile Gaboriau, *Monsieur Lecoq. L'enquête*, Paris: Dentu, 1869, S. 384 (Übersetzung N. D.).
- 36 Ibid.
- 37 Claude Poissenot, *Sociologie de la lecture*, Paris: Armand Colin, 2019, S. 134.

Stephan Zandt

»Where the Wild Things Are«. Das Kinderzimmer als Huis Clos und Bilderraum

»Wenn ich das Wort von des Vaters Segen ein wenig variiere, so kann ich sagen, daß des Vaters Bilder den Kindern Häuser gebaut haben. [...] [I]m wörtlichen Sinne [...] trifft es zu für das allererste Haus, dass ich errichten durfte, denn dessen Wände und Dach bestanden aus Bildern selbst. – An dunklen Wintertagen, wenn Vater des schlechten Lichts wegen nicht malen konnte [...], durfte ich bisweilen bei ihm im Atelier spielen und [...] aus richtigen großen auf Leinwand gemalten und auf Keilrahmen gespannten Bildern ein Haus bauen, in das ich selbst hineinkriechen und es mir unter seinem Dach gemütlich machen konnte.«¹

Die Kindheitserinnerungen Fritz Overbecks aus dem frühen 20. Jahrhundert lassen sich als Miniatur der modernen Räume der Kindheit lesen: die kreative Errichtung eines heimeligen Raumes der Geborgenheit, in dessen Abgeschlossenheit sich das Kind frei von den Ängsten und Bedrohungen, den Ansprüchen und Zumutungen der Außenwelt fühlt. Ein kindlicher und kindgerechter Eigenraum, dessen Faszination in der Erinnerung der späteren Erwachsenen kaum je ohne einen Hauch von Nostalgie auskommt.² Dabei wirft die Overbecksche Schilderung des Bilderrauses seiner Kindheit jedoch die Frage auf, unter wessen Verfügungsgewalt und mit Hilfe wessen Vorstellungen, Fantasien und Bildern die Errichtung der Räume der Kindheit von statten geht. Erscheint auf den ersten Blick die Zweckentfremdung der Utensilien der erwachsenen Welt als kindlicher Freiraum, so erweist sich diese bei genauerer Lektüre als hochgradig reglementiertes Unterfangen. Denn das im Arbeitsraum des Vaters errichtete Bilderhaus des kleinen Fritz unterliegt ganz den Bildern, den Vorstellungen, der Verfügungsgewalt und Tatkraft des Vaters: Es ist der Vater, der das Kind zum Bau des Bilderrauses auffordert und dessen »Segen« gleichermaßen erst die Baugenehmigung erteilt, und es sind seine Bilder, mit denen sich der kleine Eigenraum des Kindes als Ereignis im elterlichen Arbeitsraum territorialisiert. Diese Territorialisierung scheint darüber hinaus auch im Rückblick und angesichts der »großen, von dem kleinen Jungen kaum zu regierenden Stücke«³ die Hilfe des Vaters nötig zu machen; ein Umstand, an den sich der erwachsene Overbeck zwar im Rückblick nicht recht zu erinnern weiß, den er jedoch gleichermaßen in die eigenen Erinnerungen hineinschreibt, um hierin einmal mehr den kindlichen Raum ganz der Verfügungsgewalt und der Güte des Vaters zu überschreiben. Wie man auch immer geneigt ist, die Overbecksche Verdrängung zu

lesen – als kindliche Verdrängung der elterlichen Machtstellung oder als adoleszente Verdrängung der kindlichen Selbstwirksamkeit – in jedem Fall erscheint der heimelige Bilderraum der Overbeckschen Erinnerungen als Produkt eines als vollständig abhängig, schwach und passiv geschilderten und gänzlich der elterlichen Fürsorge unterworfenen kindlichen Subjekts, dessen Dankbarkeit für die ihm nicht selbstverständlich zukommenden Zuwendungen des Vaters noch bis in die nostalgischen Erinnerungsbilder hineinwirkt.

Gerade hierin kommt der Miniatur des Overbeckschen Bilderhauses mehr als ein individueller, biographischer Wert zu: Denn das Bild des von der Sphäre des Arbeits- und Lebensraums der Erwachsenen abgetrennten und ihr gleichermaßen unterworfenen Raums der Kindheit, in dem die Kinder, trotz aller Abhängigkeit und Machtlosigkeit gegenüber den erwachsenen Familienmitgliedern, zu sich selbst zu finden scheinen, gehört bereits um 1900 als Topos zur Grundausstattung der Kindheitserinnerung und -erfahrung. Sie wirkt bis in die Gegenwart fort. Und was für das Bilderhaus des kleinen Fritz gilt, gilt auch für den Raum der Kindheit schlechthin: das Kinderzimmer. Seit dem 18. Jahrhundert fungiert es mehr und mehr als Trennraum zwischen Erwachsenen und Kindern und entwickelt sich spätestens seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts »vom früheren bürgerlichen Standesprivileg [...] zu[m] schichtübergreifenden Schlüsselort[] kindlicher Lebenswelt«.⁴ Der Raum der Kindheit, der im Falle von Fritz und vielen anderen Kindern zu Beginn des 20. Jahrhunderts noch in aller Fragilität und als temporäres Ereignis im geteilten Familienraum errichtet wird, findet nun seinen Ort in eigens dafür vorgesehenen und entsprechend ausgestatteten vier Wänden. Deren Türen sollen die unterschiedlichen Lebenswelten trennen und die territorialen Konflikte innerhalb der Familie lösen. Im Ziel, eine Umwelt zu schaffen, in der sich die kleinen Bewohner·innen ganz ihrer Natur gemäß entfalten können, verspricht das Kinderzimmer den Kinderraum von einem eigenen kleinen Reich der »Selbsterfahrung und Selbstfindung«⁵ jenseits der Welt der Erwachsenen wahr werden zu lassen.

Und doch liegt auch das Kinderzimmer nicht einfach jenseits der Welt der Erwachsenen, so sehr die Mauern und geschlossenen Türen das Kind in seinem Reich auch separieren. Auch das Kinderzimmer bleibt ein Raum im Besitz der Eltern und ist ihrer Verantwortlichkeit und ihren ordnenden und anordnenden Territorialisierungen unterworfen. Der Umstand, dass das Kinderzimmer, ganz im Gegensatz zu den Deckenhöhlen, Bilderhäusern und Verstecken unter dem Tisch, auch einen Straf- und Isolierort, wenn nicht gar eine »Leidensstätte [...] als Ort von körperlichen und seelischen Mißhandlungen«,⁶ darstellt, verweist das Bild des Kinderzimmers als Raum, in dem die kindliche Natur, in aller Distanz von der Welt der Erwachsenen, endlich zu sich selbst findet, in den Bereich der gesellschaftlichen Fiktion.⁷ Mehr noch als jedes provisorische und vom Gutdünken der Erwachsenen abhängige Bilderhaus, muss man das Kinderzimmer als durch die elterlichen Vorstellungen bestimmten Raum der Kindheit bezeichnen, der all die pädagogischen Ansprüche und Einflussnahmen prozessiert, die seine Anordnung und Konstruktion prägen. Hierin bringt er allererst hervor und macht anschaulich, was er beherbergen soll: die Natur

des Kindes und damit das Kind selbst als von den Erwachsenen unterschiedenes Wesen.

Die Geschichte der realen oder fiktiven Trennung kindlicher Eigenräume von denjenigen der Erwachsenen ist konstitutiv in jenen historischen Prozess des Wandels der Kindheitsbilder eingebettet, der das Kind, in seiner Psyche, seinen Bedürfnissen, Lebensformen und seiner Wahrnehmung, seit der Neuzeit zusehends als andersartiges Wesen konturiert.⁸ Wenn sich dieser Prozess, in dem der andersartigen Natur des Kindes mehr und mehr Aufmerksamkeit zukam, auch zu Recht als »Evolution von Kindgerechtigkeit«⁹ erweist, so bleibt dennoch der Umstand frappierend, dass »[d]ie zunehmende Beachtung, die Kindern und dem Status von Kindheit während der Jahrhunderte der Neuzeit geschenkt wird, [...] nicht wachsender Nähe, sondern wachsender Distanz zwischen Erwachsenen und Kindern geschuldet«¹⁰ ist. Die Sorge, ebenso wie die Problematisierung und Faszination, die die Kindheit in ihrer Alterität seit der Neuzeit auslösen, wird hierin, entsprechend einer These Käthe Meyer-Drawes und Bernhard Waldenfels',¹¹ nur »als Verarbeitung eines ambivalenten Fremdwerdens zwischen Erwachsenen und Kindern«¹² verständlich. »Man kennt die Kindheit nicht«,¹³ schreibt Jean-Jacques Rousseau bereits um die Mitte des 18. Jahrhunderts in seinem Gründungsmanifest der modernen Pädagogik. Und »[m]it den falschen Vorstellungen, die man von ihr hat, verirrt man sich umso mehr, je weiter man geht [...]. Die Kindheit hat eine eigene Art zu sehen, zu denken und zu fühlen, und nichts ist unvernünftiger, als ihr unsere Art unterzuschieben.«¹⁴ Was sich bereits in Rousseaus bis heute vielzitiertem *Émile* exemplarisch abzeichnet, gilt für die Transformation des Verhältnisses der Generation im sich herausbildenden bürgerlichen Zeitalter überhaupt: bei ihr handelt es sich nicht allein um die Etablierung einer grundlegend wesenshaften Differenz und eines daraus folgenden impliziten und expliziten Machtverhältnisses zwischen Erwachsenen und Kindern sowie eine damit verbundene Trennung der Lebensformen und -räume, sondern vielmehr um die Etablierung eines neuen Blicks auf die Kindheit. Denn die Entdeckung der rätselhaften und fremden Natur des Kindes, die in der Moderne zur Grundlage all der familiären und staatlichen Sorge um seine Regierung und Pädagogisierung und überhaupt all jener Bestrebungen wird, das Kind in die ihm fremde, wenn nicht feindliche Ordnung der Kultur einzugliedern und einzuführen, lässt die Kinder zum Gegenstand eines grundlegend neuen »Willens zum Wissen« (Michel Foucault) werden. Gerade insofern sich das Kind für die ihm fremden Erwachsenen als »black box« erweist und hierin als konstitutiv »unerkennbar und unkontrollierbar«,¹⁵ fordert es in der permanenten Irritation, die es stiftet, sowohl seine Absondierung aus den Räumen der Erwachsenen heraus als auch einen mit ihr verbundenen und notwendig voyeuristischen Blick, der sich den Kindern gerade dort zu nähern trachtet, wo sie sich ihm zu entziehen scheinen. Dabei erscheint es nur folgerichtig, dass sich die Faszination für die fremde Natur der Kinder und das Begehr, sie zu erfassen, gerade auf jene Eigenräume der Kindheit richtet.

Aber auch umgekehrt lässt sich feststellen, dass sich das kindliche Séparée ebenso selbst in jener Ambivalenz zwischen Eigen- und Fremdraum konstituiert,

die auch die Overbeckschen Erinnerungen an das Bilderhaus vorführen: als kindlichen Freiraum, der sich gegen die kontrollierenden Blicke der Erwachsenen abschließt, nur um diese darin umso mehr auf sich zu ziehen. Die visuelle Macht der Erwachsenen und ihr Begehr, sich ein Bild von dem unbestimmbaren und leeren Raum der Kindheit zu machen, überziehen die Kinderräume mit fortwährenden Territorialisierungen, sei es in Form des heimlichen Blicks »durch einen Spalt«¹⁶ zwischen den Leinwänden oder Tischtüchern, die das Kind umschließen oder als verstohlerer Blick durch das Schlüsselloch. Gerade hierin folgen die Räume der Kindheit der Figur eines *huis clos* (*huis* von lat. *ustium*, die Öffnung, *clos* franz. geschlossen), als Raum der Zuflucht aber auch des Ein- und Ausschlusses, der sich den Blicken so sehr verweigert, wie er das erwachsene Begehr nach Bildern auf sich zieht. Das Overbecksche Bonmot, dass die elterlichen Bilder »den Kindern Häuser bauen«, verweist hierin auf die systematische Eigenschaft des Kinderzimmers als Bilderraum. In ihm nimmt die Kindheit die Gestalt eines »arkanen Reichs« an, das sich als »Zone der grenzenlosen Bestimmbarkeit« und »als Projektionsraum für Zuschreibungen gegensätzlichster Art und unterschiedlichster ideologischer Prägung nach gerade anbietet«.¹⁷

II.

Dabei weist der Blick in die Kinderzimmer des frühen 19. Jahrhunderts, den etwa die bis in die Gegenwart so häufig abgedruckten Ideal-Bilder der biedermeierlichen Kinderstube aus Johann Michael Voltz' *Bilderbuch für Knaben und Mädchen* um 1820 bieten, noch keineswegs jenen verstohlenen Charakter auf, der für die Kinderzimmer des 20. Jahrhunderts konstitutiv erscheint. Noch der klassizistisch anmutende klare Stil der Zeichnung verdeutlicht die Transparenz, die den frühen Raum der Kindheit auszeichnet. Die Tür des Kinderzimmers für Mädchen [Abb. 1], durch die gerade die Mutter mit dem für die Kinder bereiteten Napfkuchen schreitet, steht offen und gibt, im Übergang zwischen der noch kindlichen und bald erwachsenen Sphäre, den Blick auf die zukünftigen Aufgaben der Mädchen in der weiblichen Sphäre des Haushalts frei. Die Kinder leben in ihrer eigenen Welt, und doch erscheint diese als ideale Version der Welt der Erwachsenen im Miniaturformat. Die ihrer Größe an die kindlichen Verhältnisse angepassten Tische, Stühle und Hocker, die das Zimmer möblieren, ebenso wie das Spielgerät aus Puppen, Puppenküche, den Wiegen und Wagen für die Puppentanten und -kinder, mit denen die fünf Töchter des Hauses beschäftigt sind, zeigen sich als spielerisches Pendant zur ernsten, vergeschlechtlichten Tätigkeitssphäre der Erwachsenen. Und entsprechend gestalten sich auch die zwischen Mädchen und Jungen klar unterschiedenen Kinderzimmer ganz nach der sich zeitgleich herausbildenden Trennung der Sphären der männlich geprägten Öffentlichkeit von Wirtschaft und Politik sowie der familiären weiblichen Reproduktionsarbeit. Während die Spiele der Mädchen sich ganz auf die Vorbereitung der mütterlichen und haushälterischen Aufgaben fokussieren, ist das Bild des Kinderzimmers für Knaben von den Spielen mit der Dingwelt der Ökonomie, der Technik und des Kriegerwesens erfüllt [Abb. 2].

Was die Räume und Welten von Erwachsenen und Kindern zu Beginn des 19. Jahrhunderts unterscheidet, ist ihr sorgloser und spielerischer Rahmen, der dem romantischen Bild des Kindes als spielendem Wesen¹⁸ Ausdruck verleiht. Dabei übernehmen die Erwachsenen in dieser freundlichen und harmonisch gezeichneten Spielwelt zwar keine disziplinierende, sondern nur eine unterstützende Rolle. Sie soll dem Kind, gemäß den epochenmachenden Ideen Rousseaus, allen Freiraum lassen. Dennoch lassen die Voltzschen Bilder nirgendwo einen Zweifel an ihrem pädagogischen Auftrag aufkommen. Sie erweisen sich hierin als Bilder jener sprichwörtlichen »guten Kinderstube«, die sich im langen 19. Jahrhundert neben der Schule zum Inbegriff einer angemessenen Erziehung und des feinen Benehmens und zur notwendigen Eintrittskarte in die bürgerliche Welt der Erwachsenen entwickelt. So sehr sie auch im Spiel die Welt der Kinder von derjenigen der Erwachsenen scheiden, so machen sie doch gleichermaßen deutlich, dass die aufklärerische Idee der Kindheit als Übergangszeit, die ihr Ziel im Erwachsenwerden findet, bei allem Wechsel der pädagogischen Mittel und der Anerkennung ihres Eigenwertes weiterhin Bestand hat: Die Kindheit bleibt »eine Epoche noch nicht verwirklichter, aber durch die Erziehung verwirklichbarer Vernünftigkeit.«¹⁹

III.

Was die Voltzschen Szenen als Idylle des kindlichen Raumes zeichnen, stellte dabei jedoch selbst in der bürgerlichen Gesellschaft eher die Ausnahme als die Regel dar. Oft war es schon eine Errungenschaft, wenn ein Kind über eine nicht nur temporäre eigene Spiecke im geteilten Raum der Familie verfügte. Und die biographischen Schilderungen aus der Zeit legen nahe, dass die Räume der Kindheit, abgeschoben in den hintersten Teil der Wohnung und weit entfernt von den Lebensräumen der Eltern, weiterhin mehr einen »Raum der Verwahrung zum Schlafen« abgaben als einen Spielraum am Tage.²⁰ Diese Tendenz setzte sich in der durch zwei Weltkriege, Wirtschaftskrisen, Armut und Wohnungsnot geprägten ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts in der Breite der Gesellschaft fort, wie bereits die eingangs geschilderten Kindheitserinnerungen gezeigt haben: Selbst ein eigenes Bett für die Kinder war lange eine Seltenheit.²¹ Die Etablierung jenes Eigenraums der Kinder, den die Voltzschen Bilder entwerfen und der uns heute so selbstverständlich scheint, ist eine Entwicklung der Nachkriegszeit. Die Durchsetzung des Kinderzimmers als obligatorischem Raum im Elternhaus, ist dabei jedoch nicht nur dem wirtschaftlichen Aufschwung und etwa dem sozialen Wohnungsbau der 1960er Jahre geschuldet,²² sondern findet seine Gründe auch in dem Versprechen einer Erneuerung der Gesellschaften nach dem Zweiten Weltkrieg durch das Mittel der Erziehung, das einen pädagogischen Paradigmenwechsel auslöste. In seinen Grundlagen verweist dieser auf die Reformpädagogik sowie die entstehende Kinder- und Entwicklungspsychologie um 1900 zurück.

1902 hatte Ellen Key in ihrem vielrezipierten Plädoyer für eine neue Pädagogik das »Jahrhundert des Kindes«²³ ausgerufen und im Anschluss an Friedrich Nietzsche und Jean-Baptiste de Lamarck die Kindheit zum Projekt- und Experimentierfeld

einer körperlich wie geistig vervollkommenen Menschheit erklärt. Ein Versprechen, das gerade nach 1945 eine neue Attraktivität verzeichnen konnte. Dabei berief sich das Programm der Reformpädagogik nicht nur erneut auf Rousseaus »Naturevangelium der Erziehung«,²⁴ sondern setzte gegen die Disziplinierung und den Drill einer »Erziehung gegen das Kind« auf eine pädagogische Umwelt, die dem Kind eine freie Entfaltung ermöglichen und es gleichermaßen auf natürliche Weise in seine Schranken weisen sollte:

»Das Kind nicht in Frieden zu lassen, das ist das größte Verbrechen der gegenwärtigen Erziehung gegen das Kind. Dahingegen wird eine im äußeren sowie im inneren Sinne schöne Welt zu schaffen – in der das Kind wachsen kann; es sich darin frei bewegen lassen, bis es an die unerschütterlichen Grenzen des Rechts anderer stößt – das Ziel der zukünftigen Erziehung sein. Erst dann werden die Erwachsenen wirklich einen tiefen Einblick in die Kinderseele, dieses fast immer noch verschlossene Reich, erlangen können.«²⁵

»Das Verborgene im Kinde«, so formuliert es Maria Montessori 1936 in ihrer späten Programmschrift *Il secreto dell'infanzia*,

»wird nur durch die Umwelt verdeckt und daher gilt es auf diese Umwelt einzuwirken, um dem Kind einen freien Ausdruck seines Wesens zu ermöglichen. [...] Bereiten wir also dem Kind eine offene, seinem Lebensmoment angepasste Umwelt, so wird sich die kindliche Seele spontan offenbaren; das Geheimnis des Kindes muss sich enthüllen.«²⁶

Weit entfernt davon, wie die Erwachsenen auf den Voltzschen Stichen, die Kinder zu Gesellschaftsspielen anzuleiten, sollen die Pädagog·innen von nun an eine möglichst passive Haltung einnehmen, die dem Kind einen Möglichkeitsraum für die ihm eigenen Tätigkeiten eröffnen soll. Dabei ist ein experimentalpsychologischer Blick aus der Ferne, der sich auf das Kind richtet wie der Blick »des Astronomen, der unbeweglich vor seinem Teleskop sitzt, währenddessen die Welten sich durch den Raum bewegen«,²⁷ ebenso entscheidend wie die Schaffung »eine[r] dem Kinde angemessene[n] Umwelt«,²⁸ in der es sich vom Erwachsenen zu lösen vermag und in der alle Hindernisse zu beseitigen sind, die der schöpferischen und kreativen Subjektivierungsarbeit des Kindes im Wege stehen. Entsprechend stellt nicht nur Maria Montessori die Bedeutung der reformpädagogischen Idee, »die materielle Umwelt der kindlichen Körpergröße anzupassen«, als »bedeutsame Verbesserung des Kinderdaseins« heraus.²⁹ Auch Ellen Key betont als das »wichtigste von allem« für die neue Erziehung der Kinder ein »großes, farbenfrohes, mit schönen Lithographien, Holzschnitten u. dergl. geschmücktes Kinderzimmer mit einfachen Geräten und voller Bewegungsfreiheit«.³⁰ In ihm schalle dem Kind nicht, wie in der Wohnwelt der Großen, ein permanentes »stehen lassen!«³¹ entgegen, das es zwinge, sich zurückzuhalten, keinen Ärger zu erregen oder gar in vollkommener Passivität zu verharren. Der räumlichen Grenzziehung zwischen Kinder- und Erwachsenenraum kommt nun ein neuer, eminent pädagogischer Sinn zu, insofern sie einerseits dem Kind einen Raum der Selbstermächtigung eröffnet und ihm andererseits die Grenzen seines Reichs aufzeigt: Verhält sich das Kind in der Welt der Erwachsenen nicht nach deren

Regeln, so soll es auf das eigene Zimmer verwiesen werden, um zu lernen »die größere Welt zu ehren, in der der Wille anderer herrscht, die Welt, in der das Kind gewiß sich selbst Raum schaffen soll, aber auch lernen, daß jeder Raum, den es selbst einnimmt, seine Grenzen hat!«³²

Nicht nur in dieser Hinsicht schließen sich im Namen der kindlichen Natur die Türen zwischen den Welten, die auf den Voltzschen Bildern noch einen prospektiven Übergang von der Welt der Kinder zu der der Erwachsenen dargestellt hatten. Auch die spielerische Nachahmung der Welt der Großen und die entsprechenden Gerätschaften haben keinen Platz mehr in der Kinderstube der Reformpädagogik, sondern stellen nur mehr Hindernisse für die Selbstentfaltung der kindlichen Schöpferkraft dar. Die »elenden Kinderbücher« und »kostbaren Spielereien«, »die den Luxus der Erwachsenen nachahmen« und die »eigene Erfindung und Phantasie« der Kinder hemmen, sollen nun stattdessen durch die »allereinfachsten« ersetzt werden.³³ Ein Ikonokasmus, der sich für Key und Montessori aus der Beobachtung der kindlichen Handlungen selbst ergibt: Was sich bei Voltz als natürliches kindliches Interesse an den späteren Aufgaben in der Erwachsenenwelt abzeichnetet, wird von der psychologisch informierten Beobachtung der kindlichen Natur als Projektionsbild einer erwachsenen Welt entlarvt. Denn die Kinder kümmerten all diese »wahrhaft prächtigen Spielsachen« nicht oder sie interessierten sie [nur] »einen Augenblick«.³⁴ Stattdessen zerbrächen die Kinder in ihrem »gesunden Selbsterhaltungsinstinkt« all die Dinge, »die ihnen keine Gelegenheit zum Schaffen« gäben, um sich dann einfachen Dingen und vermeintlichem Plunder wie Tannenzapfen, Eicheln, Nadeln und Scherben zuzuwenden, die »von der Einbildungskraft zu großen Werten umgedichtet«³⁵ werden.

Dabei scheiden sich jedoch gerade an der Einbildungskraft des Kindes die Geister, wie die Schriften Keys und Montessoris deutlich machen. Zeigt sich in der Fantasie des Kindes, »in unterschiedlich angeordneten Würfeln und Quadern bald Pferde, bald Burgen, bald Eisenbahnen zu sehen«,³⁶ der Anfang einer naturgegebenen, schöpferischen, kindlichen Intelligenz, die es zu unterstützen und fördern gilt, wie dies Ellen Key gegen Rousseaus Manie, vor allem die realistisch praktischen Fähigkeiten des Kindes erziehen zu wollen, einwendet?³⁷ Oder verhält es sich umgekehrt: Zeigt sich in der Fantasie des Kindes, »einen Stock zum Pferd, den Stuhl zum Thron [und] den Bleistift zum Flugzeug«³⁸ umwidmen zu können, nicht vielmehr eine »psychische Fluchterscheinung«,³⁹ die bedingt durch die Einmischung der Erwachsenen oder einen Mangel an Anlass zur Aktivität, den Geist von den realen Beschäftigungen abzieht und sich »zwischen Bildern und Symbolen«⁴⁰ verlieren lässt? Auf welche Seite man sich in dieser Frage auch schlägt, es wird deutlich, wie unsicher und prekär der Blick auf die unbestimmte Natur des Kindes gerade dort bleibt, wo sie in radikaler Weise von allen störenden kulturellen Einflüssen befreit werden soll. Und der Raum der Kindheit und das Kinderzimmer erscheinen mehr denn je als ein *huis clos*, das von der Frage der Bilder und dem Wunsch des Blicks hinter die den Erwachsenen verschlossenen Türen bestimmt wird.

Kaum ein anderer Kinder- und Bilderbuch-Autor der Nachkriegszeit hat dabei den Wandel der guten Kinderstube in einen Bilderraum der kindlichen Natur eindrücklicher illustriert als Maurice Sendak. Sei es in *Outside Over There* (1981), in *In the Night Kitchen* (1970) oder auch seinem berühmtesten Buch, dem 1963 erschienenen *Where the Wild Things Are*: Sendaks Bilderbücher evozieren stets einen heimlichen Blick durch das Schlüsselloch, der die psychische und bildschaffende Natur der Kinder, ihre Fantasien und affektgeleiteten Wünsche dort zu erhaschen sucht, wo sie sich ungestört von der Welt der Erwachsenen entfalten können: in jenen Kinderzimmern, deren zeitgleiche gesellschaftliche Durchsetzung die Bilderbücher Sendaks begleiten und deren ambivalente Rolle sie einmal mehr kartographieren.

Der kleine Max mit seinem Wolfskostüm ist ein ungestümes, wildes Kind, ein *vilde chaya* (וִילְדָּה) »a wild thing«, dessen störende und überhandnehmenden Spiele zum Ausschluss aus dem Familienraum führen. Die Tür schließt sich hinter dem Wolfkind, und der heimliche Blick auf den Bühnenraum, den Sendaks Bilder eröffnen, vollzieht die Trennung der Welten als affektive Trennung nach. Während sich der zornige Blick des Kindes gegen die Hindernisse, die geschlossenen Türen und Mauern richtet, die die Erwachsenen seinen Spielen und Wünschen in den Weg stellen [Abb. 3], steht das Fenster hinter ihm offen und lässt das Mondlicht und mit ihm die Nachtseiten der Psyche, das Unbewusste und die Fantasien herein, in denen das Kind zum König in der wilden Welt seiner ungezügelten Wünsche und Begehren wird. [Abb. 4] Unter ihrer Ägide und vor dem heimlichen Blick der Leser·innen verwandelt sich der Raum des Kinderzimmers, der vorher augenscheinlich ganz der Kontrolle der Eltern und der Domestikation des Begehrrens unterliegt – wie die akkurate Ordnung und die kaum kindgerechten Möbel sowie die in ihren Topf eingezwängte Pflanze deutlich machen – in den ikonischen Bildraum jener ungezügelten kindlichen Natur, in der Max zum König in seinem eigenen Reich wird. Wie der Blick der Reformpädagogik und Kinderpsychologie und -psychoanalyse, auf deren Einsichten Sendaks Bilder kontinuierlich rekurrieren, so speist sich auch der Blick Sendaks aus dem Begehrren, sich die kindliche Sicht der Welt zu eigen zu machen. In diesem Sinne ist es keine nebensächliche Anekdote, dass die bis heute ikonischen Gestalten der wilden Kerle ihre Inspiration aus der Erinnerung an die eigene Kindheit in der jüdisch-polnischen Exilcommunity in New York und gerade aus jenem kindlichen Blick auf die fratzenhaften Gesichter der Erwachsenen und der Onkel ziehen, deren Schnurrbärte gleichermaßen die Inspiration für die nächtlichen Küchenfantasien des kleinen Mikey in *In the Night Kitchen* abgeben. Und es ist gerade dieses Versprechen, in den Illustrationen des Kinderbuchs den Blick der Kinder selbst zu spiegeln, das Sendaks *Where the Wild Things Are* zum Klassiker der Nachkriegskinderliteratur werden ließ.

Dabei verweist Sendak den unverstellten Blick in das *huis clos* der Kindheit, der nur vermeintlich die kindliche Eigenperspektive erfasst, selbst in das Reich der Geheiliege der Kindheitsbilder, wenn er in seinem 1981 erschienenen *Outside Over There* die psychischen Dramen und Konflikte Idas mit ihrer kleinen Schwester konsequent

in der romantischen Tradition der Kindheitsbilder von Philipp Otto Runge bis zu Clemens Brentanos und Achim von Arnims *Des Knaben Wunderhorn* ausmalt.⁴¹ Versprach noch in *Where the Wild Things Are* das sich zur Nacht und dem Unbewussten öffnende Fenster einen Blick in das *huis clos* der kindlichen Natur, so entpuppt sich nun das »draußen dort drüben« der Fantasiewelt hinter besagtem Fenster als kontinuierlicher Projektionsraum einer romantischen Bildwelt, die das erwachsene Begehen nach den unberührten Bilderräumen der Kindheit konsequent auf die Kulturgeschichte der Bilder verweist. Spätestens der Blick des abwesenden Vaters auf die Kinder, der im Porträt neben dem Fenster die permanent anwesende psychische Macht des väterlichen Gesetzes verkörpert, durchbricht die Illusion des heimlichen und nur vermeintlich abwesenden Blicks der Leser·innen und wirft diesen auf sich selbst zurück [Abb. 5]. Der Bildraum der Kindheit enthüllt demnach weniger eine von den Erwachsenen gelöste fremde Natur als vielmehr eine unentwegt von ihnen abhängige und auf sie zurückverweisende Kultur des Kindes.

- 1 Fritz Theodor Overbeck, *Eine Kindheit in Worpswede*, Bremen: Friedrich Röver, 1977, S. 44–45.
- 2 Vgl. Ingeborg Weber-Kellermann, *Die Kinderstube*, Frankfurt a. M. und Leipzig: Insel, 1991, S. 7–14; Gaston Bachelard, *Die Poetik des Raumes*, Übers. aus dem Französischen von Kurt Leonhard, Frankfurt a. M.: Fischer, 2017.
- 3 Overbeck, *Eine Kindheit in Worpswede*, op. cit., S. 45.
- 4 Jürgen Zinnecker, »Kindheit und Jugend als pädagogisches Moratorium. Zur Zivilisationsgeschichte der jüngeren Generation im 20. Jahrhundert«, in: Dietrich Benner und Heinz-Elmar Tenorth (Hg.), *Bildungsprozesse und Erziehungsverhältnisse im 20. Jahrhundert. Praktische Entwicklungen und Formen der Reflexion im historischen Kontext*, Weinheim und Basel: Beltz, 2000, S. 36–68, hier S. 46.
- 5 Renate Gehrke-Riedlin, *Das Kinderzimmer im deutschsprachigen Raum. Eine Studie zum Wandel der häuslichen Erfahrungs- und Bildungswelt des Kindes*, Göttingen: Dissertation, 2003, S. 194, URL: <http://hdl.handle.net/11858/00-1735-0000-000D-FB2D-6> [letzter Zugriff 14/02/2022].
- 6 Ibid., S. 19.
- 7 Vgl. Stephan Zandt, »Zwischen ›Malampianismus‹ und ›Neverland‹. Deckenhöhlen und der Kampf um die Intimitätsräume der Kindheit«, in: Laura Busse, Andreas Gehrlach und Waldemar Isak (Hg.), *Selbstbehältnisse. Orte und Gegenstände der Aufbewahrung von Subjektivität*, Berlin: Neofelis, 2021, S. 145–165.
- 8 Vgl. Philippe Ariès, *Geschichte der Kindheit*, Übers. aus dem Französischen von Caroline Neubaur und Karin Kersten, München: dtv, 1978.
- 9 Michael-Sebastian Honig, *Entwurf einer Theorie der Kindheit*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1999, S. 21.
- 10 Dieter Richter, *Das fremde Kind. Zur Entstehung der Kindheitsbilder des bürgerlichen Zeitalters*, Frankfurt a. M.: Fischer, 1987, S. 25.
- 11 Käte Meyer-Drawe und Bernhard Waldenfels, »Das Kind als Fremder«, in: *Vierteljahresschrift für wissenschaftliche Pädagogik* 64, 1988, H. 3, S. 271–287.
- 12 Honig, *Entwurf einer Theorie der Kindheit*, op. cit., S. 21.
- 13 Jean-Jacques Rousseau, *Emil, oder Über die Erziehung*, vollständige Ausgabe in neuer deutscher Fassung besorgt von Ludwig Schmidt, Paderborn u. a.: Schöningh, 1998, S. 5.
- 14 Ibid., S. 69.

- 15 Niklas Luhmann, »Das Kind als Medium der Erziehung«, in: id., *Schriften zur Pädagogik*, hg. von Dieter Lenzen, Frankfurt a.M: Suhrkamp 2004, S. 166 und 169.
- 16 Overbeck, *Eine Kindheit in Worpswede*, op. cit., S. 45.
- 17 Davide Giuriato, *Grenzenlose Bestimmbarkeit. Kindheiten in der Literatur der Moderne*, Berlin: Diaphanes, 2020, S. 12–13.
- 18 Vgl. grundlegend Meike Sophia Baader, *Die romantische Idee des Kindes und der Kindheit. Auf der Suche nach der verlorenen Unschuld*, Neuwied, Kriftel und Berlin: Luchterhand, 1996.
- 19 Reiner Wild, *Die Vernunft der Väter*, Stuttgart: Metzler, 1987, S. 268–69.
- 20 Vgl. Weber-Kellermann, *Die Kinderstube*, op. cit., S. 30.
- 21 Vgl. Waldemar Isak, »Jedem Kind sein eigenes Bett. Die Bettenaktion des Schweizerischen Roten Kreuzes 1954–1974«, in: Busse, Gehrlach und id. (Hg.), *Selbstbehältnisse*, op. cit., S. 127–144.
- 22 Vgl. Claudia Wucherpfennig, »Kinderzimmer«, in: Jürgen Hasse und Verena Schreiber (Hg.), *Räume der Kindheit. Ein Glossar*, Bielefeld: transcript, 2019, S. 179–184, hier 182.
- 23 Ellen Key, *Das Jahrhundert des Kindes* [1902], Übers. aus dem Schwedischen von Francis Marco, neu hg. mit einem Nachwort von Ulrich Herrmann, Weinheim und Basel: Beltz, 2000.
- 24 Ibid., S. 128.
- 25 Ibid., S. 78.
- 26 Maria Montessori, *Kinder sind anders*, Übers. aus dem Italienischen von Percy Eckstein und Ulrich Weber, bearb. von Helene Helming, mit einem Vorwort von Ingeborg Waldschmidt, Stuttgart: Klett-Cotta, 2020, S. 156.
- 27 Maria Montessori, *Selbsttätige Erziehung im frühen Kindesalter*, Übers. aus dem Italienischen von Otto Knapp, Stuttgart: Hofmann, 1913, S. 83.
- 28 Ibid., S. 258.
- 29 Ead., *Kinder sind anders*, op. cit, S. 158.
- 30 Ibid., S. 88
- 31 Ibid.
- 32 Ibid.
- 33 Key, *Das Jahrhundert des Kindes*, op. cit., S. 112.
- 34 Montessori, *Kinder sind anders*, op. cit., S. 171.
- 35 Key, *Das Jahrhundert des Kindes*, op. cit., S. 112. Vgl. auch Montessori, *Kinder sind anders*, op. cit., S. 216.
- 36 Ibid., S. 215.
- 37 Key, *Das Jahrhundert des Kindes*, op. cit., S. 128–129.
- 38 Montessori, *Kinder sind anders*, op. cit., S. 216.
- 39 Ibid., S. 217.
- 40 Ibid., S. 215.
- 41 Vgl. Robert Rosenblum, *The Romantic Child from Runge to Sendak. Walter Neurath Memorial Lecture 1988*, New York: Thames and Hudson, 1989, S. 54–56.



https://pictura.bbf.dipf.de/viewer/image/ad01981_01_002/1/

Abb. 1: »Spielzimmer für Mädchen«, aus: Johann Michael Voltz, *Zwölf Blaetter Kinder-Bilder zur Unterhaltung und mündlichen Belehrung*, Augsburg, 1823, Seite/Tafel 2.

III. 1 : « Salle de jeux pour filles », extrait de : Johann Michael Voltz, *Zwölf Blaetter Kinder-Bilder zur Unterhaltung und mündlichen Belehrung*, Augsburg, 1823, page/tableau 2.

Abb. 2: Ebd. »Spielzimmer für Knaben«.
III. 2 : *Idem*, « Salle de jeux pour garçons ».



https://pictura.bbf.dipf.de/viewer/image/ad01981_02_002/1/

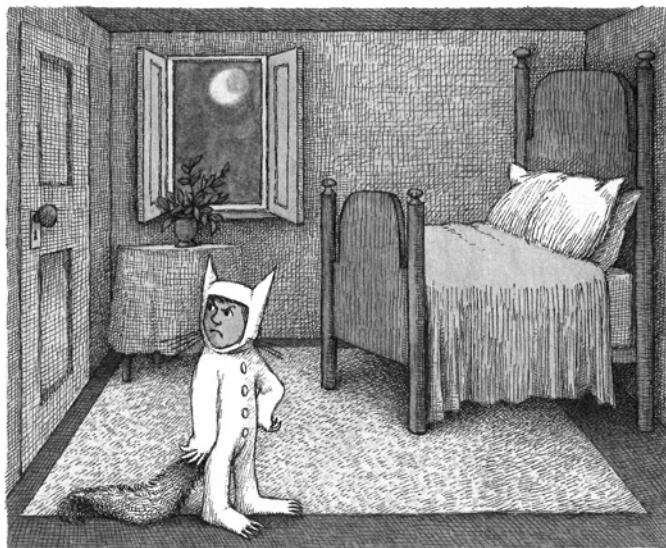


Abb. 3: aus: Maurice Sendak, *Where the Wild Things Are*, New York: Harper & Row, 1963, o. S.

III. 3 : extraite de : Maurice Sendak, *Where the Wild Things Are*, New York : Harper & Row, 1963, s. p.

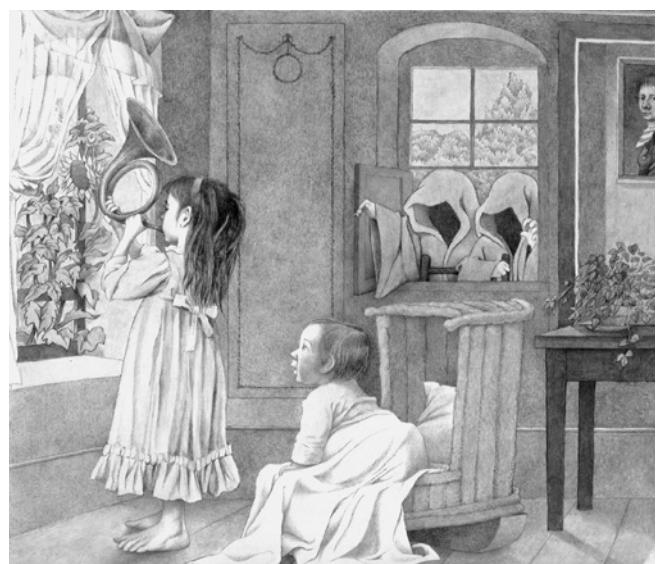


Abb. 4: aus: Maurice Sendak, *Where the Wild Things Are*, New York: Harper & Row, 1963, o. S.

III. 4 : extraite de : Maurice Sendak, *Where the Wild Things Are*, New York : Harper & Row, 1963, s. p.

Abb. 5: aus: Maurice Sendak, *Outside Over There*, New York: Harper & Row, 1981, o. S.

III. 5 : extraite de : Maurice Sendak, *Outside Over There*, New York : Harper & Row, 1981, s. p.



Stephan Zandt, traduit par Florence Rougerie

« Where the Wild Things Are ». La chambre d'enfant comme huis clos et espace des images

« En variant à peine les termes de la bénédiction donnée par le père, je puis dire ainsi que ce sont les tableaux du père qui ont bâti des cabanes aux enfants. [...] Au sens littéral du terme [...], cela vaut pour la toute première cabane que j'eus le droit de construire, car ses murs et son toit étaient constitués par les tableaux eux-mêmes. – Les sombres journées d'hiver, lorsque Père ne pouvait pas peindre en raison de la trop faible lumière [...], j'avais de temps en temps le droit de jouer chez lui dans son atelier et [...] de construire une cabane avec de vrais tableaux de grand format, peints sur toile tendue sur un châssis, dans laquelle je pouvais ensuite entrer à quatre pattes et m'installer pour y jouer tranquillement. »¹

Les souvenirs d'enfance de Fritz Overbeck, datant du début du XX^e siècle, peuvent être lus comme une miniature des espaces modernes de l'enfance : la construction créative d'un lieu intime, d'un cocon protecteur, dans le secret duquel l'enfant se sent délivré des peurs et des menaces, des attentes et exigences du monde extérieur. Un lieu enfantin, réservé et adapté aux enfants, qui exerce plus tard chez ces mêmes enfants devenus adultes une fascination identique, s'exprimant presque toujours dans leur souvenir avec un brin de nostalgie.² Pourtant, la description que donne Overbeck de cette cabane de tableaux de son enfance soulève la question de savoir sous quelle autorité et au moyen de quels représentations, fantasmes et images s'érigent ces espaces dédiés à l'enfance. Si, à première vue, le détournement des ustensiles du monde adulte de leur usage apparaît comme un champ laissé libre à l'enfance, il s'avère en y regardant de plus près, que c'est en réalité une entreprise hautement réglementée. Car la cabane de tableaux du petit Fritz, construite dans l'atelier paternel, est entièrement dépendante des tableaux et des représentations du père, de son autorité et de sa puissance d'action : c'est le père qui exhorte l'enfant à construire la cabane, et dont la « bénédiction » autorise la construction, et ce sont ses tableaux avec lesquels le petit espace particulier de l'enfant se territorialise comme événement dans l'atelier paternel. En outre, cette territorialisation semble rétrospectivement requérir aussi l'aide du père, concernant les « grandes pièces que le petit garçon pouvait à peine manipuler »³ ; un fait dont Overbeck devenu adulte ne semble pas vraiment se souvenir *a posteriori*, mais qu'il inscrit cependant dans ses propres souvenirs, pour ainsi soumettre totalement l'espace enfantin au bon vouloir et à la bonté du père, une fois de

plus. Quelle que soit la manière dont on tend à lire cette omission d'Overbeck, que ce soit comme le refoulement par l'enfant de la position de pouvoir parentale ou comme le refoulement par l'adolescent de l'auto-efficience de l'enfant, dans tous les cas, l'espace douillet fait de tableaux apparaît comme le produit d'un sujet enfantin totalement dépendant qui est dépeint comme faible et passif, entièrement soumis à l'assistance des parents, et dont la gratitude envers un père dont il n'allait pas de soi qu'il soit attentionné à son égard, affecte jusqu'aux souvenirs nostalgiques qu'il en a.

C'est précisément en cela que la miniature de la cabane de tableaux d'Overbeck gagne une dimension supplémentaire, au-delà de sa valeur individuelle et biographique : car l'image de l'espace de l'enfance qui, tout en étant séparé de la sphère de la pièce de vie et de travail des adultes, lui est pourtant soumis et dans lequel les enfants semblent eux-mêmes se trouver malgré toute leur dépendance et impuissance vis-à-vis des membres adultes de la famille, est une représentation qui constitue dès 1900 un *topos* de la matrice des souvenirs et de l'expérience de l'enfance. Son influence est encore perceptible aujourd'hui. Et ce qui vaut pour la cabane de tableaux du petit Fritz vaut pour l'espace de l'enfance par excellence : la chambre d'enfant. Depuis le XVIII^e siècle, celle-ci fonctionne de plus en plus comme espace de séparation entre adultes et enfants et se transforme, depuis la seconde moitié du XX^e siècle, « de l'ancien privilège de classe de la bourgeoisie [...] en lieu-clé de la vie de l'enfant dépassant la notion de classe ».⁴ L'espace de l'enfance qui se construit encore, dans le cas de Fritz comme dans celui de nombreux autres enfants au début du XX^e siècle, dans toute sa fragilité comme un événement temporaire dans l'espace familial partagé, trouve à présent son lieu propre, entre quatre murs dédiés, prévus à cet effet et équipés de manière adéquate. Les portes de celui-ci doivent séparer les différents espaces de vie et sont censées résoudre les conflits territoriaux au sein de la famille. Dans le but de créer un environnement dans lequel les petit·e·s habitant·e·s peuvent s'épanouir librement et conformément à leur nature, la chambre d'enfant promet de réaliser le rêve de l'enfant de posséder son propre petit royaume d'« expérience et de connaissance de soi »⁵ par-delà le monde des adultes.

Et pourtant, malgré les murs et les portes fermées qui isolent l'enfant dans son royaume, même la chambre d'enfant ne se situe pas simplement par-delà le monde des adultes. Elle reste elle aussi un espace dont les parents sont les propriétaires, soumis à leur responsabilité et à leurs territorialisations ordonnatrices et prescriptrices. Le fait que la chambre d'enfant, tout au contraire des grottes faites de couvertures, des cabanes de tableaux et des cachettes sous la table, puisse aussi représenter un lieu de punition et d'isolement, sinon un « lieu de souffrance [...], [un] lieu de maltraitance physique et psychologique »,⁶ renvoie son image, comme espace totalement à part du monde des adultes dans lequel la nature enfantine se trouverait enfin elle-même, dans le domaine de la fiction sociétale.⁷ Plus encore que toute cabane de tableaux provisoire, dépendante du bon vouloir de l'adulte, la chambre d'enfant doit être désignée comme un espace de l'enfance conditionné par les représentations parentales, mettant en œuvre toutes les exigences et influences pédagogiques qui régissent sa construction et son agencement. En cela, elle met tout d'abord en avant

et rend perceptible ce qu'elle est censée abriter, à savoir la nature de l'enfant et par là, l'enfant lui-même, conçu comme un être différent des adultes.

L'histoire de la séparation, réelle ou fictive, des espaces réservés aux enfants de ceux réservés aux adultes fait partie intégrante de ce processus historique de transformation des images de l'enfance, qui depuis l'époque moderne, définit de plus en plus clairement l'enfant comme un être d'une nature autre, du point de vue de sa psyché, de ses besoins, de sa perception et de ses formes de vie.⁸ Si ce processus, au cours duquel on prête une attention accrue à l'altérité de nature de l'enfant, s'avère aussi à raison être une « évolution de la prise en compte des besoins et des capacités spécifiques des enfants »,⁹ le fait frappant est que « l'attention grandissante qui est portée aux enfants et au statut de l'enfance pendant les siècles de l'époque moderne, [...] ne résulte pas d'une proximité croissante, mais d'une distance croissante entre adultes et enfants ».¹⁰ Le souci, tout comme la problématisation et la fascination que l'enfance dans son altérité déclenche depuis l'époque moderne, ne peuvent être compris ici, conformément à une thèse de Käthe Meyer-Drawes et de Bernhard Waldenfels,¹¹ que comme « traduction d'un processus pétri d'ambivalence où adulte et enfant deviennent étrangers l'un à l'autre ».¹² « On ne connaît point l'enfance »,¹³ écrit Jean-Jacques Rousseau dès le milieu du XVIII^e siècle dans son manifeste fondateur de la pédagogie moderne. Et « sur les fausses idées qu'on en a : plus on va, plus on s'égare [...]. L'enfance a des manières de voir, de penser, de sentir, qui lui sont propres ; rien n'est moins sensé que d'y vouloir substituer les nôtres. »¹⁴ Ce qui s'annonce déjà de manière exemplaire dans l'*Émile* si abondamment cité, vaut en général pour la transformation du rapport entre générations, à l'époque de la naissance de la bourgeoisie à proprement parler : il s'agit avec elle non seulement d'établir une différence essentielle entre adultes et enfants et par conséquent, un rapport de force implicite et explicite entre eux, mais aussi, en lien avec cela, de séparer les formes et les espaces de vie, et bien plus encore, de porter un nouveau regard sur l'enfance. Car la découverte de la nature énigmatique et étrangère de l'enfant, qui à l'époque moderne, constitue le fondement de tout le souci familial et matériel portant sur sa gestion et son éducation, et en somme, de toutes les aspirations à intégrer et introduire l'enfant dans l'ordre d'une culture qui lui est étrangère, sinon hostile, font de l'enfant l'objet d'une « volonté de savoir » fondamentalement nouvelle (Michel Foucault). C'est précisément dans la mesure où l'enfant s'avère être une sorte de « boîte noire » pour les adultes auxquels il est étranger et en cela, constitutivement « inconnaisable et incontrôlable »,¹⁵ qu'il exige, en raison de l'irritation permanente qu'il suscite, sa mise à l'écart des espaces réservés aux adultes, tandis qu'il provoque en retour un regard nécessairement voyeuriste. Celui-ci aspire à se rapprocher des enfants précisément là où ils semblent lui échapper. Ce faisant, il semble très logique que la fascination pour la nature étrangère de l'enfant, ainsi que le désir de s'en saisir, se portent précisément sur ces espaces réservés aux enfants.

Mais à l'inverse, on peut constater que l'espace réservé aux enfants s'érige également lui-même dans cette ambivalence entre espace propre et espace étranger qu'Overbeck, se souvenant de cette cabane de tableaux, met en scène : comme un

espace enfantin de liberté qui se dérobe aux regards inquisiteurs et au contrôle des adultes, ce faisant uniquement pour d'autant plus attirer l'attention sur lui. Le pouvoir visuel que déploient les adultes et leur désir de se représenter l'espace vide et indéfinissable de l'enfance, s'emparent des espaces consacrés aux enfants par des territorialisations incessantes, que ce soit en jetant un coup d'œil furtif « par l'interstice »¹⁶ entre les toiles de lins ou les nappes disjointes qui isolent l'enfant ou en regardant à la dérobée par le trou de la serrure. C'est justement en cela que les espaces de l'enfance prennent la forme d'un huis clos (*huis* du latin *ustium*, l'ouverture, *clos* pour fermé), incarnant un lieu de refuge, mais aussi un lieu d'inclusion et d'exclusion, qui se soustrait au moins autant aux regards qu'il attise le désir adulte de se le représenter. La formule d'Overbeck, selon laquelle les tableaux du père « bâtissent des maisons pour les enfants », caractérise de manière plus systématique toute chambre d'enfant comme espace d'images. En elle, l'enfance prend la forme d'un « royaume secret » qui se propose justement comme « zone d'une détermination sans limites » et comme « espace de projection pour des attributions de natures les plus contraires et d'orientations idéologiques les plus diverses ». ¹⁷

II.

Pourtant, les vues de chambres d'enfant Biedermeier du début du XIX^e siècle, par exemple celles si souvent reproduites des planches idéalisées du *Livre d'images pour petits garçons et petites filles* (*Bilderbuch für Knaben und Mädchen*) de Johann Michael Voltz, paru autour de 1820, ne présentent pas encore le caractère secret qui semble être la marque de la chambre d'enfant du XX^e siècle. Le style du dessin, sa ligne claire encore classicisante, indiquent la transparence caractérisant l'espace de l'enfance à cette époque. La porte de la chambre d'enfant pour jeune fille [III.1], que passe justement la mère avec le kouglof préparé pour les enfants, est ouverte ; elle laisse entrevoir, tel un passage entre la sphère qui appartient encore à l'enfance et celle de l'âge adulte qui se profile à l'horizon, les tâches qui attendent les jeunes filles dans la sphère féminine du foyer. Les enfants vivent dans leur propre monde, et pourtant, celui-ci apparaît comme une version idéale du monde des adultes, dans un format miniature. Les tables, chaises et tabourets qui meublent la chambre et dont la taille est adaptée à celle des enfants, ainsi que l'arsenal de jouets, constitué de poupées, d'une cuisine de poupées, de berceaux et de landaus pour les mamans-poupées et leurs enfants-poupées, avec lesquelles les cinq filles de la maisonnée jouent, se présentent comme un pendant ludique de la sphère d'activité, sérieuse et genrée, des adultes. Et conformément à cela, les chambres d'enfant, clairement séparées entre filles et garçons, s'organisent tout à fait selon la distinction des sphères qui s'opère simultanément entre celle, publique, de l'économie et de la politique, à laquelle les hommes impriment leur marque, et celle, familiale, du travail de reproduction, réservée aux femmes. Tandis que les jeux des filles sont totalement centrés sur la préparation des tâches maternelles et liées à l'entretien du foyer, l'image de la chambre des garçons est remplie de jeux empruntés au monde concret de l'économie, de la technique et de tout ce qui a trait à la condition du guerrier [III. 2].

Ce qui distingue les espaces et les mondes des adultes et des enfants au début du XIX^e siècle, c'est le cadre insouciant et ludique de ces derniers, qui correspond à la représentation romantique de l'enfant comme un être dont l'essence est de jouer.¹⁸ Dans ce monde de jeux qui paraît sous un jour souriant et harmonieux, l'adulte n'a assurément pas pour rôle de discipliner, mais de soutenir. Il est censé laisser à l'enfant toute sa liberté d'action, conformément aux idées de Rousseau qui marquent encore l'époque. Pourtant, les planches de Voltz ne laissent nulle place au doute quant à leur vocation pédagogique. Elles s'avèrent en cela conformes à la proverbiale « chambre d'enfant de bonne famille » (« *aus guter Kinderstube* »), qui devient tout au long du XIX^e siècle le symbole même d'une éducation appropriée et du savoir-vivre, ainsi que le blanc-seing nécessaire à l'entrée dans le monde bourgeois des adultes. Même si elles séparent, par le jeu, le monde des enfants et celui des adultes, ces planches rendent pour autant perceptible la conception éclairée de l'enfance comme période de transition trouvant son accomplissement dans l'accession à l'âge adulte. Cette conception garde toute sa pertinence en dépit des changements de moyens pédagogiques et la reconnaissance de sa valeur propre. L'enfance reste « l'âge d'une raison non encore accomplie, mais pouvant être réalisée par l'éducation. »¹⁹

III.

Ce qui permet de caractériser les scènes représentées par Voltz comme idylle de la chambre d'enfant, constituait pourtant, même dans la société bourgeoise, une exception plutôt que la règle. C'était souvent déjà un progrès que l'enfant dispose dans l'espace partagé par la famille d'un coin de jeux qui lui soit propre et cela, pas seulement de manière temporaire. Et les descriptions biographiques de l'époque tendent à prouver que les espaces dédiés à l'enfance, relégués au fin fond de l'appartement et le plus loin possible des pièces de vie des adultes, constituaient encore plutôt un « espace dortoir pour la nuit » plutôt qu'une salle de jeux diurnes.²⁰ Cette tendance se confirma au cours de la première moitié du XX^e siècle, marquée par deux guerres mondiales, plusieurs crises économiques, la pauvreté et la pénurie de logements, frappant toutes les couches de la société, comme l'ont montré les souvenirs d'enfance retracés en ouverture de l'article : même le fait d'avoir un lit séparé pour les enfants fut pendant longtemps plutôt un fait rare.²¹ L'établissement de cet espace dédié aux enfants, tel que l'esquisse les planches de Voltz et qui nous semble aujourd'hui si naturel, est une évolution de l'après-guerre. Le fait que la chambre d'enfant se soit imposée comme une pièce obligatoire dans la maison parentale, n'est ce faisant pas seulement dû à l'essor économique, et notamment à la construction de logements sociaux dans les années 1960,²² mais il s'explique également par la promesse d'un renouveau des sociétés d'après-guerre au moyen de l'éducation, déclenchant un changement de paradigme en matière de pédagogie. Dans ses fondements, celui-ci renvoie au courant de l'éducation nouvelle, tout comme à la psychologie de l'enfant et de son développement qui naît autour de 1900.

Dans son plaidoyer de 1902 pour une nouvelle pédagogie, largement commenté, Ellen Key déclara l'avènement du « siècle de l'enfant »²³ ; dans le sillage de Friedrich

Nietzsche et de Jean-Baptiste de Lamarck, elle y décrit l'enfance comme un champ d'expérimentation et d'investigation d'une humanité accomplie, tant physiquement que spirituellement. Une promesse qui, après 1945, put justement connaître un regain d'intérêt. Pourtant le programme de la nouvelle éducation ne se contentait pas seulement de se référer à nouveau à « l'évangile naturel de l'éducation » de Rousseau²⁴ : il misait d'une part, contre la discipline à tout crin et le dressage que représente une « éducation contre l'enfant » et d'autre part, sur un environnement pédagogique devant permettre à l'enfant un libre épanouissement, tout en le ramenant de manière naturelle à ses limites :

« Ne pas laisser l'enfant en paix, voilà le plus grand crime de l'éducation actuelle contre l'enfant. Par opposition, le but de l'éducation future sera de créer un monde qui soit beau tant du point de vue extérieur qu'intérieur, et dans lequel l'enfant puisse grandir ; de le laisser s'y mouvoir librement, jusqu'à ce qu'il rencontre les frontières inébranlables du droit des autres. Ça n'est qu'à ce moment-là que les adultes pourront réellement acquérir un aperçu pénétrant de l'âme enfantine, ce royaume presque encore toujours obstinément clos. »²⁵

« Ce qui est caché dans l'enfant », ainsi que le formule Maria Montessori en 1936 dans son écrit programmatique tardif *Il secreto dell'infanzia*,

« est seulement masqué par l'environnement et c'est pourquoi il faut agir sur cet environnement pour permettre à l'enfant d'exprimer librement son être. [...] Préparons donc à l'enfant un environnement ouvert, adapté à son moment de vie, ainsi l'âme enfantine se révèlera-t-elle spontanément ; le secret de l'enfant doit se dévoiler. »²⁶

Loin d'inciter les enfants à jouer à des jeux mimant la société, comme les adultes sur les gravures de Voltz, les pédagogues doivent désormais adopter une attitude qui soit la plus passive possible, censée ouvrir à l'enfant un espace de possibilités pour déployer ses propres activités. Pour ce faire, c'est de loin qu'il convient de porter ses regards sur l'enfant, en épousant le point de vue de la psychologie expérimentale, comme le ferait « l'astronome, assis devant son télescope, immobile, tandis que les mondes se meuvent à travers l'espace ».²⁷ Mais il faut aussi créer « un environnement adapté à l'enfant »,²⁸ dans lequel il puisse se détacher de l'adulte et où tous les obstacles entravant le travail de subjectivation créateur et créatif de l'enfant peuvent être surmontés. Suivant cette idée, Maria Montessori n'est pas la seule à souligner l'importance du précepte issu de l'éducation nouvelle « d'adapter l'environnement matériel à la taille physique de l'enfant » qu'elle présente comme « une amélioration conséquente de la condition enfantine ».²⁹ Ellen Key met, elle aussi, l'accent sur l'aménagement d'une « grande chambre d'enfant joyeusement colorée, décorée de belles lithographies, gravures sur bois et autres, pourvue de jouets simples et garantissant une pleine liberté de mouvement »,³⁰ comme étant la chose « primordiale » pour la nouvelle éducation des enfants. Contrairement à ce qui se passe dans l'espace de vie des grands, le fameux « Sois sage ! »³¹ n'y résonne pas en permanence à l'attention de l'enfant, le contraignant à se tenir en retrait, à ne pas s'attirer d'ennuis, au risque de le plonger dans une passivité totale. À la frontière spatiale dessinée entre l'espace dédié aux enfants et celui réservé aux adultes, échoit à présent un nouveau sens,

éminemment pédagogique, dans la mesure où elle ouvre d'une part, un espace d'autonomie, et de l'autre, lui montre les limites de son empire : si l'enfant ne se comporte pas dans le monde des adultes selon leurs règles, alors il doit être renvoyé dans sa propre chambre, pour apprendre « à respecter le monde des grands, dans lequel règne la volonté d'autres que lui, le monde dans lequel l'enfant doit sans aucun doute se faire lui-même une place, mais aussi apprendre que toute place qu'il se fait lui-même, a aussi ses limites ! »³²

Les portes entre ces deux mondes qui, sur les planches de Voltz, représentaient encore un passage prospectif du monde des enfants vers celui des adultes, ne se ferment pas seulement de ce point de vue au nom du respect de la nature de l'enfant. Ce sont également l'imitation par le jeu du monde des grands et les équipements correspondants qui non seulement n'ont plus leur place dans la chambre d'enfant de l'éducation réformée, mais ne représentent désormais plus que des obstacles à l'épanouissement spontané de la force créatrice de l'enfant. Les « indigents livres d'enfant » et les « coûteuses babioles », « qui imitent le luxe des parents » et entravent la « propre invention et imagination » des enfants, doivent être remplacés par les livres et jeux « les plus simples qui soient ». ³³ Un iconoclasme qui pour Key et Montessori résulte de l'observation des actions des enfants elles-mêmes : ce qui chez Voltz se dessine comme un intérêt enfantin naturel pour les tâches futures dans le monde des adultes, se voit dénoncé comme une projection du monde adulte guidée par une observation nourrie de lectures en matière de psychologie de l'enfance. Car les enfants ne s'intéresseraient pas à tous ces « jouets vraiment somptueux » ou alors seulement « pour un court instant ». ³⁴ Au lieu de cela, les enfants dans leur « sain instinct de conservation », mettraient en miettes tous les objets qui ne leur offriraient « aucune occasion de créer », pour se tourner ensuite vers des choses simples, souvent considérées comme des bricoles, comme les pommes de pin, les glands, les aiguilles ou les éclats qui se voient « attribuer par l'imagination une grande valeur ». ³⁵

Cependant, comme le montrent les écrits de Key et de Montessori, c'est justement sur l'imagination de l'enfant que les esprits sont divisés. Sont-ce les balbutiements d'une intelligence enfantine innée et créatrice qui se montrent dans l'imagination de l'enfant lui faisant « voir dans des dés et des carrés, assemblés dans différentes combinaisons, tantôt des chevaux, tantôt des châteaux-forts, tantôt des trains de chemin de fer », ³⁶ et qu'il convient de soutenir et d'encourager, comme Ellen Key l'objecte contre la manie de Rousseau de vouloir avant tout éduquer les capacités pratiques relatives au réel ? ³⁷ Ou bien est-ce exactement le contraire : cette imagination qui parvient à détourner la destination « pour faire d'un bâton un cheval, d'une chaise un trône [et] d'un crayon un avion » ³⁸ ne s'avère-t-elle pas bien plus une « manifestation d'évasion psychique », ³⁹ qui finit par détourner l'esprit des occupations réelles et le laisse s'égarer dans une forêt d'« images et de symboles » en raison du conditionnement incessant par les adultes et de l'absence d'occasions d'exercer son activité ? ⁴⁰ De quelque côté que l'on se situe concernant cette question, il apparaît clairement combien le regard porté sur la nature indéterminée de l'enfant s'avère incertain et précaire lorsqu'il se fixe là où elle devrait être délivrée de manière radicale de toute

influence culturelle perturbatrice. L'espace de l'enfance et de la chambre d'enfant apparaissent plus que jamais comme un huis clos déterminé par la question des images et par le désir de porter le regard au-delà des portes qui restent fermées aux adultes.

Il n'y a guère d'autre auteur de livres pour enfants et de livres d'images de l'après-guerre que Maurice Sendak qui ait illustré de manière aussi prégnante la transformation de la « chambre d'enfant de bonne famille » en un espace composé d'images de la nature enfantine. Que ce soit dans *Outside Over There* (1981), dans *In the Night Kitchen* (1970) ou encore dans son ouvrage le plus célèbre, *Where the Wild Things Are*, publié en 1963 : les livres d'images de Sendak évoquent toujours un regard qui se glisse à la dérobée par le trou de la serrure, essayant d'y saisir la nature psychique des enfants, créatrice d'images, leurs fantaisies et leurs désirs mus par l'affect, là où ils peuvent s'épanouir sans être entravés par le monde des adultes : dans ces chambres d'enfants dont les livres d'images de Sendak accompagnent la généralisation sociale qui leur est contemporaine et cartographient une fois de plus le rôle ambivalent.

Le petit Max avec son costume de loup est un enfant impétueux et sauvage, un *vilde chaya* (וילד לחיה) (« a wild thing »), dont les jeux perturbateurs et débordants conduisent à l'exclusion hors de l'espace familial. La porte se referme sur l'enfant-loup et le regard jeté à la dérobée que permettent les images de Sendak sur l'espace scénique interprète la séparation des mondes comme une séparation affective. Tandis que le regard furieux de l'enfant se dirige contre les obstacles, les portes fermées et les murs que les adultes dressent sur le chemin de ses jeux et de ses désirs [III.3], la fenêtre derrière lui est grande ouverte et laisse entrer l'éclat de la lune et avec lui, les parts obscures de la psyché, l'inconscient et les fantasmes, dans lesquels l'enfant devient roi, régnant sur le monde sauvage de ses désirs et pulsions débridées. [III.4] Sous l'égide des lecteurs et lectrices et sous leur regard à la dérobée, l'espace de la chambre d'enfant, qui semblait précédemment être totalement soumis au contrôle des parents et à la domestication du désir (comme le prouvent l'ordre méticuleux qui y règne et les meubles peu adaptés à la taille de l'enfant, tout comme la plante débordant de son pot trop étroit), se transforme en un espace imagé iconique de cette nature enfantine débridée, dans lequel Max devient roi en son royaume. Ainsi, à l'instar du regard que portent la pédagogie réformée, la psychologie et la psychanalyse enfantines, auxquelles ses images se réfèrent continuellement, le regard de Sendak se nourrit-il lui aussi du désir de s'approprier la vision enfantine du monde. En ce sens, il n'est pas anodin que ses figures encore iconiques de vauriens, soient inspirées des souvenirs qu'a Sendak de sa propre enfance dans la communauté d'exilés juifs-polonois de New-York. Elles s'enracinent dans ce regard enfantin sur les trognons des adultes et de ses oncles en particulier, dont les moustaches inspirent également les fantaisies nocturnes auxquelles se livre le petit Mikey dans la cuisine de *In the Night Kitchen*. Et c'est justement cette promesse de restituer dans les illustrations du livre d'enfant le regard des enfants eux-mêmes qui fit du *Where the Wild Things Are* de Sendak l'un des classiques de la littérature pour enfants de l'après-guerre.

Cependant, lorsqu'il dépeint dans *Outside Over There*, publié en 1981, les drames et conflits psychiques d'Ida avec sa petite sœur, en se plaçant dans la tradition romantique des images de l'enfance, de Philipp Otto Runge au *Cor merveilleux de l'enfant* (*Des Knaben Wunderhorn*) de Clemens Brentano et Achim von Arnim,⁴¹ Sendak se relie au royaume de la généalogie des images de l'enfance par ce regard plongeant sans entrave dans le huis clos de l'enfance, qui prétend embrasser la perspective du point de vue de l'enfant. Si la fenêtre ouvrant sur la nuit et sur l'inconscient promettait encore dans *Where the Wild Things Are* d'offrir un regard sur le huis clos de la nature enfantine, le « dehors, là-bas de l'autre côté » du monde imaginaire qui se déroule derrière cette même fenêtre se révèle être l'espace continu de projection d'un monde d'images romantique ; ce « dehors » renvoie par conséquent la soif d'images des adultes désireux de se représenter les espaces préservés de l'enfance à l'histoire culturelle des images. Tout au plus, le regard du père absent sur les enfants, matérialisé par le portrait accroché près de la fenêtre qui incarne le pouvoir psychique de la loi paternelle omniprésente, rompt-il l'illusion d'un regard furtivement jeté, prétendument seulement in absentia par les lecteurs et lectrices, et le renvoie à lui-même [III. 5]. L'espace en images de l'enfance dévoile par conséquent bien moins une nature affranchie des adultes qu'une culture toujours dépendante d'eux et renvoyant à eux.

- 1 Fritz Theodor Overbeck, *Eine Kindheit in Worpswede*, Brême : Friedrich Röver, 1977, p. 44-45.
- 2 Voir Ingeborg Weber-Kellermann, *Die Kinderstube*, Francfort-sur-le-Main et Leipzig : Insel, 1991, p. 7-14 ; Gaston Bachelard, *Die Poetik des Raumes*, traduit du français par Kurt Leonhard, Francfort-sur-le-Main : Fischer, 2017. En français : Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris : Presses Universitaires de France, 1957.
- 3 Fritz Theodor Overbeck, *Eine Kindheit in Worpswede*, op. cit., p. 45.
- 4 Jürgen Zinnecker, « Kindheit und Jugend als pädagogisches Moratorium. Zur Zivilisationsgeschichte der jüngeren Generation im 20. Jahrhundert », dans Dietrich Benner et Heinz-Elmar Tenorth (éd.), *Bildungsprozesse und Erziehungsverhältnisse im 20. Jahrhundert. Praktische Entwicklungen und Formen der Reflexion im historischen Kontext*, Weinheim et Bâle : Beltz, 2000, p. 36-68, ici p. 46.
- 5 Renate Gehrke-Riedlin, *Das Kinderzimmer im deutschsprachigen Raum. Eine Studie zum Wandel der häuslichen Erfahrungs- und Bildungswelt des Kindes*, Göttingen : Thèse de doctorat, 2003, p. 194, URL : <http://hdl.handle.net/11858/00-1735-0000-000D-FB2D-6> [dernière consultation le 14/02/2022].
- 6 Ibid., p. 19.
- 7 Voir Stephan Zandt, « Zwischen "Malampianismus" und "Neverland". Deckenhöhlen und der Kampf um die Intimitätsräume der Kindheit », dans Laura Busse, Andreas Gehrlach et Waldemar Isak (éd.), *Selbstbehältnisse. Orte und Gegenstände der Aufbewahrung von Subjektivität*, Berlin : Neofelis, 2021, p. 145-165.
- 8 Voir Philippe Ariès, *Geschichte der Kindheit*, traduit du français par Caroline Neubaur et Karin Kersten, Munich : dtv, 1978.
- 9 Michael-Sebastian Honig, *Entwurf einer Theorie der Kindheit*, Francfort-sur-le-Main : Suhrkamp, 1999, p. 21.
- 10 Dieter Richter, *Das fremde Kind. Zur Entstehung der Kindheitsbilder des bürgerlichen Zeitalters*, Francfort-sur-le-Main : Fischer, 1987, p. 25.
- 11 Käte Meyer-Drawe et Bernhard Waldenfels, « Das Kind als Fremder », dans *Vierteljahresschrift für wissenschaftliche Pädagogik*, 64, 1988, cahier n°3, p. 271-287.
- 12 Michael-Sebastian Honig, *Entwurf einer Theorie der Kindheit*, op. cit., p. 21.

- 13 Jean-Jacques Rousseau, *Emil, oder Über die Erziehung*, vollständige Ausgabe in neuer deutscher Fassung besorgt von Ludwig Schmidts, Paderborn et al. : Schöningh, 1998, p.5. Jean-Jacques Rousseau, *Emile, ou de l'Éducation*, La Haye : J. Neaulme, 1762, p. iij.
- 14 *Ibid.*, p.69. En français, *ibid.* et p.191.
- 15 Niklas Luhmann, « Das Kind als Medium der Erziehung », dans *id.*, *Schriften zur Pädagogik*, éd. par Dieter Lenzen, Francfort-sur-le-Main : Suhrkamp 2004, p. 166 et 169.
- 16 Fritz Theodor Overbeck, *Eine Kindheit in Worpswede*, *op. cit.*, p.45.
- 17 Davide Giuriato, *Grenzenlose Bestimmbarkeit. Kindheiten in der Literatur der Moderne*, Berlin : Diaphanes, 2020, p. 12-13.
- 18 Voir l'étude panoramique de Meike Sophia Baader, *Die romantische Idee des Kindes und der Kindheit. Auf der Suche nach der verlorenen Unschuld*, Neuwied, Kriftel et Berlin : Luchterhand, 1996.
- 19 Reiner Wild, *Die Vernunft der Väter*, Stuttgart : Metzler, 1987, p.268-269.
- 20 Voir Weber-Kellermann, *Die Kinderstube*, *op. cit.*, p.30.
- 21 Voir Waldemar Isak, « Jedem Kind sein eigenes Bett. Die Bettenaktion des Schweizerischen Roten Kreuzes 1954-1974 », dans Laura Busse, Andreas Gehrlach et *id.* (éds.), *Selbstbehältnisse*, *op. cit.*, p.127-144.
- 22 Voir Claudia Wucherpfennig, « Kinderzimmer », dans Jürgen Hasse et Verena Schreiber (éd.), *Räume der Kindheit. Ein Glossar*, Bielefeld : transcript, 2019, p.179-184, ici 182.
- 23 Ellen Key, *Das Jahrhundert des Kindes* [1902], traduit du suédois par Francis Marco, nouvelle édition avec une postface de Ulrich Herrmann, Weinheim et Bâle : Beltz, 2000.
- 24 *Ibid.*, p.128.
- 25 *Ibid.*, p.78.
- 26 Maria Montessori, *Kinder sind anders*, traduit de l'italien par Percy Eckstein et Ulrich Weber, éd. par Helene Helming, avec une préface de Ingeborg Waldschmidt, Stuttgart : Klett-Cotta, 2020, p. 156.
- 27 Maria Montessori, *Selbsttätige Erziehung im frühen Kindesalter*, traduit de l'italien par Otto Knapp, Stuttgart : Hofmann, 1913, p.83.
- 28 *Ibid.*, p.258.
- 29 *Id.*, *Kinder sind anders*, *op. cit.*, p.158.
- 30 *Ibid.*, p.88.
- 31 *Ibid.*
- 32 *Ibid.*
- 33 Ellen Key, *Das Jahrhundert des Kindes*, *op. cit.*, p.112.
- 34 Maria Montessori, *Kinder sind anders*, *op. cit.*, p.171.
- 35 Ellen Key, *Das Jahrhundert des Kindes*, *op. cit.*, p.112. Voir également Maria Montessori, *Kinder sind anders*, *op. cit.*, p.216.
- 36 *Ibid.*, p.215.
- 37 Ellen Key, *Das Jahrhundert des Kindes*, *op. cit.*, p.128-129.
- 38 Maria Montessori, *Kinder sind anders*, *op. cit.*, p.216.
- 39 *Ibid.*, p.217.
- 40 *Ibid.*, p.215.
- 41 Voir Robert Rosenblum, *The Romantic Child from Runge to Sendak. Walter Neurath Memorial Lecture 1988*, New York : Thames and Hudson, 1989, p.54-56.

Stephan Günzel

Die geschlossenen Räume des Computerspiels

Computerspiele waren lange Zeit geschlossene Räume par excellence – und dies auf vielen Ebenen: Zum einen waren die Räume gerade in frühen Automatenspielen durch die physische Grenze des Bildschirms limitiert. Es gab keine ›bewegte Kamera‹. Verließ ein Objekt die Bildschirmgrenze – etwa der ›Ball‹ in *PONG* (1972) –, war es nicht mehr zu sehen. Zum anderen waren die virtuellen Räume der Spiele von der aktuellen Welt getrennt und so gesehen in sich abgeschlossen. Wie analoge Spiele einen ›magischen Zirkel‹ (Johan Huizinga) aufweisen, außerhalb dessen die Regeln nicht gelten, so unterlag die Welt diesesseits des Bildschirms den Regeln der Physik, jenseits davon – im Virtuellen – konnte sie davon befreit sein. Zuletzt waren aber auch die Communities der Spielenden in sich geschlossen: Jugendliche in den Arcades oder in ihren ›Spielzimmern‹, später auf LAN-Partys, heute in Online-Gruppen. Nur sind viele der Spielwelten heute offen und tendieren dazu, das Metaverse zu konstituieren: Spätestens seit *World of Warcraft* (2004) war der Zeit des Spielens keine eigentliche Grenze gesetzt – ganz im Gegenteil musste ›24/7‹ gespielt werden, um erfolgreich zu sein. Gleiches galt für den Raum. *Grand Theft Auto* (1997), *Minecraft* (2009) und *Fortnite* (2017) setzten dies in unterschiedlichen Ausprägungen fort, aber alle lassen die geschlossenen Räume der goldenen Ära der Computerspiele als die Zeit erscheinen, in der das Medium ›bei sich‹ war. Spiele sind heute dagegen in jedweder Hinsicht entgrenzt: Nicht nur im besagten virtuellen Raum sind sie ins Endlose erweitert, sondern sie können auch, wie beispielsweise *Pokémon Go* (2006), den gesamten physischen Raum auf mobilen Endgeräten mit ihren Strukturen überziehen.

Unter den begrenzten Spielen ragt eine Gruppe heraus: die First Person Shooter. In diesen nur im Deutschen, aber doch treffend mit dem Anglizismus ›Egosshooter‹ bezeichneten Spielen wird die Perspektive des Bildes zum eigentlichen Spielmoment, da sie – wie ein realistisches Gemälde oder eine Fotografie – eine subjektive Projektion dreidimensionaler Objekte (und Räume) in die Fläche aufweist, wobei der Fluchtpunkt des Bildes der in jeder Hinsicht ›zentrale‹ Ort der Handlung ist. Mit dem aktiven ›In-die-Mitte-Rücken‹ und der Bestätigung dieser Bildhandlung ist nahezu jedwede belohnte Aktion im Spiel verbunden: *Sehen ist Zielen ist Töten*.

Wie der Spieleforscher Mark Wolf plausibel aufzeigt, sind die Egosshooter aufälligerweise anfangs nicht nur immer in geschlossenen Räumen verortet, sondern ist der Weg durch diese Räume auch gefaltet.¹ Der Grund hierfür ist lapidarerweise die begrenzte Rechnerleistung früher Systeme, deren Echtzeitbildgenerierung am besten funktionierte, je weniger Details zu kalkulieren waren. Eine offene Sicht in

die Ferne hätte die Computer schlicht überfordert. Dies hat aber den szenografischen Folgeeffekt einer durchweg klaustrophobischen Architektur, selbst wenn durch Fenster oder am Horizont auch ab und an die Sicht auf Freiräume eröffnet wird. Erst 2004 aber wird mit dem in Deutschland hergestellten und durch den französischen Publisher Ubisoft vertriebenen Spiel *Far Cry* sowohl die visuelle als auch die interaktive Schließung aufgebrochen: Fortan wird es nicht nur möglich ›im Freien‹ zu agieren, sondern auch die Wege freier zu wählen. Aber unabhängig davon, wie offen die Umgebungen erscheinen mögen, ihre Grundstruktur zeugt dennoch von ihrer Herkunft aus dem geschlossenen Raum der ursprünglichen Ego-shooter – und selbst in *Fortnite* werden die Spielenden in die Interaktion dadurch gezwungen, dass sich der Freiraum verengt, etwa durch das Zusammenziehen des Territoriums in Form eines heraufziehenden Sturms. Und nicht zuletzt sind sowohl *Far Cry* wie auch *Fortnite* auf Inseln lokalisiert, also in offenen Räumen, die bemerkenswerterweise durch ihre Endlichkeit markiert sind.

Der folgende Beitrag blickt daher auf die geschlossenen Räume der Egoshooter, mit denen das Computerspiel sich als Bildmedium regelrecht in die Monitore eingebannt hat. Dabei ist auffallend, dass die Spiele eine Entwicklung genommen haben, die idealtypisch eine Geschichte nachvollzieht, die von Kunsthistorikern des frühen 20. Jahrhunderts in hegemonialer Weise für die gesamte Entwicklung der neuzeitlichen Bildkunst angenommen worden ist. Anders gesagt: Die durch die technische Evolution der Endgeräte ermöglichte Weiterentwicklung der 3D-Grafik hat dazu geführt, dass Computerspielbilder in weniger als nur drei Jahrzehnten einen Wandel durchlaufen, welcher der europäischen Malerei für einen Zeitraum von über drei Jahrhunderten – von der Renaissance zum Barock – unterstellt worden ist. Dies gilt zumindest dann, wenn man den Aussagen des Kunsthistorikers Heinrich Wölfflin und anderen Ansätzen der formalistischen Ästhetik folgt.

›TIEFE‹ VERSUS ›FLACHE‹ RÄUME

Wölfflin zufolge besteht der Unterschied zwischen Renaissance und Barock in allen bildenden Künsten – sowohl in Architektur wie auch in der Plastik und Malerei – in einer Abkehr von der *Fläche* und einer Hinwendung zur *Tiefe*.² Diese sei aber nur für den Preis des Schnörkelhaften oder Üppigen (eben des ›Barocken‹) zu haben, weil etwa erst ornamentale Oberflächen es dem Betrachter ermöglichten, den Raum im Bild als ›tief‹ zu empfinden. Die Darstellung planer Oberflächen rufe dagegen auch bei zentralperspektivisch komponierten Bildern keinen solchen Eindruck hervor. Für Wölfflin sind Raum und Tiefe daher keine Synonyme, und Fläche ist kein Gegensatz zu Raum. Freilich sind Bilder als Gegenstände meist ›flach‹, aber Wölfflin geht es nicht um die Eigenschaften des Trägermediums, sondern um die Beschaffenheit der Darstellungen, das heißt: die ästhetische Form der (virtuellen) Objekte und Räume *im Bild*. Fläche und Tiefe sind demnach Gegensatzpaare oder, wie Wölfflin sie nennt, ›Grundbegriffe‹. Als solche sind sie keine rein empirischen, sondern mithin kategoriale Bestimmungen; das heißt: aufeinander bezogene bildlogische Möglichkeiten, jenseits derer Bilder kaum denkbar sind³ – allenfalls

ist an extreme Bildformen wie dem Monochrom zu denken oder freilich durchscheinende Eigenschaften des Materials, das seinerseits ›flach‹ oder ›tief‹ sein kann. Daher gilt, dass kaum eine Darstellung ausschließlich tief oder gänzlich flach ist, vielmehr sind die sichtbaren Eigenschaften einer Bilderscheinung mehr oder weniger tief, mehr oder weniger flach. Es ist aber undenkbar, dass die Form der Bilddarstellung *weder tief noch flach ist*.

Anstelle von ›flach‹ und ›tief‹ ließen sich auch andere Begriffe heranziehen, die bereits vor Wölfflin von Alois Riegls Ansatz eingebracht wurden und die unterstreichen können, dass sich die ästhetische Formbestimmung auf die Wahrnehmungsmöglichkeit bezieht, welche die Darstellung dem Betrachter eröffnet. Bei Riegls Leitdifferenz nicht ›tief‹ und ›flach‹, sondern *optisch* und *haptisch* (von Riegls Ansatz auch als ›taktisch‹ im Sinne von ›taktil‹ bezeichnet).⁴ Auch wenn Riegls Ansatz damit nicht die neuzeitliche Kunst, sondern die Übergänge von der ägyptischen zur griechischen und von da aus zur römischen Architektur beschreibt, so ist sein Ansatz doch vergleichbar, da er ebenfalls auf ein qualitatives Moment von Räumlichkeit abhebt, insofern sich in römischen Kuppeln erstmals eine mit dem Auge erfahrbare Tiefe verwirklicht fände. In der ägyptischen und griechischen Architektur muteten die gebauten (Innen-) Räume dagegen so an – hier haben Riegls Begriffe ihren metaphorischen Ursprung –, als sei der Architekt ›blind‹ gewesen und hätte nur das zu bauen angewiesen, was dem Tastsinn, nicht aber dem Sehen zugänglich ist. Während somit in der römischen Architektur (vor allem mit dem Pantheon) ein visuell erfahrbarer Tiefenraum gebaut wurde, sei das Innere von ägyptischen, aber auch noch von griechischen Tempeln zumeist mit Säulen oder anderen Raumteilern angefüllt, die keine Durchsicht erlaubten, sondern nur eine Oberflächenwahrnehmung.

›GLATTE‹ VERSUS ›GEKERBTE‹ RÄUME

Riegls Ansatz ist für eine Analyse der geschlossenen Räume von Computerspielen nun insofern hilfreich, als damit die auf rein statische Objekte bezogene Analyse von Wölfflin auch für interaktive Bilder angewandt werden kann.⁵ Denn bei diesen ist nicht etwa nur die Wahrnehmung eines ausgesuchten Blickwinkels möglich, sondern zudem eine Ortsveränderung, also eine Erfahrung der Bildraumarchitektur bzw. der räumlichen Eigenschaften des Simulationsbildes. Eben hieran kann gezeigt werden, dass es zu einer Wiederholung des Übergangs von der Renaissance zum Barock (oder mit Riegls Ansatz vom ägyptisch-griechischen zum römischen Stil) nicht nur auf inhaltlicher, sondern auch auf formaler Ebene kommt. Im Anschluss an Gilles Deleuze und Félix Guattari können die von Riegls Ansatz aufgewiesenen Spektren letztlich auf ein gemeinsames Begriffspaar gebracht werden: den Gegensatz von *glatt* und *gekerbt*.⁶ Deleuze und Guattari entnehmen diese Benennung der Musiktheorie von Pierre Boulez, der damit zunächst die Eigenschaft von Klangräumen bezeichnete und Kompositionen, die von einem Kontinuum ausgehen, solchen gegenüberstellt, die beim Intervall ansetzen.⁷ Ein interaktiver Bildraum kann demnach glatt (optisch-tief) oder gekerbt (haptisch-flach) sein, je nachdem, ob das Simulationsbild fließende Übergänge oder harte Brüche aufweist.

Wie für Wölfflins und Riegls Kategorienpaare gilt auch hier, dass der Interaktionsraum nicht gänzlich glatt oder gänzlich gekerbt ist; vielmehr liegen wiederum Mischformen vor und ist von ›Kerbungen‹ oder ›Glättungen‹ als Formveränderung zu sprechen. Eine vergleichbare Anwendung von Kategorien der Kunsthistorie auf Computerspiele findet sich bereits bei Lev Manovich,⁸ der sich auf die Unterscheidung Erwin Panofskys bezieht.⁹ Panofsky zufolge zeigen Renaissancegemälde einen ›systemischen Raum‹, in dem sich die neuzeitliche Kosmologie des absoluten Raums ankündigt, während vorlaufende mittelalterliche und antike Darstellungen einen Aggregatraum zeigen, der sich aus einzelnen Orten zusammensetzt. Anstatt die Unterscheidung im Sinne der hier gezeigten Anwendung Wölfflins und Riegels zur Unterscheidung von Computerspielen zu verwenden, legt Manovich dabei jedoch nahe, dass jedes Computerspiel als digitales Artefakt *per se* nur einen Aggregatraum zur Darstellung bringen kann.

FLACHER/GEKERBTER INNENRAUM

Die zunehmende Glättung des Computerspielbildraums lässt sich an kaum einem Computerspielgenre so gut aufzeigen wie an Egoshootern, da bei diesen das Spielprinzip auf die Darstellungsform angewiesen ist: Egoshooter sind, wie eingangs erwähnt, dadurch ausgezeichnet, dass die erfolgreiche Handhabung des zentralperspektivischen Bildes in einem Zur-Deckung-Bringen des Fluchtpunkts mit auftauchenden Bildobjekten und der abschließenden Bestätigung in Form einer Eingabe (meist das Betätigen mit der linken Maustaste) besteht. Egoshooter zu spielen, ist daher dem Öffnen von Ordner auf dem Desktop vergleichbar, nur dass fast alle gestalterischen Elemente im Egoshooterbild die Funktion haben, den Vorgang des Erkennens zu erschweren. So ist schon die perspektivische Darstellung mit der einhergehenden Sehfeldbegrenzung selbst ein Hindernis, ganz zu schweigen von der Verwinkelung des Spielraums und der Bewegungsgeschwindigkeit auftauchender Objekte.

Betrachtet man nun frühe Egoshootter wie etwa das prototypische *Wolfenstein 3D* (1992), so kann das Innenraumbild aus verschiedenen Gründen der Renaissanceform zugerechnet werden: Er bringt einen gekerbten, flachen Raum zur Darstellung, in dem die Wände nur wenig komplexe Texturen aufweisen, die deutlich voneinander geschieden sind: Die Decke ist gänzlich einfarbig, am Boden sind nur ab und an Lichtflecken angedeutet [Abb. 1]. Zum flachen Gesamteindruck des Spielbildes tragen nicht zuletzt die Erscheinungen der feindlichen Figuren bei, die als Sprites aus einzelnen Pixeln aufgebaut sind, die dadurch wie Pappfiguren anmuten. Hinzu kommt, dass auch ihre Bewegungen in der Fläche vonstatten gehen: Die Figuren werden nicht kontinuierlich größer, indem sie entlang der Tiefenlinie auf den Bildvordergrund zulaufen, sondern bewegen sich zur Seite, wechseln dann in eine andere Größe und bewegen sich wieder zurück zur Bildmitte. Signifikant für die Renaissancestufe des Computerspiels ist also das Zusammengehen von flachen Figuren und gekerbtem Bildraum. Hinsichtlich seiner formalen Eigenschaften weist *Wolfenstein 3D* daher dieselben Grundzüge auf wie die Abendmahldarstellung von

Leonardo da Vinci aus dem späten 15. Jahrhundert, nur dass dessen Bildobjekte gänzlich statisch sind und es einen anderen Inhalt besitzt [Abb. 2].

Der Bildraum des einschlägigen Renaissancegemäldes ist ebenfalls flach und geribbt. Hier sind jedoch die vertikalen Flächen strukturlos, eine Flächendifferenzierung an der Decke ist durch die Kassetten gegeben. Die Figuren, welche sich allesamt nebeneinander in einer Bildebene aufgereiht finden, sind zwar nicht aus einzelnen Quadraten aufgebaut, wohl aber fehlt ihnen im gleichen Maße die Plastizität nachfolgender Barockdarstellungen: Die Gesichter sind entweder direkt von vorne oder strikt seitlich im Profil zu sehen. Zudem »lügt« das Abendmahlbild bezüglich der gezeigten Raumverhältnisse: Aufgrund der gleichförmig nach hinten verlaufenden Grenzlinien des Deckenmusters muss davon ausgegangen werden, dass der Raum im Bildvordergrund die gleiche Breite besitzt wie am hinteren Ende. Daraus folgt aber, dass die drei Fenster an der Rückwand zusammen die gleiche Ausdehnung besitzen wie der Tisch im Vordergrund, an dem die dreizehn Personen nebeneinander Platz finden – was aufgrund der Proportion jedoch nicht konform geht mit der Höhe von Tür und Fenstern. In gleicher Weise »lügt« auch das Innenraumbild *Wolfenstein 3D*: Die Abstände zwischen den Wänden sind derart groß, dass die Decke im Verhältnis nicht nur viel zu niedrig wäre, sondern das Mauerwerk diese auch kaum tragen könnte.

TIEFER/GLATTER INNENRAUM

Damit ist in beiden Fällen das Kriterium der haptisch dominierten Form erfüllt, wonach der zugehörige Architekt »blind« war gegenüber der optischen Tiefenerfahrung, die zugunsten des tastbaren Nahbereichs vernachlässigt ist. Dies bedeutet nicht, dass Renaissancebilder nicht mit dem Auge wahrnehmbar wären; dies heißt nur, dass diese Bildform keine oder nur wenig Informationen enthält, welche die optischen Eigenschaften der Bildobjekte betreffen. Hierzu würden nicht nur die mit dem Auge wahrnehmbaren Raumproportionen gehören, sondern auch Lichtverhältnisse und feinere Farbabstufungen, wie sie die barocke Form bestimmen und zur Plastizität des Bildes oder seiner Glättung und Intensivierung der Tiefenerfahrung beitragen.

Auf der Seite der Egoshootern stehen hierfür insbesondere Spiele aus der ersten Hälfte des vergangenen Jahrzehnts, wie das für seine Grafik vielbeachtete *DOOM 3* (2004) [Abb. 3]. Hier sind die Proportionen des Raums nicht nur stimmig bezüglich der optisch wahrnehmbaren Architektur, vielmehr ist die Bildraumerscheinung in jeder Hinsicht glatt und »tief«: Dies beginnt bei den Figuren, die keine Flächenkörper mehr sind, sondern aufgrund der Polygondarstellung nun als Raumkörper erscheinen. Zudem können sie sich in kontinuierlicher Größenveränderung in direkter Linie auf den Bildbenutzer zubewegen. Ferner erscheinen Wände, Böden und Decken aufgrund der Wölbungen oder durch die Farbwechsel plastisch. Die Verhältnisse von Licht und Schatten tragen ferner dazu bei, dass nicht jeder Bereich des Bildes gleichmäßig deutlich erscheint. Bei frühen Renaissancebildern sowie den ersten Egoshootern lag an nahezu jeder Stelle des Bildes die gleiche Beleuchtungs-

intensität vor oder vielmehr wurde auf Lichtverhältnisse keine Rücksicht genommen: Der Bildraum war dem Licht gegenüber indifferent oder ›blind‹. Im Barockstil tragen Licht und Schatten oder auch absolute Finsternis und grelles Licht dazu bei, dass sich die Objekte trotz ihrer Plastizität und Geschmeidigkeit weniger deutlich von der Umgebung abheben.

Vergleichen lässt sich das barocke Computerspielbild mit einem Gemälde von Diego Velázquez aus der Mitte des 17. Jahrhunderts, das nach Wölfflin als exemplarisches Bild der Barockform gilt [Abb. 4]. Der Bildraum weist eine deutliche Glättung gegenüber der Darstellung da Vincis auf: Die Röcke der Spinnerinnen werfen Falten und ihre Gesichter sind im Halbprofil gezeigt. Aber auch die Tiefe des Raumes wird mittels einer Öffnung ins Helle und einem vergleichsweise dunklen Vordergrund präsentiert. Gegenüber da Vincis Gemälde haben die Decken aufwendige Strukturen oder finden sich anstelle der Wände Vorhänge und Tücher, welche sie verhüllen. Nicht nur der Inhalt, sondern auch die Form von Computerspielen hat sich demnach dem Barock angenähert.

SURREALER INNENRAUM

Mit dem Schritt vom geometrisch-linearen zum optisch-malerischen Bild oder vom flachen und gekerbten zum tiefen und glatten Raum ist die Entwicklung der Computerspiele nicht abgeschlossen: Eine nachfolgende Stufe bei Egoshootern besteht darin, über optische Merkmale hinaus auch haptische Eigenschaften zu visualisieren, das heißt, es wird nicht mehr nur das gezeigt, was gesehen werden könnte, sondern auch das, was allein durch den Tastsinn erfahrbar wäre, wie etwa die Druckwellen einer Explosion, die im Computerspiel als Deformation des erscheinenden Raums oder Phasenverschiebung zur Anschauung gebracht werden. Damit kommt es zu einer regelrechten Umkehrung der frühen Kunstgeschichte im Sinne Riegl's, der davon ausgeht, dass der haptische Stil am Anfang der Künste steht und der optische Stil eine erst späte Errungenschaft ist: »Vom optischen Standpunkt betrachtet ist die [taktile] Ebene diejenige, die das Auge dann wahrnimmt, wenn es an die Oberfläche eines Dinges so nahe heranrückt, dass alle Umrisse und namentlich alle Schatten, durch welche sich eine Tiefenveränderung verraten könnte, verschwinden.« (Riegl, 1927, S. 32) Computerspiele setzen nun hier an und entwickeln sich auf der Stufe eines sinnlichen Darstellungsstils regelrecht zurück vom Optischen zum Taktilem, jedenfalls weisen jüngere Spiele vermehrt die Visualisierung haptischer oder überoptischer Eindrücke im Bild auf. Hierzu gehört vor allem die Darstellung der Feinheiten, wie etwa die Körnung von Explosionen.

Wiederum kann auch von dieser Stufe des Computerspielbildes nicht behauptet werden, es wäre realistischer als eine andere, nur innerhalb des Realismus variiert der Stil. Jener Befund ließe sich noch für den Schritt vom geometrischen zum optischen Bilddesign in Anschlag bringen, insofern das Visuelle hier in höherem Maße auf Eigenschaften Rücksicht nimmt, welche auch die menschliche Wahrnehmung charakterisieren. Zunehmender Realismus würde also eine Zunahme solcher sinnlichen Aspekte bedeuten, die dadurch Berücksichtigung finden, dass sie in den Stil

der Bilder Eingang finden, ihn aber gleichbleibend gegenständlich exemplifizieren. Spätestens angesichts der Bilderscheinung der jüngsten Spiele ist dieses Urteil der zunehmenden Rücksichtnahme auf sinnliche Aspekte nicht mehr haltbar: Diese Spiele sind allenfalls ›überrealistisch‹, wie der Screenshot aus dem Spiel *F.E.A.R.* (2006) zeigt [Abb. 6]. Es kann etwa mit einer Variation auf das letzte Abendmahl durch den Surrealisten Salvador Dalí verglichen werden [Abb. 5].

Beide Bilder weisen sehr helle Bereiche auf. Anders als in der geometrischen Renaissancestufe ist die Helligkeit jedoch nicht wie dort die Folge einer fehlenden Berücksichtigung von Lichtverhältnissen in einem geometrischen Raum, sondern Darstellung einer übersinnlichen Lichterfahrung. Auch Dalís Bild überzeichnet den optischen Eindruck, indem er Gegenstände wie die zum Fensterrahmen stilisierten Kanten des platonischen Körpers semitransparent darstellt. Beide visualisieren also gleichermaßen etwas, was über das Optische hinausgeht: Im Computerspiel sind es die ansonsten unsichtbaren Druckwellen, die zusammen mit den Partikeln dargestellt werden, bei Dalí ist es eine übernatürliche Erscheinung. Die neue Bildgeneration von Computerspielen kann daher als hyperrealistisch eingestuft und damit zu Recht als ›sur-real‹ angesprochen werden.

RAUMGRENZE

Die ersten Hindernisse im Raum des Spielbildes sind nicht die Gegner, sondern die Begrenzungen. Die Grenzen des Computerspiels sind dabei vielfältiger Art: Sie können einerseits Begrenzungen innerhalb des Aktionsraums sein, andererseits selbst dessen Begrenzungen, als äußere Limitation. Zudem können die Begrenzungen in visueller Hinsicht von denjenigen der Handlungsmöglichkeit abweichen. Überdies kann die Begrenzung auf der Ebene des Gameplays oder der Gameworld gegeben sein, wo sie sich wiederum auf die Navigation auswirkt. Zuletzt kann die Grenze auch wegfallen und muss von den Spielern hergestellt werden. Das Raumprinzip von *PONG* ist bereits der Beschriftung des Spielautomaten abzulesen: »Avoid missing ball for highscore« (und stelle damit die Raumgrenze her, wie man hinzufügen könnte). Der vielleicht innovativste Schritt in der jüngeren Computerspielentwicklung lässt sich von hier aus als die Rückbindung der Gegnerinteraktion an die absolute, äußere Raumbegrenzung begreifen: Die Bildbenutzer interagieren hier nicht mehr mit einzelnen Bildobjekten, sondern mit der Hülle der Spielwelt selbst – und dies unter den Bedingungen der Egoperspektive. Hierbei wird der Bildfluchtpunkt, mit dem ansonsten auftauchende Elemente identifiziert werden, dazu verwendet, Verbindungen im Raum allererst herzustellen. Mit anderen Worten, es wird ein Korridor gesetzt und der Raum an seiner Außenseite auf sich gefaltet, sodass sich die Raumabschnitte auf der Innenseite verdoppeln oder vervielfachen.

Diese Interaktionsform liegt zunächst mit der Spielstudie *Narbacular Drop* (2005) vor, die von Studierenden des DigiPen Institute of Technology entwickelt wird [Abb. 7]. Bekannt wurde diese Spielform jedoch erst zwei Jahre später, als das gleiche Team im Auftrag der Spielefirma Valve das Spielprinzip mit der betriebseigenen Source Engine umsetzte [Abb. 8]. In dem Spiel, das unter dem sprechenden Titel

Portal veröffentlicht wurde,¹⁰ sind kaum innerräumliche Gegner vorhanden und wenn doch (etwa in Form von Selbstschussrobotern), so lassen auch diese sich vorrangig durch die Faltung des Raums überwinden. Dies geschieht dadurch, dass an den Wänden, Decken oder Böden mittels des Zielpunkts zwei unterschiedliche Arten der Öffnung gesetzt werden können. Die linke Maustaste aktiviert ein blau umrandetes, kreisförmiges Tor oder Portal, die rechte ein orangefarbenes als jeweiligen Ein- bzw. Ausgang, wobei jeder Durchgang auch in die Gegenrichtung durchschritten werden kann. (Der Unterschied kommt jedoch nur dann zum Tragen, wenn es gleich nach dem Durchstieg erforderlich ist, den Eingang an anderer Stelle zu setzen und die Beschleunigung, die etwa durch den freien Fall entsteht, auszunutzen. Ansonsten sind beide Portale gleichwertig.)

Der Raum wird nicht gänzlich auf seine Topologie reduziert, sondern ein topologisches Moment in den metrischen Raum eingebracht. Der gespielte Raum differiert damit vom euklidischen nicht durch das Verstellen der geradlinigen Verbindung, sondern durch deren Minimierung. Es ist dies der besondere Fall, dass der erfahrbare Wegerraum nicht kleiner ist als der geometrische Raum, sondern ›größer‹. Hier wird nicht die Aufgabe gestellt, im Raum einen Gegner zu überwinden, um auf möglichst kurzem Weg von A nach B zu kommen, sondern der Raum muss selbst überwunden werden; *er ist selbst problematisch*. Das zeigt sich wie folgt: Beim Betreten eines Abschnitts ist zumeist der zu erreichende Zielort als absoluter Ausgang zu sehen, dennoch gibt es keine Möglichkeit, auf direktem Weg oder über Umwege im gegebenen Raum zu dieser Stelle zu gelangen. Stattdessen muss ein relativer Ein- wie auch ein relativer Ausgang gesetzt werden, um diesen Ort zu erreichen. Eine einfache Problemstellung kann etwa so aussehen, dass der Ausgang knapp unter der Decke am gegenüberliegenden Ende des Abschnitts liegt und es keine Stufen oder Leitern gibt, die zu der Plattform vor dem Ausgang führen bzw. für deren Erreichung verwendet werden können. Mit der auf narrativer Ebene als weiblich ausgegebenem Handlungsort wird dazu am Boden ein blaues Portal als (relativer) Eingang und an der Decke kurz vor dem Ausgang das orange Portal als (relativer) Ausgang gesetzt. Zur Lösung des Raumproblems lässt sich die Protagonistin in das Loch fallen und fällt von der Decke auf die Plattform. Der Boden wird dabei also auf die Decke gefaltet und der Raum bildet somit gewissermaßen sein eigenes darüber- wie aber auch darunterliegendes Stockwerk. Diese Aufgabenstellung wird nun von Abschnitt zu Abschnitt komplexer, jedoch bleibt die Herausforderung stets die gleiche: die Stelle zu suchen, an welcher der Raum durch einen Kurzschluss überwunden werden kann. Diese Stellen können an allen Flächen der würfelförmigen Räume liegen und bewegliche Plattformen einbeziehen oder zunächst uneinsichtige Stellen beinhalten, die nur eine vorhergehende Raumfaltung oder im freien Fall erreichbar sind, das heißt, mittels der Bildperspektive anvisiert werden können. In *Portal* ist die Grenze des Raums nicht mehr nur eine Spielbedingung, sondern das alleinige Spielprinzip. Der geschlossene Raum ist mit seiner eigenen Grenze identisch geworden. Es gibt kein Außen mehr.

- 1 Vgl. Mark. J. P. Wolf, »Theorizing Navigable Space in Video Games«, in: Stephan Günzel, Michael Liebe & Dieter Mersch (Hg.), *DIGAREC Keynote-Lectures 2009/10*, Potsdam: University Press, 2011, S. 18–49.
- 2 Vgl. Heinrich Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst* [1915], Basel: Schwabe, 2004.
- 3 Vgl. Lambert Wiesing, *Die Sichtbarkeit des Bildes. Geschichte und Perspektiven der formalen Ästhetik* [1997], Frankfurt a. M. & New York: Campus, 2008.
- 4 Vgl. Alois Rieg, *Spätromische Kunstdustrie* [1901], Wien: Österreichische Staatsdruckerei, 1927.
- 5 Vgl. Hans Christian von Herrmann, »Von Mäusen und Menschen. Optische und taktile Rezeption im Computerspiel«, in: Bettine Menke & Thomas Glaser (Hg.), *Experimentalanordnungen der Bildung. Exteriorität – Theatralität – Literarizität*, München: Fink, 2014, S. 267–277.
- 6 Vgl. Gilles Deleuze & Félix Guattari, »1400 – Das Glatte und das Gekerbte«, in: id., *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie 2* [frz. 1980], Berlin: Merve, 1992, S. 657–693.
- 7 Vgl. Pierre Boulez, *Musikdenken heute*, Mainz: Schotts, 1963.
- 8 Vgl. Lev Manovich, »Navigable Space. Raumbewegung als kulturelle Form«, in: Hans Beller, Martin Emele und Michael Schuster (Hg.) *Onscreen/Offscreen. Grenzen, Übergänge und Wandel des filmischen Raumes*, Ostfildern bei Stuttgart: Hatje Cantz, 2000, S. 185–207.
- 9 Vgl. Erwin Panofsky, »Die Perspektive als ›symbolische Form‹« [1927], in: id., *Deutschsprachige Aufsätze*, hg. von Karen Michels & Martin Warnke, Bd. 2, Berlin: Akademie, 1998, S. 664–757.
- 10 Clara Fernández-Vara, Neal Grigsby, Eitan Glinert, Philip Tan & Henry Jenkins, »Between Theory and Practice. The GAMBIT Experience«, in: Bernard Perron & Mark J. P. Wolf (Hg.), *The Video Game Theory Reader 2*, New York & London: Routledge, 2009, S. 253–271, hier S. 166–269.

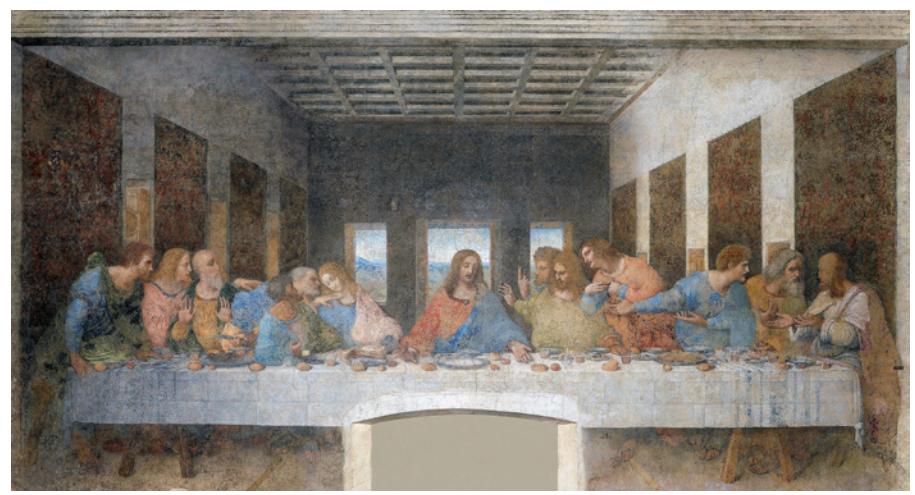


Abb. 1: id Software, *Wolfenstein 3D*, 1992

Abb. 2: Leonardo da Vinci, *Das Abendmahl*, 1494–97,
Seccomalerei, 422 × 904 cm, Santa Maria delle
Grazie, Mailand

Abb. 3: id Software, *DOOM 3*, 2004

- III. 1 : id Software, *Wolfenstein 3D*, 1992
III. 2 : Léonard de Vinci, *La Cène*, 1494–97, fresque,
422 × 904 cm, Santa Maria delle Grazie, Milan
III. 3 : id Software, *DOOM 3*, 2004

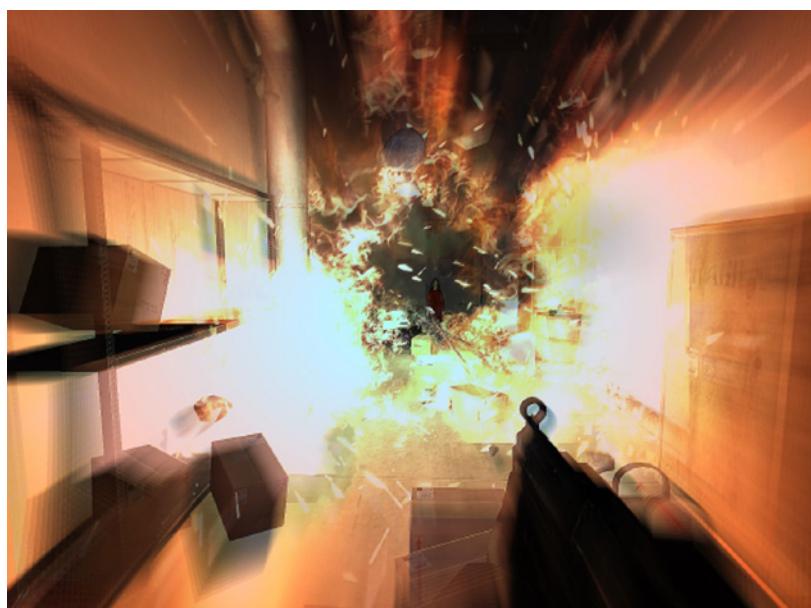




4



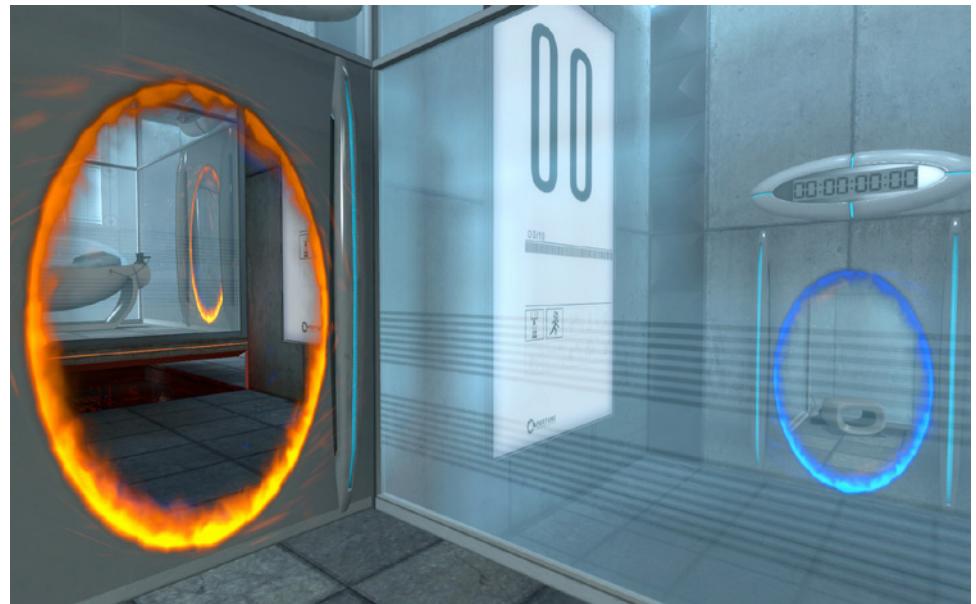
5



6



7



8

Abb. 4: Diego Velázquez, *Die Spinnerinnen*, 1655–60,
Öl auf Leinwand, 220 × 289 cm, Museo del Prado,
Madrid

Abb. 5: Salvador Dalí, *Das letzte Abendmahl*, 1955,
Öl auf Leinwand, 166,7 × 267 cm, National Gallery
of Art, Washington D. C.

Abb. 6: Monolith Productions, *F.E.A.R.*, 2006

Abb. 7: Nuclear Monkey Software, *Narbacular Drop*, 2005

Abb. 8: Valve, *Portal*, 2007

III. 4 : Diego Velázquez, *Les fileuses*, 1655–60,
huile sur toile, 220 × 289 cm, Musée du Prado,
Madrid

III. 5 : Salvador Dalí, *La dernière Cène*, 1955,
huile sur toile, 166,7 × 267 cm, National Gallery of Art,
Washington D. C.

III. 6 : Monolith Productions, *F.E.A.R.*, 2006

III. 7 : Nuclear Monkey Software, *Narbacular Drop*, 2005

III. 8 : Valve, *Portal*, 2007

Stephan Günzel, traduit par Florence Rougerie

Les espaces clos du jeu vidéo

Pendant longtemps les jeux vidéo furent des lieux clos par excellence – et ceci à de multiples titres : d'une part, les espaces étaient limités par la frontière physique de l'écran, en particulier dans les premiers jeux vidéo, où il n'y avait pas de « caméra en mouvement ». Si un objet quittait la surface de l'écran, comme par exemple, la « balle » dans *PONG* (1972), alors il disparaissait du champ de vision. D'autre part, les espaces virtuels des jeux étaient séparés du monde actuel et de ce point de vue, clos sur eux-mêmes. De même que les jeux analogiques dessinent un « cercle magique » (Johan Huizinga) en dehors duquel les règles ne s'appliquent plus, le monde était soumis en-deçà de l'écran aux règles de la physique dont il se voyait libéré au-delà de celui-ci, dans le monde virtuel. En dernier lieu, les communautés de joueurs étaient également fermées : que ce soient des jeunes dans les salles d'arcades ou dans leur « salle de jeux », ou plus tard lors des LAN-Partys, et aujourd'hui dans les groupes en ligne. Mais de nombreux mondes ludiques sont aujourd'hui ouverts et tendent à constituer le métavers : depuis *World of Warcraft* (2004) au moins, le temps du jeu ne connaît plus de limite à proprement parler ; bien au contraire, il faut jouer désormais « H24 / 7 jours sur 7 » pour gagner. Cela s'applique également à l'espace. *Grand Theft Auto* (1997), *Minecraft* (2009) et *Fortnite* (2017) prolongent cette évolution selon divers modes mais tous font miroiter l'époque bénie où les jeux vidéo fonctionnaient comme des espaces clos comme celle où le médium demeurait encore « pur ». Par opposition, les jeux sont aujourd'hui à tout point de vue « décloisonnés » : non seulement ils s'étendent à l'infini dans ledit espace virtuel, mais ils peuvent aussi, comme par exemple dans *Pokémon Go* (2006), recouvrir de leurs structures l'ensemble de l'espace physique sur des terminaux mobiles.

Parmi les jeux limités, un groupe se distingue : les First Person Shooter. Dans ces jeux que l'on désigne certes de manière adéquate, mais uniquement dans l'aire germanophone par l'anglicisme « Egosshooter », c'est dans la construction en perspective qu'offre l'image que réside l'essentiel du jeu, dans la mesure où, à la manière d'une peinture réaliste ou d'une photographie, elle présente une projection subjective d'objets (et d'espaces) tridimensionnelle sur une surface, tandis que le point de fuite de l'image est à tout point de vue le lieu « central » de l'action. Presque toute action récompensée dans le jeu repose sur le fait de « se placer dans la visée centrale » et à la confirmation de cette action dans l'image : *voir égal viser égal tuer*.

Comme le chercheur en jeux Mark Wolf en fait la démonstration plausible, de manière frappante les *Egoshooters* ne font pas que se dérouler initialement dans des lieux clos, il y a plus : le chemin qui traverse ces espaces se trouve également bouclé sur lui-même.¹ Cela tient par défaut à la capacité calculatoire limitée des premiers

systèmes, dont la génération d'images en temps réel fonctionnait d'autant mieux que les détails à calculer étaient peu nombreux. Une perspective ouverte sur le lointain aurait tout simplement dépassé les capacités des ordinateurs. Mais ceci a pour conséquence scénographique une architecture totalement claustrophobe, même si de temps à autre, par le truchement d'une fenêtre ou bien à l'horizon, une perspective s'ouvre sur des espaces dégagés. Ce n'est qu'en 2004 que cette fermeture tant sur le plan visuel que celui de l'interaction est rompue par le jeu *Far Cry*, conçu en Allemagne et distribué par l'éditeur français Ubisoft : désormais il est possible non seulement d'agir « en plein air », mais aussi de choisir plus librement les chemins empruntés. Mais aussi ouverts que les environnements puissent paraître, leur structure de base témoigne cependant du fait qu'ils prennent leur origine dans le lieu clos de l'*Egosshooter*, car même dans *Fortnite*, les joueurs sont contraints à interagir du fait du rétrécissement de l'espace libre, marqué par la contraction du territoire sous l'effet d'un orage menaçant. Et ça n'est pas un détail, tant *Far Cry* que *Fortnite* se déroulent sur des îles, donc dans des lieux ouverts notamment marqués par leur finitude.

La présente contribution porte son attention sur les espaces clos des *Egoshooters* grâce auxquels le jeu vidéo s'est littéralement gravé comme média visuel sur les moniteurs. Elle met en évidence que les jeux ont suivi une évolution conforme à l'idéal-type généralement adopté par les historiens d'art du début du XX^e siècle pour caractériser l'ensemble de l'évolution de l'art visuel de l'époque moderne. Autrement dit : le développement continu du graphisme 3D, rendu possible par l'évolution technique des terminaux, a mené à ce que les images de jeux vidéo connaissent en moins de trois décennies une transformation que l'on présume s'être étalée sur une période de plus de 300 ans pour la peinture européenne allant de la Renaissance au Baroque. Ceci vaut du moins si l'on suit les affirmations de l'historien d'art Heinrich Wölfflin ainsi que d'autres approches formalistes de l'esthétique.

ESPACES « EN PROFONDEUR » VERSUS SURFACES « PLANES »

Selon Wölfflin, la différence entre la Renaissance et le Baroque consiste dans tous les beaux-arts, tant dans l'architecture que la peinture, dans le fait de se détourner de la planéité pour se tourner vers la profondeur.² Ceci ne pourrait être atteint que grâce à l'ornementation ou au foisonnement (et donc au « baroque »), parce que seules les surfaces ornementales permettraient au spectateur d'éprouver l'espace dans l'image comme étant « profond ». A contrario la représentation de surfaces planes n'éveillerait pas une telle impression, même dans des tableaux composés autour d'une perspective centrale. Pour Wölfflin, l'espace et la profondeur ne sont pour cette raison pas synonymes, et la surface n'est pas le contraire de l'espace. Naturellement, en tant qu'objets, les tableaux sont la plupart du temps « plans », mais Wölfflin ne s'intéresse pas tant aux caractéristiques du support qu'à la nature de la représentation, c'est-à-dire la forme esthétique des objets et des espaces (virtuels) *dans l'image*. Ainsi, la surface et la profondeur forment-elles une paire d'opposés, ou selon la terminologie de Wölfflin, de concepts fondamentaux (*Grundbegriffe*). En tant que tels, ils ne constituent pas des déterminations purement empiriques, mais également catégorielles, c'est-à-dire

des possibilités relevant de la logique de l'image relatives l'une à l'autre, au-delà desquelles des images seraient à peine concevables (Wiesing)³ ; dans tous les cas, il faut penser à des formes d'images extrêmes comme le monochrome ou bien sûr à des propriétés de transparence du matériau, qui peut quant à lui être soit « plan » soit « profond ». C'est pourquoi on peut admettre que pratiquement aucune représentation n'est exclusivement tri-dimensionnelle ou totalement bi-dimensionnelle ; bien plus, les propriétés visibles d'une image phénoménale sont plus ou moins profondes, plus ou moins planes. Il est cependant impensable que la forme d'une représentation en image ne soit *ni profonde, ni plane*.

En lieu et place de « plan » et « profond », on pourrait aussi avoir recours à d'autres concepts introduits avant Wölfflin par Alois Riegl, susceptibles de souligner le fait que la caractérisation formelle esthétique se réfère à la possibilité de perception que la représentation offre au spectateur. En effet, Riegl ne fait pas de la distinction entre « plan » et « profond » sa clef de voûte, mais lui préfère celle entre *optique* et *haptique* (que Riegl désigne aussi par « tactique » au sens de « tactile »).⁴ Même si par là Riegl ne décrit pas l'art moderne, mais caractérise les transitions entre l'architecture égyptienne et grecque, puis l'architecture romaine, son approche est cependant comparable, dans la mesure où il met l'accent sur un moment qualitatif de la spatialité : pour la première fois, une profondeur que l'œil peut expérimenter se verrait réalisée dans les coupoles romaines. Dans l'architecture égyptienne et grecque en revanche, les espaces (intérieurs) construits donnent l'impression que l'architecte serait « aveugle » et serait guidé par la seule directive de ne construire que ce qui est accessible au sens du toucher, et non de la vue ; c'est là que les concepts de Riegl prennent leur source d'un point de vue métaphorique. Tandis que dans l'architecture romaine (et avant tout avec le Panthéon), c'est un espace en profondeur dont on peut ainsi faire l'expérience visuelle, l'intérieur des temples égyptiens ou bien grecs se voit la plupart du temps rempli par des colonnes ou d'autres éléments de partition de l'espace ne permettant pas une vision en profondeur, mais seulement une perception de la surface.

ESPACES « LISSES » VERSUS ESPACES « STRIÉS »

L'approche de Riegl est utile pour analyser les espaces clos des jeux vidéo, dans la mesure où elle permet d'appliquer l'analyse de Wölfflin relative à des objets purement statiques à des images interactives.⁵ Car on peut percevoir celles-ci non seulement sous un angle de vue déterminé, mais également varier celui-ci, en faisant donc l'expérience de l'architecture de l'image, c'est-à-dire des propriétés spatiales de l'image de synthèse. Cela permet de mettre au jour le fait que l'on réitère le passage de la Renaissance au Baroque (ou avec Riegl, du style gréco-égyptien au style romain) non seulement sur le plan du contenu, mais aussi sur le plan formel. En s'appuyant sur Gilles Deleuze et Félix Guattari, les spectres mis en évidence par Riegl et Wölfflin peuvent être réduits à une même paire de concepts communs, à savoir l'opposition entre le *lisse* et le *strié*.⁶ Deleuze et Guattari empruntent cette dénomination à la théorie musicale de Pierre Boulez qui désignait dans un premier temps par ces termes la propriété des espaces sonores, en opposant des compositions partant d'un *continuum* à

celles qui se fondent sur l'intervalle.⁷ Un espace en images interactif peut donc être lisse (optique-profound) ou bien strié (haptique-plan), selon que l'image de synthèse présente des transitions fluides ou des ruptures abruptes.

Comme c'était le cas pour les paires de catégories de Wölfflin ou de Riegl, ici aussi l'espace interactif n'est pas totalement lisse ou complètement strié ; bien plus, on est à nouveau en présence de formes mixtes et on peut plutôt parler de « stries » ou de « lissages » en tant que modifications formelles. Une application comparable de catégories de l'histoire de l'art aux jeux vidéo est déjà présente chez Lev Manovich,⁸ qui fait référence à la distinction d'Erwin Panofsky.⁹ Selon Panofsky, les tableaux de la Renaissance mettent en œuvre un « espace systémique », dans lequel la cosmologie moderne de l'espace absolu s'annonce, tandis que les représentations antérieures du Moyen-Âge et de l'Antiquité montrent un espace agrégatif, composé d'une multitude de lieux distincts. Au lieu d'utiliser la distinction dérivée de Wölfflin et de Riegl afin d'établir une typologie des jeux vidéo, Manovich fait cependant l'hypothèse que chaque jeu vidéo en tant qu'artefact numérique en soi ne peut produire que la représentation d'un espace agrégatif.

ESPACE INTÉRIEUR PLAN / STRIÉ

Le lissage croissant de l'espace visuel du jeu vidéo ne trouve pas de meilleure illustration qu'en l'exemple du genre de l'*Egosshooter*, dans la mesure où le principe du jeu dépend de la forme de la représentation : les *Egoshooters* sont, comme précisé au début de cette contribution, caractérisés par la maîtrise réussie de l'image avec une perspective centrale consistant à faire coïncider le point de fuite avec les objets faisant irruption dans l'image, ainsi qu'à confirmer cette coïncidence par une instruction finale (la plupart du temps l'activation du clic gauche de la souris).

On peut donc comparer le fait de jouer à l'*Egosshooter* à celui d'ouvrir des dossiers sur son écran, mis à part le fait que presque tous les éléments formels dans l'image de l'*Egosshooter* ont pour fonction de compliquer le processus de reconnaissance. Ainsi la représentation perspective est-elle, avec la limitation du champ de vision qui en découle, en elle-même un obstacle, sans parler de l'entrelacement de l'espace de jeu et de la vitesse de mouvement des objets qui y font leur apparition.

Si l'on considère les premiers *Egoshooters* comme par exemple *Wolfenstein 3D* (1992), qui en est le prototype, l'image de l'espace intérieur peut ainsi être attribuée à l'esthétique formelle de la Renaissance pour différentes raisons : il présente un espace strié, plan, dans lequel les murs ne présentent que peu de textures complexes, toujours clairement distinctes l'une de l'autre : le plafond est totalement monochrome, au sol ne sont esquissés ici et là que quelques taches de lumière [III. 1]. Les apparitions des figures ennemis sont construites en tant qu'éléments graphiques à partir de pixels isolés et ressemblent de ce fait à des figures de papier mâché ; aussi contribuent-elles grandement à cette impression d'ensemble de planéité de l'image du jeu. À cela s'ajoute le fait que leurs mouvements s'effectuent également sur un même plan : les figures ne deviennent pas continûment plus grandes, en se rapprochant du premier plan de l'image et en longeant la ligne de fuite, mais se déplacent en crabe, changeant

ensuite de taille avant de se mouvoir à nouveau vers le milieu de l'image. Cette rencontre entre des figures planes et un espace strié est distinctif de cette étape renais-sante du jeu vidéo. C'est pourquoi *Wolfenstein 3D* présente du point de vue de ses qualités formelles les mêmes caractéristiques principales que la représentation de la Cène de Léonard de Vinci datant de la fin du XV^e siècle, mis à part le fait que les objets que celle-ci représente sont totalement statiques et qu'elle possède un tout autre contenu [III. 2].

L'espace pictural de cette peinture de la Renaissance *par excellence* est également plan et strié. Les surfaces verticales sont cependant ici sans structure, seules les caissons du plafond produisent une différenciation des surfaces. Les figures, toutes alignées les unes à côté des autres sur un même plan de l'image, ne sont certes pas composées de carrés ou rectangles isolés, mais il leur manque conséquemment à n'en point douter la plasticité des représentations baroques ultérieures : les visages sont représentés soit directement de manière frontale, soit strictement de profil. En outre, cette représentation de la Cène est « mensongère » quant aux rapports spatiaux qui y sont montrés : en raison des lignes de frontière du motif au plafond filant de manière uniforme vers le fond, on en déduit que l'espace au premier plan du tableau est de même largeur que celui au fond du tableau. Il en résulte cependant que les trois fenêtres représentées sur le mur du fond devraient avoir ensemble la même largeur que la table au premier plan à laquelle les treize convives prennent place les uns à côté des autres, ce qui, en raison de la proportion, ne correspond pas à la hauteur de la porte et des fenêtres. De la même manière, l'image de l'espace intérieur de *Wolfenstein 3D* est elle aussi « mensongère » : les intervalles entre les murs sont si grands que le plafond par comparaison serait non seulement bien trop bas, mais en outre à peine « supportable » par les murs.

ESPACE INTÉRIEUR PROFOND / LISSE.

Dans les deux cas, le critère formel d'une prédominance du plan haptique se voit rempli, critère selon lequel l'architecte en présence serait « aveugle » à l'expérience optique de la profondeur, la délaissant au profit du domaine d'une proximité palpable. Cela ne signifie pas que les tableaux de la Renaissance ne pourraient être perçus par le sens de la vision ; cela veut simplement dire que cette forme picturale ne contient pas ou peu d'informations en ce qui concerne les propriétés optiques des objets représentés, à savoir les proportions de l'espace perceptible à l'œil, aussi bien que les rapports de contraste, ainsi que les gradations colorées plus subtiles telles qu'elles déterminent la forme baroque, contribuant à la plasticité du tableau ou au contraire à son lissage, et à l'intensification de l'expérience de la profondeur.

Du côté des *Egoshooters*, les jeux de la première moitié de la dernière décennie notamment représentatifs de cette expérience de la profondeur sont par exemple *DOOM 3* (2004) qui se distingue particulièrement par son graphisme [III. 3]. Ici, les proportions de l'espace sont non seulement cohérentes par rapport à l'architecture perceptible visuellement, mais l'apparence de l'espace plastique est à tout point de vue

à la fois lisse et « profonde » : cela commence avec les figures dont le corps n'apparaît plus comme une simple surface, mais qui, en raison de la représentation polygonale, apparaissent comme des figures spatiales. En outre, elles peuvent dans un changement constant de taille se diriger en ligne directe vers l'usager de l'image. S'ajoute à cela que les murs, les sols et les plafonds, en raison de leurs voussures ou bien par le changement de couleur, semblent plastiques. Les rapports entre l'ombre et la lumière contribuent en outre à ce que toutes les parties de l'image n'apparaissent pas avec le même degré de précision. De même que dans les premiers tableaux de la Renaissance, on trouvait dans les premiers *Egoshooters* la même intensité d'éclairage pratiquement dans chaque partie de l'image, les relations entre valeurs lumineuses allaient même jusqu'à ne pas du tout y être prises en considération : l'espace pictural était indifférent ou « aveugle » à la lumière. Dans le style baroque, l'ombre et la lumière, voire l'obscurité totale et la lumière crue, contribuent à ce que les objets, malgré leur plasticité et leur chatoyance, se détachent moins nettement de leur environnement.

On peut comparer l'image du jeu vidéo baroque avec un tableau de Diego Velázquez datant du milieu du XVII^e siècle, dans lequel Wölfflin voit le parangon de la forme baroque [III. 4]. L'espace pictural présente un net lissage par opposition à la représentation de De Vinci : les robes des fileuses forment des plis et leurs visages sont présentés de trois-quarts. Mais la profondeur de l'espace aussi est présentée au moyen du contraste entre une ouverture vers la clarté et un premier plan relativement plus sombre. Par comparaison avec le tableau de De Vinci, les plafonds présentent des structures complexes, et, au lieu de murs, on trouve plutôt des rideaux et des tentures qui les recouvrent. Les jeux vidéo se sont donc rapprochés du baroque non seulement du point de vue du contenu, mais aussi de leur forme.

ESPACE INTÉRIEUR SURREEL

Avec ce passage de l'image géométrique-linéaire à l'image optique-picturale ou de l'espace plan et strié à l'espace profond et lisse, l'évolution des jeux vidéo n'est pourtant pas achevée : l'étape suivante des *Egoshooters* consiste en une visualisation de propriétés haptiques au-delà des caractéristiques optiques, c'est-à-dire qu'on ne montre plus seulement ce qui pourrait être vu, mais aussi ce qui peut être uniquement perçu par le sens du toucher, comme par exemple les ondes de choc d'une explosion, qui sont rendues sensibles par une déformation de l'espace phénoménal ou d'un décalage des phases. Ainsi on en arrive à une inversion pure et simple des débuts de l'histoire de l'art au sens de Riegl, qui postule que le style haptique correspond aux arts primitifs et que le style optique n'en est qu'une conquête tardive : « D'un point de vue optique, le niveau [tactile] est celui que l'œil ne perçoit que lorsqu'il s'approche tellement de la surface d'un objet que tous les contours et notamment toutes les ombres, par le truchement desquelles une modification de la profondeur pourrait se laisser deviner, disparaissent. » (Riegl, 1927, p. 32) Les jeux vidéo démarrent précisément leur évolution à ce point et régressent à proprement parler au niveau du style de représentation sensible de l'optique vers le tactile ; à tout le moins des jeux

plus récents présentent-ils la visualisation d'impressions haptiques ou hyper optiques dans l'image de manière récurrente. Ceci va de pair avant tout avec la représentation de détails, comme par exemple, la granulation d'explosions.

D'un autre côté, on ne peut pas prétendre au sujet de cette étape du développement du jeu vidéo qu'elle serait plus réaliste qu'une autre, c'est simplement qu'à l'intérieur du réalisme, leur style varie. Cette analyse pourrait être mise à profit pour franchir le pas d'un *design pictural géométrique* à un *design optique*, dans la mesure où le visuel prend ici en considération des propriétés caractérisant la perception humaine à un plus haut degré. Un réalisme croissant signifierait donc l'augmentation des dimensions sensibles en tant qu'elles sont intégrées dans le style des images tout en présentant l'apparence de l'objectivité. Quand on considère l'apparence picturale des jeux les plus récents, ce jugement quant à la prise en considération croissante d'aspects sensibles ne tient plus toutefois : ces jeux sont dans tous les cas « surréalistes » comme le montre la capture d'écran du jeu *F.E.A.R.* (2006) [III. 6]. Celle-ci peut être comparée par exemple avec une variation de la Cène par le surréaliste Salvador Dalí [III. 5].

Les deux images présentent toutes deux des zones très claires. Mais à la différence de l'étape renaissante géométrique, la clarté n'y est pas la conséquence d'un défaut de prise en compte des rapports de l'ombre et de la lumière dans un espace géométrique, mais la représentation d'une expérience suprasensible de la lumière. Le tableau de Dalí accentue lui aussi l'impression optique en représentant les objets de manière semi transparente, à l'instar des bords du corps platonicien stylisés comme le cadre d'une fenêtre. Tous deux visualisent donc de la même manière quelque chose qui va au-delà de l'effet optique : dans le jeu vidéo, ce sont les ondes de pression, normalement invisibles, qui sont représentées en même temps que les particules ; chez Dalí, c'est une apparition surnaturelle. La nouvelle génération d'images dans les jeux vidéo peut donc être qualifiée d'hyperréaliste et ainsi être à juste titre désignée par le terme de « sur-réelle ».

FRONTIÈRE SPATIALE

Les premiers obstacles dans l'espace de l'image du jeu ne sont pas les adversaires, mais les limites. Les frontières du jeu vidéo sont ce faisant de nature diverse : il peut s'agir d'une part, de limites à l'intérieur de l'espace de l'action, et d'autre part, des limites de celui-ci même, en tant que limitation extérieure. Par ailleurs, les limites peuvent diverger d'un point de vue visuel de celles des possibilités d'action. En outre, la limitation peut exister sur le plan du *Gameplay* ou du *Gameworld*, où elle influe en retour sur la navigation. Pour finir, la frontière peut aussi disparaître et doit alors être établie par les joueurs. Le principe spatial de *PONG* est déjà lisible dans l'inscription de l'automate construit pour l'occasion : « *Avoid missing ball for highscore* » (et établit ainsi une frontière spatiale, pourrait-on ajouter). Partant de là, l'avancée sans doute la plus innovante dans l'évolution récente des jeux vidéo peut être définie comme la connexion de l'interaction avec l'adversaire avec la frontière spatiale absolue et extérieure. Les usagers interagissent ici non plus avec des objets picturaux distincts, mais avec l'enveloppe même du monde de jeux, et ce, sous les conditions de la perspective

subjective. Ce faisant, le point de fuite de l'image, par lequel les éléments faisant leur apparition sont habituellement identifiés, est employé en premier lieu pour créer des liens dans l'espace. En d'autres termes, on crée un corridor et l'espace qui le longe sur son côté extérieur est replié sur lui de telle sorte que les sections d'espace situées à l'intérieur se voient dédoublées, voire démultipliées.

Cette forme d'interaction se présente tout d'abord avec l'étude de jeu *Narbacular Drop* (2005) développée par les étudiants du DigiPen Institute of Technology [III. 7]. Cette forme de jeu ne fut connue du grand public que deux ans plus tard, lorsque la même équipe, mandatée par la firme de jeux Valve, mit en œuvre le principe de jeu à l'aide de leur propre *Source Engine* [III. 8]. Dans le jeu, édité sous le titre parlant de *Portal*,¹⁰ il n'y a pratiquement pas d'adversaire à l'intérieur des espaces et si c'est le cas (par exemple sous la forme de robots-tireurs automatiques), ceux-ci se laissent principalement contourner par le pliage de l'espace. Ceci se produit en créant deux types d'ouverture différente aux murs, au plafond ou au sol, au moyen du point de cible. Le clic gauche sur la souris active un portail en forme de cercle, souligné de bleu, le clic droit, un cercle de couleur orange, chacun servant respectivement d'entrée ou de sortie, bien que chaque porte puisse également être franchie dans l'autre sens. (La différence ne joue cependant vraiment de rôle que lorsqu'immédiatement après son franchissement, il est nécessaire de placer l'entrée à un autre endroit et d'utiliser l'accélération résultant par exemple de la chute libre. Sinon les deux portails sont de même valeur.)

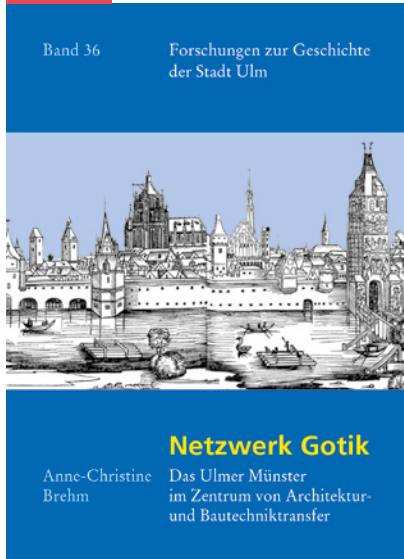
L'espace n'est donc pas totalement réduit à sa topologie, c'est plutôt un moment topologique qui est inséré dans l'espace métrique. L'espace expérimenté dans le jeu diffère en cela de l'espace euclidien non pas par la déformation d'une liaison rectiligne, mais par sa minimisation. Ce cas a ceci de particulier que l'espace qui peut être expérimenté par les parcours proposés n'est pas plus petit que l'espace géométrique, mais plus « grand ». Il ne s'agit pas ici de relever le défi de contourner un adversaire dans l'espace pour aller de la manière la plus rapide possible d'un point A à un point B, c'est l'espace lui-même qui doit être surmonté ; *l'espace est en lui-même problématique*. Cela se manifeste comme suit : lorsqu'on pénètre une section, le lieu à atteindre doit être la plupart du temps vu comme une sortie absolue, pourtant il n'y a aucune possibilité de l'atteindre ni par un chemin direct, ni même par des détours dans l'espace donné. À la place, il faut créer une entrée relative ainsi qu'une sortie relative pour atteindre ce lieu. Un problème simple peut par exemple prendre la forme suivante : la sortie se trouve juste en-dessous du plafond, de l'autre côté de la section, et il n'y a aucun escalier qui mène à la plateforme devant cette sortie, pas même une échelle qui pourrait être utilisée pour l'atteindre. Avec le lieu de l'action qui est définie sur le plan narratif comme celle d'un agent féminin, on crée en outre au sol un portail bleu comme entrée (relative) et au plafond, peu avant la sortie, un portail orange comme sortie (relative). Pour la résolution de ce problème spatial, la protagoniste se laisse tomber par le trou au sol et tombe par le plafond sur la plateforme. Le sol est ainsi replié sur le plafond et l'espace constitue ainsi en quelque sorte ses propres étages tant supérieurs qu'inférieurs. Ce problème se complexifie de section en section,

pourtant le défi reste toujours le même : chercher l'endroit où l'espace peut être contourné par un court-circuit. Ces endroits peuvent se trouver sur toutes les surfaces des espaces en forme de dé et peuvent inclure des plateformes mobiles ou du moins contenir des endroits inflexibles, qui ne sont atteignables que par un pliage préalable de l'espace ou alors en chute libre, c'est-à-dire qui ne peuvent être visés qu'au moyen de la perspective de l'image. Dans *Portal*, la frontière de l'espace n'est plus seulement une condition du jeu, mais devient ce qui vaut comme principe de jeu principal. L'espace clos est devenu identique à ses propres limites. Il n'y a plus d'extérieur.

- 1 Voir Mark. J. P. Wolf, « Theorizing Navigable Space in Video Games », dans Stephan Günzel, Michael Liebe & Dieter Mersch (éds.), *DIGAREC Keynote-Lectures 2009/10*, Potsdam : University Press, 2011, p. 18-49.
- 2 Voir Heinrich Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst* [1915], Bâle : Schwabe, 2004.
- 3 Voir Lambert Wiesing, *Die Sichtbarkeit des Bildes. Geschichte und Perspektiven der formalen Ästhetik* [1997], Francfort-sur-le-Main & New York : Campus, 2008.
- 4 Voir Alois Riegl, *Spätrömische Kunstindustrie* [1901], Vienne : Österreichische Staatsdruckerei, 1927.
- 5 Voir Hans Christian von Herrmann, « Von Mäusen und Menschen. Optische und taktile Rezeption im Computerspiel », dans Bettine Menke & Thomas Glaser (éds.), *Experimentalanordnungen der Bildung. Exteriorität – Theatralität – Literarizität*, Munich : Fink, 2014, p. 267-277.
- 6 Voir Gilles Deleuze & Félix Guattari, « 1440 – Le lisse et le strié », dans *id.*, *Mille plateaux. Capitalisme et Schizophrénie 2*, Paris : Les Éditions de Minuit, 1980, p. 592-625.
- 7 Voir Pierre Boulez, *Penser la musique aujourd'hui*, Genève & Paris : Gonthier, 1963.
- 8 Voir Lev Manovich, « Navigable Space. Raumbewegung als kulturelle Form », dans Hans Beller, Martin Emele et Michael Schuster (éds.) *Onscreen/Offscreen. Grenzen, Übergänge und Wandel des filmischen Raumes*, Ostfildern bei Stuttgart : Hatje Cantz, 2000, p. 185-207.
- 9 Voir Erwin Panofsky, « Die Perspektive als »symbolische Form« » [1927], dans *id.*, *Deutschsprachige Aufsätze*, édité par Karen Michels et Martin Warnke, tome 2, Berlin : Akademie, 1998, p. 664-757.
- 10 Clara Fernández-Vara, Neal Grigsby, Eitan Glinert, Philip Tan & Henry Jenkins, « Between Theory and Practice. The GAMBIT Expérience », dans Bernard Perron & Mark J. P. Wolf (éd.), *The Video Game Theory Reader 2*, New York & Londres : Routledge, 2009, p. 253-271, ici p. 166-269.

Lectures croisées
de l'actualité – recensions françaises
et allemandes / Aktuelle deutsch-französische
Lektüre und Rezensionen

p. 104



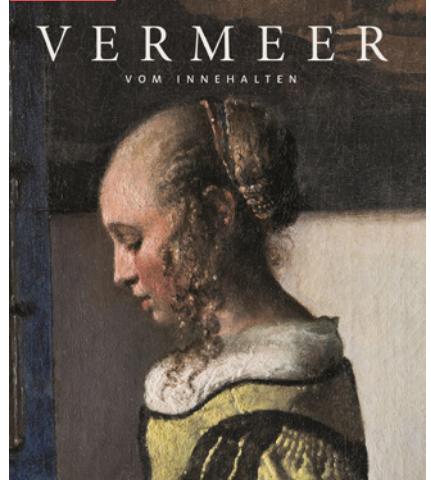
Anne-Christine Brehm, *Netzwerk Gotik. Das Ulmer Münster im Zentrum von Architektur- und Bautechniktransfer*, Stuttgart & Ulm : Komissionsverlag W. Kohlhammer, 2020, 607 pages

p. 107



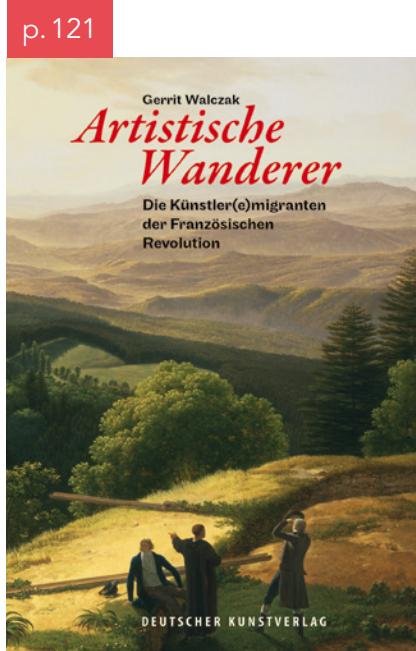
Andreas Prater, *Vermeer und Epikur. Lebenslust in der Kunst der Frühaufklärung*, Berlin : De Gruyter, 2021, 196 pages

p. 107



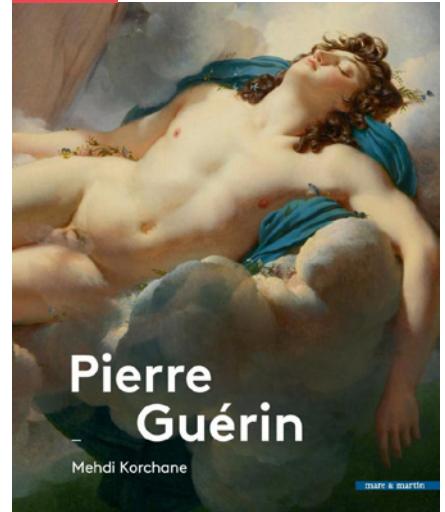
Stephan Koja, Uta Neidhart et Arthur K. Wheelock Jr (éds.), *Vermeer. Vom Innehalten*, cat. exp. Dresde, Gemäldegalerie Alte Meister der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, Dresden : Sandstein Verlag, 2021, 256 pages

S. 124



Gerrit Walczak, *Artistische Wanderer. Die Künstler(e)migranten der Französischen Revolution*, Berlin/Munich : Deutscher Kunstverlag (De Gruyter), 2019, 448 pages

S. 124



Mehdi Korchane, *Pierre Guérin 1774–1833*, Le Kremlin-Bicêtre : Éditions mare & martin, 2018, 328 Seiten

S. 111

Marine Roussillon

Don Quichotte à Versailles

L'imaginaire médiéval du Grand Siècle

| ÉPOQUES | Champ Vallon |

Marine Roussillon, *Don Quichotte à Versailles : L'imaginaire médiéval du Grand Siècle*, Collection Époques, Ceyzérieu : Champ Vallon, 2022, 210 Seiten

S. 115



Véronique Krings (Hg.), *L'Antiquité expliquée et représentée en figures, de Bernard de Montfaucon. Histoire d'un livre*, Collection Scripta Receptoria¹⁹, Volume 1, Ausonius Éditions, 2021, 2 Bd., 717 Seiten

p. 119

Dieter Burdorf

*Zerbrechlichkeit
Über Fragmente
in der Literatur*

Wallstein

Dieter Burdorf, *Zerbrechlichkeit. Über Fragmente in der Literatur*, Kleine Schriften zur literarischen Ästhetik und Hermeneutik, 12, Göttingen : Wallstein Verlag, 2020, 136 pages

p. 129

Carl Gustav Carus

Neun Briefe
über die LandschaftsmalereiHerausgegeben von André Georgi
Mit einem Nachwort
von Werner BuschTexte zur Kunst und Ästhetik 1
Wehrhahn Verlag

Carl Gustav Carus, *Neun Briefe über Landschaftsmalerei*, éd. par André Georgi avec une postface de Werner Busch, Texte zur Kunst und Ästhetik, 1, Hanovre : Wehrhahn Verlag, 2021, 256 pages

p. 133

DE GRUYTER

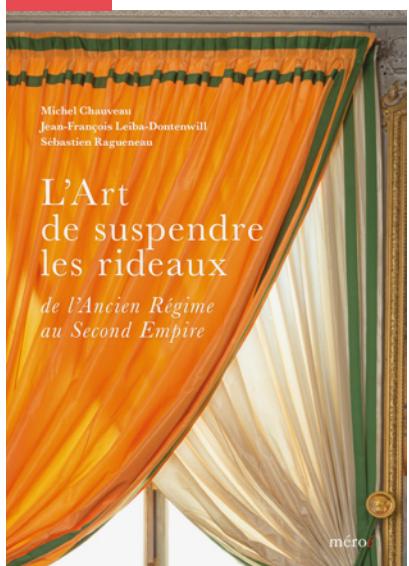
Elisa Ronzheimer

POETOLOGIEN DES RHYTHMUS UM 1800

METRUM UND VERSFORM BEI KLOPSTOCK,
HÖLDERLIN, NOVALIS, TIECK UND GOETHESTUDIEN ZUR DEUTSCHEN LITERATUR
EDITION NIEMEYERDE
G

Elisa Ronzheimer, *Poetologien des Rhythmus um 1800. Metrum und Versform bei Klopstock, Hölderlin, Novalis, Tieck und Goethe*, Studien zur deutschen Literatur, 224, Berlin/Boston : De Gruyter, 2020, 214 pages

S. 136



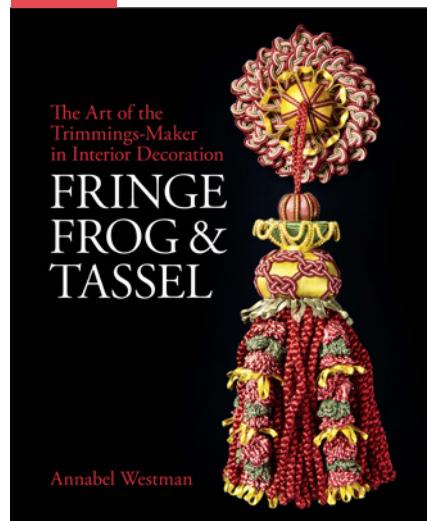
Michel Chauveau, Jean-François Leiba-Dontenwill und Sébastien Raguenau (Hg.), *L'art de suspendre les rideaux: de l'Ancien Régime au Second Empire*, Paris: Méroé, 2019, 301 Seiten

S. 136



Rolf Bothe und Andreas Rietz, *Polstermöbel und textile Raumausstattungen: Vom Handwerk zur Wissenschaft*, Regensburg: Schnell & Steiner, 2019, 256 Seiten

S. 136



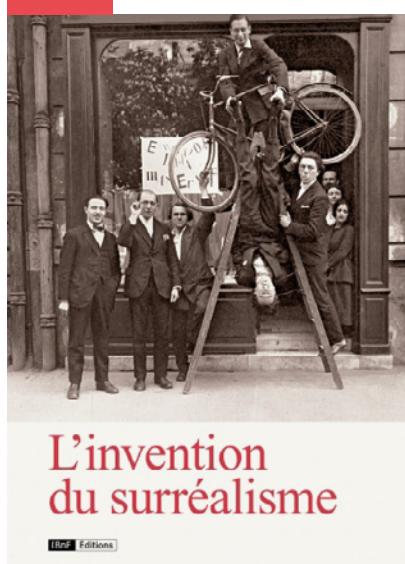
Annabel Westman, *Fringe, Frog & Tassel. The Art of the Trimmings-Maker in Interior Decoration*, London: Bloomsbury Publishing, 2019, 288 Seiten

p. 153



Bernadette Collenberg-Plotnikov, *Die Allgemeine Kunsthistorische Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunsthistorische Zeitschrift (1906–1943). Idee – Institution – Kontext*, Hambourg: Felix Meiner Verlag, 2021, 389 pages

S. 157



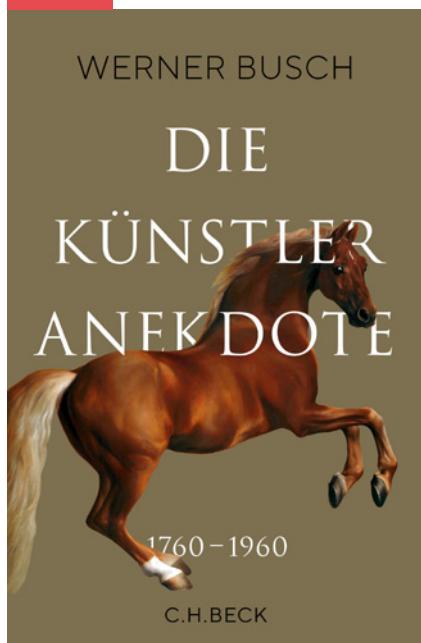
Jacqueline Chénieux-Gendron, Isabelle Diu, Bérénice Stoll & Olivier Wagner (Hg.), *L'invention du surréalisme. Des champs magnétiques à Nadja*, Ausst.-Kat. Paris, BnF François-Mitterrand, Paris: BnF Éditions, 2020, 192 Seiten

p. 160



Birgit Mandel et Birgit Wolf, *Staatsauftrag: »Kultur für alle«. Ziele, Programme und Wirkungen kultureller Teilhabe und Kulturvermittlung in der DDR*, Bielefeld: transcript Verlag, 2020, 308 Seiten

p. 142



Werner Busch, *Die Künstleranekdote, 1760–1960. Künstlerleben und Bildinterpretation*, Munich : C. H. Beck Verlag, 2020, 303 pages

Raphael Gross, Lars Bang Larsen, Julia Voss et al. (éds.), *documenta. Politik und Kunst*, cat. exp. Berlin, Deutsches Historisches Museum, Munich / Londres / New York : Prestel, 2021, 328 pages

S. 145



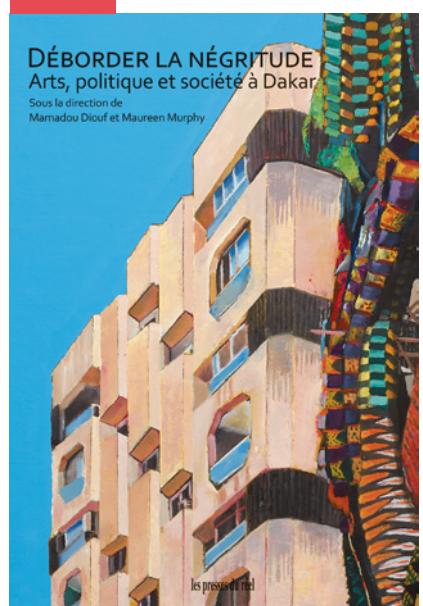
Anne-Sophie Aguilar und Éléonore Challine (Hg.), *L'Enseigne. Une histoire visuelle et matérielle*, Paris : Citadelles & Mazenod, 2020, 204 Seiten

S. 148



Teresa Castro, Perig Pitrou und Marie Rebecchi (Hg.), *Puissance du végétal et cinéma animiste. La vitalité révélée par la technique*, Dijon : Les Presses du Réel, 2020, 312 Seiten

S. 168



Mamadou Diouf und Maureen Murphy (Hg.), *Déborder la négritude. Arts, politique et société à Dakar*, Dijon : Les Presses du Réel, 2020, 256 Seiten

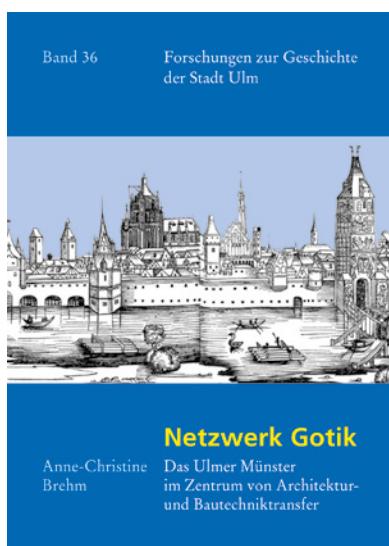
p. 163



Anne-Christine Brehm

Netzwerk Gotik. Das Ulmer Münster im Zentrum von Architektur- und Bau-techniktransfer

Camille Demange



Ulm & Stuttgart : Komissionsverlag W. Kohlhammer, 2020, 607 pages

La participation d'Anne-Christine Brehm au projet de la Deutsche Forschungsgemeinschaft « Architekturzeichnung der Gotik » sous la direction de Johann Josef Böker constitue le point de départ de ses recherches sur l'église d'Ulm. Au cours de ce vaste programme d'étude sur les dessins d'architecture médiévaux dans l'espace germanique, elle constate la complexité et la multitude des transferts de connaissances entre les différents chantiers gothiques, dont le chantier d'Ulm serait la parfaite illustration. C'est dans le cadre d'un nouveau projet intitulé « Netzwerk Gotik », également mené avec la Deutsche Forschungsgemeinschaft, que l'autrice peut se consacrer à leur étude.

La période de 1418 à 1518 est marquée par le développement de la production de papier et l'invention de l'imprimerie ainsi que par des difficultés financières et humaines rencontrées par un nombre croissant de chantiers gothiques. Le chantier d'Ulm progresse au cœur de ce contexte troublé, au croisement de deux périodes de l'histoire de l'art : l'extinction du foyer artistique pragois (XIV^e siècle et début du XV^e siècle), et l'émergence de l'influence artistique des Flandres et du Brabant dans la deuxième moitié du XV^e siècle. C'est aussi aux territoires situés entre ces deux centres artistiques que l'autrice entend limiter son étude des échanges avec le chantier d'Ulm. Assumant une approche qu'elle qualifie de « microhistorique », Anne-Christine Brehm analyse ici quelques transferts pour en étudier divers aspects plutôt que de rendre compte de l'intégralité de ces transferts, jugeant une telle entreprise difficilement réalisable.

La première des onze parties de l'ouvrage est consacrée à une introduction présentant l'état de la recherche, la méthode, la structure de l'ouvrage, les sources et les concepts utilisés. S'en suivent neuf chapitres abordant successivement les conditions de travail et de mobilité des individus actifs sur les chantiers, l'état de leurs connaissances et leur formation, le déroulement du chantier et la maîtrise d'œuvre à Ulm, la fluctuation et la sédentarité des artisans sur les chantiers, leurs conditions et moyens d'influence sur la connaissance, les dessins d'architecture, les échanges entre chantiers et les avancées techniques, l'analyse du bâti du point de vue de l'histoire et de

l'archéologie, la conclusion et les annexes. Sur la forme, les titres très généraux des chapitres ne rendent pas compte de leur contenu, ce qui ne facilite pas toujours le repérage. Ce problème est néanmoins tempéré par des titres de sous-parties plus précis.

Le discours est accompagné de 230 illustrations. Celles-ci sont relativement variées : cartes (des routes commerciales, des pèlerinages, des origines des tailleurs de pierre et maîtres d'œuvre), reproductions de dessins médiévaux, relevés au pierre à pierre, reconstitutions en trois dimensions de l'évolution du chantier, photographies de l'église, relevé et photographies des marques lapidaires, représentations anciennes de la ville d'Ulm.

Une base de données de tailleurs de pierre actifs sur les chantiers d'Ulm, Vienne, Bâle et Bayreuth est jointe en annexe ainsi que la retranscription des sources sur le chantier de l'église d'Ulm qui n'ont pas encore été publiées.

Les premiers chapitres de l'ouvrage exposent notre connaissance de l'architecture du XV^e de manière véritablement encyclopédique : l'ensemble des sources de l'époque sont balayées et enrichissent efficacement le discours de l'autrice par l'éclairage qu'elles apportent sur le contexte de création. Ces chapitres fourmillent en effet d'informations sur les distances parcourues par les artisans, les moyens de transports, la barrière de la langue ou encore sur la formation et dressent ainsi un tableau très complet de leurs conditions de travail.

Son étude s'appuie d'ailleurs sur le riche matériel archivistique de la ville d'Ulm, et tout spécialement sur le livre de comptes de la fabrique, duquel Anne-Christine Brehm tire de précieuses informations sur le nombre de tailleurs de pierre et de maçons à l'œuvre sur le chantier, la durée de leurs interventions respectives ainsi que leurs villes d'origine. Ces informations sont compilées dans une base de données et restituées sous la forme de diagrammes circulaires de graphiques et de tableaux. Après les avoir analysées et comparées à celles des chantiers de Bâle, Vienne, Bayreuth et Nuremberg, l'autrice en tire des conclusions sur la haute fluctuation des artisans sur les chantiers. Bien que ces conclusions aient pour objectif de servir la démonstration principale, elles suscitent une réflexion fascinante et réellement originale sur les causes et l'impact de cette fluctuation sur les fabriques des chantiers, tout autant que sur les réponses apportées par les villes pour enrayer ce phénomène. Ces données sont croisées avec celles recueillies lors de l'analyse de la substance bâtie, en grande partie encore d'origine, et des dessins. Elle mène également une recherche comparée sur deux maîtres d'œuvre, Hans Kun et Matthäus Ensinger.

L'autrice démontre de manière concrète, dans le chapitre dédié aux échanges entre chantiers et avancées techniques, les effets produits par les transferts sur le chantier, ce qui lui permet de répondre de manière très satisfaisante à la problématique. En revanche, on peut regretter l'absence d'une définition de la notion de transfert, à laquelle se substitue souvent celle d'échange. La sous-partie censée présenter les concepts utilisés est en réalité une présentation du vocabulaire médiéval désignant les dénominations des métiers, lieux de travail et opérations effectuées sur les chantiers médiévaux, ainsi que de leurs doubles significations qui compliquent souvent la tâche du médiéviste.

De cette étude, Anne-Christine Brehm conclut que les transferts de connaissances dans le domaine de l'architecture révèlent l'étendue du réseau artistique et la diversité des influences du chantier de l'église d'Ulm. Enfin, les transferts architecturaux et technologiques sont opérés grâce à la mobilité des maîtres d'œuvre et ont pour support le dessin, tandis que les tailleurs de pierre et maçons acheminent des connaissances techniques d'un chantier à l'autre. Deux idées principales se dégagent : d'une part, la forte concurrence entre tailleurs de pierre pour les places sur les chantiers, concurrence liée à l'augmentation des réglementations de leur activité et à une complexité grandissante de leur métier. D'autre part, la haute fluctuation des forces de travail sur le chantier entraîne une standardisation et une normalisation des formes architecturales. Cet effet de standardisation s'observe d'ailleurs sur d'autres chantiers, tels que ceux de l'église de Fribourg-en-Brisgau et à Saint-Ulrich-et-Sainte-Afre à Augsbourg.

Andreas Prater

Vermeer und Epikur : Lebenslust in der Kunst der Frühaufklärung

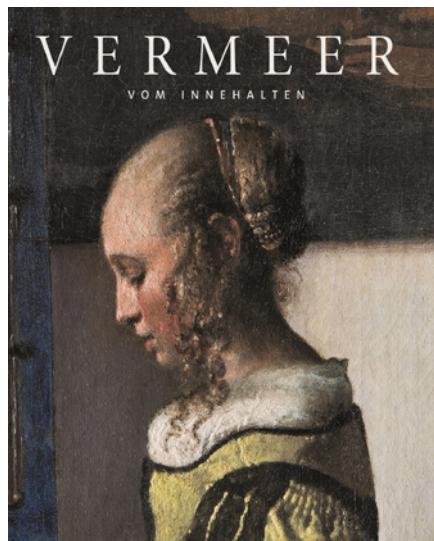
Stephan Koja, Uta Neidhart
& Arthur K. Wheelock Jr. (éds.)

Vermeer : vom Innehalten

Jan Blanc



Berlin : De Gruyter, 2021,
196 pages



Dresde : Sandstein Verlag, 2021,
256 pages

Peut-on écrire encore sur Johannes Vermeer ? Et que dire de nouveau, alors que la littérature consacrée au peintre hollandais est pléthorique, depuis plusieurs décennies ? L'année dernière (2021), pas moins de trois livres lui ont été consacrés.¹ En attendant la nouvelle grande exposition rétrospective qui devrait ouvrir ses portes au Rijksmuseum en 2023, qui accueillera au moins 24 de ses tableaux, il faut encore ajouter deux nouvelles études : le catalogue de l'exposition que la Gemäldegalerie Alte Meister de Dresde lui a consacrée entre le 10 septembre 2021 et le 2 janvier 2022, à l'occasion de la restauration de la *Jeune fille lisant à la fenêtre* ; et l'ouvrage d'Andreas Prater, *Vermeer und Epikur : Lebenslust in der Kunst der Frühaufklärung*, consacré aux relations possibles que les œuvres du maître néerlandais ont pu entretenir avec les idées d'Épicure et de Lucrèce.

Ces deux publications présentent des qualités fondamentalement différentes. Le catalogue dresdois offre l'avantage d'un parcours bref, mais très complet, des principales œuvres de Vermeer. Il aborde également un grand nombre de questions autour de sa vie, de sa carrière, de ses idées et de sa pratique artistique, systématiquement situées dans le contexte des Provinces-Unies de la seconde moitié du XVII^e siècle. Ce livre s'apparente ainsi, à bien des égards, à un salutaire effort de récapitulation historique, qui peut s'appuyer sur une connaissance extensive de la bibliographie ancienne et récente, mais aussi un nombre important d'illustrations de grande qualité. La restauration de la *Jeune fille lisant à la fenêtre* fait l'objet d'un article long et détaillé, signé par Christoph Schölzel («Zur Restaurierung und Maltechnik des Gemäldes *Brieflesendes Mädchen am offenen Fenster* von Johannes Vermeer», p. 201-225), à qui l'on doit la remise en valeur d'un tableau représentant Cupidon, sur le mur du fond, sans doute repeint en blanc au début du XVIII^e siècle. À la description de cette restauration est ajoutée une analyse scientifique précise du tableau, qui confirme en tous points les résultats obtenus lors des enquêtes précédemment menées sur d'autres œuvres du peintre. La présence de ce Cupidon, connu dès 1979, grâce à une radiographie, offre également à Gregor J. M. Weber l'occasion de s'interroger sur la place de cette image, présente dans d'autres œuvres de Vermeer («Der Cupido in Gemälden Vermeers», p. 131-161). Rappelant qu'un «Cupidon» était mentionné dans les biens du peintre et confirmant l'attribution de ce tableau au peintre haarlémois Caesar van Everdingen (p. 139-140), Weber inscrit ce type iconographique dans les traditions de la peinture mythologique et allégorique (p. 141-143) ainsi que de l'emblématique (p. 143-151). Il souligne aussi qu'elle confirme la dimension «rhétorique» d'un grand nombre d'œuvres de Vermeer, où les «tableaux dans les tableaux» («Bilder in Bildern», p. 152-158) fonctionnent comme les fragments d'un langage visuel à partir duquel le spectateur est amené, par combinaison et associations d'idées, à forger une interprétation personnelle du sens général de l'image – ici, selon toute probabilité, la dimension amoureuse de la lettre lue par la figure féminine. Cette question de la relation que les tableaux de Vermeer établissent avec le spectateur intéresse également l'article introductif de Stephan Koja («Vom inneren Halt der Welt. Vermeers Gemälde als Räume der Reflexion», p. 13-31), qui remarque justement que les espaces représentés par le peintre hollandais ne sont pas seulement physiques et sociaux, mais aussi relationnels. Ils laissent en effet toujours une place au regard, à l'interprétation et à une sémantisation des scènes figurées, qui permettent à Vermeer de mettre en scène, selon l'expression d'Uta Neidhardt, une «interaction entre l'art et la vie» («Zusammenspiel von Kunst und Leben. Vermeers *Brieflesendes Mädchen am offenen Fenster* in neuer Gestalt», p. 165-197). Cet ouvrage est par ailleurs complété par trois articles rappelant la vie et la carrière de Vermeer (Arthur K. Wheelock Jr., «Johannes Vermeer – ein Klassizist unter Genremalern», p. 35-63), analysant la place que les femmes y occupent (Marjorie E. Wieseman, «Frauen in der Republik der Vereinigten Niederlande: Genremalerei und Gesellschaft in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts», p. 67-97) et l'intérêt du peintre pour l'illusionnisme (Robert Fucci, «Vorhänge und Perspektiven: Vermeers optischer Realismus», p. 101-127). Si ces articles sont fort convaincants et proposent une

introduction très complète aux œuvres du maître delftois, on pourra toutefois y regretter l'usage de notions normatives («Genie») ou anachroniques («Klassizist», «Genrebilder»), qui accentuent de façon excessive le caractère idiosyncrasique des tableaux de Vermeer, récemment nuancé,² et plaquent sur eux des catégories historiques exogènes, essentiellement fabriquées au XVIII^e et au XIX^e siècles.

Telle n'est pas l'ambition d'Andreas Prater qui, dans son *Vermeer und Epikur*, interroge davantage les sources philosophiques et morales à partir desquelles Johannes Vermeer a pu penser la conception de ses œuvres. Plus décentré que celui des historiens de l'art qui viennent d'être cités, le point de vue adopté par ce spécialiste de l'art italien (Michel-Ange, Raphaël, Caravage) et de l'emblématique, professeur d'histoire de l'art à l'Albert-Ludwigs-Universität de Fribourg, est particulièrement stimulant. Il jette en effet un regard neuf sur l'iconographie des œuvres de Vermeer en interrogeant les relations que ces dernières ont pu entretenir avec le développement des idées épiciennes dans la littérature philosophique, morale et allégorique, entre la fin du XVI^e et le milieu du XVII^e siècle. Jusqu'à présent, les spécialistes avaient plutôt cherché à lier la pensée de Vermeer aux idées de René Descartes et de Baruch Spinoza (p. 36-38), sans que ces liens convainquent totalement. La proposition de Prater me semble convaincante, et cela à deux titres. D'une part, elle s'appuie sur des sources historiquement attestées, qui confirment le succès des valeurs épiciennes en Europe et, en particulier, dans les Pays-Bas. À juste titre, il rappelle la résurgence des idées épiciennes, relayées par les textes de Diogène, de Plutarque et de Lucrèce, puis de Montaigne (p. 38-39), et promues par des auteurs fort lus dans les Provinces-Unies, notamment dans les milieux libertins ou apparentés (Pierre Gassendi, Daniel Heinsius, p. 39). D'autre part, cette analyse permet de comprendre les choix de Vermeer qui, plus que les confrères dont il se plaît pourtant à réinterpréter les compositions (Pieter de Hooch, Gerard ter Borch), illustrent très souvent des thèmes liés à l'amour, au plaisir et à la volupté.

Analysant notamment la *Jeune fille à la perle* (La Haye, Mauritshuis), la *Jeune fille au verre de vin* (Brunswick, Herzog Anton Ulrich Museum), le *Verre de vin* (Berlin, Staatliche Gemäldegalerie) ou la *Femme à la balance* (Washington, National Gallery of Art) (p. 13-15, 30-35, 68-81), il constate que Vermeer ne renonce pas au message moral d'une nécessaire tempérance de ces passions, notamment illustrée par l'attitude de la *Femme à la balance* ou la citation d'un emblème de Gabriel Rollenhagen dans le *Verre de vin*; mais il remarque que la manière dont ces passions sont représentées, en interpellant la «curiosité» (*Neugier*) du spectateur, d'un regard insistant, de lèvres brillantes et entrouvertes ou de rires francs, tend aussi à leur donner une importance suffisante pour que l'on puisse supposer qu'elles ne sont pas condamnées en tant que telles, et même qu'elles sont louées, pour la «vivacité» (*Lebendigkeit*) et l'«impression réelle de vie» (*Lebenswirklichkeit*) qu'elles produisent ainsi. Certes, aucune source ancienne ne permet de prouver que Vermeer a effectivement lu ces textes, ni même qu'il les connaissait; et l'on pourra émettre quelques doutes sur certaines propositions interprétatives. La cloche absente dans le clocher de la Nieuwe Kerk, dans la *Vue de Delft* (La Haye, Mauritshuis), renvoie-t-elle au thème épicien de l'impiété

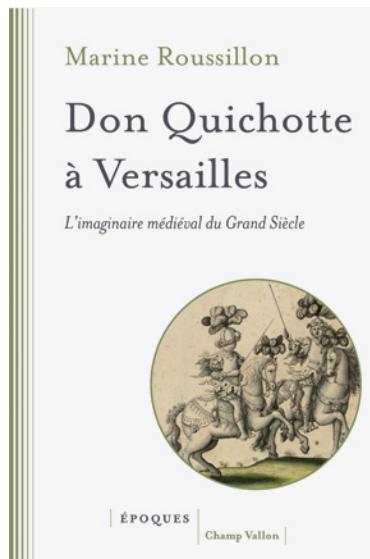
(*Gottlosigkeit*) (p. 57-60) ? Vermeer était-il un « nicodémite » qui, après s'être converti au catholicisme, lors de son mariage avec Catharina Bolnes, avait conservé sa foi protestante et distillé dans ses œuvres quelques indices de sa dévotion véritable (p. 149-152) ? Et le goût du peintre pour les espaces intérieurs, volontiers cachés ou reculés, évoque-t-il la fameuse devise épiqueurienne du « vis caché ! » (*lathe biôsas*), que l'on retrouve chez Épicure (p. 61-67) ? Il est permis d'en douter. Dans le troisième cas, on rappellera toutefois que, pour Plutarque (cité par Prater, p. 61), Épicure n'a jamais véritablement appliqué le principe d'une vie en retrait du monde.³ Ces hypothèses, toutefois, sont suffisamment neuves et séduisantes pour mériter l'intérêt des historiens de l'art qui, à l'avenir, pourraient être amenés à reconstruire avec plus de rigueur les références intellectuelles de Johannes Vermeer, en arrachant le « sphinx de Delft » au seul « génie » de sa peinture et au superbe isolement dans lequel les historiens de l'art continuent parfois de le plonger, depuis les études pionnières de Théophile Thoré-Bürger.

- 1 Voir Enzo Scotto Lavina, *Il tempo del silenzio : la figura femminile in Piero della Francesca, Johannes Vermeer, Edward Hopper*, Rome et Naples : Editori Paparo, 2021 ; Claudio Strinati, *Caravaggio e Vermeer : l'ombra e la luce*, Turin : Einaudi, 2021 ; Michael Zell, *Rembrandt, Vermeer, and the Gift in Seventeenth-Century Dutch Art*, Amsterdam : Amsterdam University Press, 2021.
- 2 Voir *Vermeer et les maîtres de la peinture de genre*, Blaise Ducos, Adriaen E. Waiboer et Arthur K. Wheelock Jr. (éds.), cat. exp., Paris, Musée du Louvre, Paris : Éditions du musée du Louvre, 2017.
- 3 Voir Aurélien Robert, *Épicure aux enfers : hérésie, athéisme et hédonisme au Moyen Âge*, Paris : Fayard, 2021, p. 41.

Marine Roussillon

Don Quichotte à Versailles. L'imaginaire médiéval du Grand Siècle

Teresa Hantke



Ceyzérieu: Champ Vallon, 2022,
210 Seiten

Voicy la fine Fleur de la Chevalerie,
Qui passe de bien loin nos Heros fabuleux
En belles actions comme en galanterie;
Enfin, ce Prince merveilleux,
Que l'amour suit partout, que la gloire accompagne,
Est le pur sang de Charlemagne.¹

Macht durch Fiktion, Propaganda durch Literatur, wechselseitiger Einfluss von Ästhetik und Politik – während durchaus bekannt ist, dass Dramen der Antike oder Mythologie einen Einfluss auf die Darstellung der Macht Ludwigs XIV. hatten, ist die Rolle der mittelalterlichen Gedankenwelt als Politikum am Hof in Versailles im 17. Jahrhundert bislang wenig erforscht worden. Die französische Literaturwissenschaftlerin Marine Roussillon bietet in ihrem vor kurzem publizierten Werk *Don Quichotte à Versailles. L'imaginaire médiéval du Grand siècle* erstmals einen umfassenden Überblick, inwieweit sich der absolutistische Herrscher aus dem Haus der Bourbonen mittelalterlicher Fiktion bemächtigt hat. Roussillons Neuerscheinung ist ein Beitrag, der im Desiderat weitreichender Studien zum Einfluss von der Literatur des Mittelalters auf Politik und Propaganda im *Grand Siècle* eine beachtliche Lücke füllt.

Am Hof Ludwigs XIV. spielten Adlige als Ritter verkleidet und kämpften gegen fiktive Riesen. Die königlichen Feste, Opern und Spiele, die der Sonnenkönig am Hof von Versailles nach seiner Regierungsübernahme 1661 veranstalten ließ, haben mit ihrer Ästhetik und dekorativen Pracht längst Eingang in Kunstgeschichte wie Literaturwissenschaft gefunden. Derartige prunkvolle Vergnügungen dienten nicht nur einer königlichen Inszenierung am Hofe von Versailles, sondern verfolgten eindeutig politische Absichten. Vom 7. bis 13. Mai 1664 veranstaltete Ludwig XIV. zu Ehren seiner Mutter Anna von Österreich und seiner Frau, Königin Maria Theresia, ein Fest mit dem romanhaften Thema der Zauberin Alcine, die in ihrem Palast Roger und seine Ritter gefangen hält: Die *Plaisirs de l'île enchantée*, die eine Episode aus *Roland furieux*, dem Roman des italienischen Renaissance-Dichters Ariost wiedergeben, beinhalteten Pferderennen, Umzüge und Theateraufführungen; Molière gab am Abend des 12. Mai zum ersten Mal seinen *Tartuffe* zum Besten. Der italienische

Bühnenbildner und »größte Illusionskünstler der Epoche«² Carlo Vigarani gestaltete die ephemere Festarchitektur, die den Schlosspark in eine gewaltige Kulisse verwandelte. Ludwig XIV. in der Rolle des Ritters Roger, in prachtvoller Kostümierung, war selbst Teil des Vergnügens, mit welchem er bewusst versuchte, seinen Hof zu instrumentalisieren und die Teilnehmer der Festspiele als »Don Quichottes« – als sich in die Fiktion Flüchtende – zu beeinflussen. Auch wenn sich die Interpreten für die Manifestierung der Macht Ludwigs XIV. fortwährend auf den »Olympe du Roi Soleil« und den Einfluss antiker Mythologie bezogen,³ argumentiert die Autorin, dass es in der Realisierung von Ritterfestspielen und Festen gerade die mittelalterliche Vorstellungswelt ist, die am Hof von Versailles Vergnügen und Macht vereint und letztere affirmsiert habe (S. 8).

Die Autorin bekräftigt ihre These mit zahlreichen Quellen aus mittelalterlichen Rittergeschichten wie Jean Desmarests des Saint-Sorlins *Clovis ou la France chrétienne* (vgl. S. 126) oder das von Ludwig XIV. aufgeführte Poème épique *Roland furieux*. Beide Werke wurden zum Ende des 17. Jahrhunderts in Frankreich durch den Verleger Augustin Courbé neu publiziert und erhielten somit neue Beachtung (vgl. S. 31 ff.). Das fortlaufende Einbeziehen der Originalquellen bereichert Roussillons Publikation durch einen abwechslungsreichen sowie lebendigen Erzählstil, der ihre Leser selbst zu Don Quichottes werden lässt.

Gegliedert ist das Werk in drei thematische Partien. Sie spannen einen Bogen vom Wecken des Interesses an mittelalterlicher Literatur im ersten Teil zu deren Integration und Dienstbarmachung in den Aufführungen der *Plaisirs de l'île enchantée* am Hof von Versailles. Abschließend untersucht Roussillon anhand der »Querelles des Anciens et Modernes« die Relevanz und Entwicklung mittelalterlicher Fiktion als Politikum zwischen den 1650er und 1670er Jahren.

Einleitend bietet die Autorin eine wertvolle Justierung ihrer Forschungsperspektive, die es uns erleichtert, den Ausführungen über eine Neudeinition der Beziehung mittelalterlicher Literatur und Politik folgen zu können. Im Mittelalter fanden gesellschaftliche Neuordnungen statt, die später Modellcharakter erhielten (wie im Rückblick deutlich wird). Bis heute spielen diese Herleitungen eine bedeutende Rolle für die Legitimation des Adels, indem sie Aufschluss über die Familienhistorie, die Rechte sowie die legitime Beanspruchung eines Titels geben. Gleichermaßen gilt für den Herrscher: »Quand le roi de France prétend à la couronne impériale, il se réclame de Charlesmagne.« (S. 8).

Jedoch bleibt ›das Mittelalter‹ nicht nur Referenzgröße für Ständefragen des Adels, gleichzeitig waren es auch mittelalterliche Vorstellungswelten, die Romane inspirierten, den Hof unterhielten und somit den Ruhm des Königs multiplizierten. Diese Vergangenheit war Gegenstand des Vergnügens, der *plaisirs* und *divertissements* – Höflinge tanzten und spielten als Ritter verkleidet – und befeuerte die aktive Konstruktion einer mittelalterlichen Imagination in der Gegenwart des *Grand Siècle*. Die hier anknüpfende Perspektivierung der Autorin fokussiert auf Problemlagen, wie etwa die Frage, ob Könige der Vergangenheit zu Helden galanter Abenteuer werden können. Die Intention Marine Roussillons ist folglich nicht,

Rückbezügen der Herrscher des *Grand Siècle* auf die imaginäre Vorstellungswelt des Mittelalters nachzuspüren, sondern in den Schriften des 17. Jahrhunderts Anhaltspunkte für ein Verständnis dafür zu finden, wie die mittelalterliche Vergangenheit konstruiert und gewertet wurde. Auf diese Weise nähert sie sich der Frage, mit welchen Intentionen eine bestimmte Epoche – in diesem Falle das 17. Jahrhundert – sich auf diese Historie bezieht, sie manipuliert und gleichzeitig konstruiert.

Plaisirs dangereux et plaisirs utiles: Die französische Leserschaft entdeckte die Abenteuer des Adligen Alonso Quijano 1614 mit der Übersetzung des ersten Buches von Cervantes' Roman durch César Oudin (vgl. S. 18). Allerdings war zu Beginn des Jahrhunderts Don Quichotte nicht der einzige, der der Literatur verfallen war und sich selber zum Ritter machte: Ludwig XIII. und der Herzog von Luynes tanzten die Rollen des Godefroy de Bouillon und des Ritters Renaud im *Ballet de la délivrance de Renaud* (1617). Im Gegensatz zu Don Quichotte ist der Ballettbesucher, der vom Ruhm Ludwigs XIII. überzeugt ist, jedoch bei klarem Verstand. Vergnügen ist legitim, wenn es wahrheitsgemäß ist. Genau hier nährt die mittelalterliche Vorstellungswelt die höfischen Divertissements, von den Balletten Ludwigs XIII. über die Feste Ludwigs XIV. Der Beginn der Regentschaft des Sonnenkönigs ist durch die Einführung einer organisierten Politik zur Herstellung und Verbreitung eines würdevollen Bildes des Königs gekennzeichnet, einer »politique de la gloire«.⁴ So versammelte ab Februar 1663 Jean-Baptiste Colbert jede Woche eine Gruppe von Gelehrten, um ihre Meinung zu Fragen des öffentlichen Ansehens des Königs einzuholen (vgl. S. 65). Mit dem Versuch, die Dienste von Künstlern und Literaten zu gewinnen, übernahm die Regierung das, was Roussillon als »modernes Projekt« bezeichnet, nämlich die politische Nutzung der Literatur und des durch sie erzeugten Ruhmes. Die Berichte über die ersten Jahre der Herrschaft von Ludwig XIV. sind geprägt von der Beschwörung der Vergnügungen des Hofes: Jagden, Feste, Liebschaften. So entstand ein Bild des Hofes, das auch in die zeitgenössische Geschichtsschreibung einfloss. Die Autorin legt überzeugend dar, dass die Verwendung des mittelalterlichen Imaginären in der Darstellung von Macht auf der Verbindung zwischen einer historischen und einer ästhetischen Referenz beruhte. Diese Verbindung sei das nützliche Mittel, um zugleich Werte zu inszenieren und Vergnügen zu erwecken: »C'est le pur sang de Charlemagne« – noch 1661 wurde Ludwig XIV. als Nachkomme des Kaisers dargestellt.

Die Verwendung des ritterlichen Imaginariums in *Les Plaisirs de l'île enchantée* ruft also eine Vergangenheit auf: In Wahrheit handelt es sich aber nicht um die mittelalterliche, sondern die jüngste Vergangenheit der Herrschaft Ludwigs XIII. Mit der Wiederbelebung von dessen Hofhaltung im Jahr 1664 bekräftigt Ludwig XIV. sowohl eine dynastische als auch eine politische Kontinuität. Mit den *Plaisirs de l'île enchantée* erobern die mittelalterlichen Ritter Versailles. Aber die Herrschaft Ludwigs XIV. ist dennoch nicht die eines neuen Don Quichotte: Wenn Ludwig XIV. Ritter spielt, dann im begrenzten Rahmen eines Festes und um seinem Hofstaat eine Fiktion zu bieten, die den persönlichen Charakter seiner Macht darstellen kann. Das entfremdende Vergnügen, das der geniale Hidalgo bei der Lektüre seiner

Romane empfand, wird in *Les Plaisirs de l'île enchantée* zu einer Figur der Macht und einem Instrument der Unterwerfung.

Anhand ausgewählter Beispiele wie der Beschreibung der *Plaisirs de l'île enchantée* gelingt Roussillon somit ein wertvoller Beitrag zur Mittelalterrezeption im *Grand Siècle*. Auch wenn sich – der formalen Idee einer Zusammenfassung geschuldet – die Thesen der Autorin zum Ende der Publikation bisweilen wiederholen, verdeutlicht sie gekonnt, inwiefern die Rezeption der mittelalterlichen Literatur eine organisierte Propaganda des Sonnenkönigs bedeutet. In zeitgenössischen Tragikomödien wurde ein neuer Interpretationsmodus der mittelalterlichen Vergangenheit erfunden, der sowohl modern war – als Ursprung der Nation, ihrer Kultur und ihrer Monarchie – als auch für Vergnügen sorgte.

- 1 Isaac de Benserade, *Ballet royal de l'impatience dansé par sa Majesté le 19 février 1661*, Paris: Ballard, 1661, S. 34–35.
- 2 Uwe Schultz, *Der Herrscher von Versailles. Ludwig XIV und seine Zeit*, München: Verlag C. H. Beck, 2006, S. 188.
- 3 Jean-Pierre Néraudau, *L'Olympe du Roi-Soleil*, Paris: Les Belles-Lettres, 1986.
- 4 Peter Burke, *The Fabrication of Louis XIV*, New Haven: Yale University Press, 1992. Übersetzung aus dem Englischen in das Französische von Paul Chemla: *Louis XIV, les stratégies de la gloire*, Paris: Seuil, 1995.

Véronique Krings (Hg.)

L'Antiquité expliquée et représentée en figures de Bernard de Montfaucon. Histoire d'un livre

Deborah Schlauch



Bordeaux: Ausonius Éditions,
2021, 2 Bd., 717 Seiten

Die Auseinandersetzung mit den frühen Zeugnissen wissenschaftlicher Forschung als Mittel aktueller Beschäftigung mit einem Thema dient nicht nur der Kontextualisierung des Studienobjekts und seiner Rezeption, sondern leistet mit jeder neuen Publikation einen wichtigen Beitrag zur Erforschung der Wissenschaftsgeschichte. Einen solchen Beitrag stellt auch der 2021 unter der Leitung von Véronique Krings erschienene dreiteilige Sammelband *L'Antiquité expliquée et représentée en figures de Bernard de Montfaucon* dar, der sich in ausführlicher und vielschichtiger Weise mit dem vielbändigen und großformatigen Printwerk zur antiken Geschichte des französischen Gelehrten aus dem frühen 18. Jahrhundert auseinandersetzt.

In zwei Textbänden mit dem Zusatztitel *Histoire d'un livre* und einem Supplementband untersuchen 23 Autor*innen die Genese, Zusammensetzung und Rezeption des 1719 erstmals erschienenen Werks *L'Antiquité expliquée et représentée en figures* des Benediktinermönchs Bernard de Montfaucon (1655–1741), das in vielerlei Hinsicht einen wichtigen Anknüpfungspunkt für die antiquarische und archäologische Forschung bildete. Die dichte und vielseitige Form des Tagungsbandes, der in aller Breite die verschiedenen Aspekte der *Antiquité expliquée* untersucht, ist schwerlich in Gänze zu beschreiben, leistet aber mit diesem Panorama einen wertvollen und umfangreichen Beitrag zur Geschichte der Erforschung der Arbeit Montfacons. Das Werk *L'Antiquité expliquée et représentée en figures* bietet auch nach Jahrzehntelanger Beschäftigung mit den Antiquaren der Frühen Neuzeit und der Geschichte der Archäologie und Kunstgeschichte weiterhin Anlass zur wissenschaftlichen Auseinandersetzung. Montfaucon zielte, im Geiste der antiquarischen Praxis des 17. Jahrhunderts, mit seinem fünf Bände und weitere fünf Supplementbände umfassenden Werk darauf ab, einen historischen Gesamtüberblick über die Kulturen der Antike zu liefern und diesen mit den Bildwerken der jeweiligen Zeit sowie deren geografischer Verortung zu belegen.

Seine dazu von französischen Stechern geschaffenen Druckgrafiken ließ er nicht, wie dies beispielsweise Cassiano dal Pozzo (1588–1657) für sein *Museum Cartaceum*

praktiziert hatte, nach den Originalen oder Gipsabgüssen anfertigen, sondern nutzte die Publikationen seiner Vorgänger, wie Pietro Santi Bartoli, Jacob Spon, François Perrier oder Domenico de Rossi, und ließ sie kopieren.¹ Die Urheber dieser grafischen Bildschöpfungen sind jeweils unter den Darstellungen in *L'Antiquité expliquée* angeführt.

Die inhaltliche Auseinandersetzung mit seinen Vorgängern und den Gelehrten seiner Zeit steht im Zentrum des ersten Teils des vorliegenden Sammelbandes. Dies beschreibt unter anderem Elena Vaiani in ihrem Aufsatz, in dem sie die Auseinandersetzung Montfaucons mit einem der wichtigsten französischen Gelehrten des frühen 17. Jahrhunderts, Nicolas-Fabri de Peiresc, seinem »correspondant du passé«, untersucht.² Vaiani analysiert, welche Zeichnungen und Schriften aus Peirescs Manuskripten Montfaucon in *L'Antiquité expliquée* und weiteren seiner Werke rezipiert und nachdruckt. Die Quellen des Benediktiners macht die Autorin in zwei Manuskripten Peirescs aus, die er im Original gesehen haben muss, und sie legt weitere indirekte Verweise frei, die u. a. durch Jacob Spons *Miscellanea eruditiae antiquitatis* (1685) vermittelt worden sind. Unter den Zeichnungen in Peirescs Manuskript mit dem Titel *Cabinet Peiresc*, das heute in der Bibliothèque nationale de France verwahrt wird, findet sich eine große Zahl römischer, etruskischer und ägyptischer Kleinodien sowie Darstellungen von Architektur und Skulptur römischer Zeit. Ausführlich untersucht die Autorin die Abbildungen nach Peirescs Zeichnungen bei Montfaucon, identifiziert in den Schriften des Benediktiners die Ideen des Gelehrten aus Aix-en-Provence und reflektiert seine kritische Auseinandersetzung und Selektion der Arbeiten des Älteren. Im Anhang ihres Textes gibt sie die Schriften Montfaucons zu den Texten Peirescs und die zugehörigen Quellen wieder.

Der zweite Teil der Publikation befasst sich mit den Themen des Werks *L'Antiquité expliquée* und widmet sich unter anderem dem Mithras-Kult und dessen Auslegung in Olivier Latteurs Aufsatz »Bernard de Montfaucon et le culte de Mithra. Approche historiographique, méthodologique et critique«. François de Callataÿ betrachtet die in Montfaucons Werk wiedergegebenen antiken Münzen und ordnet den Beitrag des Antiquars in die numismatische Forschungsgeschichte ein. Sydney H. Aufrère untersucht die Rezeption der ägyptischen Kultur in klassischer und römischer Zeit und deren Verständnis zu Beginn des 18. Jahrhunderts und leistet damit einen Beitrag zur Rezeptionsgeschichte von Montfaucons Bild der Antike zu seinen Lebzeiten.

Im dritten Teil des Werks, der den Titel »L'entrée à tous les arts & à tous les sciences« trägt, wird die Rezeption im Verlauf des 18. Jahrhunderts weiterverfolgt. Laëtitia Pierre und Markus A. Castor betrachten die Auseinandersetzung mit Montfaucon beim Grafen Caylus, seinerseits Amateur, Künstler und Antiquar, und bei dem Künstler und Grafiker Michel-François Dandré-Bardon. Beide erlangten im 18. Jahrhundert unter anderem mit ihren Abhandlungen zur antiken Geschichte und den zugehörigen Drucken an Popularität und konnten sich hierbei auf die Schriften des Benediktiners stützen. Der Artikel zeigt, dass sich Frankreich, wie

es auch für den Kunstbetrieb und die Académie Royale de peinture et sculpture festgestellt werden kann, in der Wissenschaft im 18. Jahrhundert von Italien abnabelt und eine eigene französische Forschungstradition begründet.

Die Verbreitung des Montfaucon'schen Werks und die damit verbundene Internationalisierung des Wissens untersucht Wallace Kirsop am Beispiel der *Antiquité expliquée* sowie weiterer Werke Montfaucons auf dem englischen Markt. Denn der Vertrieb erfolgte bereits kurz nach seiner Veröffentlichung auch auf den britischen Inseln, zuerst in französischer Sprache, schnell aber auch in Form einer englischen Übersetzung.³ Der Antiquar unterhielt Zeit seines Lebens Kontakte zu englischen Korrespondenten und den sogenannten *souscripteurs* seines Werkes, die finanzielle Unterstützung garantierten, zu denen ein Bestand an Briefen erhalten geblieben ist.⁴ Die Käufer-innen von *L'Antiquité expliquée* und anderer Publikationen wie *Les Monumens de la monarchie françoise* fanden sich in Großbritannien in verschiedenen gesellschaftlichen Gruppen. Der Autor beschreibt die Präsenz der Werke unter anderem in den Bibliotheken von Gelehrten, Architekten und Schauspielern.⁵ Über die britischen Inseln und den europäischen Kontinent hinaus erreichten Montfaucons Schriften auch die Kolonien in Nordamerika und Australien, wo sie heute noch zu den Beständen der dortigen Bibliotheken gehören. Mit seinen Überlegungen zu Fragen der Provenienz und des Verbleibs der zahlreichen Exemplare gelingt Wallace Kirsop ein runder Abschluss des dritten Teils des Bandes.

Den vierten und abschließenden Teil bildet ein Supplement von Juliette Jestaz, ein überarbeiteter Auszug aus ihrer 1995 an der École des Chartes verfassten Dissertation zu *Bernard de Montfaucon mauriste et antiquaire: la tentative de L'Antiquité expliquée (1719–1724)*. Die drei aus dieser Arbeit hervorgegangenen Aufsätze, die in den vorliegenden Sammelband aufgenommen wurden, setzen sich quellenkritisch mit dem Werk auseinander und enthalten einerseits eine kommentierte Edition der Publikationsverträge der *Antiquité expliquée* und seiner Supplementbände zwischen Montfaucon und den Pariser Bibliotheken. In ihrem zweiten Beitrag widmet sich die Autorin dem sogenannten *livret des souscripteurs*. Montfaucon nutzte für die Publikation seiner *Antiquité expliquée* und nachfolgender Werke ein Investorensystem, die *souscriptions*, mit dem er von wohlhabenden Interessent·innen bereits im Vorhinein finanzielle Mittel sammelte, die ihm die Möglichkeit gaben, das Werk verlegen und drucken zu lassen. Jestaz untersucht mithilfe quantitativer Auswertungen des *livrets* die Verteilung der *souscripteurs* auf Frankreich und den europäischen Kontinent und veranschaulicht so das breite Interesse an der Edition. Den abschließenden Artikel des Supplementteils und des gesamten Bandes bildet Jestaz' kommentierte Bibliographie der von Montfaucon referenzierten Publikationen und antiken Quellen, die in der *Antiquité expliquée* und ihren Supplementbänden genutzt wurden. In einem Beiheft zu den beiden Textbänden wird von Juliette Jestaz die Chronologie der Herausgabe des Werkes von 1713 bis 1724 auf mehreren Seiten unter Ergänzung der Abbildung verschiedener Quellentexte in Form eines kreativ illustrierten und kommentierten Zeitstrahls von Alain Maes visualisiert. Die anspre-

chenden und didaktisch gewinnbringenden Illustrationen bieten eine Melange aus der Darstellung historischer Ereignisse und einer modernen Inszenierung des Werkes Bernard de Montfaucons.

Der Sammelband bietet mit seiner vielfältigen, aufeinander aufbauenden Argumentation zum Werk des Benediktinermönches und französischen Gelehrten einen wichtigen, aktuelle Forschungen präsentierenden Beitrag zur Untersuchung der antiquarischen Forschung in der Frühen Neuzeit und stellt heraus, welche tragende Rolle Montfaucon für die Wissenschaft und im Besonderen die Auseinandersetzung mit der antiken Geschichte spielte. Die Werke des Antiquars und deren Rezeption repräsentieren die Aufklärungsbewegungen in Frankreich und Europa und mit ihnen den Beginn der modernen Wissenschaft. Die Autor·innen des Sammelbandes *L'Antiquité expliquée et représentée en figures de Bernard de Montfaucon* durchdringen das umfangreiche und vielschichtige Material dieser Werke zur antiken Geschichte und leisten durch ihre interdisziplinäre Expertise einen gelungenen Beitrag zur Wissenschaftsgeschichte.

- 1 Francis Haskell & Nicholas Penny, *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture 1500–1900*, New Haven, London: Yale University Press, 1994, S. 43.
- 2 Elena Vaiani, »Un correspondant du passé. Les manuscrits de Nicolas-Fabri de Peiresc«, in: Véronique Krings (Hg.), *L'Antiquité expliquée et représentée en figures de Bernard de Montfaucon*, Bordeaux: Ausonius, 2021, S. 150f.
- 3 Wallace Kirsop, »Vers une étude du marché anglais des œuvres de Bernard de Montfaucon«, in: Krings (Hg.), *L'Antiquité expliquée ...*, op. cit., S. 603f.
- 4 Ibid., S. 603.
- 5 Ibid., S. 607f.

Dieter Burdorf

Zerbrechlichkeit. Über Fragmente in der Literatur

Christoph Haffter

Dieter Burdorf
Zerbrechlichkeit
Über Fragmente
in der Literatur

Wallstein

Göttingen : Wallstein Verlag, 2020,
136 pages

Comment expliquer notre fascination pour les fragments littéraires ? Telle est la question que se pose Dieter Burdorf dans un petit ouvrage regroupant huit essais. Le titre du livre indique la direction dans laquelle Burdorf cherche une réponse : le fragment littéraire nous intrigue parce qu'il nous rappelle, de par son inachèvement ou ses mutilations, la fragilité fondamentale de l'existence humaine. L'expérience d'un fragment du passé se distingue ainsi par une tension entre deux pôles : d'une part, nous regrettons la perte de l'œuvre intacte, mais d'autre part, nous sommes émerveillés par ce qui, de cette œuvre, a résisté au temps. Pour justifier l'hypothèse d'une polarité entre finitude et perdurance qui soutiendrait la fascination pour le fragmentaire, Burdorf ne se restreint pas aux fragments strictement littéraires. Afin de comprendre l'attrait du fragment littéraire, il faut élargir l'investigation aux autres arts, notamment à la sculpture et à l'architecture. Ici, le fragmentaire se manifeste dans le corps mutilé qu'est le torse et dans l'habitat endommagé, le monde de la vie (*Lebenswelt*) détruit qui présente la ruine. C'est la deuxième idée qui guide l'ensemble des essais de Burdorf. Le regard élargi nous fait voir que le fragment, le torse et la ruine représentent des totalités d'écriture, de corps et de lieu de vie en tant que totalités absentes, perdues.

Si les objets de l'étude de Burdorf n'ont rien de surprenant – de l'Acropole et Palmyre, la poésie de Hölderlin et Rilke, le Torse du Belvédère et les sculptures de Rodin jusqu'aux réflexions de Winckelmann, de Goethe, des premiers romantiques, de Simmel et Benjamin –, les essais en font ressortir quelques nouvelles interprétations. Le cœur du livre est le septième chapitre dans lequel Burdorf propose une nouvelle lecture de la théorie du fragment de Friedrich Schlegel. L'idée est aussi simple que provocatrice : les fameuses réflexions sur le fragment, que Schlegel présente sous forme de fragments, ne concerneraient pas, en vérité, le fragment littéraire. Schlegel élabore, selon Burdorf, non pas une théorie du fragment, mais une théorie de l'aphorisme littéraire. L'aphorisme serait une forme littéraire qui simule le fragment sans en être un. Ces fragments simulés ne doivent pas être confondus avec les deux types de fragments littéraires vérifiables : le fragment lié à l'histoire de la transmission et le

fragment lié à l'histoire de la production de l'œuvre. Dans le premier cas, une œuvre existe dans un état fragmentaire parce qu'elle a été abîmée après son achèvement, dans le deuxième cas, l'œuvre est restée inachevée. Dans les deux cas, le manque fascine parce qu'il témoigne de la fragilité de l'existence humaine. Cela ne s'applique pas aux fragments romantiques. Certes, la simulation-fragment que célèbre Schlegel exprime le déchirement moderne, mais elle achève cette expression d'une manière souveraine. Les véritables fragments des romantiques ne sont pas les œuvres publiées sous ce titre, mais les nombreux projets abandonnés et inachevés, comme la *Lucinde* de Schlegel ou le *Henri d'Ofterdingen* de Novalis dont il n'existe que les premières parties.

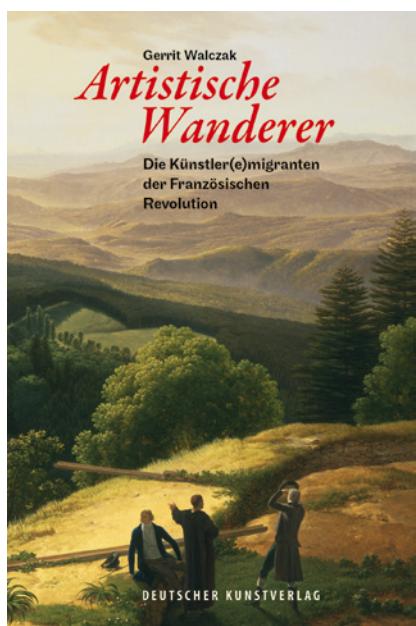
Si la distinction conceptuelle entre les trois types de fragments – perte, inachèvement et simulation – est bien exposée, on peut néanmoins avoir des doutes sur sa pertinence pour l'étude des œuvres littéraires. Burdorf recentre la notion de fragment autour des questions philologiques : la reconstruction des circonstances de production et de transmission de l'œuvre remplace la question de son apparence, sa forme matérielle qui est l'objet de l'expérience esthétique. Le caractère fragmentaire d'une œuvre est ainsi compris non pas comme une catégorie esthétique, mais comme un fait historique. Du point de vue de l'expérience esthétique d'un texte, le fait que son auteur·e ait prévu une suite ou ait seulement fait semblant, est secondaire. Ce qui compte d'abord, ce n'est pas le savoir des circonstances historiques, mais la facture de l'œuvre, comment le texte se présente. À ce niveau-là, la distinction entre le fragment et le tout devient alors beaucoup plus difficile à justifier. Elle concerne le problème de la forme littéraire. Burdorf ne l'aborde pas. La fascination du fragmentaire qu'il essaie d'éclaircir est essentiellement une fascination historique.

Cette prévalence des faits historiques sur l'apparence esthétique dans la conception du fragment explique pourquoi, dans les essais de Burdorf, l'étude de textes littéraires prend une place curieusement marginale. Il y est largement question des débats sur le ravage de monuments antiques par les colons anglais et les régimes islamistes, sur la destruction d'archives, de bibliothèques et de lieux symboliques comme la cathédrale Notre-Dame de Paris ou le World Trade Center de New York par les catastrophes naturelles, attentats et guerres ; on y trouve des questionnements sur notre attachement sentimental aux biens culturels et des tentatives de rapporter la production fragmentaire à la vie tourmentée des auteur·e·s. Burdorf inscrit ainsi la réflexion sur le fragment littéraire dans les débats contemporains sur la restitution des biens culturels et la dimension politique de la mémoire collective, sans pour autant y défendre des positions précises. Les essais visent plutôt à relier ces débats à la fascination artistique du fragment afin de rendre visible tout un tissu de possibles lignes d'explorations. Nul doute que ce livre d'essais encouragera des recherches approfondies qui s'en inspireront.

Gerrit Walczak

Artistische Wanderer : Die Künstler(e)migranten der Französischen Revolution

Marlen Schneider



Berlin/Munich : Deutscher Kunstverlag (De Gruyter), 2019, 448 pages

« L'affreuse année de 1789 était commencée, et la terreur s'emparait déjà de tous les esprits sages. [...] enfin, je ne vivais plus que dans un état d'anxiété et de chagrin profond. »¹ C'est en ces mots que la peintre Louise-Élisabeth Vigée-Le Brun justifie sa fuite de Paris en 1789, à la veille de la Révolution. Dans ses *Souvenirs*, rédigés plusieurs décennies après les événements, l'ancienne portraitiste de Marie-Antoinette insiste sur l'insécurité et le danger que les bouleversements politiques représentent pour sa vie, ce qui l'aurait amenée à quitter son pays et à entreprendre un voyage à Rome, repoussé depuis longtemps. Ce récit de l'artiste la plus célèbre parmi les exilés de l'époque révolutionnaire a eu un impact durable sur l'histoire concernant l'art sous la Révolution française, une période qui aurait provoqué le départ de nombreux artistes de Paris, à l'instar de Vigée-Le Brun, souvent proches du milieu de la cour et de l'Académie royale.

Or, comme le démontre le dernier livre de Gerrit Walczak, les artistes émigrés après 1789 à cause de la situation politique sont en effet minoritaires : moins de 40 artistes parisiens

choisissent l'exil entre 1789 et 1799, alors que pour la seule année 1793, on peut recenser 520 peintres, sculpteurs et graveurs parmi les membres de la Commune des Arts, qui préfèrent rester dans la capitale française. L'objectif de l'auteur est de démythifier l'émigration artistique à la fin de l'Ancien Régime, de montrer que les véritables raisons ayant motivé la plupart des départs ne sont pas d'ordre politique, mais économique. Le marché de l'art à Paris étant déjà saturé avant 1789, les bouleversements politiques et sociaux de la Révolution qui entraînent une diminution importante de commanditaires rendent la situation encore plus tendue. Certains artistes se mettent alors en quête d'une clientèle au-delà des frontières du pays et cherchent à améliorer leur situation par une migration de travail, un phénomène qui n'a rien de nouveau, comme le rappelle Walczak. Malgré le petit nombre d'artistes concernés, l'auteur cherche alors à analyser les enjeux collectifs et individuels de cette migration lors de la période révolutionnaire, les trajets et étapes des artistes, l'impact des déplacements sur leur production et la réception de ces migrants à l'étranger.

Il s'agit là d'un premier point fort de l'ouvrage, qui met en lumière l'histoire d'une minorité, une micro-histoire jusqu'alors peu étudiée par les historiens de l'art. Au lieu de perpétuer les anecdotes tirées des mémoires de Vigée-Le Brun – tout en analysant de manière critique son périple à travers l'Europe lors de son exil –, Gerrit Walczak retrace le contexte institutionnel, politique, social et artistique complexe des mouvements migratoires. Il contribue ainsi à une meilleure connaissance de la mobilité des artistes à l'époque moderne et il se détache d'une histoire des grands noms : en s'intéressant à ce groupe d'artistes en déplacement, difficilement classables et pour la plupart moins illustres que la première peintre de la reine, il arrive à reconstruire une image plus précise de la migration artistique à la fin du XVIII^e siècle.

Après une introduction à la problématique et à l'approche méthodologique du livre, qui rappelle les grandes lignes en matière de transferts culturels, acculturation et hybridation, en insistant surtout sur les limites d'une pensée en termes d'écoles et d'art national, Walczak propose une structure à la fois chronologique et géographique, en fonction des villes qui représentent une étape importante pour les migrants français. Paris sert de point de départ pour détailler les conditions de travail dans la capitale française au début de la Révolution, notamment le cadre économique et juridique qui pousse certains à se tourner vers d'autres horizons. Une destination peu surprenante est l'Italie, en particulier Rome, qui attire depuis longtemps de nombreux artistes pour des raisons de formation notamment. C'est alors vers Rome que s'orientent plusieurs peintres au début des années 1790, retrouvant là une communauté de compatriotes et l'Académie française, antenne institutionnelle importante qui leur permet de maintenir les liens avec le milieu artistique parisien à travers la participation au Salon à distance. L'Académie française doit toutefois fermer ses portes dans l'ambiance de plus en plus antirévolutionnaire et anti-française de la Rome des années 1792 et 1793, ce qui oblige de nouveau un grand nombre d'artistes à changer de lieu d'activité.

Alors que ces deux chapitres sur Paris et Rome mettent l'accent sur les faits politiques et les transformations rapides des conditions de travail des artistes, le chapitre suivant sur Florence développe des réflexions plus approfondies sur leur production. Des exemples précis servent à décrire les mécanismes du transfert artistique au sein des œuvres qui résultent de la confrontation entre savoir-faire parisien et les attentes de la clientèle sur place. Walczak souligne l'importance de la capacité qu'ont les artistes à s'adapter pour assurer des commandes. Cela peut impliquer de changer de spécialité – un peintre d'histoire peut se retrouver à peindre surtout des portraits ou des paysages –, ou de suivre des tendances iconographiques locales. Reconstituer ce *genius loci*, les spécificités des différents lieux d'accueil, est l'objectif principal des chapitres qui suivent, en ouvrant le contexte géographique vers d'autres pays : sont successivement analysées Londres, Hambourg et Saint-Pétersbourg comme étapes possibles des artistes français. Cela permet de sensibiliser le lecteur aux problématiques propres à chaque ville : certaines sont moins accessibles aux artistes étrangers (Londres), d'autres se montrent particulièrement accueillantes pour des raisons que Walczak parvient à relier aux structures politiques, sociétales et artistiques locales. L'exemple de Hambourg, prospère et dotée d'une clientèle de marchands aisés, illustre

un terrain lucratif pour les artistes étrangers en l'absence de concurrence locale développée. À Saint-Pétersbourg, c'est la dominance politique et culturelle de la cour, francophile et francophone, qui permet notamment aux artistes français de s'y installer, parfois même à long terme et en occupant des positions prestigieuses. Là, l'altérité des tendances françaises a le charme de l'« exotique » et est recherchée pour les mêmes raisons qui condamnent ces migrants à l'échec dans d'autres villes.

En parcourant le volume, impressionnant par sa taille et par la richesse des informations, observations et analyses fournies, on apprend beaucoup sur les différents lieux et personnages mentionnés : à côté de Vigée-Le Brun figurent des artistes moins notoires mais aussi très actifs et demandés comme Henri-Pierre Danloux, Louis Gauffier ou Jean-Laurent Mosnier, et un bon nombre d'artistes qui ont presque complètement échappé à l'attention des chercheurs. Au-delà de sa lecture minutieuse des carrières de ces artistes en déplacement et des œuvres qu'ils produisent pour des contextes très variés, Walczak porte un regard critique sur les enjeux historiographiques de son objet d'étude. La spécialité exercée par la plupart des artistes mobiles, le portrait, semble un premier facteur responsable du faible intérêt porté à leur égard. Considéré comme un genre « mineur » par les théoriciens de l'époque et pendant longtemps par les historiens de l'art, le portrait représente pourtant une spécialité particulièrement propice à la mobilité, permettant une grande capacité d'adaptation et l'intégration dans un nouveau milieu artistique et social par les liens étroits que le portraitiste peut tisser avec sa clientèle. Une deuxième difficulté à laquelle se heurtent les chercheurs confrontés aux artistes transfrontaliers est liée à la question du classement par nationalité, voire à une véritable fierté nationale qui empêche encore aujourd'hui l'attribution de certaines œuvres créées dans un contexte d'hybridation artistique, comme le dénonce Walczak à travers la controverse récente autour d'un tableau écossais attribué à Henri-Pierre Danloux.

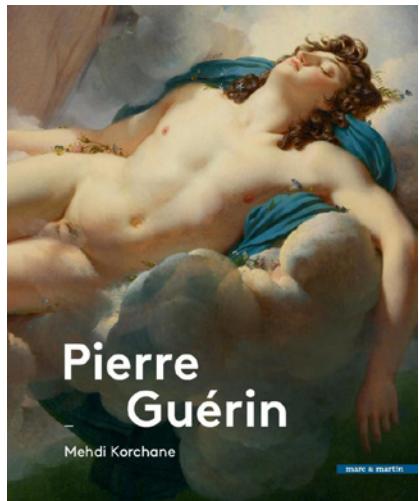
L'ouvrage *Artistische Wanderer* contribue non seulement à une meilleure connaissance de quelques artistes délaissés par la recherche, mais à la révision critique de certains outils et *a priori* de l'histoire de l'art. En même temps, il prépare le terrain pour des recherches futures : suivant la proposition de l'auteur de s'intéresser aux genres mineurs et aux artistes méconnus, son histoire de la migration artistique – qui s'attache exclusivement aux peintres – pourrait être croisée avec les parcours des sculpteurs, graveurs, artisans etc., dans la continuité du regard déhiérarchisant mis en place par Walczak.

1 Louise-Élisabeth Vigée-Le Brun, *Souvenirs de Mme Louise-Élisabeth Vigée-Lebrun*, t. 1, Paris : Fournier, 1835-37, p. 183-185.

Mehdi Korchane

Pierre Guérin 1774–1833

Johannes Grave



Le Kremlin-Bicêtre: Éditions mare & martin, 2018, 328 Seiten

Im Jahr 2024 wird sich nicht nur der Geburtstag von Caspar David Friedrich, sondern auch der Pierre-Narcisse Guérins zum 250. Mal jähren. Doch während im Fall Friedrichs schon jetzt außer Frage steht, dass ihm ein ganzer Reigen aufwendiger und anspruchsvoller Ausstellungen gewidmet werden wird, drängen sich im Fall von Guérin derartige Jubiläumsfeierlichkeiten nicht im gleichen Maße auf. Das gilt zwar auch für andere Künstler, die im Jahr 1774 geboren worden sind; zu denken wäre etwa an Ferdinand Hartmann, Carl Anton Graff oder Johann Baptist Seele. Und dennoch wirft das langjährige Desinteresse an Guérin in besonderer Weise Fragen auf. Denn Guérin legte nicht nur in den akademischen Institutionen des französischen Kunstbetriebs eine glänzende Karriere hin, die ihm – vor allem nach der Exilierung Jacques-Louis Davids (1816) – zahlreiche hochrangige Ämter einbrachte, sondern feierte auch im Salon mehrfach herausragende Erfolge. Im Salon des Jahres 1799 brachte ihm das Gemälde *Die Rückkehr des Marcus Sextus* (Louvre) höchste Anerkennung und äußerst lobende Kritiken ein. Wenig später, 1802, glückte ihm mit dem Bild *Phädra und Hippolyt* (Louvre) ein weiterer triumphaler Erfolg, der Guérins Reputation als Ausnahmekünstler festigte. Obwohl der junge Maler seine Ausbildung im Atelier Jean-Baptiste Regnaults erhalten hatte, soll selbst dessen Konkurrent David das Gemälde als »Meisterwerk des Jahrhunderts«¹ gewürdigt haben.

Legt man den Maßstab von Guérins Zeitgenossen an, so kann kein Zweifel daran bestehen, dass dem Maler auch heute noch höchste Aufmerksamkeit zuteilwerden müsste. Doch schon in der Mitte des 19. Jahrhunderts verblasste der Ruf Guérins. Sein Werk fiel zwar nie gänzlich aus dem Raster der Kunstgeschichte, konnte aber nicht mehr ins Zentrum der Aufmerksamkeit rücken. Die großen Linien der kunsthistorischen Erzählung organisierten sich stattdessen in einem Spannungsfeld, dessen Pole David und Delacroix markierten und in dem Guérin nur als einer der ›vier Gs‹ (Gros, Gérard, Girodet und Guérin) – meist beiläufige Berücksichtigung fand.² Dabei scheint Guérin gleich einer mehrfachen Marginalisierung unterzogen worden zu sein. Sein Œuvre verblieb nicht nur im Schatten von David einerseits und Delacroix andererseits, sondern ließ sich auch nicht der David-Schule zuschlagen.

Auf der Grundlage seiner 2005 in Lyon eingereichten Dissertation und zahlreicher weiterer Studien hat nun Mehdi Korchane eine erste umfassende Monographie

zu Guérin vorgelegt, die das Werk des Malers ebenso eingehend analysiert wie dessen institutionelle Karriere und das Engagement in der Ausbildung junger, angehender Maler. Korchane folgt dabei einer chronologischen Ordnung, nimmt aber einzelne biographische Stationen zum Anlass, um bestimmte Fragestellungen zu vertiefen oder Werke und Ereignisse in größere Kontexte einzubetten. Es sind vor allem Hauptwerke aus Guérins Schaffen, die dabei den Gang der Untersuchung rhythmisieren.

Ausführungen zur Ausbildung im Atelier von Regnault bieten Korchane die Gelegenheit, detailliert auf Davids durchgreifende Kunstpolitik (Schließung der Akademie, Einrichtung der Commune générale des arts und der Société populaire et républicaine des arts, Wettbewerbe, Museumskommissionen etc.) einzugehen und dabei den Antagonismus zwischen David und Regnault herauszuarbeiten. An Guérins frühen Gemälden *Der Tod des Brutus* (1793, Vizille, Musée de la Révolution française) und *Der Tod des Cato* (1797, Vizille, Musée de la Révolution française) zeigt Korchane auf, wie sich der junge Maler im Kunstsystem orientierte und bereits früh eine Distanz zur David-Schule erkennen ließ. Der Erfolg des *Marcus Sextus* wird ausführlich in den politischen Kontext gestellt, der von Diskussionen um die Rückkehr von Emigranten geprägt war, die Frankreich im Zuge der Revolution verlassen hatten. Den Erfolg von Guérins Bild erklärt der Verfasser aber auch mit Anleihen beim zeitgenössischen Theater sowie mit dem Umstand, dass der Darstellung keine etablierte literarische Referenz zugrunde liegt, so dass dem Betrachter kein gelehrtes Wissen abverlangt, sondern vergleichsweise viel interpretativer Freiraum zugestanden wird. Mit seiner Analyse des Bildes *Phädra und Hippolyt* vertieft Korchane seine Überlegungen zu Guérins Beschäftigung mit dem Theater, die dazu beigetragen habe, dass der Maler einen stärker gefühlsbetonten, empfindsamen Ausdruck als David und seine Schüler ausgebildet habe. Guérins Form der Betrachteransprache ziele darauf, unter den Rezipienten eine Gefühlsgemeinschaft (»communauté de sentiment«, S. 110) zu stiften.

Guérins erster Italienaufenthalt in den Jahren 1804/05 wird von Korchane zum Anlass genommen, um nicht nur die Académie de France à Rome in den Blick zu nehmen, die gerade erst wieder eingerichtet worden war und nun in der Villa Medici auf dem Pincio ihren Sitz hatte. Vielmehr bezieht er auch die sonstige römische Kunstszene in seine Überlegungen ein. Guérins Gemälde *Die Hirten am Grab des Amyntas* (1805, Louvre) versteht er dabei als kritische Positionierung gegenüber einem strengen, stark stilisierten Klassizismus, wie er von deutschen und skandinavischen Künstlern, namentlich von Asmus Jakob Carstens, in Rom gepflegt wurde.

Die vergleichsweise dirigistische Kunstpolitik des Empire, mit der Guérin seit seiner Rückkehr nach Paris konfrontiert war, scheint mit seinen eigenen Plänen und Ambitionen nicht gut vereinbar gewesen zu sein. Seine Gemälde mit Szenen aus dem Leben Napoleons verstärkten aber nochmals die Tendenz zur deutlichen Aufhellung des Kolorits, die sich bereits in Italien angedeutet hatte. Die ambivalente, teils kritische Aufnahme, die Guérins Beiträge zum Salon von 1810 fanden,

wird von Korchane in eine eingehende Analyse formaler, koloristischer und ikonographischer Fragen eingebettet. Dass der Maler gezielt die Strategie verfolgt hat, sich durch ein ungewöhnlich breites Spektrum von Ausdrucksformen zu empfehlen, zeigt sich insbesondere an seinen Beiträgen zum Salon des Jahres 1817. Neben dem großformatigen Gemälde *Äneas berichtet Dido vom Untergang Trojas* (1815, Louvre), das mit einer detaillierten Darstellung luxuriöser Möbel, Stoffe und Schmuckstücke sowie einer lichterfüllten atmosphärischen Landschaft aufwartet, ließ Guérin unter anderem eine effektvoll inszenierte, ausdrucksstarke Gewaltszene ausstellen, die Klytaimnestra kurz vor ihrem Mord an Agamemnon zeigt (1817, Louvre). Sowohl in thematischer als auch in formaler Hinsicht (vor allem in Kolorit und Helldunkel) setzte er damit auf einen denkbar starken Kontrast. Während sich die Darstellung aus Vergils *Aeneis* durch Anmut auszeichnet, bietet das zweite Gemälde ein eindrucksvolles Bild des Schreckens, das dennoch dem *beau idéal* verpflichtet bleibt.

Guérin gehört zu einer Generation von Künstler·innen, deren Karriere erheblich von den scharfen Brüchen innerhalb der politischen Geschichte Frankreichs beeinflusst wurde. Obwohl der Maler selbst eher gemäßigte politische Positionen vertreten zu haben scheint, fällt sein Aufstieg zu höchsten Ämtern in die Jahre der Restauration. Das vielfältige und kraftaubende institutionelle Engagement Guérins (darunter von 1822 bis 1828 die Direktion der Académie de France à Rome) sowie seine Bemühungen um die Ausbildung junger Künstler im eigenen Atelier nehmen im letzten Drittel der Monographie breiten Raum ein. Besondere Bedeutung kommt dabei dem Umstand zu, dass aus dem Atelier Guérins wichtige Vertreter einer provozierend neuen Malerei hervorgingen: Théodore Géricault, Eugène Delacroix, Ary Scheffer und Léon Cogniet verbrachten ihre Lehrjahre überwiegend bei Guérin, um dennoch – teils schon während ihrer Zeit im Atelier – eine völlig andere Malweise auszubilden. Korchane führt mehrere Gründe an, die zu der auf den ersten Blick ungewöhnlichen Konstellation beigetragen haben dürften, dass die französische Romantik ihre Entstehung wesentlich Schülern Guérins verdankt. Zum einen ermunterte der Maler seine Schüler dazu, Werke älterer Meister in den Sammlungen des Louvre eingehend zu studieren und zu kopieren. Er bahnte damit den Weg dafür, dass auch Positionen der flämischen und holländischen Malerei, die nicht dem akademischen Ideal entsprachen, nachhaltiges Interesse wecken konnten. Zum anderen war Guérin offenbar konsequent darum bemüht, angehende Künstler darin zu unterstützen, einen individuellen Stil auszubilden. Nicht zuletzt die räumliche Trennung zwischen den Werkstätten der Schüler und dem eigenen Atelier trug dazu bei, dass Guérins eigener Stil nicht allzu schnell und unhinterfragt zur Richtschnur wurde. Damit aber war ein Umfeld geschaffen, in dem sich jene neue Malerei herausbilden konnte, die schon bald als ›romantisch‹ bezeichnet werden sollte. Korchane kann aufzeigen, dass Guérin selbst dieser Entwicklung gegenüber kritisch blieb, und gegen eine These von Régis Michel argumentiert er dafür, dass der Maler auch mit seinem unvollendeten Spätwerk *Der Tod des Priamos* (1830–32, Angers, Musée des Beaux-Arts) keine Annäherung an die ›romantische‹ Malerei

anstrehte. Zugleich aber wird in den zahlreichen von Korchane herangezogenen Quellen deutlich, dass Guérin weiterhin ein gutes, bisweilen väterlich-freundschaftliches Verhältnis zu den ehemaligen Schülern pflegte.

Korchanes Monographie profitiert erkennbar von einer langjährigen Beschäftigung mit Guérins Werken sowie von einer sehr profunden Kenntnis der relevanten, teils auch unpublizierten Quellen und der zeitgenössischen Kunstkritik.³ Die differenzierte Einbettung in den jeweiligen kunsthistorischen und politischen Kontext verbindet Korchane mit eingehenden Analysen ausgewählter Gemälde. Zu den Vorzügen seiner Darstellung gehören auch exemplarische Einblicke in die Werkgenese. Korchane kann hier mehrfach aufzeigen, dass Guérin sich seinen durchdachten Bildkompositionen näherte, indem er in Studienzeichnungen auf ungewöhnlich systematische Weise Ideen der Figurenanordnung variierte. Schrittweise schält sich in Korchanes Argumentation ein ästhetisches Programm heraus: Guérins Klassizismus unterscheidet sich von einem dogmatischen, rigiden Antikenbezug, der allzu nah an skulpturalen Vorbildern bleibe, um stattdessen die spezifischen Qualitäten der Malerei zur Geltung zu bringen. Die Leitbegriffe, mit denen diese Konzeption umrissen wird, sind *nature*, *vérité* und *beau idéal*; Guérins Schönheitsideal zielt mithin nicht auf maximale Stilisierung, sondern soll sich im Einklang mit unserer Wahrnehmung des Naturschönen befinden und einem Anspruch auf Wahrscheinlichkeit in der Erscheinung der Dinge gerecht werden. Für die jüngere Generation der Künstler, die in Frankreich eine ›romantische‹ Malerei begründete, dürfte insbesondere Guérins zugesetzte Form der Darstellung von Affekten von Interesse gewesen sein. Mit ihr strebte er danach, auch im Betrachter ein *sentiment* zu wecken.

Eine große Stärke des Buches könnte sich in dessen zukünftiger Rezeption als eine latente Schwäche erweisen: Korchane nimmt Guérins gesamtes Leben und Werk in den Blick, kontextualisiert den Künstler in sehr umfassender Weise und argumentiert differenziert und abgewogen. So sehr er in spezifischen Sachfragen klar Stellung bezieht und den jeweiligen Forschungsdiskurs um Argumente bereichert, verzichtet er darauf, dem Buch in seiner Gänze eine pointierte These zugrunde zu legen. In gewisser Weise scheint damit in Korchanes Darstellung etwas auf, was bereits im Werk von Guérin erkennbar ist, das sich ebenfalls schwer auf eine klar umrissene Programmatik beziehen lässt. Es bleibt daher abzuwarten, ob sich die Hoffnung von Stéphane Guégan erfüllt, dass sich Korchanes Buch als ein Gegengewicht zur angloamerikanischen Forschung erweisen wird.⁴ Diese offene Frage nimmt dem Buch jedoch nichts von seinem Wert und seiner Qualität. Korchanes Guérin-Monographie erschließt nicht nur das Werk eines unterschätzten Malers, sondern eröffnet auch einen ebenso informativen wie anregenden Blick auf die französische Malerei des frühen 19. Jahrhunderts, der sich konsequent von dem allzu unilinearen Erzählmuster ›von David zu Delacroix‹ emanzipiert.

- 1 Joseph-François-Nicolas Dusaulchoy de Bergemont teilt in seinem Salonbericht mit, David habe mehrfach in seiner Gegenwart dasselbe entschiedene Lob geäußert: »Ce Tableau est le chef-d’œuvre du siècle; il sera d’une utilité incalculable aux progrès de l’art.«, Joseph-François-Nicolas Dusaulchoy de Bergemont, »Peinture. Revue du Salon de l’an 10«, in: *Journal des arts, des sciences, et de la littérature* 4, 6. Dezember 1802, Nr. 243, S. 361–364, hier S. 363; vgl. auch Mehdi Korchane, *Pierre Guérin 1774–1833*, Le Kremlin-Bicêtre: Éditions mare & martin, 2018, S. 113f.
- 2 Vgl. die auffällig verbreitete Formel »de David à Delacroix« in einschlägigen Buchtiteln: Walter Friedländer, *Von David bis Delacroix*, Bielefeld: Velhagen u. Klasing, 1930 (engl. Ausg.: *David to Delacroix*, übers. von Robert Goldwater, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1952); Pierre Rosenberg (Hg.), *De David à Delacroix. La peinture française de 1774 à 1830*, Ausst.-Kat., Paris, Grand Palais, Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1974; Norman Bryson, *Tradition and Desire. From David to Delacroix*, Cambridge: Cambridge University Press, 1984; Dorothy Johnson, *David to Delacroix. The Rise of Romantic Mythology*, Chapel Hill, NC: The University of North Carolina Press, 2011.
- 3 Korchane war an einer für das Verständnis der späten Jahre Guérins wichtigen Edition beteiligt: Antoinette Le Normand-Romain, François Fossier und Mehdi Korchane (Hg.), *Correspondance des directeurs de l’Académie de France à Rome*, Bd. 4: *Pierre-Narcisse Guérin*, Troyes: Librairie Le Trait d’Union, 2005.
- 4 Guégan spricht von einer Studie, »qui s’offre le luxe, à maints égards, de contester le souverainisme bienpensant de l’historiographie américaine«, Stéphane Guégan, »Joyeux quoi?«, in: *Blog Moderne*, 15.12.2018, URL: <https://moderne.video.blog/2018/12/15/joyeux-quoi/> [letzter Zugriff: 5.2.2022].

Carl Gustav Carus, André Georgi (éd.), avec une postface de Werner Busch *Neun Briefe über Landschaftsmalerei*

Adèle Akamatsu



Hanovre : Wehrhahn Verlag, 2021,
256 pages

Erdlebenbild – représentation de la vie de la Terre : dans la septième des Neuf lettres sur la peinture de paysage, c'est le terme que Carl Gustav Carus propose de substituer à celui de *Landschaft*, paysage (p. 73). Ce mot composé doit concentrer cet idéal du paysage que Carus, médecin, naturaliste, philosophe et peintre établi à Dresde, ami proche de Caspar David Friedrich, tente de formuler. Carus entremêle l'évocation de paysages au fil des saisons à l'analyse de l'œuvre de quelques peintres – Salvator Rosa, Le Lorrain, Jacob van Ruisdael –, ou encore à des citations de Goethe et à des descriptions scientifiques de la nature. Le terme d'*Erdlebenbild* n'a pas connu de postérité. Y sont perceptibles, cependant, deux fondements de l'entreprise de Carus : l'unité organique d'une nature en mouvement, dont l'idée d'« âme du monde », promue par le philosophe de la nature Schelling, entend rendre compte ; l'alliance entre l'art et la science à laquelle appellent Goethe et le naturaliste Alexandre de Humboldt.

Les Neuf lettres, parues en 1831 avant d'être republiées avec quelques ajouts en 1835, inaugurent ici la collection « Textes sur l'art et l'esthétique » de l'éditeur scientifique Wehrhahn. Le texte de Carus, qui s'inscrit dans le corpus théorique

d'une réflexion sur le genre pictural du paysage,¹ a aussi nourri la compréhension et les tentatives de définition du romantisme.² La réédition allemande la plus volontiers citée en histoire de l'art remonte à 1972. Accompagnée d'une postface de l'historienne des sciences Dorothea Kuhn,³ elle a cependant le désavantage de reproduire le texte de Carus en facsimile – et donc en lettres gothiques.

Avec cette nouvelle collection, Wehrhahn poursuit sa mission de mise en circulation de textes de référence peu ou pas disponibles. Pour ce faire, André Georgi, qui dirige cette publication, s'appuie ici sur l'édition de 1831 des *Neuf Lettres*, augmentée en annexes des ajouts de 1835 : une dixième lettre, trois descriptions de la nature, deux descriptions de tableaux, et une « conférence sur la bonne manière de contempler des peintures », donnée en mars 1835 à la société artistique de Dresde. Georgi propose également à la lecture un extrait des *Pérégrinations de Franz Sternbald* (1798)

de Ludwig Tieck, auteur que Carus cite ou critique à plusieurs reprises ; *Sur les cascades de l'Orénoque*, un article d'Alexandre de Humboldt ; enfin, deux recensions, l'une datée de 1831, par Heinrich Gustav Hotho, élève de Hegel, l'autre due en 1835 au théologien Carl Grüneisen.

La postface est signée de l'historien de l'art Werner Busch. Titulaire d'une chaire à l'Institut d'histoire de l'art de la Freie Universität de Berlin entre 1988 et 2010, reconnu notamment pour son analyse de l'œuvre de Friedrich,⁴ Busch complète la bibliographie consacrée à Carus⁵ par ses propres travaux sur les relations entre art et science à l'époque de Goethe,⁶ pour examiner la genèse, les buts et les limites des *Neuf lettres*.

Busch structure sa postface autour de la tension entre deux conceptions du paysage, l'une subjective et marquée par le premier romantisme ; l'autre objective. Les trois premières lettres sur le paysage sont redatables non seulement à l'art de Friedrich, mais aussi à la philosophie de la nature de Friedrich von Schelling. Carus envisage les correspondances entre les variations de la nature, celles de l'âme humaine, et le divin, une unité qui culmine dans l'affirmation selon laquelle en haut de la montagne « (...) tu n'es rien, Dieu est tout »⁷ (p. 24). Dans la lettre VI, Carus infléchit son propos : il a lu les textes de Goethe sur la classification des nuages du météorologue londonien Luke Howard, et reprend à son compte la conception morphologico-génétique de la nature promue par Goethe. Les buts de la peinture de paysage apparaissent plus précisément : redonner une unité aux connaissances scientifiques isolées ; décrire notamment « certaines strates » et « certaines formes de montagnes », pour représenter la vie de la Terre (*Erdleben*). Tandis que « l'art apparaît (...) comme apogée de la science »⁸ (p. 65-69), le peintre de paysage renouvelle son art par l'étude des sciences naturelles, en s'appuyant sur la conception physiognomonique de la nature promue par Humboldt. Celui qui sait lire les formes extérieures du paysage accède à la connaissance des mouvements du passé qui l'ont constitué et s'y sont trouvés enfouis, et peut peindre le caractère d'une contrée. Ainsi, si Carus parle de « paysages historiques » (p. 68), c'est bien l'histoire de la Terre elle-même que la peinture de paysage doit donner à voir. Les lettres IV et V, quant à elles, sont consacrées à l'histoire de la peinture de paysage. Les contradictions thématiques entre les lettres s'éclairent en partie par la chronologie distendue de leur genèse : Carus commence à écrire en 1815-1816 ; en février 1822, il envoie à Goethe les trois premières lettres et la lettre V ; les lettres VII à IX ne sont écrites qu'en 1824.

Sans doute la brièveté de la postface de Werner Busch a-t-elle limité les thèmes qui y sont abordés. Cependant, si Busch rapproche de manière éclairante la formation du peintre de paysage proposée par Carus, dans la lettre VIII, des idées de Novalis sur la géométrie (p. 250) – quand Oskar Bätschmann,⁹ dans son introduction à l'édition anglophone, jugeait bien pauvre le fait que Carus préconise d'apprendre d'abord à dessiner « des formes géométriques fondamentales »¹⁰ (p. 95) –, on peut regretter qu'il n'ouvre pas davantage de pistes de réflexion.

Depuis les années 2000, des publications ont pourtant renouvelé la compréhension de l'œuvre de Carus. Se libérant de la seule polarité entre les conceptions de Friedrich et de Goethe sur le paysage, l'exposition monographique organisée à Dresde

et à Berlin, en 2009, montrait la richesse des réseaux artistiques et scientifiques entretenus par Carus.¹¹ La proximité des positions et des écrits de Carus et de Humboldt¹² aurait ainsi pu être davantage commentée. Christian Scholl a par ailleurs montré l'intérêt de considérer le texte de Carus comme un tout, non pas contradictoire, mais dont les césures sont ménagées pour relancer la réflexion sur le paysage¹³ – la préface rédigée par Carus en 1830 revendique ainsi de conserver toutes les étapes de l'écriture, comme autant de moments, inséparables, de l'argumentation (p. 9-10).

Suivant en cela Marianne Prause dans sa monographie de 1968 ou Oskar Bätschmann dans l'édition anglaise, Busch ne voit en Carus qu'un dilettante – la fonction thérapeutique que Carus confère à l'art ou l'exigence exprimée dans la lettre IX, selon laquelle un artiste doit vivre d'une autre activité que sa peinture, viennent à l'appui d'une telle analyse. Elle occulte cependant l'entremèlement fructueux de l'art et des activités scientifiques de Carus. À rebours de l'idée d'un peintre dépendant de Friedrich, l'historien de l'art Cornelius Gurlitt, puis Dorothea Kuhn et Hans Joachim Neidhardt ont ainsi noté que Carus observait plus finement la nature que ses contemporains.¹⁴ Les ajouts à l'édition de 1835 sont là pour le suggérer.

Malgré la présence de recensions en annexe, Busch ne nuance pas l'idée selon laquelle les *Neuf Lettres* auraient connu une réception limitée.¹⁵ Dans les années 1890, l'historien de l'art norvégien Andreas Aubert et Cornelius Gurlitt s'appuient pourtant notamment sur Carus pour réhabiliter Friedrich et Runge.¹⁶ La réception de Carus est ainsi européenne : par exemple, avant Aubert, l'historien de l'art danois Niels Laurits Høyen a eu connaissance des idées de Carus sur le paysage.¹⁷ Les *Neuf lettres* ont été traduites en français en 1983¹⁸ ; en 1990, la publication a fait l'objet d'une recension assassine de Pierre Vaisse, qui souligne le peu de rigueur historique de la présentation de Marcel Brion, et pointe l'incohérence des choix d'édition.¹⁹

Alors que l'alliance entre art et science ouvre des voies nouvelles aux artistes contemporains et donne à réfléchir sur la place de l'homme dans la nature, à l'époque de l'anthropocène²⁰ ; alors que se pose la question des convergences possibles entre romantisme et pensée écologique,²¹ on ne peut que saluer cette réédition allemande, accessible et informée, des *Neuf lettres sur la peinture de paysage* – peut-être faudrait-il en faire autant en français.

1 Élisabeth Décultot, *Peindre le paysage : discours théorique et renouveau pictural dans le romantisme allemand*, Tusson : Éditions du Lérot, 1996 ; Werner Busch (dir.), *Landschaftsmalerei*, coll. Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren, Berlin : Reimer, 1997.

2 Pierre Wat, *Naissance de l'art romantique. Peinture et théorie de l'imitation en Allemagne et en Angleterre* [1998], Paris : Flammarion, 2012.

3 Carl Gustav Carus, *Briefe über Landschaftsmalerei* [1835], édition et postface de Dorothea Kuhn, Heidelberg : Lambert Schneider, 1972. Depuis, le texte a été réédité deux fois : Carl Gustav Carus, *Briefe und Aufsätze über Landschaftsmalerei*, postface de Gertrud Heider, Leipzig : 1982 ; Id., *Neun Briefe über Landschaftsmalerei* [facsimile de l'édition de 1831], introduction d'Olaf Breidbach, coll. Historia scientiarum. Gesammelte Schriften 4, Hildesheim : Olms-Weidman, 2009.

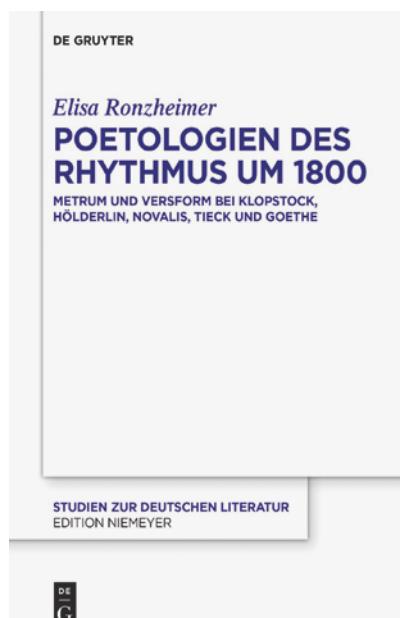
4 Werner Busch, *Caspar David Friedrich. Ästhetik und Religion*, Munich : C. H. Beck, 2003.

- 5 En particulier Marianne Pause, *Carl Gustav Carus. Leben und Werk*, Berlin : Deutscher Verlag für Kunsthissenschaft, 1968 ; et Jutta Müller-Tamm, *Kunst als Gipfel der Wissenschaft. Ästhetische und wissenschaftliche Weltaneignung bei Carl Gustav Carus*, Berlin : De Gruyter, 1995.
- 6 Werner Busch, « Die Ordnung im Flüchtigen. Wolkenstudien der Goethezeit » et « Der Berg als Gegenstand von Naturwissenschaft und Kunst : zu Goethes geologischem Begriff », dans *Goethe und die Kunst*, cat. exp., Francfort-sur-le-Main, Schirn Kunsthalle, Ostfildern : Hatje, 1994, p. 519-527 et p. 485-497.
- 7 Carl Gustav Carus et Caspar David Friedrich, *De la peinture de paysage dans l'Allemagne romantique* [1983], présentation de Marcel Brion, traduction de l'allemand par Erika Dickenherr, Alain Pernet et Rainer Rochlitz, Paris : Klincksieck, 2003, p. 64.
- 8 *Ibid.*, p. 103-104.
- 9 Oskar Bätschmann, « Introduction », dans Carl Gustav Carus, *Nine Letters on Landscape Painting* [1831], traduction de David Britt, Los Angeles : Getty Research Institute, 2002, p. 172, ici p. 32.
- 10 Carl Gustav Carus et Caspar David Friedrich, *De la peinture de paysage dans l'Allemagne romantique*, *op. cit.*, p. 127.
- 11 Petra Kuhlmann-Hodick et Bernhard Maaz (dir.), *Carl Gustav Carus. Wahrnehmung und Konstruktion*, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen / Berlin : Deutscher Kunstverlag, 2009 ; *Carl Gustav Carus. Natur und Idee*, cat. exp., Dresden, Gemäldegalerie Neue Meister, Berlin : Deutscher Kunstverlag, 2009.
- 12 Voir notamment Roland Recht, *La lettre de Humboldt. Du jardin paysager au daguerréotype* [1989], Paris : Christian Bourgois, 2006 ; Ingo Schwarz, « Zwischen Wertschätzung und Ironisierung. Anmerkungen zum Briefwechsel zwischen Alexander von Humboldt und Carl Gustav Carus », dans Petra Kuhlmann-Hodick et Bernhard Maaz (dir.), *Carl Gustav Carus. Wahrnehmung und Konstruktion*, *op. cit.*, p. 299-306 ; *Id.*, « Carus und Alexander von Humboldt », dans *Carl Gustav Carus. Natur und Idee*, *op. cit.*, p. 332-337.
- 13 Christian Scholl, « Offenbarung oder Projektionsraum ? Theorie und Praxis der Landschaftsmalerei bei Carl Gustav Carus », dans Thomas Noll et Urte Stobbe (dir.), *Landschaft um 1800. Aspekte der Wahrnehmung in Kunst, Literatur, Musik und Wissenschaft*, Göttingen : Wallstein Verlag, 2012, p. 265-297.
- 14 Cornelius Gurlitt, *Die deutsche Kunst des Neunzehnten Jahrhunderts. Ihre Ziele und Thaten*, Berlin : Georg Bondi, 1899, p. 141-142 ; Dorothea Kuhn, « Nachwort », dans Carl Gustav Carus, *Briefe über Landschaftsmalerei*, *op. cit.*, p. 5-47, ici p. 44-45 ; Hans Joachim Neidhardt, « Zur Ambivalenz des Atmosphärischen bei Carl Gustav Carus », dans Petra Kuhlmann-Hodick et Bernhard Maaz (dir.), *Carl Gustav Carus. Wahrnehmung und Konstruktion*, *op. cit.*, p. 169-177, ici p. 173.
- 15 Oskar Bätschmann, « Introduction », dans Carl Gustav Carus, *Nine Letters on Landscape Painting*, *op. cit.*, p. 45-51.
- 16 Andreas Aubert, *Den nordiske naturfølelse og professor Dahl. Hans kunst og dens stilling i aarhundredets utvikling*, Oslo : Aschehoug, 1894, p. 100-108 ; Cornelius Gurlitt, *Die deutsche Kunst des Neunzehnten Jahrhunderts*, *op. cit.*, p. 141, p. 143.
- 17 Kasper Monrad, « Caspar David Friedrich und Dänemark. Friedrichs Bedeutung für die dänische Kunst », dans *Caspar David Friedrich und Dänemark*, cat. exp., Copenhague, Statens Museum for Kunst, 1991, p. 143-161, ici p. 149-150.
- 18 Carl Gustav Carus et Caspar David Friedrich, *De la peinture de paysage dans l'Allemagne romantique*, *op. cit.*
- 19 Pierre Vaisse, « Caspar David Friedrich, Carl Gustav Carus, De la peinture de paysage », *Romantisme*, n° 67, 1990, p. 121-122.
- 20 Voir par exemple *Sublime. Les tremblements du monde*, cat. exp., Metz, Centre Pompidou-Metz, 2016 ; et Guillaume Logé, *Renaissance sauvage. L'art de l'anthropocène*, Paris : PUF, 2019.
- 21 Voir par exemple Olivier Schefer, « Ouverture romantique et infinitisation. Lectures du romantisme allemand », *Romantisme*, vol. 191, n° 1, 2021, p. 18-27, ici p. 26-27 ou le groupe de recherche interdisciplinaire des Rhein-Main-Universitäten, intitulé « Romantische Ökologien », sous la direction de Roland Borgards, Frederike Middelhoff et Barbara Thums.

Elisa Ronzheimer

*Poetologien des Rhythmus um 1800.
Metrum und Versform bei Klopstock,
Hölderlin, Novalis, Tieck und Goethe*

René-Marc Pille



Berlin/Boston : De Gruyter, 2020,
214 pages

« La métrique est furieusement difficile ; ils sont peut-être en Allemagne 6 ou 7 à la comprendre. » (« Die Metrik ist rasend schwer ; es sind vielleicht 6 oder 7 in Deutschland, die sie verstehen. »)¹ Cette boutade de Heinrich Heine – qui ne dit pas s'il se comptait lui-même parmi les métriciens dignes de ce nom –, est là pour rappeler la complexité voire le caractère hétérogène du vers allemand, fondé sur des principes et traditions contradictoires : la métrique alternante introduite par Opitz par émulation avec le modèle français, la métrique antiquisante d'inspiration gréco-latine adaptée par Klopstock, sans oublier le vers allitératif (*Stabreim*) emprunté au XVIII^e siècle à l'ancienne poésie germanique. S'il est parfaitement soutenable d'aborder la question de manière descriptive – et les ouvrages « techniques » sur la *Verslehre* allemande abondent –, une approche historique est d'autant plus bienvenue que la métrique a longtemps constitué un enjeu esthétique voire politique dans l'espace européen : la fameuse « bataille d'Hernani » n'a-t-elle pas été déclenchée par un enjambement contraire aux règles classiques ? Enjeu en outre d'ordre national dans l'Allemagne du XVIII^e siècle, où le combat contre les normes venues de France, jugées trop contraignantes et artificielles, furent vigoureusement combattues à partir du *Sturm und Drang*.

Tout en déployant de solides connaissances techniques sur son objet, c'est précisément dans une perspective historique que se situe le présent ouvrage, à l'origine une thèse de doctorat soutenue en 2018 à l'université de Yale, et dont l'amorce ne manque pas de rappeler la dimension polémique de son objet au sein de la culture allemande. Il s'ouvre en effet sur les railleries de Nietzsche empruntées au *Gai savoir* où celui-ci s'en prend à l'omniprésence et à la prétendue omnipotence du langage versifié, qu'il qualifie de « superstition » ayant fait de tout un chacun, depuis les temps anciens jusqu'à ses contemporains, un « bouffon du rythme » (« zum Narren des *Rhythmus* », p. 1). Le dessein de l'auteure n'est pas toutefois de combattre ce que, résumant la pensée du philosophe intempestif, elle qualifie de « fétichisme du rythme » (« *Rhythmus-Fetischismus* », p. 1), mais de montrer comment les concepts de mètre et

de rythme tels qu'ils ont été redéfinis en Allemagne à la fin du XVIII^e siècle ont pu servir de fondement à la modernité littéraire.

S'inscrivant dans la lignée des travaux de Clémence Couturier-Heinrich² et de Janina Wellmann,³ l'étude d'Elisa Ronzheimer prend en compte un corpus d'auteurs dont la liste de noms prestigieux est là pour rappeler combien les réflexions poétologiques élaborées autour du rythme ont passionné le champ littéraire germanophone autour de 1800 : de Klopstock à Brentano, en passant par Karl Philipp Moritz, Hölderlin, Tieck, Novalis, Goethe et Schiller, le parnasse allemand de l'époque est quasiment au complet. Quant à l'absence de bornes temporelles précises dans le titre de l'ouvrage, elle est au fond un signe de richesse car elle se substitue à une classification d'ordre esthétique : le « moment » 1800 ne peut en effet se réduire à un seul courant littéraire, puisqu'il englobe à la fois le classicisme et le romantisme allemands, alors complémentaires avant de devenir antagonistes – féconde émulation qui allait engendrer ce miracle poétique que sont les grandes élégies hölderliennes.

Autre sommet lyrique qui fait toute l'originalité de la poésie allemande d'alors : les rythmes libres mis en œuvre par le jeune Goethe dans *Prométhée et Ganymède* où il brise en quelque sorte le carcan de la métrique. Or la question du rapport conflictuel ou plutôt de la tension productive entre le mètre et le rythme – question sur laquelle s'est abondamment penché le regretté Henri Meschonnic⁴ et auquel l'auteure ne manque pas de se référer (p. 16 et 92) – constitue précisément le fil rouge de cette étude. Le genre lyrique y tient certes une place centrale avec de substantiels développements autour de la métrique antiquisante. Mais le genre dramatique n'en est pas oublié pour autant – domaine essentiel quand on sait la place tenue par le théâtre en Allemagne, Schiller ayant proclamé ni plus ni moins que « les planches signifient le monde » (« *Bretter, die die Welt bedeuten* »)⁵ – en retraçant notamment le débat mené en 1797 par Goethe et ce dernier dans leur correspondance autour de la mise en vers de la trilogie de *Wallenstein* (p. 141-145), ce dernier assignant au rythme la mission de placer toute œuvre dramatique sous son entière « juridiction » (« *Gerichtsbarkeit* », p. 141). Quant au genre épique, il occupe dans cette étude toute la place qu'il mérite dans la mesure où la version germanique de l'hexamètre élaborée par Klopstock à partir du modèle antique et défendue dans son essai de 1779 *De l'hexamètre allemand* (*Vom deutschen Hexameter*) a constitué la forme de la grande poésie épique en langue allemande, inaugurée par *La Messiade (Der Messias)* du même Klopstock et que Goethe allait illustrer de virtuose manière avec sa version du *Roman de Renard (Reineke Fuchs)* ainsi que par *Hermann et Dorothée*. Toutefois, et avant même de tomber en désuétude, la forme en question avait été moquée par les contemporains, ainsi que le rappelle l'auteure en se référant au récit parodique de Clemens Brentano *Conte du maître d'école Klopstock et ses cinq fils* (*Märchen vom Schulmeister Klopstock und seinen fünf Söhnen*, p. 21-22) – mais l'on songe également au Diable de Christian Dietrich Grabbe qui, dans la pièce *Raillerie, satire, ironie et signification cachée (Scherz, Ironie, Satire und tiefere Bedeutung)*, ouvre *La Messiade* pour s'endormir et tombe de sommeil dès le premier vers...

Étude très fouillée et qui prend en compte l'ensemble des recherches sur la question, y compris au plan international et multilingue, ainsi qu'en témoigne l'abondante bibliographie – ce qui devrait aller de soi mais n'en mérite pas moins d'être souligné car bien des études produites par la germanistique allemande ont une fâcheuse tendance à ignorer les publications écrites dans d'autres langues que l'allemand et l'anglais –, cet ouvrage assure à Elisa Ronzheimer, actuellement enseignante à l'université de Bielefeld, une place éminente parmi les spécialistes de métrique allemande, aussi bien au plan technique qu'historico-critique.

- 1 Propos consignés dans le journal (*Tagebuch*) d'Eduard Wedekind en date du 16 juin 1824, dans *id.*, *Begegnungen mit Heine : Berichte der Zeitgenossen*, éd. par Michael Werner dans le prolongement de H. H. Houben, *Gespräche mit Heine*, Hambourg : Hoffmann et Campe, 1973, vol. 1/2 (1797–1846), p. 96. (Traduction de René-Marc Pille).
- 2 Clémence Couturier-Heinrich, *Aux origines de la poésie allemande. Les théories du rythme des Lumières au romantisme*, collection De l'Allemagne, Paris : CNRS éditions, 2004.
- 3 Janina Wellmann, *Die Form des Werdens. Eine Kulturgeschichte der Embryologie*, collection Wissenschaftsgeschichte, Göttingen : Wallstein, 2010.
- 4 Henri Meschonnic, *Critique du rythme. Anthropologie poétique du langage*, Paris : éditions Verdier, 1982.
- 5 « Auf den Brettern, die die Welt bedeuten », extrait du poème *Aux amis (An die Freunde)* de 1802. *Schillers Werke*, Nationalausgabe, begr. von Julius Petersen, [...] hrsg. von Norbert Oellers [e. a.], Weimar, 1943 sq., vol. 2 I, p. 226. (trad. de R.-M. P.).

Rolf Bothe & Andreas Rietz
*Polstermöbel und textile Raumausstattungen:
vom Handwerk zur Wissenschaft*

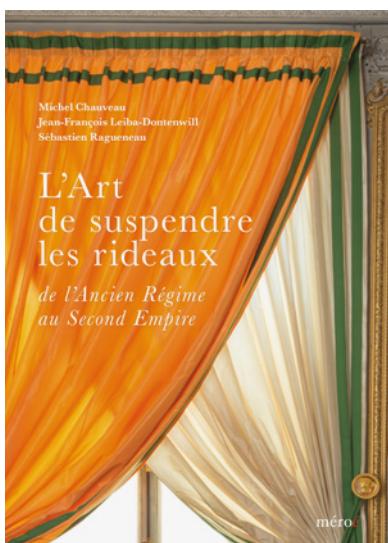
Michel Chauveau, Jean-François Leiba-Dontenwill & Sébastien Ragueneau (Hg.)
*L'art de suspendre les rideaux:
de l'Ancien Régime au Second Empire*

Annabel Westman
*Fringe, Frog & Tassel: The Art of the
Trimmings-maker in Interior Decoration
in Britain and Ireland*

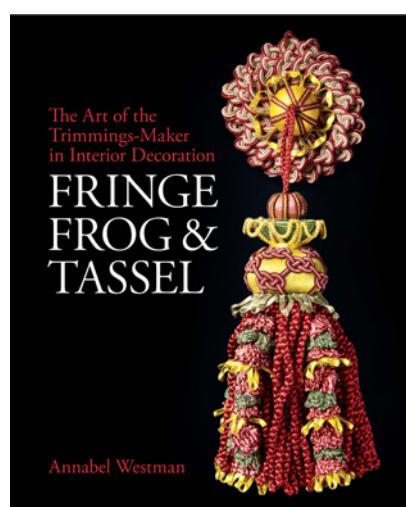
Jörg Ebeling



Regensburg: Schnell & Steiner, 2019,
256 Seiten



Paris: Méroé, 2019,
301 Seiten



London: Bloomsbury Publishing,
2019, 288 Seiten

Textile Ausstattungen, die sogenannten »meubles et tentures«, so der deutsch-französische Architekt Jacob-Ignatz Hittorff in einem Brief an den preußischen Gesandten Heinrich Friedrich Graf von Arnim im Jahr 1843, erneuere man in den am besten unterhaltenen Schlössern und Privathäusern mindestens alle zwölf bis fünfzehn Jahre, ja in vielen Fällen bereits nach zehn »Dienstjahren«.¹ Dass diese für die Textilindustrie vorteilhafte Regel nur selten Anwendung fand, lag in den exorbitanten Kosten begründet, die textile Ausstattungen mit ihren zum Teil atemberaubenden Kreationen aus den Seidenmanufakturen und aus dem Bereich der Posamentierarbeiten bei der Einrichtung höfischer und fürstlicher Interieurs generierten. Als Teil eines Gesamtkunstwerkes oder auch als eigenständige Denkmäler wurden sie spätestens im Zuge von Gottfried Sempers Publikationen von den Kunstgewerbemuseen und der Denkmalpflege entdeckt, weshalb sie oftmals in sogenannten Memorialräumen, anderen musealen Kontexten oder ausrangiert in Möbeldepots und Landschlössern die Zeiten überdauerten. Dass sich dennoch nur sehr selten komplett textile Einrichtungen *in situ* erhalten haben, hat, neben den Neueinrichtungen von Räumen, gepolstert und tapeziert nach den jeweils gültigen Mode- und Komfortvorstellungen, viele Gründe, darunter die Vergänglichkeit der Materialien. Attackiert von Mond- und Sonnenlicht sowie von Ungeziefer, bedingten diese Faktoren den ephemeren Charakter der Tapezierkunst. Für all diejenigen, die die Erforschung, Erhaltung und Restaurierung historischer Interieurs und ihres Mobiliars betreiben, bietet das Erscheinen von drei 2019 veröffentlichten, reich bebilderten Büchern zu historischen Polstertechniken, zur Tapezierkunst und zu Posamenten wahre Glücksmomente. Geschrieben von namhaften Polsterern, Tapezierern, Kunsthistoriker*innen und Restaurator*innen, die – »hands on« – die Geheimnisse der textilen Raumausstattungen am Objekt studieren konnten, manifestieren die drei Bücher die Entwicklung vom »Handwerk zur Wissenschaft«, so der programmatische, allen drei Publikationen gerecht werdende Untertitel von Bothes und Rietz' Buch *Polstermöbel und textile Raumausstattungen*.

Für die deutschsprachige Fachliteratur, die diese Themen traditionell in Sammlungskatalogen verhandelt, ist die Arbeit von Bothe und Rietz mit ihrer bewussten Hinwendung an ein breiteres Fach- und Liebhaberpublikum ein erfrischendes Novum.² Vorab sei gesagt: Zu groß war die thematische Bandbreite angelegt, als dass das Buch die einleitend angekündigte Darstellung der gesamten »textilen Innenraumgestaltung« (S. 11) mit umfassender und jeweils gleicher Intensität hätte einlösen können. Ausgespart wurden etwa Techniken der Wandbespannung und kleinere Elemente wie die als Houssen bekannten Schutzüberwürfe für Sitzmöbel, die oftmals aus einfachen Basinstoffen, aber auch sehr aufwendig in Seide gefertigt sein konnten. Beide Aspekte fehlen in der Analyse. Die wenigen Informationen zu Posamenten sowie die nicht wirklich neuen Abbildungen zu Fenstergestaltungen (S. 221–237) verstellen den Blick auf die eigentlichen Stärken des Buches, die in einem reich bebilderten Parforceritt durch die Geschichte des Sitzmöbels von der Antike bis zum Bauhaus und ausgesprochen kenntnisreichen Beiträgen zu historischen Polstertechniken liegen. Herauszustellen sind auch die reich dokumentierten

Fallstudien zu Restaurierungen einzelner Sitzmöbel des Empire und Spätempire (Schloss Tegel, Schloss Glienicker) oder der Beitrag zur »Entwicklung der Sprungfedern«, die dem Buch seinen wissenschaftlichen Mehrwert geben. Hier wäre eine durchgängige Angabe von Maßeinheiten wünschenswert gewesen, um, so der einleitende Wunsch von Rietz, »bessere Restaurierungen, Renovierungen und, wenn nötig, stilgerechte Erneuerungen zu ermöglichen« (S. 9). So bleibt Kuratoren und Restauratoren für zukünftige Restaurierungen weiterhin nur die Kontrolle am Original, dessen Überlieferung aufgrund der Vergänglichkeit der Materialien jedoch zeitliche Grenzen gesetzt sind.

Anders, als es die dichotome Unterteilung in Texte »eines Kunsthistorikers« (Rolf Bothe) und »eines Polsterers« (Andreas Rietz) vermuten lässt, ist das Buch auch Ausdruck eines fachübergreifenden Austauschs, der sich im deutschsprachigen Raum in *mobile – Gesellschaft der Freunde von Möbel- und Raumkunst e.V.* organisiert, ein Zusammenschluss von Spezialisten, der die Herausgabe des Buches unterstützt hat. Eine vergleichbare Interessengemeinschaft fehlt in Frankreich, wo sich Restaurator·innen, Kurator·innen, Denkmalpfleger·innen, Kunsthandel, Manufakturen und Wissenschaftler·innen um staatlich zentralisierte Institutionen wie das *Mobilier National*, die großen Schlossmuseen, den Louvre, das *Institut du patrimoine* oder einzelne Restaurierungsprojekte gruppieren. Der Dynamik des nationalen wie internationalen Interesses an französischer Raumkunst und Mobiliar einschließlich der reichen Literatur zum Thema ist es zu verdanken, dass eine allein auf die *tringles*, also auf die Gardinenstange konzentrierte Arbeit hier eine aufwendig gestaltete Edition erhält. Sie zeugt auch von der Bedeutung, die die französische Denkmalpflege heute dem Erhalt oder auch der präzisen Rekonstruktion z. B. der Anbringungstechnik von Vorhängen entgegenbringt.³ *L'art de suspendre les rideaux: de l'Ancien Régime au Second Empire* wurde von den *tapissiers* Michel Chauveau (als Herausgeber) und Sébastien Ragueneau (als Herausgeber und Autor) initiiert und ist das Resultat ihrer jahrelangen Nachforschungen zu und Rekonstruktionen von Techniken und Materialien für die Anbringung von Vorhängen und Draperien, Portieren, Bettvorhängen oder auch Vorhängen an Bilderahmen. Die Vitalität der Diskussionen in Frankreich zeigt sich auch an den Beiträgen namhafter Kunsthistoriker·innen, die zum Thema beitrugen. Die fundierten Texte des Mitherausgebers und Spezialisten für Kunstschriftdarbeiten, Jean-François Leib-Dontenwill, der einen Katalog der im staatlichen Schlossmuseum von Versailles und im Privatschloss von Montgeoffroy erhaltenen *tringles* erstellt hat, oder etwa von Vincent Cochet, Konservator und Textilspezialist im Schlossmuseum von Fontainebleau, werden sekundiert von reichen Quellenstudien, aber auch von technischen Zeichnungen. Parallel zu dem stets im engen Wissensaustausch mit den Manufakturen erfolgten Nachweben historischer Stoffe und Posamente hat Cochet – unter Einsatz neuer Konservierungsmethoden – mit der Rückführung historischer Textilensembles in die napoleonischen Gemächer in Fontainebleau in den letzten Jahren neue Wege beschritten. Die Rekonstruktion des Designs dieser bis dato in Einzelementen in Kartons aufbewahrten, teils ausgesprochen aufwendigen Draperien

und Vorhänge erschloss sich häufig erst durch die Analyse der archäologischen Reste und Spuren ihrer Aufhängungsmechanismen, aus der sich sein Beitrag »*De la fonction au décor, la tringle ornée et ses accessoires (1800–1900)*« speist.⁴ Das inhaltlich präzise, zeitlich auf die Zeit von 1680 bis 1900 konzentrierte Fachbuch lässt nur eine Frage offen, nämlich inwieweit die Gardinenstangen, Rollen und Ziehfäden in soziale Praktiken des tagtäglichen Auf- und Zuziehens von Vorhängen, in Fragen von Etikette und Protokoll oder des »Enthüllens« und »Verhüllens« eingebunden waren oder diese durch ihre Mechanismen konditionierten.⁵

Aufbauend auf einer reichen anglo-amerikanischen Fachliteratur zu Textilien in historischen Häusern widmet sich die Textilhistorikerin Annabel Westman mit ihrem Buch über Posamente einem häufig übersehenen Teilespekt textiler Innenausstattungen.⁶ *Fringe, Frog & Tassel: The Art of the Trimmings-maker in Interior Decoration in Britain and Ireland* ist eine materielle Bestandsaufnahme ihrer langjährigen Tätigkeit als Beraterin etwa für *English Heritage*, den *National Trust* oder auch *Historic Royal Palaces*, die ihr einen fast uneingeschränkten Zugang zu den textilen Schätzen englischer und irischer Herrschaftssitze erlaubt. Der symbolische Wert als luxuriöses Mode- und Statussymbol wird den verhandelten Ausstattungselementen noch heute von den Nachfahren königlicher oder hocharistokratischer Auftraggeber in den historischen *Country houses* beigemessen. Der lebendige Text, sekundiert von einem minutiösen Quellenstudium und einer reichen Bebildung, entspricht dem mitreißendem Enthusiasmus für Textilien, den Westman auch als *Executive Director* des *The Attingham Trust* zahlreichen internationalen Kurator·innen oder den Mitgliedern der *Furniture History Society* vermittelt hat. Die chronologisch vom ausgehenden Mittelalter bis in das 20. Jahrhundert geführte Überblicksdarstellung von Passementerien im Luxussegment orientiert sich in ihrer Unterteilung an politischen Zäsuren der englischen Geschichte, unter Hinzunahme der üblichen plakativen Charakterisierungen dieser Epochen wie zum Beispiel »exuberance« für die Barockzeit, »restraint« für den Palladianismus oder »excess« für die Zeit des Regency. Obwohl Westman einige der wichtigsten Textil-Restaurierungen in englischen Schlössern und Museen in den letzten Jahren begleitet hat, bietet die Arbeit leider nur vereinzelt Informationen zur Konservierung oder zu Techniken der Herstellung.

Allen drei Publikationen ist eine nationale Sicht auf ihr Thema gemeinsam, die sich jeweils aus der direkten Arbeit am Objekt ergibt. Ansatzweise versuchen alleine Bothe und Rietz eine grenzüberschreitende Perspektive im Rahmen einer Illustrierung mit französischen Gegenstücken, wohlwissend dass Tapezier- und Polstertechniken, gleich wie auch Anbringungsmechanismen oder Posamente, Teil eines transnationalen Austausches waren. Der erfolgte gleichermaßen im grenzüberschreitenden höfisch-aristokratischen Milieu wie auch in der Wissensgemeinschaft von Handwerkern und Gesellen. Erschwert werden gemeinschaftliche Forschungsansätze heute durch das Fehlen eines gemeinsamen Vokabulars, das – so Westman einleitend – bereits innerhalb des Englischen durch die Entwicklung unterschiedlicher Begriffe in den jeweiligen Manufakturen oder bei individuellen Herstellern

und durch den Wissensverlust aufgrund des Niedergangs ganzer Industriezweigen geprägt ist (S. XII–XIII, »Terminology«). Diese Feststellung lässt sich auch auf andere Sprachen übertragen, wobei in Frankreich die hochspezialisierte Terminologie im Bereich der Textilien in den Seidenmanufakturen und bei den *Passementiers* selbst lebendig gehalten wird, die hier mit dem Label *Entreprise du Patrimoine Vivant* besondere Unterstützung erfahren.⁷ Die drei thematisch komplementären Bücher könnten für ein europaweites Projekt, das neben dem Vokabular auch die entsprechenden Handwerkstechniken und die Endprodukte dokumentiert, eine erste fundierte Basis bilden.⁸ Sicher ist, dass die drei Publikationen bereits jetzt für die Konservierung und Restaurierung textiler Raumausstattungen unerlässlich sind und in der Zukunft deren Erforschung weiter stimulieren werden.

- 1 Siehe den Brief vom 15. April 1843, zitiert in Jörg Ebeling, »Die Preußische Legation und Botschaft: Hittorff und das Palais Beauharnais (1818–1867)«, in: Jörg Ebeling und Ulrich Leben (Hg.), *Ein Meisterwerk des Empire. Das Palais Beauharnais in Paris, Residenz des deutschen Botschafters*, Tübingen: Wasmuth, 2016, S. 111–112.
- 2 Zum Beispiel Susanne Evers et al., *Seiden in den preußischen Schlössern: Ausstattungstextilien und Posamente unter Friedrich II (1740–1786). Bestandskataloge der Kunstsammlungen: Angewandte Kunst, Textilien*, hg. von der Generaldirektion der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, Berlin: de Gruyter, 2014.
- 3 Siehe auch Xavier Bonnet, »Stoffe und Möbelbezüge im napoleonischen Kaiserreich«, in: Jörg Ebeling und Ulrich Leben (Hg.), *Ein Meisterwerk des Empire*, op. cit., S. 79–88; oder Muriel Barbier und Nicolas Courtin (Hg.), in: *In Situ 40, »Lits historiques. Première anthologie des lits européens du XV^e au XIX^e siècle«*, 2019, URL: <http://journals.openedition.org/insitu/24766>; DOI: <https://doi.org/10.4000/insitu.24766> [letzter Zugriff: 10/03/2022]. Einen Überblick über die französische Fachliteratur zum Thema findet man in Paris in der Librairie du Compagnonnage, also der Buchhandlung für die Gesellen (www.librairie-compagnons.com). In diesem Zusammenhang sind auch die jüngst erfolgten Digitalisierungsprojekte zu historischen Textilien aus den reichen Sammlungen des *Mobilier national* hervorzuheben, die auf der Webseite einzusehen sind: <https://collection.mobiliernational.culture.gouv.fr/recherche>.
- 4 Vincent Cochet et al., *Refuge d’Orient: le boudoir turc du château de Fontainebleau de Marie-Antoinette à Joséphine*, Saint-Rémy-en-l’Eau: Monelle Hayot, 2015; Vincent Cochet und Agathe Strouk, »Fontainebleau, la restauration des tentures brodées du Salon jaune de Joséphine ou le parti-pris de l’authenticité«, in: *In Situ* 29, 2016, URL: <http://journals.openedition.org/insitu/13060>; DOI: <https://doi.org/10.4000/insitu.13060> [letzter Zugriff: 10/03/2022].
- 5 Siehe zum Beispiel *Hinter dem Vorhang: Verhüllung und Enthüllung seit der Renaissance – von Tizian bis Christo*, Ausst.-Kat., Düsseldorf, Museum Kunstpalast, München: Hirmer, 2016; oder auch den spannenden Forschungsansatz zur Nutzung von frühen byzantinischen Vorhängen bei Eunice Dauterman Maguire, »Curtains at the Threshold: How They Hung and How They Performed«, in: *Dumbarton Oaks papers* 73, 2019, S. 217–244.
- 6 Unter anderem Gail Caskey Winkler, *Capricious Fancy: Draping and Curtaining the Historic Interior 1800–1930*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2013; Margaret Ponsonby, *Faded and Threadbare Historic Textiles and Their Role in Houses Open to the Public*, Farnham und Burlington: Ashgate, 2015.

- 7 Zu dieser Frage siehe jüngst Anika Reineke, Anne Röhl, Mateusz Kapustka und Tristan Weddigen (Hg.), *Textile Terms: A Glossary*, Emsdetten und Berlin: Edition Imorde, 2017 (*Textile Studies*, 0); sowie Nadège Gauffre Fayolle, »Nommer et décrire les soieries façonnées. Apports et limites d'une comptabilité princière«, in: *CeROArt*, Sonderausgabe, 2021, URL: <http://journals.openedition.org/ceroart/7742>; DOI: <https://doi.org/10.4000/ceroart.7742> [letzter Zugriff: 10/03/2022]. Siehe auch das hier zitierte *Vocabulaire technique français, avec les équivalents des termes dans l'allemand, l'anglais, l'espagnol, l'italien, le portugais et le suédois*, hg. von CIETA, dem Centre International d'Étude des Textiles Anciens, 2020, URL: https://cieta.fr/wp-content/uploads/2020/05/Vocabulaire-franc%CC%A7ais_8mai20.pdf.
- 8 Die Notwendigkeit hierfür zeigt sich an den von Manufakturen initiierten Publikationen, die nicht nur Werbezwecken dienen: *L'art de la soie Prelle, 1752–2002: des ateliers lyonnais aux palais parisiens*, Ausst.-Kat., Paris, Musée Carnavalet, Paris: Éditions des Musées de la Ville de Paris [u. a.], 2002; Jean-Pierre Planchon, *Tassinari & Chatel: la soie au fil du temps*, Saint-Rémy-en-l'Eau: Hayot, 2011; Andreas Buchele und Barbara Kagerer (Hg.), *Buchele Raumgestaltung, Posamenten-Müller: Münchener Handwerkskunst seit 1865*, München: Buchele Raumgestaltung [u. a.], 2015.

Werner Busch

*Die Künstleranekdote, 1760-1960 :
Künstlerleben und Bildinterpretation*

Martine Boyer-Weinmann



Munich : C. H. Beck Verlag, 2020,
303 pages

« Un facteur de perturbation » riche d'une vérité seconde, irritant pour l'esprit jusqu'à la subversion : c'est en ces termes que le New Historicism salue, pour la réhabiliter, la vertu heuristique de l'anecdote dans la manière de narrer et parfois de contrarier les récits historiques (p. 29). Qu'elle solidifie une légende en cours d'élaboration dans les Vitae d'artistes ou qu'elle corrige la figure officielle du grand homme telle que la postérité la construit, l'anecdote méritait en effet la reconnaissance de sa fécondité dans le récit de vie individuel en création, au regard notamment des théories de l'art qui se sont plu à la minorer. C'est à cette tâche que s'est attelé avec bonheur, érudition et élégance le chercheur Werner Busch, auteur en 2011 d'une remarquable lecture de Laurence Sterne par le prisme de la référence picturale.¹ On ne s'étonnera donc pas, pour ce nouvel ouvrage, que l'historien de l'art consacre son prologue à l'examen détaillé des *Memoirs* (1775) de l'auteur de *Tristram Shandy* pour interroger les surprises de l'anecdote. Dès le titre – *L'anecdote artistique, 1760-1960 : vie de l'artiste et interprétation de l'image* –, saisissant la dynamique des vies d'artistes et de l'interprétation iconographique, Busch place son lecteur au cœur de la tension entre factualité et fiction, traditions réaliste et idéaliste, usages et mésusages de l'anecdote légitimante d'auctorité, et ce, à un moment de bascule européen dans la rhétorique des genres et de la théorie. Ce premier seuil au XVIII^e siècle coïncide avec l'émergence de la pratique multiforme de la biographie, un genre, si c'en est un, si spécifiquement anglais prolongé dans les récits de soi. Quant au *terminus ad quem* de l'étude, annoncé comme 1960, il entend prendre en compte un paradoxe maximal, et même une espèce d'*adynaton* : la présence signifiante de l'anecdote en peinture dans l'expressionisme abstrait pour en faire ressortir, avec Rothko, toute la dimension tragique. Mais on n'aura garde de comprendre cet empan comme une délimitation stricte, tant l'investigation chronologiquement ordonnée des six chapitres pour l'essentiel monographiques consacrés à l'esthétique de peintres très divers dans leur manière et leur degré de notoriété (George Stubbs, Thomas Gainsborough, William Turner, Adolph Menzel, Mark Rothko, Ad Reinhardt) fait voyager le lecteur depuis Pline l'ancien et son livre 35 de *l'Histoire naturelle* et ses émules de la Renaissance jusqu'aux théoriciens du contemporain. Et ce n'est pas une des moindres qualités de cet ouvrage savant que

sa clarté d'exposition théorique en contexte historique affiné et la place prépondérante, et même décisive, accordée aux approches de réception, y compris dans leurs manifestations les plus subjectives.

Il convient donc, sous la houlette de Busch pédagogue (chapitre I) de « prendre au sérieux » (p. 30) l'anecdote, fruit de la distinction entre vie publique et vie privée, capable, à travers la bonhomie de son prétexte terre-à-terre et de sa pointe (*dictum, Witz*), de bousculer les conventions en faisant surgir l'inattendu. Car si elle est d'abord diachronique, faite pour la reprise dans le temps jusqu'à devenir parfois errante d'un artiste à l'autre (*Wanderanekdote*), et donc soumise à suspicion, son anachronisme charrie un formidable pouvoir d'éclairer un présent parfois escamoté par le feuilleté de récits documentés. Déconcertante, l'anecdote remplit ici un vide narratif ; proliférante, elle corrige ailleurs une date, une attribution, une affiliation colportée par d'autres constructions anecdotaliques. C'est dire si les contradictions qui la mettent souvent en désaccord avec la tradition épigionale doivent attiser notre curiosité, au même niveau que notre prudence à l'interpréter ou à y chercher une vérité.

A ce titre, on relèvera dans l'ouvrage de Busch toutes les garanties de ce geste méthodique (curiosité et prudence critiques) pratiqué sur tous ses exemples, particulièrement fructueux en contexte anglais à la charnière des XVIII^e et XIX^e siècles. L'anecdote à fonction de démenti, de contrepoint, de consolidation, ne surgit en effet dans la démonstration qu'encadrée par une patiente mise en place d'une doxa préétablie et d'un solide panorama historique et culturel. L'exemple le plus frappant concerne le contexte de cohabitation précis, en Grande-Bretagne, qui a rendu possible la complexité, l'ambiguïté calculée, voire la double allégeance esthétique des artistes. C'est bien grâce à deux traditions parallèles, aristocratique et bourgeoise *middle class*, qu'un Hogarth, qu'un Stubbs, qu'un Reynolds, qu'un Gainsborough nous deviennent intelligibles. À côté de la Royal Academy à Londres, se multiplient en effet dans les villes de province en contact immédiat avec la campagne des *Societies of Artists* qui forgent à leur tour un goût nouveau pour la Nature, nouent des relations avec le jeune système bancaire, épousent le progrès technologique, industriel et artisanal, créent surtout une formidable coopération interartistique autour des *supper boxes* (pavillons de musique) où l'esprit de fête est compatible souvent avec un fort engagement social. Ces arrière-fonds économiques, sociaux, idéologiques, matériels, agronomiques et paysagers (*enclosure system*, p. 124), géologiques même, Werner Busch excelle à en montrer l'intrication étroite avec les mutations de l'esthétique et les enjeux thématiques. Ses éclairages, jamais digressifs, aiguillent notre regard, en lien avec des anecdotes d'abord énigmatiques, sur des détails présents dans la peinture et dont la valeur de signature auctoriale frappe soudainement (c'est la fonction du *calembour* et du jeu de mot sur *Greyhound* chez Turner – à la fois marque de locomotive et race de chien anglais –, magistralement glosé dans la lecture du tableau *Rain, Steam and Speed*, p. 157 et déjà chez Gainsborough avec *La Fillette aux cochons*, p. 129). Cette révélation pour le lecteur-spectateur est redoublée par l'iconographie soignée de l'ouvrage et la comparaison avec des tableaux d'autres artistes présumés éloignés de la ligne esthétique attribuée par convention au peintre étudié, et que la mise en vis-à-vis fait

signifier de façon très convaincante. Apparaît ainsi de façon récurrente dans l'étude de Busch, de façon adaptée à chaque individualité artistique, que l'anecdote décisive du récit de vie, celle que le chercheur élit au centre de sa démonstration pour l'envoyer contradictoirement sous toutes ses métamorphoses, est un remarquable dissolvant des oppositions catégoriques entre tradition classique idéaliste et tradition réaliste. L'anecdote permet aussi de condenser l'idée que chaque œuvre contient une trame secrète qui la situe au carrefour de plusieurs influences plus ou moins manifestes, si l'on consent à prendre en considération la durée de réalisation entre commande et exécution par exemple, ou création et exposition. Même l'humble et prolifique peintre anatomiste de chevaux George Stubbs, dont le portrait du cheval de course du marquis de Rockingham *Whistlejacket* (1762) n'entrera à la National Gallery de Londres que dans les années 2000, semble avoir intégré avec succès, selon Busch, le fait qu'il dispose à son gré d'un double modèle, classique et anticlassique, pour illustrer toute la palette des émotions en peinture (chapitre II).

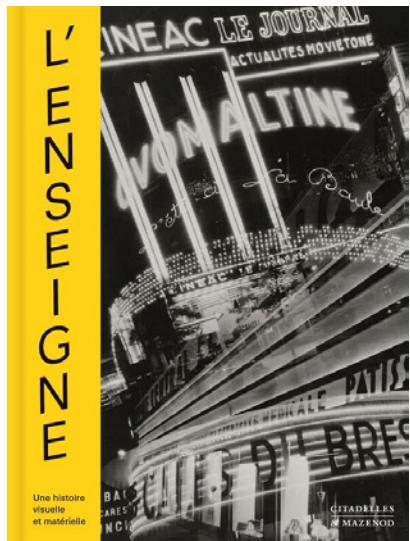
D'autres qualités sont à souligner dans ce travail. À commencer par le choix de varier les formats (chapitres resserrés pour Turner et Menzel, chapitres plus développés comme celui sur Thomas Gainsborough dont l'étude théorique sur la couleur et la musique constitue l'épicentre du livre). Un second atout consiste à donner de la visibilité (jusque sur la couverture du livre) à des artistes à notoriété plus modeste ou locale (Stubbs), pour lesquels même la notion d'« esthétique » (p. 31) paraît presque incongrue, et à associer la leçon apprise des « *outsiders* » dans les chapitres monographiques des *majores*. C'est le cas notamment, hors contexte anglophone, pour l'Allemand graveur de *l'Histoire de Frédéric le Grand* Adolph Menzel. Non seulement, avec lui, on change de pratique artistique et de contexte, mais l'illustration, par son dialogue attendu avec une narration antérieure, fait apparaître, dans les anecdotes analysées, des distorsions tout à fait éloquentes prétextes à enquête. Menzel, solitaire, nain, homosexuel, misogyne, traduit sa sympathie pour l'Empereur Frédéric II à travers la dominante intimiste qu'il donne à ses illustrations, en contradiction complète avec le récit-support du biographe Franz Kugler et de ses anecdotes morales.

Terminons sur un dernier point d'émotion de lecture, quand l'anecdote en histoire de l'art se prête à un retour profondément réfléchi sur le couple *fact and fiction*. Dans l'épilogue consacré au collectionneur ami Hugo Oelze, Busch fait entrer à la première personne le récit d'une initiation personnelle dans le champ de la critique, avec une subjectivité pétillante ouverte à un intense dialogue entre la littérature et la vie.

1 Julie Ramos, recension de Werner Busch, *Great wits jump. Laurence Sterne und die bildende Kunst*, Munich : Wilhelm Fink, 2011, *Regards croisés* 1, no. 1, 2013, p. 72-75, URL : http://hicsa.univ-paris1.fr/documents/file/7_Great%20wits%20jump.pdf.

Anne-Sophie Aguilar & Éléonore Challine (Hg.) *L'Enseigne. Une histoire visuelle et matérielle*

Tobias Vogt



Paris: Citadelles & Mazenod, 2020,
204 Seiten

Auf der Suche nach Salben, Knöpfen oder Brot genügte bis zum Ende des 20. Jahrhunderts zunächst ein Blick auf Straßenfassaden: Individuelle Ladenschilder zierten noch häufig familiengeführte Apotheken, Kurzwarenhandlungen oder Bäckereien. In Paris boten etwa grünleuchtende Kreuze, vergrößerte Stoffscheren oder stilisierte Ähren entsprechende Orientierung. Es waren Bilder ohne Schrift, die zum Erhalt des gewünschten Produkts keiner Lesekompetenzen bedurften. Solche »enseignes parlantes« bilden den historischen Ausgangspunkt des Bandes, den Anne-Sophie Aguilar und Éléonore Challine herausgegeben haben. Diese »visuelle und materielle Geschichte«, so der Untertitel, spannt einen Bogen von bemalten Blechen über Buchstabengebilde bis hin zu Lichtreklamen, konzentriert auf die »Hauptstadt des 19. Jahrhunderts« (der Stichwortgeber Walter Benjamin fehlt hier selbstverständlich nicht). Der Band möchte das Ladenschild als ein Paradigma der Pariser Moderne herausstellen

und sieht in dieser vermeintlichen Marginalie, gemeinhin rubriziert unter Kunsthandwerk, Design oder architektonischem Beiwerk, einen blinden Fleck an der Schnittstelle von Kunst-, Material- und Stadtgeschichte.

Diesem Anspruch wird die 200-seitige Publikation – genau genommen ein Kata-logbuch mit 175 teils großformatigen, farbigen Reproduktionen – durchaus gerecht. Hervorgegangen aus einem zweijährigen Forschungsprogramm¹ an der Universität Paris 1 und einem dort angesiedelten Seminar unter Beteiligung einiger der Beiträgen, wirft sie in sieben Kapiteln verschiedene Schlaglichter auf die Geschichte des Ladenschildes. Das erste, von Aguilar verantwortete Kapitel behandelt Grundlegendes zum Thema: Es geht um die Etymologie des Begriffs »enseigne«, den Albrecht Dürers Stich eines Standartenträgers auf Französisch wortwörtlich im Schilde führt und den die Enzyklopädisten des späten 17. Jahrhunderts gleich mit Handel und Markt verbanden. Es geht um Flaneure und Geschichtsschreiber wie Édouard Fournier, die eingehend die Hochkonjunktur der Ladenschilder rezipierten und notierten sowie um die folgenden Nobilitierungen durch (foto)grafische Repräsentationen, öffentliche Ausstellungen und private Sammlungen seit 1900.

Aguilar legt hier die Fährten für die folgenden Beiträge des Katalogbuchs. Sie behandeln unter anderem die Pariser Gesetzesänderungen in Sachen Beschilderung (Laurent Cuvelier), eine Materialtypologie von der Bauskulptur bis hin zu Neonschriftzügen (Challine) sowie die Kämpfe zwischen Hochkunst und Unterhaltungskultur der Ladenschildmalerei, in die Akademiker wie Ernest Meissonier oder Jean-Léon Gérôme und Avantgardisten wie Gustave Courbet oder Édouard Manet verwickelt waren (Bertrand Tillier). Probleme der Restaurierung von musealisierten Ladenschildern (Claire Betelu) und die Akteure ihrer Industrialisierung (Aguilar und Challine) kommen genauso zur Sprache wie die Entwicklung vom flachen Ladenschild zum begehbar Markenzeichen ganzer Geschäftsraumarchitekturen, forciert durch die Pavillons der Weltausstellungen (Jérémie Cerman) und ihre Aufbewahrung seit den 1910er Jahren in französischen Museen (Nathalie Cerezales). Weiter behandelt das Buch das Ladenschild als attraktives und häufiges Motiv der Fotografie (Challine) – bei Charles Marville noch als Zeuge der Haussmannisierung, bei Man Ray als Leuchtquelle surrealer Experimente – sowie des experimentellen Films von Walther Ruttmann oder Viking Eggeling der 1920er Jahre (Christophe Gauthier und Marion Polirsztok). Schließlich verfolgt »L'objet perdu« (Philippe Artières) die literarischen wie fotografischen Spuren vom Schwinden des Ladenschilds im späteren 20. Jahrhundert.

Dieses Panorama zeigt das Potential des Themas, welches kunst-, medien- und technikgeschichtliche Diskurse mit allgemein museologischen, urbanistischen und speziell stadhistorischen Fragestellungen zusammenzubringen vermag. Als Zeichen besonderer Art, das als Ikon immer mit einem bestimmten Ort, dem Geschäft, verbunden ist, gewann es im Laufe der Zeit an Mobilität. Das geschah nicht nur innerbildlich durch die Elektrifizierung, sondern auch durch die Loslösung von der Straße – ein Abwandern ins Museum, auf den Flohmarkt oder aber ins Vergessen. Etliche Ladenschilder, auch das verdeutlicht die Lektüre, galten nicht nur als Marginalie, sondern waren auch von ephemerer Qualität, fielen sozialen wie wirtschaftlichen Umbrüchen zum Opfer und sind heute nur noch in Texten oder Bildern überliefert. Was erhalten ist, breitet der Katalog in ganzer Fülle aus. Quer durch die Kapitel zeigt sich ein vielschichtiger historischer Verlauf, zum Beispiel anhand anonym geschaffener Schilder von Metzgereien: Das Holzrelief mit einer spinnenden Sau steht für das frühe 17. Jahrhundert und der Entwurf einer »Boucherie moderne« in streng symmetrischer, pastellfarbener, jedoch ganz fleischloser Schrift für den Art Déco. Es fehlen weder einschlägige Fotografien von Nadar oder Brassai noch bekannte Gemälde wie Antoine Watteaus *Enseigne* für den Kunsthandel von Edme-François Gersaint, dem an seinem heutigen Standort kürzlich eine kulturhistorisch ausgreifende Ausstellung gewidmet war.² Doch auch weniger Prominentes wie eine kakophonisch aus Musikinstrumenten gezierte Plastik für einen Geigenbauer oder André Gilles Gemälde eines kochenden Hasens für »Lapin Agile«, das Wirtshaus am Montmartre, finden sich im Band. Überhaupt erfreuten sich heitere und somit werbewirksame Tier-Bild-Text-Verschränkungen großer Beliebtheit, wie die abgebildeten Ladenschilder in Rebusform »Au Cygne de la croix« oder

»Au Rat peint« belegen. Im Hintergrund wirkt hier das Anliegen einer spielerischen Alphabetisierung der breiten Bevölkerung, die bereits Sérgolène Le Men am Beispiel von Fibeln dieser Zeit untersucht hat.³ Lesenlernen folgt eben bildungspolitischen und ökonomischen Anforderungen.

Allzu theorieschwer gerät das Katalogbuch mit wohldosierten Fußnoten unterdessen nicht und kommt etwa in einer Passage zu Peter Behrens' AEG-Logo auch ohne Jacques Rancières Überlegungen zum Reklamebild aus.⁴ Zu wünschen wäre eine intensivere Berücksichtigung gerade von wirtschaftshistorischen Aspekten: Kommerz und Kapitalismus waren besonders in der Pariser Moderne mit den Bedingungen des Kolonialismus verwoben. Wenn also »Indien«-Statuen für Tabakläden Erwähnung finden, weist dies auch auf Fred Wilsons späteren Einsatz von eben-solchen Statuen in seiner Installation *Mining the Museum* 1993 in Baltimore hin: Wilson kritisierte nicht nur die Trennung zwischen Schauraum und Depot ganz im Sinne des Buches, sondern verhalf dadurch den nach wie vor wirkenden Rassismen zu Sichtbarkeit. Es scheint sich also zu lohnen, zeitgenössische Konzepte und Reflexionen mit, von und über Ladenschilder jenseits von Paris zu betrachten. Denn auf der Suche nach bestimmten Waren genügt im 21. Jahrhundert kaum noch der Fassadenblick auf analoge Geschäfts-, Firmen- oder Markensignets. Online-Shopping erfordert zwar auch Bildkompetenzen, flanieren aber erübrigts sich hier. Trotzdem haben sich Kunstschaaffende – neben Wilson auch Daniel Pflumm oder Slavs and Tartars – auf unterschiedliche Weisen dieser Thematik gewidmet. Aufgrund seiner topographischen, historischen und theoretischen Rahmung bringt das Katalogbuch diese Gegenwart nicht zur Sprache, von großem Anschauungswert für »die Hauptstadt des 19. Jahrhunderts« ist es allemal.

1 « L'enseigne, un nouvel objet pour les études visuelles, des années 1850 à la fin de l'entre-deux-guerres », Forschungsprogramm 2018–2020, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne.

2 Antoine Watteau: *Kunst – Markt – Gewerbe*, Ausst.-Kat., Charlottenburg, Schloss Charlottenburg, Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, München: Hirmer Verlag, 2021.

3 Sérgolène Le Men, *Les abécédaires français illustrés du XIX^e siècle*, Paris: Éditions Promodis, 1984.

4 Jacques Rancière, *Le destin des images*, Paris: La fabrique éditions, 2003.

Teresa Castro, Perig Pitrou &
Marie Rebecchi (Hg.)
*Puissance du végétal et cinéma animiste.
La vitalité révélée par la technique*

Diana Blome



Dijon: Les presses du réel, 2020,
312 Seiten

Können uns Bilder dabei helfen, das Wesen des Lebendigen zu verstehen? Wie tragen künstlerische und kulturelle Techniken dazu bei, vegetabile Prozesse sichtbar zu machen? Und wäre es gerade in einer Zeit klimatischer und geopolitischer Krisen nicht angezeigt, nach dem Vorbild der Human-Animal Studies auch das Kräftepotential des Vegetabilen in unser Denken miteinzubeziehen, um die Rolle des Menschen in der Ära des Anthropozäns zur Diskussion zu stellen? Diesen und weiteren Fragen widmen sich die Herausgeber·innen des vorliegenden Sammelbandes, wobei biologische, anthropologische, formale, philosophische und bildtheoretische Aspekte in das Blickfeld rücken. Die im Titel genannten Schlagworte zur Kraft des Vegetabilen (»puissance du végétal«) und der Visualisierung spirituell-geistiger Phänomene (»cinéma animiste«) bilden den übergeordneten Rahmen der insgesamt zwölf Forschungsbeiträge, in denen die Inszenierung des Lebendigen durch kulturelle Praktiken und Techniken untersucht wird. Aufgrund des Umfangs können im Folgenden nicht alle Texte einzeln besprochen werden, jedoch wird versucht, auf die zentralen Gedanken der Autor·innen aus den Gebieten des Films, der Fotografie und der Kulturanthropologie einzugehen und diese im Rahmen der vorliegenden Fragen zu verorten.

Das epistemologische Potential des Vegetabilen beschäftigt die Kulturwissenschaft bereits seit einigen Jahren, wobei bisher vor allem Blumen in ihrer gesellschaftlichen und medialen Funktion analysiert wurden.¹ In diesem Zusammenhang richtet auch die Zellbiologie ihr Interesse auf die »Sinne der Pflanzen«² sowie deren Fähigkeit, mit der Umwelt zu kommunizieren. Dass Pflanzen als fühlende Wesen zu verstehen sind, welche sich ausdrücken und auf bestimmte Einwirkungen reagieren können, ist auch die Grundthese des vorliegenden Buches.³ Sie wird unter anderem durch die Forschungsergebnisse des Pflanzengenetikers Daniel Chamovitz gestützt, der jüngst nachwies, dass Pflanzen ein Bewusstsein für ihre Umgebung besitzen, wissen, wann sie berührt werden, oder verschiedene Arten von Berührungen unterscheiden können (S. 7; 43).⁴ Ausgestattet mit diesen Fähig-

keiten sind sie definitiv keine passiven, unbeteiligten Wesen, sondern dynamische Entitäten, welche mit ihrer Umwelt interagieren. In vorliegendem Band wird dieser Gedanke vertieft und erweitert, wobei die Lebendigkeit und Empfindsamkeit von Pflanzen unter Einbezug von technisch sowie rituell erzeugten Bildern beschrieben werden. Dabei erhalten Leser und Leserin nicht nur Einblicke in spezifische Naturphänomene, sondern sie werden auch kontinuierlich mit der Frage konfrontiert, wie sie sich gegenüber einer fühlenden und empfindsamen Natur in Beziehung setzen möchten.

Die Filmwissenschaftlerin Teresa Castro unterstreicht mit ihrem Beitrag, dass insbesondere das Kino zur visuellen Vermittlung der Empfindungsfähigkeit von Pflanzen beigetragen hat. Ihre interdisziplinär angelegte Studie will zeigen, dass die kinematographische Inszenierung in der Lage ist, das Innenleben von Pflanzen aufzudecken, indem es uns die Dinge neu und anders sehen lässt. Besonders überzeugend dargelegt wird die These einer ›beseelten‹ Pflanzenwelt am Beispiel des Films *Das Blumenwunder* (1926), den der Regisseur Max Reichmann als Dokumentations- und Lehrfilm im Auftrag der Badischen Anilin- & Soda-fabrik (BASF) gedreht hatte.⁵ Reichmann nutzt darin die medienspezifischen Möglichkeiten des Films, indem er das von blossem Auge unsichtbare Wachstum des Vegetabilen durch die Beschleunigung der Bildfolgen als gezielt gesteuerte Bewegungen präsentiert. Dadurch entsteht für die Zuschauer·innen der Eindruck eines sich bewusst verhaltenden Lebewesens, das seiner Empfindungsfähigkeit durch expressive »›Gesten‹«⁶ und Rhythmen Ausdruck verleiht. Durch die Einspielung von Tanzaufnahmen, in denen Tänzer die »›Gesten der Natur‹« (S. 71) nachahmen und interpretieren, entsteht kein Zweifel an der Intention des Regisseurs, eine dem Menschen ähnliche Gefühlswelt im Reich des Vegetabilen zur Darstellung zu bringen. Das Spiel mit dem Wachstumstempo der Pflanzen macht eine Vielfalt anthropomorph anmutender Bewegungen sichtbar. Die kletternden, suchenden, schwankenden oder zurückweichenden Blätter und Ranken werden in Reichmanns Film zu Protagonisten, deren Agieren das empathische Publikum mit eigenen Erfahrungen und Empfindungen abgleichen kann. Aus medientheoretischer Sicht ist die von Castro postulierte Fähigkeit des Kinos, »›Leben‹ zu erzeugen« oder »die Dinge der Welt zu beleben« (S. 44) allerdings nicht unproblematisch. Zu wenig gewürdigt wird die Tatsache, dass das Kino tatsächlich nichts und niemanden lebendig macht, sondern im Auge der Betrachter·innen lediglich die Illusion von Bewegung entstehen lässt. Dies mindert jedoch nicht die Erkenntnis, dass der Film ein neues Bewusstsein für die im Vegetabilen ablaufenden Prozesse geschaffen hat, indem er uns eine neue Art der Wahrnehmung anbietet.

Seit Jahrtausenden werden Blumen, Pflanzen oder Blätter künstlerisch reproduziert, imaginiert und abstrahiert. Fragt man nach den Möglichkeiten, um die Kraft des Vegetabilen mit medialen Techniken aufzuschlüsseln, dann erhält dieser altbekannte Sachverhalt aus materialästhetischer Sicht neue Relevanz. Denn wie Luce Lebart in ihrem Beitrag darlegt, kann das Vegetabile gerade in der Fotografie nicht nur als Objekt, sondern auch als Medium Verwendung finden.⁷ Damit

berührt die Historikerin ein Feld, das im Vergleich zu den zahlreichen Publikationen über das Vorkommen vegetabiler Motive *im Bild* eher selten untersucht wurde.⁸ Dreh- und Angelpunkt ihrer Argumentation ist die Lichtempfindlichkeit von Pflanzen, durch die sich aufschlussreiche Analogien zwischen einem natürlichen und einem chemisch behandelten Bildträger ergeben. Diese lichtbedingte Verwandtschaft von Fotosynthese und Fotografie bildet die Voraussetzung, dass Bilder nicht nur auf Papier, Folien oder Stoffen, sondern auch auf vegetabilen Materialien fixiert werden können. Bemerkenswert ist die Tatsache, dass Lebart hier auf Beobachtungen zurückgreifen kann, die bereits in den 1840er Jahren formuliert wurden.⁹ Das aus der frühesten Geschichte der Fotografie stammende Wissen über die Gemeinsamkeit zwischen der physiologischen und der chemischen Wirkung des Lichts wird dabei für die Fragestellung des Buches gewinnbringend aktualisiert. An den klug gewählten Beispielen, die von John Herschels Anthotypien bis zu den postdigitalen »»Fotoherbografien«« (S. 131) des britischen Künstlerduos Heather Ackroyd und Dan Harvey reichen, gelingt es der Autorin, die im Buchtitel angekündigte »Kraft des Vegetabilen« vorzustellen.

Überzeugend ist die Entscheidung des Herausgeberteams, die Inszenierung vegetabiler Kräfte nicht nur medientheoretisch und filmhistorisch zu beleuchten, sondern auch Forschungsansätze aus der Sozial- und Kulturanthropologie miteinzubeziehen. Dies geschieht vorbildhaft durch den Beitrag von Ludovic Coupaye zu den von der Gruppe der Abelam auf Papua-Neuguinea abgehaltenen Zeremonien rund um die stärkehaltige Yamsknolle. Die kunstvoll geschmückten Wurzelgewächse erkennt Coupaye als Manifestationen komplexer Wachstums- und Kultivierungsprozesse, welche durch die Gestaltung und Präsentation einzelner besonders langer und prächtiger Yamsexemplare sichtbar werden. An Form, Farbe, Grösse und Beschaffenheit der Wurzeln, die nach zahlreichen Arbeitsschritten in den Dörfern ausgestellt und beurteilt werden, zeige sich nämlich nicht nur ihr Reproduktionspotenzial, sondern auch die Fähigkeit des Pflanzers, die rituellen Abläufe und sozialen Interaktionen zwischen Anbau und Ernte wirksam und effizient ausgeführt zu haben. Die geernteten Yams bezeichnet Coupaye deshalb treffend als »hybride Objekte« (S. 75) zwischen Natur und Kultur, in denen sich Elemente aus der Persönlichkeit des Pflanzers mit jenen der individuellen Yamspflanze verbinden. Erst dadurch, dass sozio-kulturell codierte bäuerliche Aktivitäten gezielt eine Kombination mit der Vitalität der Nutzpflanze anstreben, entstehen die vorzeigbaren Pflanzenkörper. Diese Feststellung liefert für die Frage nach der Visualisierung von Lebendigkeit interessante Anregungen; sie kann zeigen, dass nicht nur fotografisch und kinematografisch produzierte Bilder, sondern auch organische Artefakte unsichtbare und zeitlich versetzte Abläufe einfangen und im Moment der zeremoniellen Präsentation vor Augen führen können.

Werden Pflanzen als reaktions- und empfindungsfähige Lebewesen verstanden, so hat dies zweifellos auch Konsequenzen für unseren Umgang mit ihnen.¹⁰ Vor diesem Hintergrund ist es ein Verdienst des Sammelbandes, die Leserschaft für ein achtsameres Verhalten gegenüber der Natur und ihren Kräften zu sensibilisieren.¹¹

Die zahlreichen Abbildungen, das handliche Format sowie das angenehme Layout erleichtern dabei den Zugang zu den interdisziplinären Texten, die von den unterschiedlichen Methoden und Denkansätzen ihrer Autor·innen geprägt sind. Gerade die Interdisziplinarität ist im vorliegenden Fall sehr zu begrüßen; einmal mehr wird deutlich, dass sich aus der fruchtbaren Verbindung verschiedener Fachgebiete wie Kunst, Anthropologie und Ökologie neue Impulse gewinnen lassen.

- 1 Vgl. Jack Goody, *The Culture of Flowers*, Cambridge: Cambridge University Press, 1993; Isabel Kranz, Alexander Schwan und Eike Wittrock (Hg.), *Floriographie. Die Sprachen der Blumen*, Paderborn: Wilhelm Fink, 2016.
- 2 Dieter Volkmann, »Die Sinne der Pflanzen. Wie Pflanzen mit ihrer Umwelt kommunizieren«, in: Isabel Kranz, Alexander Schwan und Eike Wittrock (Hg.), *Floriographie. Die Sprachen der Blumen*, op. cit., S. 289–292. Die Forschungsergebnisse wurden davor publiziert in: František Baluška, Stefano Mancuso und Dieter Volkmann (Hg.), *Communication in Plants. Neuronal Aspects of Plant Life*, Berlin und Heidelberg: Springer, 2006.
- 3 Die Idee von der Empfindungsfähigkeit der Pflanzen ist auch in der deutschen Kulturgeschichte fest verankert, was sich in vorliegendem Band anhand zahlreicher Verweise widerspiegelt. Zu diesen zählen unter anderem Ernst Haeckels *Kunstformen der Natur* (S. 153), die architektonischen Pflanzenfotografien Karl Blossfeldts (S. 153 ff.), der Ausdruckstanz Rudolf von Labans (S. 206) oder die kinematographische Inszenierung von Blumen in Max Reichmanns Film *Das Blumenwunder* (S. 68 ff.; 207; 226). Vgl. dazu die klassischen Texte: Ernst Haeckel, *Kunstformen der Natur. Erste Sammlung. Fünfzig Illustrationstafeln mit beschreibendem Text*, Leipzig und Wien: Verlag des Bibliographischen Instituts, 1899; Karl Blossfeldt, *Urformen der Kunst. Photographische Pflanzenbilder von Professor Karl Blossfeldt*, Berlin: Ernst Wasmuth, 1928; Rudolf Laban, *Die Welt des Tänzers*, Stuttgart: Seifert, 1920. Vgl. auch den Aufsatz von Mathew Vollgraff über das Interesse am ›Leben‹ der Pflanzen in der Weimarer Republik.
- 4 Daniel Chamovitz, *La Plante et ses sens*, aus dem Englischen übersetzt von Jérémie Auriol, Paris: Buchet/Chastel, 2014, S. 194. Bereits um 1900 versuchten Naturwissenschaftler eine rudimentäre Intelligenz von Pflanzen zu beweisen. Zitiert werden in vorliegendem Band u. a.: Gustav Haberlandt, *Sinnesorgane im Pflanzenreich: zur Perception mechanischer Reize*, Leipzig: Engelmann, 1901; Raoul H. Francé, *Das Leben der Pflanzen*, Bd. 2 [Das Pflanzenleben Deutschlands und seiner Nachbarländer], Stuttgart: Kosmos, 1907.
- 5 Marie Rebecchi vertieft die hier themisierte Beziehung zwischen Animismus und bewegtem Bild in ihrem Beitrag zur Inszenierung des Lebendigen im Kino und Trickfilm der 1920er- und 1930er Jahre.
- 6 Mathew Vollgraff wählt diesen Ausdruck in Zusammenhang mit Reichmanns Film (S. 211). Zur Expressivität der Pflanzen siehe auch Elena Vogmans Aufsatz über ein entsprechendes Filmprojekt von Sergei Eisenstein.
- 7 Vgl. auch die Überlegungen von Philipp Dubois zur organischen Materialität des Films, dessen Vergänglichkeit er in Analogie zum Vegetabilen setzt (S. 188).
- 8 Der Blume als Motiv widmen sich in vorliegendem Band besonders Roberta Agnese und Philippe Dubois. Während Agnese unter anderem die Pflanzenfotografie im Kontext der Neuen Sachlichkeit analysiert (S. 146–158), hebt Dubois die ornamentals, farblichen und anthropomorphe Eigenschaften des Floralen hervor (S. 168–175).
- 9 Jean-Baptiste Dumas und Jean Baptiste Boussingault, *Essai de statique chimique des êtres organisés*, Paris: Chez Masson, Fotin et Cie, 1844.

- 10 Vgl. dazu die Beiträge von Emanuele Coccia und Natasha Myers. Myers Arbeiten inspirierten jüngst den dänisch-isländischen Künstler Olafur Eliasson zu der beeindruckenden Installation *Life* in der Fondation Beyeler (Riehen), bei der Teile des Museums unter Wasser gesetzt und mit verschiedenen Gewächsen bepflanzt wurden. Die Besucher·innen waren dazu eingeladen, die gefluteten Räume auf Holzstegen zu erkunden, wobei gängige Hierarchien zwischen Mensch und Natur in einem Raum der Koexistenz in Frage gestellt wurden (Olafur Eliasson, *Life*, kuratiert von Sam Keller, Fondation Beyeler, Riehen, 18. April bis 11. Juli 2021).
- 11 Einen ähnlichen Anspruch erhebt das Schweizerische Nationalfonds-Projekt »Mediating the Ecological Imperative: Formats and Modes of Engagement« (www.ecological-imperative.ch), das in Zusammenarbeit der Institute für Kunstgeschichte, American Studies und Sozialanthropologie unter der Leitung von Prof. Dr. Peter J. Schneemann lanciert wurde. Ziel der Initiative ist die Frage nach den Möglichkeiten des künstlerischen Engagements gegenüber der Umweltkrise, wobei die Anthropozän-Debatte interdisziplinär beleuchtet wird.

Bernadette Collenberg-Plotnikov

Die Allgemeine Kunsthissenschaft (1906–1943). Idee – Institution – Kontext

Lara Bonneau



Hambourg : Felix Meiner Verlag, 2021,
389 pages

Une détermination de l'art est-elle possible étant donnée « la multiplicité des pratiques artistiques et la variété des formes de connaissance de l'art » (p.12) ? Comment forger un concept d'art qui « s'inscrive dans le continuum des espaces d'expérience et de mise en forme humaines » (p.15) et permettre de subsumer les pratiques dans leur diversité sans préjuger des nouvelles formes qui peuvent apparaître ? Ces questions qui pourraient sembler contemporaines constituèrent le cadre posé, il y a plus d'un siècle, par les pères fondateurs d'une discipline transdisciplinaire avant la lettre, précurseuse autant que décisive dans le champ de la recherche sur l'art : la Science générale de l'art (*die allgemeine Kunsthissenschaft*). Les philosophes et historiens de l'art à l'origine de ce mouvement (parmi lesquels on compte Max Dessoir, Emil Utitz, August Schmarsow, Richard Hamann, Edgar Wind) ont été largement éclipsés par l'histoire, pour des raisons que leurs destins personnels, marqués pour certains par la déportation (Utitz) et l'exil (Wind), ne peuvent expliquer à eux seuls. Leur projet a été englouti, après-guerre, dans les métamorphoses de l'histoire de l'art et de l'esthétique, alors même qu'il avait constitué une pierre décisive de l'histoire de ces dernières.

Convaincue du caractère fondateur autant que de la valeur critique de la Science générale de l'art, la philosophe Bernadette Collenberg-Plotnikov (professeure à l'Université de Bochum) s'est consacrée à la généalogie de celle-ci. Les résultats de son enquête sont parus dans un passionnant numéro spécial (n° 20) de la *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunsthissenschaft*, revue dont la fondation par Max Dessoir en 1906 constitua l'acte de baptême de ce mouvement. Son étude s'intitule « Die Allgemeine Kunsthissenschaft 1906–1943, Idee – Institution – Kontexte », elle s'accompagne d'un choix de textes fondamentaux publié à part (n° 21).

CONTRE LA MORT DE L'ART

Les débats qui ont donné naissance à la Science générale de l'art pourraient paraître fort éloignés de nous, eu égard aux transformations radicales de l'art et de la recherche sur l'art au siècle dernier. Or, restitués dans leur précision et leur variété, ils

attirent notre attention sur des questions qui demeurent pertinentes, nous forçant même à interroger certains lieux communs de notre époque. Prenant le contrepied de nombre d'antiennes de la théorie de l'art contemporaine, Collenberg-Plotnikov affirme ainsi que l'art ne saurait se résorber dans son « imagéité », sa « performativité » ou sa « culturalité » (p. 14). Elle défend l'idée selon laquelle l'effort définitionnel philosophique (Qu'est-ce que l'art ? Qu'est-ce qu'une œuvre ?) qui constituait le geste originaire fondateur de la science de l'art n'est pas une chose du passé, faisant notamment écho à des travaux récents, dans le champ de l'esthétique analytique.¹

RETOUR À L'OBJET

Trois grands chapitres structurent cette plongée érudite dans le laboratoire de la *Kunstwissenschaft*. Le premier se concentre sur les « traits fondamentaux et sur le contexte de la Science générale de l'art » (p. 27). L'auteure montre que les débats philosophiques à l'origine de ce mouvement répondaient à deux impulsions : 1) la critique de l'esthétique spéculative métaphysique et des esthétiques centrées sur l'expérience subjective, 2) le désir concomitant de rendre justice à « la terrible objectivité relevant de son propre registre » (p. 42) de l'œuvre. C'est cette « objectalité » (*Gegenständlichkeit*) qui doit, selon le terme d'Emil Utitz, constituer l'amarre de la recherche. Le recentrement du regard sur l'objet et sa structure n'implique pas, néanmoins, de suivre la voie ouverte par l'esthétique formaliste. Il s'agit, comme l'affirme Max Dessoir, de « considérer l'art sous tous ses rapports » (p. 106) : c'est-à-dire de partir de l'essence de l'objet pour tisser dans un second temps la série de relations que le sujet entretient avec lui, en le considérant comme un « produit culturel extrêmement complexe » (p. 124).

UNE DISCIPLINE PLURIELLE

Après avoir dressé un tableau initial relativement homogène, Bernadette Collenberg-Plotnikov expose dans un deuxième chapitre crucial les divergences et la variété des approches des principaux représentants de ce mouvement. Elle revient d'abord sur le programme défini par Max Dessoir : la recherche d'un concept qui subsume les arts dans leur grande variété et clarifie les bases systématiques des disciplines historiques qui leurs sont rattachées. En ancien élève de Dilthey, Dessoir attire l'attention sur le fait que l'art n'est ni autotélique ni monadique : la quête de sa substance implique l'enquête sur ses fonctions – notamment spirituelles, sociales, et même morales (p. 110 et suivantes) – au sein de la culture.

Comme le souligne Collenberg-Plotnikov à la suite de Wolfhart Henckmann,² Max Dessoir ne s'acquitte pas complètement de la première tâche qu'il s'est fixée, celle d'élaborer une fondation philosophique du concept d'art. C'est Emil Utitz, philosophe tchèque de langue allemande et d'origine juive injustement méconnu aujourd'hui,³ qui s'en empare et s'efforce de systématiser l'*allgemeine Kunsthissenschaft*. Son ontologie de l'art articulant étroitement l'objet (comme forme) et le sujet sentant (à travers le *Gefühlserleben*, soit l'expérience sentie et vécue du sentiment) expose les différentes strates de l'œuvre – le matériau, la couche ontologique, le mode de

présentation, les valeurs de présentation, l'attitude artistique – identifiées comme autant de traits essentiels de l'objet, possibles de variations infinies. Pour Utitz comme pour Dessoir, le lien sujet-objet est fondamental, mais il ne doit faire l'objet de la considération qu'une fois l'essence de l'objet mise au jour. Collenberg-Plotnikov interprète ce point en convoquant, fort à propos, l'héritage de Hannah Arendt pour montrer que la *poiesis* d'où surgit l'œuvre suppose également une « *praxis communicative* » (p. 142), c'est-à-dire une réception intersubjective active, coproductrice du sens.

August Schmarsow, Richard Hamann et Edgar Wind ne partagent pas tous les pré-supposés de Dessoir et d'Utitz, et ils contribuent à la *Zeitschrift* de manière plus irrégulière. Ils explorent néanmoins tous trois, comme le montre l'auteure, les rapports multiples sous lesquels l'objet artistique, eu égard à sa forme singulière, s'offre à l'expérience vécue, que ce soit dans la création ou la réception et comment cette relation de l'objet au sujet génère une structure de sens spécifique.

PAS DE SCIENCE SANS INSTITUTIONS

Dans un dernier temps, Collenberg-Plotnikov présente l'infrastructure qui a accompagné et permis l'élaboration de la Science générale de l'art : la vie de la *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunsthissenschaft* de sa fondation en 1906 à son interdiction par le pouvoir nazi en 1943, celle de la *Gesellschaft* éponyme et l'organisation des grands Congrès d'esthétique et de Science générale de l'art (Berlin 1913, Berlin 1924, Halle 1927, Hambourg 1930, le congrès annulé de Vienne en 1933, Paris 1937).⁴ Elle rappelle la constellation élargie dans laquelle ces débats se sont tenus : une constellation incluant le *Warburgkreis* (Aby Warburg, Fritz Saxl, Ernst Cassirer, Erwin Panofsky) mais aussi un ensemble d'institutions étrangères apparentées : l'Institut d'histoire de l'art de Vienne, la GaChN (Académie d'État des sciences de l'art) de Gustav Chpet et Kandinsky à Moscou, l'Association pour l'Étude des Arts et les Recherches relatives à la Science de l'Art de Victor Basch à Paris, auxquelles elle consacre des pages éclairantes (p. 288 et suivantes).

Parmi ses très nombreux mérites, ce livre hybride tenant à la fois de l'essai philosophique et de l'histoire des idées et des institutions compte celui de donner à voir l'élaboration d'une science humaine dans ses conditions réelles d'exercice, lestée du poids des contraintes politiques et sociales de l'entre-deux-guerres en Allemagne. L'auteure revient sur les obstacles rencontrés par les tenants de la Science générale de l'art dans le contexte de la montée du nazisme et de l'antisémitisme, sur leur effort pour continuer d'alimenter la revue et de maintenir l'organisation des colloques des années 1930, malgré l'éviction d'Emil Utitz de l'université de Halle suite aux lois antisémites d'avril 1933 puis l'interdiction faite à Max Dessoir d'enseigner (1936) et de publier (1937). Elle montre enfin comment la Science générale de l'art, asphyxiée par le pouvoir nazi dès la fin des années 1930 et dont les institutions furent enterrées par la Seconde Guerre mondiale, parvint néanmoins à survivre et continua d'alimenter, quoique de manière souterraine et non-consciente, le domaine de la recherche sur l'art après-guerre.

LA SCIENCE GÉNÉRALE DE L'ART AUJOURD'HUI

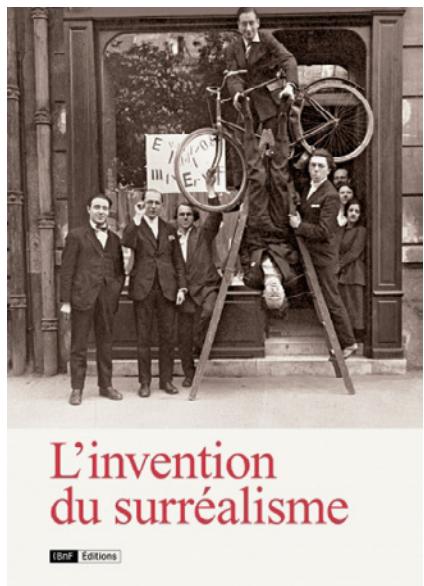
Loin d'être un panégyrique, cette étude reconnaît l'aspect parfois lacunaire ou trop idiosyncrasique de certaines des thèses défendues par les tenants de la Science générale de l'art (voir notamment p. 329). Son auteure insiste néanmoins, dans une partie conclusive, sur la fécondité de la définition de l'art comme « structure de sens » qui se présente « dans le médium de la sensibilité » et qui suppose une *praxis* communicative. Les dernières pages du livre peuvent être lues comme un plaidoyer vibrant contre le scepticisme contemporain quant à la possibilité de définir l'art, et comme un encouragement à retisser les liens entre la philosophie, l'esthétique et la théorie de l'art.

Soulignons enfin un dernier point important : comme le rappelle l'auteure, la *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunsthissenschaft*, interdite sous le troisième Reich, connut une nouvelle vie à partir de 1951 sous la direction de Heinrich Lützeler. Fort étonnamment, ce fut dans une relative ignorance des travaux d'avant-guerre et dans une oblitération complète de ses pères fondateurs. On peut, dès lors, se féliciter que l'enquête minutieuse et savante conduite par Bernadette Collenberg-Plotnikov soit parue comme un numéro spécial de la *Zeitschrift* : elle répare une injustice autant qu'elle comble une lacune dans l'histoire des idées, rendant un bel hommage intellectuel à ceux qui en furent les initiateurs et contribuèrent de manière essentielle à la formation du paysage actuel de la recherche sur l'art.

- 1 Voir notamment Roger Pouivet, *L'ontologie de l'œuvre d'art*, Paris : Vrin, 2010.
- 2 Wolfhart Henckmann, « Probleme der allgemeinen Kunsthissenschaft », dans Lorenz Dittmann (dir.), *Kategorien und Methoden der deutschen Kunstgeschichte 1900-1930*, Stuttgart : Franz Steiner Verlag, 1985.
- 3 Emil Utitz est presque inconnu en France, mais il a fait récemment l'objet d'un regain d'intérêt notable en Allemagne et en République tchèque. Voir Emil Utitz, *Ethik nach Theresienstadt*, éd. par Reinhard Mehring, Würzburg : Königshausen und Neumann, 2015 ; et Reinhard Mehring, *Philosophie im Exil*, Würzburg : Königshausen und Neumann, 2018. Voir également notre article à paraître dans le numéro 52 des *Recherches germaniques* (2022) : « Emil Utitz et la Science générale de l'art ».
- 4 Cette partie fait écho au volume de la *Zeitschrift* consacré aux Congrès d'esthétique et de science de l'art. Voir Bernadette Collenberg-Plotnikov, Carole Maigné et Céline Trautmann-Waller (dir.), « Berlin 1913 – Paris 1937. L'esthétique et la science de l'art à l'âge des Congrès », *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunsthissenschaft*, vol. 61/2, 2016.

Jacqueline Chénieux-Gendron, Isabelle Diu,
Bérénice Stoll und Olivier Wagner (Hg.)
*L'invention du surréalisme. Des Champs
magnétiques à Nadja*

Andrea Gremels, in memoriam Jacqueline Chénieux-Gendron, † 1. 9. 2022



Paris: BnF Éditions, 2020,
192 Seiten

Was die Neuentdeckungen und Revisionen des historischen Surrealismus anbelangt, befinden wir uns in bewegten Zeiten. Angesichts der global und multizentrisch angelegten Schau *Surrealism Beyond Borders*, die 2022 im Metropolitan Museum of Art und der Tate Modern gezeigt wurde,¹ erscheint die im letzten Jahr in der Bibliothèque nationale de France präsentierte Ausstellung *L'invention du surréalisme* beinahe anachronistisch, denn hier stehen die Anfänge des Surrealismus und seine ›Geburtsstunde‹ im Paris der 1920er-Jahre im Zentrum. Und doch handelte es sich bei der Pariser Ausstellung um ein bemerkenswertes Projekt, bei dem Bérénice Stoll und Olivier Wagner von der Bibliothèque nationale de France, Isabelle Diu von der Bibliothèque littéraire Jacques Doucet und die große Surrealismus-Forscherin Jacqueline Chénieux-Gendron als wissenschaftlicher Beirat die gemeinsame Anstrengung unternommen haben, ihrem Publikum wenig bekannte und zum Teil bisher unzugängliche Originaldokumente und -manuskripte zu surrealistenischen Aktivitäten und Texten zu zeigen, um von ihnen aus die (Ursprungs-)Geschichte des Surrealismus zu erweitern. Hervorzuheben ist hierbei auch, dass *L'invention du surréalisme* daran gelegen ist, auf die genuin literarischen Ursprünge des Surrealismus aufmerksam zu machen, die oft hinter seinen weitaus bekannteren Ausdrucksformen in der bildenden Kunst zurückstehen. Insofern war es für Surrealismus-Interessierte ein Glück, dass sie dieses einzigartige Material schließlich doch noch vom 19. Mai bis 14. August 2021 in den Ausstellungsräumen der Bibliothèque nationale de France, Standort François Mitterand, betrachten konnten, denn die Schau musste aufgrund der Corona-Pandemie mehrfach verschoben werden.

Der Katalog ist wie die Ausstellung in vier Teile untergliedert und enthält über die kommentierten Ausstellungsstücke hinaus zu jedem ›Kapitel‹ jeweils eine thematische Einleitung und einen wissenschaftlichen Aufsatz. An dieser Stelle wird deutlich, dass es sich bei dem Katalog um eine Mischform handelt, die nicht nur die Ausstellung dokumentiert, sondern auch Raum für literaturwissenschaftliche

Auseinandersetzungen mit den einzelnen Themen bietet. Der erste Teil, »Guerre et esprit nouveau« (Krieg und neuer Geist), behandelt die Entstehung des Surrealismus vor dem Hintergrund des Traumas des Ersten Weltkriegs und stellt noch einmal die Rolle Guillaume Apollinaires sowie der mythischen Figur Jacques Vachés und ihre tragischen Schicksale vor – Selbstmord bei letzterem und Tod durch die spanische Grippe bei ersterem. Zu den Ausstellungsstücken, die Surrealismus-Liebhaber·innen besonders begeistern dürften, gehören ein Auszug aus dem handschriftlichen Manuskript von Apollinaire *Les Mamelles de Tiresias* (Die Fesseln des Tiresias, 1917, S. 22–23), sowie aus der Partitur – in deren Mitte die Worte »Coups de revolver« (Revolververschüsse) prangen – von Erik Saties *Parade* von 1916 (S. 35), in dessen Umfeld der Begriff Surrealismus erstmals gefallen ist. Außerdem zeigt dieser Teil unbekanntere Titelabbildungen der Zeitschrift *Littérature* (S. 40). Sie trug ebenfalls maßgeblich zur Entstehung des Surrealismus bei, und ihre Präsentation hebt die Bedeutung von Literaturzeitschriften für die kollektiven Zusammenhänge der Gründung dieser avantgardistischen Bewegung hervor.

Der zweite Teil widmet sich unter dem Titel »Manifestes et provocations« (Manifeste und Provokationen) den Verbindungen von Surrealismus und Dada sowie den Themen Traum und Automatismen. Dies geschieht beispielsweise mit den gezeigten Originalmanuskripten von Robert Desnos' Traumprotokollen (S. 82) sowie dem Manuskript *L'Immaculée conception* (1930), das André Breton und Paul Éluard im Prozess der *écriture automatique* verfasst haben. Faszinierend ist die physische Präsenz und Vergegenwärtigung dieses unbewussten Prozesses bei der Betrachtung der Schriftstücke, wobei Desnos' Traumprotokolle auch Zeichnungen enthalten. Den unbestrittenen Höhepunkt der Ausstellung stellt der vierte Teil »Amour et folie: Nadja, l'âme errante« (Liebe und Wahnsinn: Nadja, wandernde Seele) dar. Hier werden Originalmanuskripte von Bretons *Nadja* (1928) gezeigt, die seinen hastigen Schreibprozess im Sommer 1927 veranschaulichen:² als habe er befürchtet, die Erinnerungen an diesen *amour fou* würden ihm entgleiten, nachdem Nadja im Februar 1927 den Kontakt zu ihm abgebrochen hatte. Mit den lange verloren geglaubten Korrespondenzen zwischen Nadja und Breton belegt die Ausstellung endgültig die tatsächliche Existenz Léona Delcourts, alias Nadja, die Breton mit seinem Roman zu einem Mythos erhoben hatte.

Als das Einzigartige dieser Ausstellung erscheint somit weniger die ›Erfindung‹ des Surrealismus im Umfeld von Erstem Weltkrieg, Dada und Apollinaires Dichtung, sondern die Tatsache, dass sie die Entstehung von *Nadja* zeigt. Sie geht auf eine der ›dunkelsten Aspekte der surrealistischen Erfahrung‹ zurück, wie es einleitend heißt (S. 135): eine Liebesgeschichte, aus der sich Breton in dem Moment herauszieht, als es ›ernst‹ wird und er erfährt, dass Nadja aufgrund einer Psychose in eine Klinik eingewiesen wird. Dort verstirbt sie schließlich, ohne dass es noch einmal eine Begegnung zwischen beiden gegeben hätte. Der Text des Psychoanalytikers Jean-Michel Hirt, »L'Espérance du féminin« (Die Hoffnung des Weiblichen, S. 139–152) reflektiert diese von den Schuldgefühlen Bretons belastete Liebesgeschichte. Zugleich verpasst er es, die Gelegenheit zu nutzen, die diese Ausstellung

mit der Entdeckung von Nadjas Archiven erstmals bietet: von Bretons Perspektive auf Nadja abzurücken und Léona Delcourt endlich selbst zu Wort kommen zu lassen. Im Zusammenhang mit der Debatte um Nadjas ›Wahnsinn‹ macht insbesondere der letzte Brief, den sie im Februar 1927 an Breton richtete, deutlich, dass Nadja eine eindeutige Position zu ihrer Liebesbeziehung und zu Bretons Abwenden einnimmt.³ Tatsächlich ist sie diejenige, die den Kontakt zu ihm mit den so verzweifelt wie abgeklärt klingenden Worten abbricht: »Je ne veux pas te faire perdre le temps nécessaire à des choses supérieures« (»Ich will Dir nicht die Zeit rauben, die Du für höhere Dinge benötigst«, S. 163).⁴ Indem sie Nadjas Stimme für die ›Erfindung‹ des surrealistischen *amour fou* einbezieht und damit ernst nimmt, leistet die Ausstellung tatsächlich einen entscheidenden Beitrag, die Geschichte des Surrealismus zu erweitern.

Bei diesen bemerkenswerten Entdeckungen, die *L'Invention du surréalisme* zu bieten hat, hätten das Publikum der Ausstellung und die Leser des Katalogs tiefergehende Informationen zu den Manuskripten verdient. Insbesondere bei der Be trachtung des handschriftlichen Manuskript-Auszugs von *Nadja* (S. 152) drängt sich die Frage nach dem Schreibprozess und den Mechanismen der ›automatischen Schreibweise‹ auf. Angesichts der akkurate Handschrift Bretons, die zugleich von perfektionistisch anmutenden Verbesserungen bereits verfasster Passagen durchwirkt ist, stellt sich die Frage danach, wieviel Bewusstes am Ende möglicherweise doch in Bretons Schreibprozess eingeflossen ist. Die literaturhistorisch angelegten Texte von Laurence Campa (Kap. 1, S. 19–30) und Masao Suzuki (Kap. 3, S. 99–116) liefern hierfür weniger Antworten als Chénieux-Gendrons in dieser Hinsicht reichernder Katalogtext »L'Invention de l'automatisme et du rêve comme discours« (S. 55–70). Er erscheint insbesondere deswegen als gelungene Ergänzung zur Ausstellung, weil er sowohl aufzeigt, wie die Automatismen des Unbewussten in der Schrift – vergleichbar mit den Techniken der bildenden Kunst – Prozesse von Montage und Collage aufweisen, als auch verdeutlicht, wie die Surrealist·innen in ihrer frühen Schaffensphase nicht nur auf die Realität, sondern auch auf die Schrift selbst als ›Quelle‹ ihrer poetischen Weltsicht zurückgegriffen haben (»remonter vers une source poétique du monde« / »zum poetischen Ursprung der Welt zurückgehen«, S. 63, Hervorhebung im Original). Sich diese ›poetischen Ursprünge‹ im Ausstellungskatalog von *L'Invention du surréalisme* genauer anzusehen, ist mehr als lohnenswert.

- 1 Stephanie D'Alessandro und Matthew Gale (Hg.), *Surrealism Beyond Borders*, Ausst.-Kat., The Metropolitan Museum of Art, New York, 4. Okt. 2021 bis 30. Jan. 2022 u. Tate Modern, London, 25 Feb. bis 29. Aug. 2022, New York: The Metropolitan Museum of Art / New Haven: Yale University Press.
- 2 Siehe auch die Ausgabe mit begrenzter Auflage: André Breton, *Nadja. Fac-similé du manuscrit*, hg. von Jacqueline Chénieux-Gendron und Olivier Wagner, Paris: Gallimard / BnF Éditions, 2019.
- 3 Diesen Brief Nadjas hat Olivier Wagner im Rahmen der Ausstellung dankenswerterweise transkribiert (S. 162–163).
- 4 Sofern nicht anders gekennzeichnet, erfolgten die Übersetzungen durch die Verfasserin.

Birgit Mandel & Birgit Wolf

Staatsauftrag : « Kultur für alle ». Ziele, Programme und Wirkungen kultureller Teilhabe und Kulturvermittlung in der DDR

Marie-Madeleine Ozdoba



Bielefeld : transcript Verlag,
2020, 308 pages

Quels étaient les buts, les programmes et les effets de la médiation et de la participation culturelle en RDA, pays socialiste où l'accès à la culture pour tous (« Kultur für alle ») était ancré dans la constitution ? Afin de dégager des perspectives multiples et différencierées (p. 13) sur cette question, les deux co-auteures – nées respectivement en Allemagne de l'Ouest et en Allemagne de l'Est au début des années 1960 et actives dans le domaine de la médiation culturelle, pour l'une en tant que professeure, et pour l'autre en tant qu'experte et réalisatrice de projets culturels – s'appuient principalement sur des textes fondateurs de la politique culturelle en RDA (tels que des articles de loi, le manuel du fonctionnaire de la culture (*Handbuch des Kulturfunktionärs*) de 1973 et le dictionnaire de politique culturelle (*Kulturpolitisches Wörterbuch*) de 1978, abondamment cité), ainsi que sur une série d'entretiens avec des experts, des acteurs de la culture et des citoyens est-allemands, réalisée avec la collaboration d'étudiants de l'Université de Hildesheim.¹

Partant du constat que la médiation et la participation culturelles constituaient des piliers du régime socialiste de la RDA, l'ouvrage prend le parti de décrire les formes qu'a pris l'investissement hors norme dans la culture, sans se focaliser sur ses fondements idéologiques : plutôt que les aspects liés à la censure et à la contrainte d'un régime totalitaire (« *Diktaturgedächtnis* »), régulièrement au premier plan des travaux sur l'art et la culture en RDA, les auteures mettent en relief des aspects relevant d'une mémoire du quotidien, mais aussi d'une mémoire du socialisme d'État dans ce qu'il avait de progressiste socialement (« *Fortschrittgedächtnis* »), en donnant la parole à des acteurs – producteurs et consommateurs – d'une offre culturelle foisonnante.² En interrogeant les « conditions de la réussite » (« *Gelingensbedingungen* ») du projet d'une culture « par tous et pour tous », elles ambitionnent de rendre fertile l'expérience est-allemande pour les discours et les pratiques actuelles – notamment dans le cadre d'une tendance croissante aux approches participatives dans le domaine de la médiation culturelle (p. 209).

L'ouvrage est ainsi structuré en cinq grandes parties, consacrées respectivement : aux politiques, infrastructures et dispositifs de médiation culturelle de la RDA ; à leur mise en œuvre (à travers l'exploitation de 32 entretiens avec des experts et des professionnels de la culture est-allemands) ; à la vie culturelle en RDA (au prisme de 60 entretiens avec des témoins d'époque issus de milieux socio-professionnels variés) ; à trois études de cas sur des institutions culturelles exemplaires de la RDA, un club pour la jeunesse (*zentraler Klub der Jugend*) à Dresde, un club pour la culture dans une usine (*Klubhaus der Werktätigen, Filmfabrik Wolfen*), et l'opéra de Leipzig ; enfin, à une conclusion se proposant de tirer des leçons et des impulsions à partir du cas de la RDA. Tout au long de l'ouvrage, la « culture pour tous » constitue l'horizon à atteindre pour la médiation et la participation culturelles telles que les conçoivent Mandel et Wolf, le défi consistant à ériger la RDA en cas d'école à partir d'un matériau qui se veut le plus proche possible des pratiques et des expériences concrètes. Les auteures semblent ainsi considérer le champ de la culture dans une forme d'autonomie vis-à-vis du champ politique, non sans avoir énoncé dès les premières lignes que la culture en RDA relevait d'un « système dense et organisé du travail culturel, afin d'encourager à travers l'art et la culture le développement de l'idéal politique de "personnalités socialistes" engagées et fidèles au régime » (p. 11).

Contrairement à des ouvrages à caractère plus universitaire qui se sont saisis ces dernières années du sujet de la participation culturelle en RDA, le projet de Mandel et Wolf se veut résolument un outil au service de l'action.³ Organisées selon des catégories finement ciselées pour rendre compte des structures, des échelons, des temporalités et des problématiques particulières du travail culturel en RDA, les citations extraites des entretiens rendent le sujet très accessible sans insister sur le cadre critique. Si la polyphonie qui se dégage de ces témoignages directs produit un effet de proximité indéniable avec les sujets traités, on peut néanmoins questionner le fait que les sources orales ne fassent pas l'objet d'une mise en perspective critique quant à leurs possibilités mais aussi à leurs limites inhérentes.⁴ Des annexes touffues, parmi lesquelles une liste de fonds d'archives sur le secteur culturel en RDA ainsi que la retranscription des entretiens, représentent une précieuse ressource pour des recherches à venir. Il reste que, de manière générale, la forme synthétique de l'ouvrage ne sert pas efficacement son propos : les listes chronologiques et thématiques, ainsi que les citations d'entretiens décontextualisées, auxquelles les auteures ont recours massivement pour condenser l'information, dessinent davantage un récit implicite des politiques culturelles en RDA qu'elles n'en permettent une appréhension circonspecte. De manière symptomatique, la représentativité du panel des personnes interviewées n'est pas explicitée, à la faveur du « spectre le plus large possible d'expériences avec l'art et la culture en RDA » (p. 73).

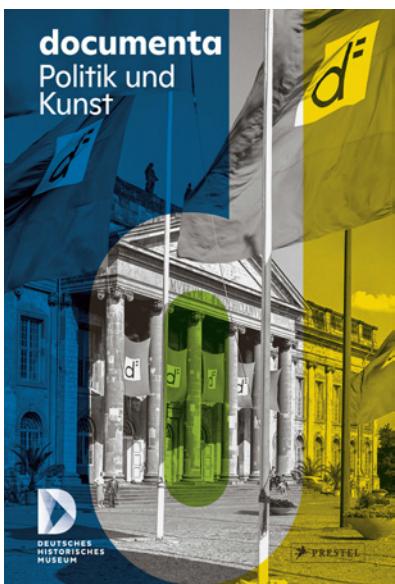
L'insertion des pratiques culturelles et artistiques dans la vie quotidienne, y compris dans les entreprises, ainsi que l'encouragement des pratiques artistiques amateurs et les collaborations qui se sont tissées dans ce cadre entre la population et les artistes, sont décrits avec une attention toute particulière, que ce soit dans la partie consacrée aux politiques culturelles (p. 32-45) ou tout au long des entretiens. À

l'inverse, la partie consacrée à la transformation de l'offre culturelle après la réunification (p. 130-136), qui renferme des témoignages d'artistes, de professionnels de la culture et de citoyens est-allemands quant au passage soudain d'un système socialiste à un système capitaliste, mériterait certainement d'être étendue dans l'optique d'éclairer les politiques culturelles contemporaines. On peut également regretter que les évolutions des 40 années d'existence de la RDA ne soient trop souvent simplifiées, à la faveur d'indications sans précision chronologique.⁵ L'ambition d'exhaustivité dans un volume de 200 pages – sans compter les annexes – se heurte immanquablement à ses limites, par exemple lorsque tout le sujet de l'art dans l'espace public (« *Kunst im öffentlichen Raum / Baubezogene Kunst* », p. 46 et p. 99) – pourtant majeur en RDA – se résume à moins d'une page. On notera également l'absence d'illustrations dans ce volume, contribuant d'une certaine façon à la généralisation du propos. Enfin, l'ouvrage ne résout pas son plus grand paradoxe, puisqu'en quête d'impulsions pour le domaine de la médiation et de la participation culturelle, il se conclut – outre un éloge de la RDA en termes de financement pérenne, d'accès et de gestion de la culture – sur le constat sans appel qu'un système trop contrôlé a eu pour conséquence le déplacement des pratiques culturelles dans le domaine de la contre-culture et des pratiques illégales, que l'ouvrage n'aborde que de manière périphérique.

- 1 Étudiants en Master *Kulturvermittlung* et en Bachelor *Kulturwissenschaften und ästhetische Praxis* à l'Universität Hildesheim.
- 2 « Diktaturgedächtnis » / « Fortschrittsgedächtnis » voir Martin Sabrow, « Die DDR erinnern », dans *id. (dir.), Erinnerungsorte der DDR*, Munich : Beck, 2009, p. 11-27, cité dans Gerd Dietrich, *Kulturgeschichte der DDR*, Göttingen : Vandenhoeck & Ruprecht, 2018, Vorwort XIII.
- 3 Voir par exemple Esther von Richthofen, *Bringing Culture to the Masses : Control, Compromise and Participation in the GDR*, New York : Berghahn Books, 2009 ; Ulrike Ziegler, *Kulturpolitik im geteilten Deutschland : Kunstausstellungen und Kunstvermittlung von 1945 bis zum Anfang der 60er Jahre*, Francfort : Peter Lang, 2006.
- 4 A contrario, dans un récent ouvrage qui donne la parole à une douzaine d'architectes, d'urbanistes et de critiques d'architecture de la RDA, les deux premiers chapitres sont consacrés précisément au statut des sources orales et aux conditions de leur valorisation. Voir Arnold Bartetzky, Nicolas Karpf & Greta Paulsen (éds.), *Architektur und Städtebau in der DDR/ Stimmen und Erinnerungen aus vier Jahrzehnten*, Berlin : DOM Publishers, 2022. Sur l'histoire orale voir aussi Florence Descamps, *Archiver la mémoire. De l'histoire orale au patrimoine culturel*, collection Cas de figure, Paris : Editions de l'EHESS, 2019.
- 5 Jusque dans les études de cas sur les institutions culturelles exemplaires, où des « instantanés » (« Momentaufnahmen ») englobent des décennies entières (les années 1950, 1960, etc.).

Raphael Gross, Lars Bang Larsen, Doris Blume, Alexia Pooth, Julia Voss & Dorothee Wierling (éds.) *documenta. Politik und Kunst*

Vincenza Benedettino



Munich / Londres / New York :
Prestel, 2021, 328 pages

La récente exposition *documenta. Politik und Kunst* a pour sujet une autre exposition. Néanmoins, elle ne porte pas sur n'importe quelle exposition, tout comme le musée qui l'abrite ne constitue pas n'importe quel musée. En effet, elle est consacrée à l'exposition internationale d'art moderne la plus connue de l'Allemagne d'après-guerre : la documenta de Cassel. L'exposition *documenta. Politik und Kunst* a été présentée au Deutsches Historisches Museum (DHM) de Berlin, et elle a obtenu le soutien financier de la ministre de la Culture et des Médias Monika Grütters, ainsi que de la *Kulturstiftung des Bundes*. Pourquoi organiser une exposition sur l'histoire de la documenta dans un musée consacré à l'histoire allemande ? La raison d'un tel choix est expliquée dans la préface que le Directeur du musée, Raphael Gross, a rédigée pour le catalogue. Les interactions multiples entre l'art, la politique et l'histoire jouent un rôle essentiel dans le cadre de la documenta, et leur étude se trouve au cœur du projet d'exposition. Pour mener à bien ce travail passionnant et délicat, Gross a fait appel à des spécialistes interdisciplinaires : ainsi, l'équipe d'historien·ne·s et d'historien·ne·s de l'art comprend Lars Bang Larsen, Dorothee Wierling, Julia Voss, Dorlis Blume et Alexia Pooth.¹

Le colloque intitulé « *documenta. Geschichte/Kunst/Politik* », qui a été organisé le 15 octobre 2019 au DHM, représente l'antécédent de l'exposition. À cette occasion, les conférencier·ère·s ont mis en évidence les continuités avec le régime nazi dans les institutions culturelles en Allemagne de l'Ouest en s'appuyant sur des biographies d'organisateurs de la documenta et sur l'approche curatoriale elle-même, notamment celle de la première édition en 1955. Bien que l'exposition ait présenté des œuvres issues de l'art moderne, considéré comme « dégénéré » par les nazis, les mouvements artistiques socialement et politiquement engagés ont en revanche été exclus, de même que divers artistes juif·ve·s, qui ont été assassiné·e·s dans les camps de concentration. Parallèlement, on a postulé une continuité entre l'art des avant-gardes et l'art moderne d'après-guerre, comme si la Seconde Guerre mondiale et l'Holocauste

n'avaient pas eu lieu.² En outre, l'exposition qui s'est tenue de manière simultanée, *Die Liste der « Gottbegnadeten »*. *Künstler des Nationalsozialismus in der Bundesrepublik* (*La liste des « heureux élus ». Artistes du national-socialisme dans la République fédérale d'Allemagne*), conçue par Wolfgang Brauneis, a également été abordée lors du colloque. Parce qu'elle était consacrée aux carrières d'après-guerre de plusieurs artistes du régime, elle a été présentée en parallèle à l'exposition sur la documenta.³ Enfin, au cours d'une conversation fortuite, l'historien et professeur Carlo Gentile a informé le directeur du DHM de l'existence de preuves historiques attestant que Werner Haftmann, théoricien des trois premières éditions de la documenta (organisées respectivement en 1955, 1959 et 1964) et directeur fondateur de la Neue Nationalgalerie à Berlin-Ouest, était recherché en Italie comme criminel de guerre pour avoir commis de graves crimes de torture contre des partisans. Les documents d'archives découverts par Gentile ont été révélés à la fois pendant l'exposition et dans le catalogue.⁴ Bien que l'historien les ait mentionnées plusieurs années auparavant dans le cadre d'une conférence consacrée au domaine de l'histoire de l'art, les informations qu'ils contiennent étaient passées inaperçues.⁵

L'histoire volumineuse des dix premières éditions de la documenta, qui couvre la période de 1955 à 1997, est abordée en cinq volets thématiques. Ceux-ci sont étayés par des reproductions d'œuvres d'art, des photographies, des documents d'archives, des entretiens avec des commissaires, artistes, galeristes et politiciens, ainsi que des notices biographiques des protagonistes. La dernière partie de l'exposition, intitulée *Artistic Research*, présente des œuvres créées par la cinéaste expérimentale Loretta Fahrenholz. Le parcours historique se conclut avec la documenta 10 de 1997, la dernière du XX^e siècle. Cette édition conçue par la commissaire Catherine David est considérée comme un tournant dans l'histoire de la documenta, car elle a adopté un regard critique sur la complexité des questions artistiques, politiques, économiques et sociales du monde globalisé de l'époque.⁶

Le premier volet, « Prologue »,⁷ présente la figure éclectique du créateur de la documenta : l'architecte, designer et enseignant universitaire Arnold Bode. Dorothee Wierling et Julia Voss retracent dans leurs contributions la dimension politique et idéologique de l'exposition, qui a été organisée en RFA dans le contexte de la guerre froide. L'aspect politique s'est en effet avéré décisif pour assurer une visibilité considérable à l'événement, aussi bien au niveau national qu'international, comme l'écrit Julia Voss : « Le modernisme est devenu l'art d'État et la documenta la scène de la nouvelle démocratie allemande⁸. » Julia Friedrich étudie ensuite les traces que le passé national-socialiste a laissées sur la première documenta. Selon Friedrich, les commissaires se sont éloignés de ce passé et ont tenté de « réparer la rupture⁹ » que celui-ci représentait en privilégiant l'idée de continuité : alors que les effets de la guerre transparaissaient au travers des ruines auxquelles est réduit le Musée Fridericianum, les questions de responsabilité et de crimes ont par exemple été dissimulées par l'accrochage de Bode.

L'exposition et le catalogue se poursuivent par une section intitulée « La documenta et le national-socialisme ».¹⁰ Julia Voss revient ici sur le fait qu'en raison de la reconstruction lacunaire de l'art moderne effectuée par Haftmann, la première documenta a exclu des artistes juifs allemands qui ont été tués dans les camps de concentration, tels que Rudolf Levy et Otto Freundlich.¹¹ En outre, Mirl Redmann analyse l'implication des organisateurs des quatre premières documenta dans le régime nazi en tant que membres du parti, qu'ils aient été SA et/ou SS. Par exemple, parmi les 21 membres de la *Gesellschaft Abendländische Kunst des XX. Jahrhunderts*, qui a été établie lors de la première documenta, seuls onze d'entre eux ne présentaient aucun lien avec les nazis.¹²

« L'"Occident" comme programme politique et culturel »¹³ représente le troisième volet thématique : il est exploré à travers les contributions de Lars Bang Larsen et de Birgit Jooss. Bang Larsen identifie le concept de liberté – économique, culturelle, artistique – comme l'un des thèmes fondamentaux de la rhétorique occidentale pendant la guerre froide. L'Occident s'était approprié la tradition de l'art des avant-gardes pour établir un canon hégémonique pendant l'après-guerre, comme en témoigne la proclamation de Haftmann, qui prétendait que l'art abstrait représenterait l'expression du monde démocratique. Toutefois, à partir de 1968, les choix des commissaires de la documenta ont souvent été critiqués par des artistes et des activistes. Par exemple, Wolf Vostell a protesté contre l'absence de courants contemporains comme Fluxus dans la documenta 4 exposée en 1968, tandis que les Guerrilla Girls ont dénoncé le fait que la documenta 8 organisée en 1987 était composée de 95% de Blancs et de 83% d'hommes.¹⁴ L'alignement politique et idéologique de la RFA avec les États-Unis s'est manifesté également sur le plan artistique, comme le souligne Jooss dans son essai sur « l'américanisation » de la documenta. Au cours de la documenta 2 en 1959, 144 œuvres de l'expressionnisme abstrait américain ont été exposées par Porter Alexander McCray, directeur du programme international du Museum of Modern Art à New York et défenseur des intérêts de la CIA, afin de démontrer qu'une nouvelle géographie artistique comprenant les États-Unis en son centre était désormais établie.¹⁵

À l'inverse de cette tendance, le volet suivant, intitulé « L'"Est" comme l'autre modernisme »,¹⁶ est consacré à l'approche adoptée par les commissaires de la documenta à l'égard de l'Allemagne de l'Est et des pays du bloc de l'Est. Alexia Pooth expose comment, jusque dans les années 1970, leur démarche se limitait essentiellement à l'idée que l'art créé au-delà du rideau de fer constituait exclusivement un art de régime. Au cours du rapprochement entre l'Ouest et l'Est encouragé par la politique du chancelier Willy Brandt, une première tentative de comparaison entre le réalisme capitaliste et le réalisme socialiste a été menée par le commissaire Harald Szeemann lors de la documenta 5 en 1972, mais a échoué en raison de problèmes économiques et bureaucratiques. Il a fallu attendre la documenta 6 en 1977, organisée sous la direction de Manfred Schneckenburger, pour voir pour la première fois des œuvres créées par des artistes du réalisme socialiste, tels que Bernhard Heisig, Willi Sitte, Wolfgang Mattheuer et Werner Tübke.¹⁷ Toutefois, Klara Kemp-Welch relève

ensuite qu'une grande partie des artistes présentés entre la documenta 2 et la documenta 10 résidaient à l'étranger au moment de leur participation aux expositions. La notion de patrie et le sentiment de se sentir chez soi constituaient alors des thèmes récurrents de leurs travaux, comme le montre la performance « *Astronauts II* » de l'artiste polonais Paweł Althamer lors de la documenta 10 en 1997.¹⁸

Enfin, la dernière section, « *La documenta : événement et institution* »,¹⁹ se compose de deux essais : une analyse par Dorothee Wierling des visiteur·se·s, de l'offre éducative et du financement de la documenta,²⁰ ainsi qu'une étude de Mela Dávila Freire quant à la relation qu'entretient la documenta avec le marché de l'art.²¹

Le mérite de cette exposition et du catalogue qui la complète est d'expliquer à travers une série de thèmes majeurs les liens profonds qui unissent l'art, la politique, l'idéologie et l'histoire, en mettant l'accent sur le fait que la continuité avec le régime nazi ne concerne pas seulement les biographies d'influentes commissaires de la documenta, mais que le travail de ces historien·ne·s de l'art a aussi profondément influencé la conception même de l'exposition. L'étude interdisciplinaire permet également d'évaluer l'impact de cette continuité sur la réception des œuvres, des mouvements artistiques et des artistes du XX^e siècle en RFA, comme le montre le cas de la réhabilitation d'Emil Nolde, ancien membre du parti nazi et antisémite, qui a été exposé dès 1976 à la chancellerie de Bonn. Elle sert aussi à contextualiser l'incompréhension et l'opposition envers l'art de la RDA et des pays du bloc soviétique, qui ont conduit à l'exclusion de la documenta des artistes provenant de ces pays jusqu'à la fin des années 1970 environ.

L'exposition et surtout la publication de documents d'archives prouvant les responsabilités de Haftmann en tant que criminel de guerre ont suscité un grand écho médiatique en Allemagne. Parmi les différents articles publiés, certains présentent une vision partielle et limitée de questions qui mériteraient au contraire des investigations sérieuses et approfondies, et alimentent un débat qui semble relever davantage de la presse à sensation que de la rigueur scientifique. Il reste à espérer que la collaboration fructueuse entre les historien·ne·s et les historien·ne·s de l'art qui a eu lieu dans le cadre de cette exposition se poursuivra à l'avenir. L'étude de l'art et des expositions d'art ancrée dans le contexte historique et la politique locale, nationale et internationale pourra ainsi générer une compréhension plus élargie et approfondie de leurs nombreux enjeux.

1 Raphael Gross, « *Vorwort* », dans *documenta. Politik und Kunst*, Raphael Gross avec Lars Bang Larsen, Dorlis Blume, Alexia Pooth, et al. (éds.), cat. exp., 18 juin 2021 – 9 janvier 2022, Berlin, Deutsches Historisches Museum, Munich/Londres/New York : Prestel, 2021, p. 6-7, ici p. 6.

2 *documenta. Geschichte/Kunst/Politik, Historische Urteilskraft 02, Magazin des Deutschen Historischen Museums*, Raphael Gross et Stiftung Deutsches Historisches Museum (éds.), Berlin, Deutsches Historisches Museum, mars 2020, Munich : C. H. Beck.

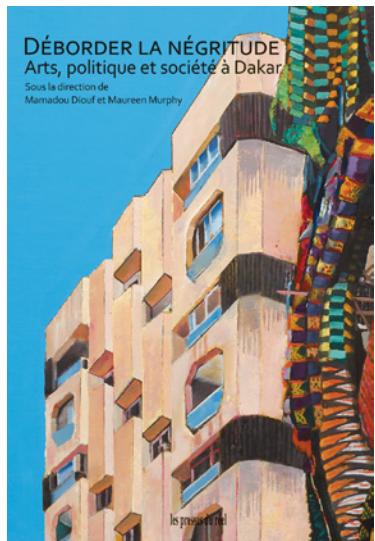
3 *Die Liste der « Gottbegnadeten ». Künstler des Nationalsozialismus in der Bundesrepublik*, Wolfgang Brauneis et Raphael Gross (éds.), cat. exp., Deutsches Historisches Museum Berlin, du 27 août au 5 décembre 2021, Deutsches Historisches Museum Berlin, Munich/Londres/New York : Prestel, 2021.

- 4 En outre, les recherches de Carlo Gentile ont été publiées dans l’article suivant : Carlo Gentile, « Der Krieg des Dr. Haftmann », *Süddeutsche Zeitung*, 6 juin 2021.
- 5 Carlo Gentile a mentionné cette information lors de la discussion intitulée « “nichteineinziger” : Werner Haftmanns Einladungs- und Erinnerungspolitik » avec Vincenza Benedettino – auteure de la thèse *Werner Haftmann, directeur de la Neue Nationalgalerie de Berlin. Expositions temporaires et politique d’acquisition (1967-1974)* en cotutelle à l’Universität Heidelberg et à l’École du Louvre – et la commissaire de l’exposition *documenta. Politik und Kunst*, Julia Voss. L’événement a eu lieu le mercredi 3 novembre 2021 au DHM. Il fait partie du cycle de discussions et de conférences autour de l’exposition, *Diskursprogramm. Die blinden Flecken der documenta*, sous la supervision de Nike Thurn. Présentation sur le site web du musée : <https://www.dhm.de/veranstaltung/nicht-ein-einiger-werner-haftmanns-einladungs-und-erinnerungspolitik/> [consulté le 10 novembre 2021].
- 6 Raphael Gross avec Lars Bang Larsen, Dorlis Blume, Alexia Pooth et al., « Einleitung », dans *documenta. Politik und Kunst*, op. cit., p. 11-17, ici p. 13.
- 7 Prolog (traduction de Vincenza Benedettino).
- 8 « Die Moderne wurde zur Staatskunst und die documenta zur Bühne der neuen deutschen Demokratie. » Julia Voss, « Kassel 1955 : Wie die documenta bei nahenicht stattgefunden hätte », dans *ibid.*, p. 36-45, ici p. 44.
- 9 « Den Bruch zu kitten ». Julia Friedrich, « Kunst als Kitt. Spuren des Nationalsozialismus in der ersten documenta », dans *documenta. Politik und Kunst*, op. cit., p. 60-65, ici p. 62.
- 10 *Die documenta und der Nationalsozialismus* (trad. de Vincenza Benedettino).
- 11 Julia Voss, « Das Werner-Haftmann-Modell. Wie die documenta zur Bühne der Erinnerungspolitik wurde », dans *documenta. Politik und Kunst*, op. cit., p. 68-76.
- 12 Mirl Redmann, « Wer gründete die documenta ? Biografische Spurenreise in die NS-Vergangenheiten der Organisatorinnen und Organisatoren der documenta 1 bis 4 », dans *ibid.*, p. 78-82, ici p. 80.
- 13 *Der « Westen » als politisches und kulturelles Programm* (trad. de Vincenza Benedettino).
- 14 Lars Bang Larsen, « Freiheitsglocke. Das kulturelle und politische Programm des "Westens" auf der documenta », dans *documenta. Politik und Kunst*, op. cit., p. 106-116, ici p. 114.
- 15 Birgit Jooss, « Die Amerikanisierung der documenta. Das Museum of Modern Art in Kassel », dans *ibid.*, p. 118-123, ici p. 120.
- 16 *Der « Osten » als das Andere der Moderne* (trad. de Vincenza Benedettino).
- 17 Alexia Pooth, « Freiheit versus Unfreiheit. Der "Osten" als das Andere der Moderne », dans *documenta. Politik und Kunst*, op. cit., p. 158-169.
- 18 Klara Kemp-Welch, « Nicht ganz zu Hause ? Osteuropäische Künstlerinnen und Künstler auf der documenta 1 bis 10 », dans *ibid.*, p. 208-213.
- 19 *Die documenta : Ereignis und Institution* (trad. de Vincenza Benedettino).
- 20 Dorothee Wierling, « Publikum, Vermittlung, Finanzierung », dans *documenta. Politik und Kunst*, op. cit., p. 216-225.
- 21 Mela Dávila Freire, « "Kunstverständ, Wirtschafts- und Geschäftssinn". Die documenta und der Kunstmarkt », dans *ibid.*, p. 258-262.

Mamadou Diouf & Maureen Murphy (Hg.)

Déborder la négritude. Arts, politique et société à Dakar

Judith Rottenburg



Dijon: Les Presses du Réel, 2020.
256 Seiten

Während die zeitgenössische Kunst des afrikanischen Kontinents heute durch eine wachsende Anzahl an Ausstellungen und Publikationen international mehr und mehr an Sichtbarkeit gewinnt, ist unsere Kenntnis der ihr vorausgehenden Geschichte einer modernen Kunst in Afrika, wie der Kunsthistoriker Chika Okeke-Agulu festgestellt hat, »bestenfalls fragmentarisch«.¹ Eine genauere Kenntnis und stärkere Einbeziehung dieser Vorgeschichte würde für viele Diskussionen der zeitgenössischen Kunst jedoch eine Bereicherung darstellen. Okeke-Agulu, der seine Beobachtung von der nigerianischen Kunstgeschichte ausgehend auf den gesamten Kontinent ausweitet, sieht es als eine dringende Aufgabe an, diese Geschichte heute zu rekonstruieren – weniger um ihrer selbst willen, als um zu verstehen, »wie sie die vertrautere Landschaft der zeitgenössischen Kunst prägt«.²

Die Geschichte der modernen Kunst im postkolonialen Senegal zählt zu den auf dem Kontinent am besten dokumentierten und doch lässt sich hier eine ähnliche Situation beobachten. Die Hauptstadt Dakar verfügt heute über eine lebendige Kunstszene und ist über die Biennale *Dak'Art*, die seit 1992 regelmäßig hier stattfindet, international als ein Treffpunkt des zeitgenössischen Kunstbetriebs Afrikas und seiner Diaspora etabliert. Auch wenn es immer wieder Bemühungen gibt, einzelne Aspekte der senegalesischen Kunstgeschichte der 1960er und 1970er Jahre unter die Lupe zu nehmen – innerhalb der Biennale etwa durch eine Reihe von Retrospektiven, die als Hommage jeweils einem ausgewählten Künstler gewidmet werden –, wird sie jedoch oft verallgemeinert und in erster Linie über das kulturpolitische Programm des Dichters und ersten Präsidenten Léopold Sédar Senghor erinnert. Senghor hatte das Konzept der *Négritude*, über das in den 1930er Jahren eine afrikanische und antillanische intellektuelle Elite in Paris entgegen der französischen Assimilationspolitik die Anerkennung ihrer eigenen Kulturen einforderte, von 1960 bis 1980 im Senegal ins Zentrum seiner Kunstförderung und Kulturpolitik gestellt. Dieses frühe Kapitel einer modernen Kunst im Senegal unter Senghor sowie ihr Verhältnis zu darauffolgenden künstlerischen Entwicklungen sind auch im Senegal noch nicht hinreichend beleuchtet, wodurch die Diskussion beider Felder zuweilen an Tiefenschärfe einbüßt.

Der von Mamadou Diouf und Maureen Murphy herausgegebene Band *Déborder la négritude. Arts, politique et société à Dakar* setzt genau hier ein, indem er sich in diesem »Raum zwischen dem ›Modernen‹ und dem ›Zeitgenössischen‹« verortet (S. 7). Das Konzept der Négritude und die damit verbundenen kulturellen Entwicklungen sollen dabei, wie der Titel metaphorisch ankündigt, über ihre Ufer treten, zum Überlaufen kommen: Anstatt sie als ein historisch klar umgrenztes Kapitel zu verstehen, das seit dem abrupten Ende von Senghors Kulturpolitik und Kunstförderung im Jahr 1980 der Vergangenheit angehört, soll hier also ihr Verständnis erweitert und die Bezüge neu befragt werden, in denen sich die zeitgenössische Kunst zu ihnen positioniert. Dabei erklären die Herausgeber es zu einem besonderen Anliegen, auch den Stimmen von Künstlern Gehör zu verschaffen. Auf neun wissenschaftliche Aufsätze folgen deshalb sechs Interviews mit senegalesischen Künstlern unterschiedlicher Generationen.

Der Band beginnt mit einer Reihe von Aufsätzen, die verschiedene Aspekte der senegalesischen Kunstgeschichte unter Senghors Regierung einer Relektüre unterziehen. Während Joshua Cohen eine Deutung der sogenannten ›École de Dakar‹ aus ihrem Verhältnis zu afrikanischer Skulptur heraus entwickelt (in der damaligen Bezeichnung ›art nègre‹), schlägt Giulia Paoletti eine Interpretation der von Senghor formulierten afrikanischen Ästhetik in Bezug auf Fotografie vor. Sie argumentiert anhand von Beispielen der senegalesischen Studiofotografie, dass hier Senghors Ideal eines nicht-mimetischen Verhältnisses zur Wirklichkeit zum Tragen kommt. Das weiter hinten im Band abgedruckte Interview mit dem Maler Iba Ndiaye (1928–2008) aus dem Jahr 2003 kann in Dialog mit diesen Beiträgen gelesen werden. Es ergänzt sie um die kritische Perspektive eines Künstlers auf die Mechanismen der Erwartung einer spezifisch afrikanischen Kunst, die ihn bereits 1966 dazu bewogen, seine Tätigkeit an der Kunsthochschule in Dakar wieder aufzugeben.

Coline Desportes und Maureen Murphy werfen in ihren Beiträgen anhand von Archivmaterialien aus Frankreich neues Licht auf wichtige Ausstellungsprojekte jener Zeit und die (kultur)politischen Verhandlungen und Fragen des *soft power*, von denen sie begleitet waren. Wie Murphy anhand der Ausstellung *Art sénégalais d'aujourd'hui* zeigt, die 1974 im Grand Palais in Paris erstmalig die Arbeiten der senegalesischen Künstler jener Zeit im Ausland präsentierte und anschließend eine zehnjährige Welttournee antrat, wurde in Frankreich die Einordnung der künstlerischen Arbeiten aus Dakar in Kategorien wie »zeitgenössisch«, »von heute«, »modern« oder »afrikanisch« zum Gegenstand kontroverser Debatten.

Ausgehend von diesen Beiträgen über die 1960er und 1970er Jahre schlägt der Band einen Bogen bis zu heutigen Entwicklungen in Dakar. Inwiefern diese von den Bedingungen einer globalisierten Kunstwelt geprägt sind, analysiert Malick Ndiaye in seinem Aufsatz über die Biennale in Dakar und Joanna Grabski in einer Überblicksdarstellung ihrer 2017 erschienenen Monographie über die Verflechtungen von Kunst und Stadt entlang des Konzepts einer *Art World City*. Als Künstler jüngerer Generationen berichten Viyé Diba und El Hadj Sy sowie Soly Cissé, Cheikh Ndiaye und Diadji Diop in den Interviews über ihre lokale und internationale

Tätigkeit, ihre Ausbildungswege und ihr Selbstverständnis auch im Verhältnis zu früheren Generationen senegalesischer Künstler.

Während der Band in seiner Gesamtheit dazu einlädt, Bezüge zwischen unterschiedlichen Strömungen der jüngeren Kunstgeschichte des Landes in den Blick zu nehmen, stellen darüber hinaus einige der Beiträge die Frage nach solchen Verbindungen eigens ins Zentrum. Dazu zählt Elizabeth Harneys Reflektion über »das Moderne im Zeitgenössischen« (S. 165), deren theoretischer Rahmen auch über den Senegal hinausweist. Harney beobachtet eine aktuelle Nostalgie für modernistische Geschichten und ihre unrealisierten Zukünfte (S. 165), die sich in einem verbreiteten »Durst für Retrospektion« (S. 166) abzeichnet. Sie schlägt das Konzept des »Retromodernen« vor (S. 165), um diese Tendenz zu beschreiben, sich angesichts von heute enttäuschten Versprechen und verlorenen Utopien auf die nicht eingeschlagenen Wege der Moderne zurückzubesinnen. Empirisch stützt sie sich dabei auf die von Simon Njami 2016 und 2018 kuratierten Ausgaben der Dakar-Biennale und analysiert anhand einzelner dort gezeigter künstlerischer Arbeiten und des von Njami gesetzten kuratorischen Rahmens unterschiedliche Facetten einer solchen Retrospektion.

Der Künstler und Kurator El Hadj Sy, der in den 1970er Jahren an der Kunsthochschule in Dakar studierte, ist eine zentrale Figur in dem besagten »Raum zwischen dem ›Modernen‹ und dem ›Zeitgenössischen‹ im Senegal. Er nahm eine besondere Rolle im Übergang von Senghors Ära zu der des neuen Präsidenten Abdou Diouf ein, der Senghors Erbe radikal in Frage stellte und, so Mamadou Diouf in seinem Beitrag, insbesondere seinen ästhetischen und nationalen Modernismus einer Revision unterzog (S. 113). El Hadj Sy zählt zu den Künstlern, die schon früh Kritik an der staatlich geförderten Malerei und Tapisserie übten und Mitte der 1970er Jahre das *Laboratoire Agit'Art* gründeten, das sich gegen die offizielle Kunst richtete. Mamadou Diouf diskutiert in seinem Aufsatz den »intensiven, wütenden, ironischen und manchmal auch komplizenhaften Dialog« (S. 117), den El Hadj Sy mit Senghor und seiner Kunst- und Kulturpolitik der *Négritude* geführt hat, im Kontext der Aktivitäten des *Laboratoire Agit'Art* sowie der (kultur-)politischen Umbrüche, die 1980 mit der Übernahme der Regierung durch Abou Diouf einsetzen. Im Interview weiter hinter im Band schildert Sy diese kritische Haltung in eigenen Worten. Zugleich berichtet er über seine intensive Auseinandersetzung mit der Geschichte jener offiziellen Kunst, die 1989 in eine gemeinsam mit Friedrich Axt herausgegebene Publikation mündete – und deren Vorwort er wiederum von Senghor schreiben ließ.

Emmanuel Chérel diskutiert zwei aktuelle künstlerische Arbeiten, in denen eine Fotografie des Studenten Omar Blondin Diop von 1969 aufgegriffen wird, der 1973 in einer Gefängniszelle unter bis heute nicht aufgeklärten Umständen zu Tode kam. Es handelt sich um Ican Ramagelis Videoarbeit *Joe Ouakam – le berger* (2016) über den Künstler Issa Samb, auch unter dem Namen Joe Ouakam bekannt, und Vincent Meesens Broschüre *Personne et les autres – Postface pour une unité scénique* (2015), die Teil seiner gleichnamigen Ausstellung im belgischen Pavillon auf der

Biennale in Venedig im Jahr 2015 war. Während beide Arbeiten zu einer Relektüre der senegalesischen Linken und ihrer internationalen Verbindungen beitragen und von ihren aktuellen Resonanzen zeugen, gehen sie, so Chérel, aus je unterschiedlichen Verhältnissen »zum ›historischen‹ Dokument, zur Geschichte, zur Zeit, zum Tod« hervor (S. 88).

Der Band vermittelt einen vielschichtigen Überblick über die Kunstgeschichte des Senegal seit 1960. Er bringt Stimmen aus Nordamerika, aus Frankreich und aus dem Senegal zusammen und macht dabei eine Vielzahl an Themen und Ansätzen – teilweise erstmalig in französischer Sprache – gebündelt zugänglich. Die Präsentation dieser internationalen Debatten auf Französisch und nicht etwa auf Englisch birgt die Möglichkeit, sie auch wieder verstärkt in den Senegal zurückzubringen. Die Querbezüge und Verbindungen, aber auch die Widersprüche und Uneindeutigkeiten, die sich von Beitrag zu Beitrag innerhalb der senegalesischen Kunstgeschichte auftun, machen diese Zusammenstellung zu einer bereichernden Lektüre und eröffnen neue Horizonte der Interpretation und der weiteren Forschung.

1 Chika Okeke-Agulu, *Postcolonial Modernism. Art and Decolonization in Twentieth-Century Nigeria*, Durham (North Carolina): Duke University Press, 2015, S. 3.

2 Ibid.

Chapitre / Kapitel IV

Actualité de la recherche sur l'art non figuratif : deutsch-französische Perspektiven

IV Projets croisés

Actualité de la recherche sur l'art non figuratif : perspectives franco-allemandes / Aktuelles aus der Forschung zur ungegenständlichen Kunst: deutsch-französische Perspektiven

Entretien avec **Thomas Schlessner**

Directeur du Centre de recherche sur l'art abstrait
de la *Fondation Hartung-Bergman*

Christoph Zuschlag et Anne-Kathrin Hinz

Directeur et collaboratrice scientifique de la *Forschungsstelle Informelle Kunst* de la Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität de Bonn,

par **Marie Gispert et Morgane Walter**
de la revue *Regards croisés*.

Regards Croisés : La première question est somme toute assez banale : pourquoi créer un centre de recherche sur l'art abstrait ? Pensez-vous que l'inauguration de vos centres de recherche participe d'un éventuel regain d'intérêt, voire d'un renouveau de la recherche sur l'art abstrait ces dernières années ?

Thomas Schlesser, Directeur de la Fondation Hartung-Bergman : Vous avez bien raison d'avancer avec prudence dans votre question et de parler d'un « éventuel regain d'intérêt », signe que vous n'avez pas de certitude en la matière. Car ce regain, en France, se limite à des signaux faibles. On peut certes en ressentir le crépitement, mais en relevant différents programmes de recherche, publications ou expositions à son sujet, sans oublier l'engouement de quelques artistes contemporains plutôt jeunes (Jagna Ciuchta, Thomas Fogeiro...). Mais croire en un regain véritable procèderait à mon sens de ce biais cognitif qu'on appelle « l'illusion de fréquence ».

Et, précisément, c'est parce que cet intérêt est aujourd'hui très embryonnaire, c'est parce que l'histoire des abstractions est plutôt marginalisée, voire ringardisée, que j'ai voulu que cela soit le cœur nucléaire de la recherche à la Fondation Hartung-Bergman. Ce qui m'incombe et m'exalte, c'est d'aller là où personne ou presque n'a envie d'aller pour l'heure. Le renouveau est donc pour demain j'espère.

Regards Croisés: Und was ist mit den Gründen, die Sie, Christoph Zuschlag, dazu bewogen haben, 2019 die Forschungsstelle Informelle Kunst in Bonn zu gründen? Wie stehen Sie zu der Idee einer Wiederbelebung der Forschung zur abstrakten Kunst in den letzten Jahren?

Prof. Dr. Christoph Zuschlag, Leiter der Forschungsstelle Informelle Kunst: Die Forschungsstelle Informelle Kunst wurde im Juni 2019 am Kunsthistorischen Institut der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität gegründet. Für mich als Leiter war die Gründung ein lange gehegter Wunsch, da meine Beschäftigung mit dem Informel bis in meine Assistentenzeit an der Universität Heidelberg in den 1990er-Jahren zurückreicht. Es ist unbestritten, dass das Informel die zentrale künstlerische Innovation in der Kunst der 1950er-Jahre war, mit der die Künstlerinnen und Künstler in Westdeutschland nach den Jahren der NS-Diktatur wieder Anschluss an die internationale Avantgarde fanden, und dass es wirkungsgeschichtlich bis in die Gegenwart von großer Bedeutung ist. Denn viele der nachfolgenden Strömungen bezogen sich auf die eine oder andere Weise auf das Informel, indem sie daran anknüpften oder sich davon abgrenzten. Dennoch wird es in der Forschung vernachlässigt, kommt es in der universitären Lehre kaum vor. Woran liegt das? Ich denke, Georg Imdahl hat recht, wenn er schreibt: »Der Kunstbetrieb hat so etwas wie eine Hassliebe zu dieser Malerei entwickelt, die das entleerte Etikett ›nach 1945‹ wie einen Reflex nach sich zieht und ihrerseits daran klebt. So verkörpert das Informel Aufbruch und Befreiung ebenso wie eine akademische Erstarrung, steht für die Autonomie nicht minder wie für das Biedermeier des Wirtschaftswunders, für Nierentisch und Tapete. Auch dem Vorwurf der Geschichtsflucht sieht es sich regelmäßig ausgesetzt, zudem gilt es auch noch als Stiefkind des New Yorker Abstrakten Expressionismus, den de Kooning, Pollock und Co. hervorgebracht hatten«.¹

Diesem ›Imageproblem‹ möchte die Forschungsstelle Informelle Kunst mit ihren Zielen und Projekten von Seiten der Kunsthistorik entgegenwirken.

In der Tat erleben wir in jüngerer Zeit eine erfreuliche ›Wiederbelebung‹ der Forschung und der Ausstellungstätigkeiten (nicht nur in deutschen Museen): Erst kürzlich erschien ein Themenheft zum Informel der Zeitschrift *Weltkunst*,² und das Museum Barberini in Potsdam zeigt noch bis zum September 2022 eine internationale Schau zum Thema Abstraktion nach 1945.³ Im vergangenen Jahr eröffnete der Erweiterungsbau des Museums Küppersmühle in Duisburg, in dem die Informel-Sammlung des Sammlerpaars Sylvia und Ulrich Ströher präsentiert wird; und im nächsten Jahr wird das Museum Reinhard Ernst in Wiesbaden eröffnen, das allein abstrakt-informelle Kunst im internationalen Kontext zeigen wird. Daher denke ich, dass die Forschungsstelle zum richtigen Zeitpunkt gegründet wurde.

Regards croisés: Sie sprechen über Informelle Kunst, aber wie steht es mit abstrakter Kunst im Allgemeinen ?

Prof. Dr. Christoph Zuschlag & Dr. des. Anne-Kathrin Hinz: Auch wenn die Forschungsstelle im Namen allein die informelle Kunst nennt, geht es uns um eine Intensivierung der Forschung nicht nur in Bezug auf das Informel in Deutschland. Wir streben eine Perspektive an, die die unterschiedlichen Facetten des breiten Spektrums an abstrakt-expressiven Strömungen, die nach 1945 parallel in Europa, Japan und USA entstanden sind, in den Blick nimmt. Sicherlich ist durch den Standort der Forschungsstelle an einer deutschen Universität ein gewisser Schwerpunkt gegeben, doch ist die Erweiterung und Internationalisierung der Perspektiven durch die Kooperationen mit unterschiedlichen Institutionen, Forscherinnen und Forschern im In- und Ausland gewährleistet. Wenn von beiden Einrichtungen (der Forschungsstelle Informelle Kunst und der Fondation Hartung-Bergman) von außen ein gewisser Schwerpunkt wahrgenommen wird, so kann dies sicherlich einerseits mit den jeweiligen Standorten begründet werden, andererseits ist es aus unserer Sicht schwierig, die Forschungsstelle Informelle Kunst als repräsentativ für die gesamte deutsche Forschung anzusehen. Es ist wichtig zu betonen, dass die Forschungsstelle nicht allein alle gesteckten Ziele umsetzen kann – wir sind auf die Vernetzung mit Akteurinnen und Akteuren und Institutionen im In- und Ausland angewiesen.

Regards croisés: Ihr Netzwerk ist natürlich international, aber Sie haben sich dafür entschieden, das Zentrum in Bonn anzusiedeln. Warum hier, an der Universität Bonn? Der Ort ist in der Tat nicht unbedeutend. Es ist leicht vorstellbar, dass das Forschungszentrum für Informelle Kunst in Bonn ideale Bedingungen vorfindet, um sich in das institutionelle Gefüge der informellen Kunst zu integrieren, da die Stadt im Herzen des historischen westdeutschen Schwerpunkts dieser Kunstrichtung liegt.

Prof. Dr. Christoph Zuschlag & Dr. des. Anne-Kathrin Hinz: Um Forschung und Lehre zum Informel zu intensivieren, ist Bonn ein geradezu idealer Standort: Das Kunsthistorische Institut der Universität Bonn verfügt über eine lange Tradition: Hier wurde 1860 der erste Lehrstuhl für Kunstgeschichte in Deutschland eingerichtet. National wie auch international genießt das Institut ein hohes Renommee

und verfügt über eine der bestausgestatteten kunsthistorischen Fachbibliotheken im deutschsprachigen Raum. Zudem können wir den Aufbau einer Spezialbibliothek zum Informel umsetzen. Unter den Lehrenden findet sich der Name des Kunsthistorikers Eduard Trier, der 1974 in einer Vorlesung zur Bildhauerei im 20. Jahrhundert den Begriff »informelle Plastik« eingeführt hatte.⁴

Der Standort Bonn ist ideal, um wichtige museale und private Sammlungen in die Forschungsarbeit zu integrieren und somit auch die universitäre Lehre an Originalen zu ermöglichen. Inhaltlich ergeben sich damit also zahlreiche Forschungsmöglichkeiten, die sowohl praxisorientiert und interdisziplinär als auch national und international ausgerichtet sein können. Nur wenige hundert Meter vom Institut entfernt befindet sich das LVR-LandesMuseum Bonn, in welchem die *Kunststiftung Hann Trier* angesiedelt ist. Sie verwahrt den künstlerischen Nachlass des informellen Künstlers Hann Trier, Bruder von Eduard Trier. Vor dem Gebäude steht eine Großplastik des informellen Bildhauers Norbert Kricke. Die Universität Bonn besitzt selbst eine Großplastik von Otto Herbert Hajek. Das LandesMuseum wie auch das Kunstmuseum Bonn besitzen repräsentative Werke des Informel. Ab 1972 engagierte sich die Galerie Hennemann (damals nur wenige Meter vom Kunsthistorischen Institut am Bonner Kaiserplatz entfernt) über Jahrzehnte für die Vermittlung des Informel, unterstützt von dem Kurator und Autor Manfred de la Motte. Das *Rheinische Archiv für Künstlernachlässe* in Bonn bietet reichlich Forschungsmaterial, es verwahrt unter anderem die Nachlässe des Bildhauers Friederich Werthmann und der Malerin Marie-Louise von Rogister.

Wie bereits in der Frage angemerkt wird, war das Rheinland ein wichtiges Zentrum des Informel: an der Düsseldorfer Kunstakademie lehrten K. O. Götz, Gerhard Hoehme und Peter Brüning. Der Kunstpalast verfügt mit der Sammlung Ingrid und Willi Kemp über eine bedeutende Privatsammlung informeller Kunst. In Köln lebte über viele Jahrzehnte Bernard Schultze, das Museum Ludwig beherbergt einen Großteil seines künstlerischen Nachlasses. Auf Schloss Alfter bei Bonn gründete sich bereits 1947 um den Künstler Hubert Berke die *Donnerstag-Gesellschaft*, die erste Ausstellungen abstrakter Kunst in der unmittelbaren Nachkriegszeit realisierte. Wichtige Galerien wie die *Galerie 22* in Düsseldorf und die Galerie *Der Spiegel* in Köln waren im Rheinland angesiedelt, ihre Nachlässe befinden sich zum Teil im *Zentralarchiv für deutsche und internationale Kunstmarktforschung* (ZADIK) in Köln, das daher reiches Quellenmaterial bereithält.

Auch über das Rheinland hinaus liegen für das Informel wichtige Orte in gut erreichbarer Nähe, etwa das bereits erwähnte Museum Küppersmühle in Duisburg, das Museum Folkwang in Essen und das Emil Schumacher Museum in Hagen. Sie sehen also, beides, sowohl die strukturelle als auch die geografische Einbindung, bietet optimale Voraussetzungen zur Vernetzung von Forscherinnen und Forschern sowie zum Austausch auf fachlicher Ebene und gleichfalls zum Aufbau der Forschungsstelle als Forschungszentrum.

Regards croisés : Le Centre de recherche de la Fondation Hartung-Bergman, quant à lui, est naturellement situé là où les deux artistes avaient choisi d'installer leurs ateliers, à Antibes. Mais cette situation interroge en même temps les liens au foyer parisien qui accueillait la Nouvelle École de Paris.

Thomas Schlessler : Quand je suis arrivé comme directeur de la Fondation en 2014, on ne prenait pas tout à fait au sérieux l'endroit. Il s'agit, je le rappelle, de la villa-atelier que Hans Hartung fait construire selon ses plans sur deux hectares d'oliveraie, avec la complicité d'Anna-Eva Bergman, entre 1960 et 1973. Ils y vivent et y travaillent avec acharnement, plutôt isolés, malgré quelques visites occasionnelles et la présence d'assistants. Les lieux deviennent une fondation reconnue d'utilité publique en 1994. Quoique dépouillée, l'architecture dégage aussi quelque chose de luxueux. On cite souvent une atmosphère à la *Bigger splash* de Hockney. Ce n'est pas faux... Mon pré-décesseur, François Hers, y avait mené une structuration intellectuelle exceptionnelle, et pourtant, les réflexes et réflexions restent souvent les mêmes : les gens évoquent, avec un rictus tantôt moqueur et tantôt envieux, la grande piscine, l'ombre des oliviers et la *dolce vita* méditerranéenne. S'ajoute à cela un certain mépris parisianiste pour la Côte d'Azur dont j'ai pu mesurer à quel point elle était méconnue géographiquement, socialement et culturellement, au nom de quelques préjugés expéditifs. J'ai voulu transcender cette faiblesse. Prenant exemple sur des joyaux comme le Getty ou la villa Médicis, je me suis dit qu'il n'y avait aucune raison qu'on n'ait pas, sur le territoire hexagonal, un centre de recherche où la pensée, qu'elle soit individuelle ou collective, bénéficierait non seulement de ressources documentaires de première importance, mais également d'un cadre où l'esprit puisse s'oxygénérer par la nage, le soleil, la promenade, le contact avec des œuvres, la puissance d'une architecture, la rencontre avec autrui.

Par ailleurs, c'est un truisme, le phénomène de l'abstraction ne se limite pas au contexte européen ou occidental. Il émane en certaines circonstances d'autres pays de la Méditerranée (rappelons le rôle décisif des voyages au Maghreb dans les évolutions de Kandinsky et de Klee) et y jouera un rôle central, souvent sous-estimé, tout au long du XX^e siècle (Lea Nikel ou Agam en Israël, par exemple). Historiquement, Nice et ses environs ont été l'une des aires géographiques les plus fertiles sur le plan artistique en France, avec Paris, des années 1940 jusqu'aux années 1980, notamment en termes d'abstraction : on songe par exemple à Marie Raymond et à Yves Klein. Les réseaux d'artistes, d'écrivains et de marchands d'art n'y ont pas encore été suffisamment retracés.

Regards croisés : Vous évoquez les voyages au Maghreb de Kandinsky et Klee, mais qu'en est-il des artistes qui ne sont pas originaires d'Europe ? Quelles aires géographiques, mais aussi quelles ères temporelles sont privilégiées ? Le Centre de recherche de la Fondation Hartung-Bergman semble mettre l'accent avant tout sur l'Europe du XX^e siècle. Pourriez-vous expliciter ces choix, notamment celui de vous concentrer sur l'Europe ?

Thomas Schlessler : La Fondation a la charge de deux artistes qui ont vécu et travaillé en Allemagne, en Norvège, en Suède, en France, en Espagne, en Italie. Ils ont

voyagé partout – et par tous les moyens de transports – de Lisbonne à Vienne et Prague. Il faut être cohérent avec ce trajet, s'inscrire dans son faisceau. Leur parcours offre en héritage, à la fois symboliquement et matériellement, cette Europe du XX^e siècle, dans ce qu'elle a de magnifique et d'ignoble. Il ne faut pas oublier, dans l'affaire, l'admirable attitude de Hartung, d'origine allemande et qui partira combattre du côté de la France, puis des Alliés, contre les nazis, dans la Légion étrangère. De même Bergman, en Norvège, pays très durement occupé, s'enfuit dans la montagne, afin de ne pas être réquisitionnée comme traductrice auprès des Allemands. Hartung aura beau perdre une jambe au combat, il appartient à cette vieille génération où on ne se victimise ni ne s'héroïse mais il incarne, au-delà de sa constante modestie personnelle, un morceau d'histoire. Si vous le permettez, je voudrais citer ici un extrait d'une lettre (écrite en français) que lui adresse Giulio Carlo Argan en 1969 à ce sujet : « Vous êtes, et vous le savez bien, un des derniers personnages d'une Europe qui n'existe plus. Il ne faut pas le regretter, l'histoire n'est pas faite de regrets ; mais elle est faite, quand même, d'hommes et vous êtes un de ces hommes qui ont fait cette histoire que moi, en tant qu'historien, j'ai bien le droit (et un peu le devoir) d'aimer. Voilà pourquoi je veux vous remercier : parce que vous êtes Hartung et vous êtes là, et alors cette Europe est encore là, dans la peinture que vous faites et dans l'homme que vous êtes. »

Pour autant, les abstractions nord-américaines, sud-américaines ou japonaises ne sont pas exclues des champs de recherche de la Fondation, bien évidemment. Ce serait impossible. Pour prendre, à une échelle micro-historique, un exemple concret, on a récemment découvert que Jiro Yoshihara, avant même de fonder Gutai, publie dans le numéro 21 de la revue *Bokubi* en 1953, la toute première mise en rapport formelle sur une double page, entre Rothko et Hartung... Voilà exactement le genre de petit bout de pelote qu'on aimerait voir être tiré. La triangulation Europe-États-Unis-Japon est un enjeu passionnant et, à ce titre, je me permets de penser que Mark Tobey mériterait aujourd'hui d'être l'objet d'une grande étude monographique.

Regards croisés: Die Forschungsstelle Informelle Kunst scheint sich gerade auf diese Dreiecksbeziehung zwischen Europa, Japan und den USA seit 1945 zu konzentrieren. Können Sie diese Entscheidungen erläutern? Nähern Sie sich der Frage der Beziehungen zu den USA und Japan mit einem diffusionistischen oder einem transkulturellen Ansatz? Wie sehen Sie die Verbindung zwischen der europäischen Abstraktion und beispielsweise der Gutai-Gruppe?

Prof. Dr. Christoph Zuschlag & Dr. des. Anne-Kathrin Hinz: Ein Ziel der Forschungsstelle ist es, die Forschungen zur abstrakt-expressiven und informellen Kunst in globaler und transkultureller Perspektive zu intensivieren. Die deutsche Forschung seit den 1980er-Jahren hat sich vor allem auf das Informel in Westdeutschland und die Beziehungen zu Frankreich und den USA fokussiert. Erst in den letzten Jahren haben sich die Perspektiven erweitert, z. B. nach Ost-Deutschland (ehemalige DDR) und Ost-Europa. Diese Erweiterung kann auch mit der Öffnung bislang unzugänglicher Archive begründet werden. Die erste Projektphase hat

aber bereits gezeigt, dass ähnliche Impulse auch in Ostasien und Südamerika existierten. Hierzu hat die jüngste Forschung bereits wichtige Beiträge hervorgebracht. Eine Studentin hat z. B. kürzlich eine Studienarbeit über den südkoreanischen informell arbeitenden Künstler Seo-Bo Park (geb. 1931) vorgelegt, der hierzulande völlig unbekannt ist. Wir wollen unser Forschungsnetzwerk verstärkt in osteuropäische und außereuropäische Regionen erweitern. Die Beziehungen zwischen den sich parallel in den USA, Europa und Ostasien entwickelnden künstlerischen Strömungen der 1950er-Jahre werden weiterhin einen wesentlichen Schwerpunkt der aktuellen Forschung bilden. Dabei gilt es zukünftig noch stärker die Netzwerke der Akteurinnen und Akteure in den Blick zu nehmen, sich also auf die transkulturellen Verflechtungen zu stützen. Exemplarisch lässt sich dies am internationalen Netzwerk von Michel Tapié studieren, das bis nach Japan zur Gutai-Gruppe, nach Südamerika und in die USA reichte.

Regards croisés : Outre ces problématiques géographiques et temporelles se pose également la question de l'approche collective ou monographique. Le centre de recherche de la Fondation Hartung-Bergman détient par essence une forte dimension monographique. Il s'agit, d'une part, d'un lieu conçu et pensé comme une œuvre d'art totale par ses occupants, avec des œuvres, des fonds d'archives et une bibliothèque sur place. Comment avez-vous intégré des espaces réservés aux chercheurs et aux chercheuses à cet ensemble architectural où un lien intime peut se tisser avec les œuvres ? D'autre part, les thèmes biennaux sont aussi intimement liés aux fonds disponibles à la fondation. Quelle latitude cela laisse-t-il à la recherche ?

Thomas Schlessler : Vous touchez du doigt un problème très sensible et fort complexe. La Fondation est d'abord une maison. Elle regroupe en effet, comme une sorte de microcosme miraculeux, un triple patrimoine architectural, artistique et archivistique, auquel d'aucuns pourraient ajouter le patrimoine naturel (un champ d'oliviers multi-centenaires de la race des blanquetiers). Très vite, on peut plonger dans l'intimité de Hartung et Bergman, presque vivre avec leurs fantômes. On déjeune là où ils déjeunaient, on peut toucher leurs pinceaux, examiner leurs dessins d'enfants ou leur production ultime, retrouver leurs sensations, leurs points de vue sur un coin de ciel. En sus, quelques personnes qui les ont connus sont toujours présentes. Marcelle Driesen, la cuisinière, travaille ainsi entre ces murs depuis 1973 et continue sa besogne avec passion, sans manquer, si on le lui demande, de régaler l'assistance d'une anecdote sur Sonia Delaunay, Claude Pompidou ou Pierre Soulages... Ce patrimoine est ce qu'il est grâce à Hartung et Bergman. La Fondation est une fondation reconnue d'utilité publique dans la mesure où elle accomplit l'ambition qui découle de leurs vœux. Or, au sens strict, cette obligation statutaire, c'est la conservation, le rayonnement et la valorisation de leur œuvre. Pourtant, depuis 2022, la Fondation élargit davantage sa focale sur l'art du XX^e siècle. Pourquoi ? Parce qu'une très large part des grandes missions historiques sur Hartung et Bergman ont désormais été faites ou sont sur le point d'être parachevées : rétrospectives, publications d'ouvrages monographiques à leur sujet, catalogues raisonnés, colloques, réhabilitation sur le marché et,

depuis mai 2022, ouverture au public de leurs ateliers. Non que tout ait été dit sur eux, loin de là, mais tout de même... Il est donc temps de se fonder sur les ressources qu'ils ont laissées pour viser plus large. Dans ce cadre, nous pouvons bénéficier d'un lieu extraordinaire où j'essaye de structurer les choses au mieux pour construire un vrai confort de recherche. Il y a désormais sept chambres à disposition, une bibliothèque, une salle de consultations d'archives, une salle de séminaire.

Regards croisés : Précisément : comment la recherche est-elle organisée, concrètement, à la Fondation ? Qui sont les chercheuses et les chercheurs qui y travaillent et quelles sont leurs activités (enseignement, commissariat d'expositions, etc.) ? La Fondation offre-t-elle des opportunités de financements ? Comment vos centres s'intègrent-ils dans les organes institutionnels et les structures de la recherche ?

Thomas Schlessler : La Fondation est de droit privé. Elle ne touche pas un seul centime d'argent public, vit en autogestion complète. Son patrimoine est sublime mais très coûteux et ses moyens malheureusement limités. C'est la première chose à souligner. La seconde, c'est l'impossibilité, dans le secteur privé, de délivrer des bourses au sens où l'entend communément l'université. On l'ignore trop souvent mais le droit du travail l'empêche. Nous pourrions éventuellement donner de l'argent à un organisme public pour qu'il établisse son programme de bourses et mène sa propre politique de redistribution. Quoique ce ne soit pas à l'ordre du jour, je ne ferme la porte à rien. Pour l'heure, les partenariats institutionnels se font davantage par frôlements, et en cavalerie légère, que par des contractualisations fermes. La Fondation a surtout l'habitude de travailler avec des musées (notamment le Musée d'art moderne de Paris, avec qui nous avons mené nos deux rétrospectives majeures sur Hartung en 2019 et Bergman en 2023) mais elle entretient des échanges réguliers avec quelques structures amies, comme les Archives de la critique d'art à Rennes – où sa directrice Antje Kramer-Mallordy fait un travail éblouissant –, la Chaire arts et sciences (Ecole polytechnique / ENSAD) ou encore le Centre allemand d'histoire de l'art.

Depuis plusieurs années, il y a à la Fondation une réception quotidienne du monde de l'art, comprenant la prise en charge des trajets et de la vie sur place. En l'espèce, il convient de distinguer deux situations différentes : quand il y a une demande spontanée de quelqu'un pour venir à la Fondation en vue d'une consultation ou d'un projet personnel, il n'y a pas de rémunération. En revanche, il peut arriver que la demande émane de la Fondation (pour établir une chronologie, traiter un fonds particulier...) et, dans ce cas, la prestation est évidemment payée.

Dans le cadre spécifique du programme biennal, nous envisageons les modalités d'accueil suivantes : prise en charge des déplacements, d'hébergement et de restauration sur place. La participation aux activités académiques dans le cadre des séminaires n'est pas l'objet de rémunération ; en revanche, ponctuellement, au cas par cas, et selon l'ampleur du travail, une prestation pourra éventuellement être rémunérée et les charges du projet financées. Il faut dire la difficulté de poser des règles *a priori* en la matière car les usages changent beaucoup en fonction des corps de métier (université, musée, critique d'art...), du rattachement ou non à une institution publique, de la nationalité de la personne et surtout de la nature des projets scientifiques.

Regards croisés: Und was die Forschungsstelle Informelle Kunst betrifft: Wie ist die Forschung in Ihrem Zentrum konkret organisiert? Wie sind Sie in institutionelle Forschungsstrukturen eingebunden? Ist die Forschungsstelle Informelle Kunst in die Universität Bonn integriert?

Prof. Dr. Christoph Zuschlag: Die Forschungsstelle Informelle Kunst ist mit der Stelle einer wissenschaftlichen Mitarbeiterin, die seit Juli 2019 mit Dr. des. Anne-Kathrin Hinz besetzt ist, und mir als Leiter personell ausgestattet. Angebunden ist die Forschungsstelle somit an den Lehrstuhl für Kunstgeschichte der Moderne und der Gegenwart (19.–21. Jahrhundert) mit Schwerpunkt Provenienzforschung/Geschichte des Sammelns am Kunsthistorischen Institut der Universität Bonn. Sowohl Anne-Kathrin Hinz als auch ich bieten Lehrveranstaltungen und praktische Übungen zum Thema Informel an. Darüber hinaus unterstützen wir Kuratorinnen und Kuratoren bei der Forschung wie z. B. aktuell ein Ausstellungsprojekt zu Künstlerinnen des Informel, das 2024 in Kassel, Hagen und Schweinfurt realisiert werden wird. Wir nehmen an Tagungen teil und haben selbst bereits ein Kolloquium für Doktorandinnen und Doktoranden sowie die internationale Fachtagung *Kunst des Informel – Bilanz und Perspektiven der Forschung* organisiert. Gerade arbeiten wir an der Herausgabe einer eigenen Publikationsreihe, die *Schriften der Forschungsstelle Informelle Kunst*, in der sowohl aktuelle Forschungsbeiträge wie Tagungsbände und Dissertationen als auch wichtige Quellenschriften zum Informel wie z. B. Michel Tapiés *Un art autre* in deutscher Erstübersetzung erscheinen werden.

Die Forschungsstelle wird allein aus Drittmitteln finanziert. Zu Beginn des Jahres ist es uns gelungen, die Finanzierung für die zweite Projektphase (bis Juni 2025) einzuerwerben. Wir sind auch jetzt wieder in der Lage mit den Stipendien der Reinhard & Sonja Ernst-Stiftung und der MKM Stiftung jeweils zwei Personen mit thematisch einschlägigen Promotionsprojekten zu unterstützen. Mit den beiden Doktoranden der ersten Projektphase sind wir in regelmäßiger Austausch, binden sie in die Projekte (Kolloquien, Tagung, Publikationen) der Forschungsstelle ein und unterstützen sie beratend bei ihren Projekten. Auch versuchen wir im Rahmen unserer Möglichkeiten andere Forscherinnen und Forscher aus dem In- und Ausland zu unterstützen, beispielsweise indem wir sie beraten oder Kontakte zu Institutionen und anderen Personen herstellen.

Den thematischen Rahmen gibt uns der Schwerpunkt der Forschungsstelle vor. Mit unseren Zielen verfolgen wir weniger eine Fokussierung auf nur einen Bereich innerhalb der Forschungen zum Informel als vielmehr die Intensivierung der bestehenden Forschungen und die Erweiterung der Perspektiven auf bislang vernachlässigte Bereiche, z. B. die Künstlerinnen des Informel oder das Informel in der DDR und in Osteuropa. Zudem interessieren wir uns für transkulturelle Austauschbeziehungen und Verflechtungsgeschichten (*entangled histories, histoire croisée*).

Regards croisés: Welche Rolle spielt ihr Blog bei dieser Erweiterung der Perspektiven?

Prof. Dr. Christoph Zuschlag & Dr. des. Anne-Kathrin Hinz: Die Forschungsstelle verfügt über eine eigene Website und eine Informations-Broschüre, die digital und gedruckt in drei Sprachen (Deutsch, Englisch und Französisch) zur Verfügung steht. Auf der Website ist ebenfalls ein Blog zugänglich, in dem unsere Stipendiaten, aber auch Gäste, z. B. aus Museen, Beiträge veröffentlichen. Diese Beiträge sind nicht ausschließlich für das akademische Publikum konzipiert, sondern auch für Interessierte aus anderen Bereichen. Wir sind stets offen für Anfragen und unterstützen gerne, wenn jemand etwas aus der eigenen Arbeit veröffentlichen möchte. Das können Ausstellungsprojekte, aber auch Erfahrungsberichte oder Rezensionen sein. Perspektivisch soll der Blog auch Teil der Lehrveranstaltungen werden, indem Studierende kleine Texte zu einem bestimmten Thema für ein breites Publikum aufbereiten. Andere digitale Angebote wird es mit unserer Schriftenreihe geben, die sowohl als Printversion als auch digital erscheinen wird, und mit einem Digitalisierungsprojekt einer wichtigen Zeitschrift.

Regards croisés: Sie sprechen über wichtige Quellenschriften zum Informel: die Projekte der Forschungsstelle Informelle Kunst setzen sich ebenfalls auch sehr für die Rückkehr zum Quellenmaterial ein. Verfügt die Forschungsstelle auch über einen eigenen Archivbestand? Welche Zugänge haben die Forscher·innen vor Ort jeweils?

Prof. Dr. Christoph Zuschlag & Dr. des. Anne-Kathrin Hinz: Die Forschungsstelle verfügt selbst über einen kleinen Archivbestand, der sich vor allem aus seltenen Ausstellungsbrochüren, Einladungskarten und Katalogen zusammensetzt. Hinzu kommen die digitalisierten schriftlichen Nachlässe von Hann Trier und Will Torger, die vor Ort eingesehen werden können. Darüber hinaus pflegen wir gute Kontakte in das *Rheinische Archiv für Künstlernachlässe* in Bonn, das ZADIK in Köln und die örtlichen wie auch regionalen Ausstellungshäuser. Bei konkreten Anfragen unterstützen wir bei der Vermittlung von Kontakten, auch zu privaten Nachlässen und Sammlungen.

Regards croisés : Les archives sont également au cœur des recherches valorisées par la Fondation Hartung-Bergman. Comment travaillez-vous avec les archives et quelles sont les approches des chercheurs et des chercheuses sur place ?

Thomas Schlesser : Hartung est quelqu'un qui, selon ses propres mots (écrits en français) dans une pièce d'archives très émouvante datable de 1948, a la « peur de toujours tout perdre ». Et c'est vrai que sa vie est marquée par d'incessantes pertes. Celle de la jambe droite n'en constitue au fond que le plus spectaculaire exemple sans en être l'unique ni même peut-être le plus traumatique... Face à ce sentiment fort entendable de perte permanente, il chercha à tout garder, à tout rassembler. Et Bergman cultivait elle aussi une certaine manie de la conservation. Le résultat est extravagant... Ce sont des mètres et des mètres linéaires de correspondances, de coupures de presses, de carnets, d'agendas, de planche-contact, de revues, de livres

annotés ou non, de bandes de film... Ce matériau est une mine d'or sur les deux artistes, cela va de soi, et invite volontiers à des enquêtes à la fois très biographiques et très positivistes. Je dirais même qu'il invite à un exercice de rigueur consistant à traquer dans le discours officiel des artistes ou sur les artistes la mythification de certains faits pour les passer au crible des sources primaires. D'ailleurs, quand je suis arrivé à la fondation, j'ai tout de suite lancé, selon un tel modèle, une réédition critique de l'autobiographie de Hartung (*Autoportrait*, d'abord publié chez Grasset en 1976 et republié avec un appareil de notes aux Presses du réel en 2016).

Regards croisés : Comment ce matériel d'archives est-il mis à disposition ? Envisagez-vous une numérisation ? De manière générale, quels usages la Fondation Hartung-Bergman fait-elle des outils numériques ?

Thomas Schlessler : La Fondation a développé une base de données en interne depuis plus de vingt ans. Elle est aujourd'hui extrêmement riche et s'enrichira encore. Il y a une part visible de ce continent numérique *online* avec les catalogues raisonnés, mais ce n'est qu'un aperçu modeste comparé à ce qui est consultable en interne. Je ne souhaite pas que nos ressources numériques soient trop facilement accessibles à distance car cela génère fatalement quelques problèmes insolubles. Il y a d'abord celui des droits : images et textes, bien sûr mais aussi droit moral lié à la divulgation d'éléments privés. Il y a surtout, à mon sens, le risque de laisser penser qu'on peut faire de la recherche à distance, sans venir voir ni les sources ni les œuvres sur place et oublier leur matérialité.

Regards croisés : Vous évoquez à l'instant Bergman : la Fondation Hartung-Bergman prévoit-elle de traiter, dans le cadre de la création du Centre de recherches, du rôle d'Anna-Eva Bergman ou de la question du couple Hartung-Bergman ? Quels seraient les projets consacrés à cette question ?

Thomas Schlessler : Il faudra, un jour, qu'une institution fasse une grande exposition Hartung-Bergman. Mais, honnêtement, les très rares travaux sur le couple, sont encore beaucoup trop lacunaires. Quant à Anna-Eva Bergman, elle est depuis quelques années l'objet d'études de plus en plus approfondies. J'ai eu un grand plaisir à écrire sa biographie (*Anna-Eva Bergman, vies lumineuses* chez Gallimard, 2022) tandis que nous préparions la rétrospective à son sujet au MAMP et aux Galeries nationales d'Oslo en 2023. Je crois aussi que le cas Bergman est une excellente porte d'entrée sur la problématique des abstractions en Norvège et en Suède après la guerre.

Regards croisés : Votre réponse propose d'emblée une exposition Hartung-Bergman. L'initiation ou la co-conception de projets d'exposition font partie intégrante des activités envisagées. La Fondation est également en soi un espace d'exposition. Comment envisagez-vous ces projets curatoiaux et quelles relations entretenez-vous avec les acteurs concernés (artistes, commissaires, critiques ...) ?

Thomas Schlessler : À Antibes, des espaces d'exposition ont en effet été inaugurés au même moment que le centre de recherche de la Fondation. Nous allons nous concentrer sur des expositions sur Hartung et Bergman durant les deux premières années. Après quoi les lieux accueilleront volontiers des artistes ayant fait partie de la galaxie esthétique et sociale du couple, si nos moyens matériels l'autorisent, ce qui

est loin d'être évident. J'aimerais que nous puissions, par exemple, montrer Terry Haass, Sonia Delaunay ou encore Jean Hélion... L'histoire de l'art s'écrit dans les livres, mais aussi sur les murs. Pour cela, en effet, il faut s'autoriser à faire appel à des commissaires capables de visions originales et qui acceptent de travailler avec certaines contraintes topographiques et budgétaires. Une chose est certaine : avoir des expositions aux cimaises est une source de stimulation énorme pour la vie de la recherche. Ce n'est pas qu'un supplément d'âme esthétique, c'est un émulateur de pensée.

Regards croisés: Die Forschungsstelle Informelle Kunst verfolgt auch das Ziel, eine Sammlung informeller Werke für Studien- und Lehrzwecke aufzubauen. Wie stellen Sie sich diese kuratorischen Projekte vor?

Prof. Dr. Christoph Zuschlag & Dr. des. Anne-Kathrin Hinz: Seit Gründung der Forschungsstelle haben wir eine kleine Studien- und Lehrsammlung mit informellen Arbeiten auf Papier (Druckgrafiken, Tuschezeichnungen und Aquarelle) aufzubauen können. Zwischenzeitlich zählt die Sammlung über achtzig Blätter, darunter Arbeiten von Hubert Berke, Joseph Fassbender, Albert Fürst, K. O. Götz, Heinz Kreutz, Gerhard Hoehme, Hans Kaiser, Bernard Schultze, Emil Schumacher, K. R. H. Sonderborg, Will Torger, Hann Trier, Friederich Werthmann, Wilhelm Wessel und Irmgard Wessel-Zumloh. Die meisten Werke sind durch Schenkungen aus privatem Besitz und Nachlässen zu uns gekommen. Durch das am Kunsthistorischen Institut ansässige Paul-Clemen-Museum stehen direkte Ausstellungsmöglichkeiten zur Verfügung. Auch sind wir offen für Leihanfragen. In erster Linie dient die Sammlung aber der praktischen Lehre, um Studierenden die Arbeit am Original zu ermöglichen und z. B. verschiedene Drucktechniken zu vermitteln.

Regards croisés : Ce sont aussi souvent des expositions, et leurs catalogues, qui ont marqué l'historiographie de l'art abstrait. Certains fondements théoriques éveillent-ils tout particulièrement votre intérêt ? Comment vous situez-vous par ailleurs au sein de l'historiographie existante sur les origines de l'art abstrait ? Vous placeriez-vous par exemple dans l'héritage de certains courants de pensées illustrés par des expositions telles que *The Spiritual in Art : Abstract Painting 1890-1985*,⁵ *Ornement et abstraction*⁶ ou *Aux origines de l'abstraction 1800-1914*⁷ ?

Thomas Schlessner : Aux origines de l'abstraction reste un des moments les plus forts de l'historiographie du début du XXI^e siècle et, pour tout dire, son co-commissaire, Pascal Rousseau me paraît être aujourd'hui une formidable référence, un véritable phare. Je m'appuie déjà beaucoup sur lui et sur ses travaux et continuerai de le faire, mais aussi sur ceux d'Éric de Chassey. J'aime en particulier chez ce dernier l'insatisfaction chronique qu'il manifeste face à l'encombrante polarisation terminologique abstraction/figuration, polarisation qu'il souhaite, comme beaucoup, voir voler en éclats. Ce qui, au passage, est beaucoup plus facile à dire qu'à faire... Le vocable générique d'« abstraction », même au pluriel, est critiquable. Mais par quoi donc le remplacer de moins décevant ?

Regards croisés: Und für Sie, Herr Zuschlag und Frau Hinz, gibt es bestimmte theoretische Grundlagen, die bei der Erforschung der abstrakten Kunst Ihr Interesse besonders wecken?

Prof. Dr. Christoph Zuschlag & Dr. des. Anne-Kathrin Hinz: Grundsätzlich bieten sich für die Erforschung der abstrakten Kunst zahlreiche Forschungsansätze an. Allein die Kunstgeschichte bietet ein breites Spektrum vom Formvergleich bis zur Werk- und Bildtheorie. Jeder Ansatz bietet seine spezifischen Erkenntnismöglichkeiten. Schließlich kommt es darauf an, welche konkrete Fragestellung oder These einer Forschung zu Grunde liegt. Denkt man dann auch interdisziplinär, so eröffnen historische, philosophische, soziologische und kulturwissenschaftliche Ansätze weitere Forschungsfelder und Möglichkeiten. Unser Ziel besteht darin, die Perspektiven der Kunstgeschichte durch diverse wissenschaftliche Methoden und Ansätze zu erweitern, und weniger darin, sich in einer bestimmten Wissenschaftstradition zu verorten.

Regards croisés: Wie stehen Sie zu den vorherrschenden historiografischen Diskursen, die seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts über die gestisch-abstrakte Kunst geführt werden, namentlich dem Diskurs, der die abstrakte Kunst (insbesondere die informelle) mit der Kunst der Freiheit gleichsetzt? Die zahlreichen Ausstellungen, die in den letzten Jahren der informellen Kunst in Deutschland gewidmet wurden, zeugen von der Fortführung dieses Diskurses.⁸

Prof. Dr. Christoph Zuschlag & Dr. des. Anne-Kathrin Hinz: Der Beobachtung können wir grundsätzlich, allerdings mit gewissen Einschränkungen, zustimmen. Auch wenn der Freiheits-Topos sehr eng mit der rasanten Entwicklung der abstrakten Kunst nach dem Zweiten Weltkrieg – vor allem in Deutschland – verbunden ist, sehen wir hier den Bedarf einer kritischen Reflexion. Grundsätzlich sollte das Narrativ der Freiheit in Bezug auf die informelle Kunst immer in seinem zeithistorischen Kontext betrachtet werden: So gilt es beispielsweise die Entstehungsbedingungen abstrakter Kunst der Bundesrepublik und der ehemaligen DDR ganz unterschiedlich zu bewerten. Auch muss die politische Indienstnahme des Informel und seine Stilisierung als Kunst der Freiheit im Kontext des Kalten Krieges kritisch analysiert werden. Es scheint so, als geraten die historischen kulturpolitischen Implikationen bei der Wahl von Ausstellungstiteln aus dem Blickfeld, weshalb der Freiheits-Begriff, so jedenfalls unsere Wahrnehmung, überstrapaziert wird. Jedoch darf die Perspektive, aus der Titel wie die der genannten Ausstellungen entstehen, dabei nicht außer Acht gelassen werden. Als wissenschaftliche Einrichtung ist es nicht unsere Aufgabe, hier tadelnd den Zeigefinger zu erheben. Jedoch können wir versuchen, mit Beiträgen und im Austausch mit Museen und anderen Institutionen zu einer kritischen Reflexion anzuregen.

Thomas Schlessler : L'équation « abstraction/informel = liberté » est agaçante. Le tour de passe-passe communicationnel, souvent dû à la nécessité de faire claquer des titres aguicheurs, est trop gros, trop grotesque. Cela ne résiste pas à une approche nuancée du sujet. Comment traiter, par exemple, du cas tellement ambigu du grand collectionneur Ottomar Domnick ? D'un côté, il fut envoyé comme neurologue sur le

front russe et en gardera la double culpabilité d'avoir à la fois officié du côté du Reich et de ne pas avoir combattu auprès des soldats allemands qu'il voyait se faire tuer... D'un autre côté, voisin de Baumeister à Stuttgart, il participe après-guerre à la dénazification de son pays avec ses expositions itinérantes de sa collection d'art informel. Il croit à la guérison, à la conjuration des psychoses et à l'éducation par l'art abstrait, mais se montre en même temps un psychiatre au tempérament autoritaire. Avec de tels personnages (au demeurant passionnants), on apprend à se méfier des appropriations de grandes valeurs humanistes par des instances qui incarnent ou entretiennent parfois des ambivalences moins dignes. Je reste, à titre personnel, très marqué par tout l'enseignement que j'ai reçu d'Éric Michaud sur ces questions, à l'EHESS, au début des années 2000.

Cependant, sans être fanatique des facilités de langage tendant à héroïser l'art en général et l'art abstrait en particulier, je me méfie tout autant du confort intellectuel qui consiste à partir bille en tête dans un processus de déconstruction. Il serait bien fâcheux de ne pas reconnaître une fière part d'audace et de recherche d'émancipation individuelle et collective chez les pionniers de l'art informel. D'où la parfaite qualité du titre de 2017 à Francfort qui parle de « liberté désirée » (*Ersehnte Freiheit*). Je prends.

Regards croisés : En guise de conclusion, quelles perspectives entrevoyez-vous pour la recherche sur l'art abstrait en Europe ?

Thomas Schlessner : Je citerais, parmi des dizaines de perspectives, trois qui me semblent extrêmement prometteuses et stimulantes : la redécouverte d'artistes longtemps oubliés, notamment parmi les femmes ; l'étude des phénomènes de réception et de perception des abstractions au prisme des neurosciences ; l'art abstrait ailleurs que dans la sphère des beaux-arts : par exemple dans le cinéma (j'affectionne en l'espèce particulièrement les travaux d'Arnauld Pierre et de Pauline Mari), dans la mode, ou, sujet complètement vierge et tellement excitant, dans le jeu vidéo...

Prof. Dr. Christoph Zuschlag & Dr. des. Anne-Kathrin Hinz: Wir verfolgen u. a. das Ziel der Öffnung neuer Forschungsperspektiven wie etwa auf die Bedeutung der Künstlerinnen, das Informel in der DDR und auf das Informel im globalen und transnationalen Vergleich und möchten zugleich die Möglichkeit nutzen, eingefahrene kunsthistorische Narrative, etwa die bereits thematisierte Konnotation Informel = Kunst der Freiheit kritisch zu hinterfragen. An potenziellen Themen mangelt es nicht. So gibt es bislang nur wenige Beiträge zur informellen Kunst im öffentlichen Raum bzw. Kunst am Bau. Gleicher gilt für den Bereich der angewandten Kunst. Nationale und internationale Netzwerke werden uns in den nächsten Jahren immer wieder beschäftigen. Der Kunsthandel ist ein weiteres Thema, das der Erforschung harrt. Hier existierten allein in Deutschland in 1950er- und 60er-Jahren viele kleine, regionale Galerien, die mit informeller Kunst gehandelt haben. Darüber ist so gut wie nichts bekannt. Auch das weite Feld der Kunstkritik ist weitgehend unbearbeitet und nur schlaglichtartig untersucht. Wir sind zuversichtlich, dass sich durch unsere Arbeit in Bonn ein verstärktes Interesse beim wissenschaftlichen

Nachwuchs einstellen und dem Thema der abstrakten Kunst in den nächsten Jahren wieder größere Aufmerksamkeit seitens Forschung zukommen wird.

- 1 Rezension zur Ausstellung *Le grand geste!* im Museum Kunstpalast, Düsseldorf, in: *Kölner Stadt-Anzeiger*, 9. April 2010.
- 2 WELTKUNST. Irres Informel, *Vom Rheingau über Italien bis nach Afrika*, 199 (2022).
- 3 *Die Form der Freiheit. Internationale Abstraktion nach 1945*, Ausst.-Kat., Potsdam, Museum Barberini, München: Prestel, 2022.
- 4 Vgl. Christoph Zuschlag, »Informelle Kunst – Zur Einführung«, in: *Positionen des deutschen Informel. Von Ackermann bis Zangs*, Ausst.-Kat., Schweinfurt 2021, S. 8–20, S. 11; vgl. Eduard Trier, »Zur Plastik des Informel«, in: Ulrich Schneider (Hg.), *Festschrift für Gerhard Bott zum 60. Geburtstag*, Darmstadt, 1987, S. 283–294.
- 5 *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890–1985*, Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art; Chicago, Museum of Contemporary Art; Den Haag, Haags Gemeentemuseum, New York: Abbeville Press, 1986.
- 6 *Ornament und Abstraktion: Kunst der Kulturen, Moderne und Gegenwart im Dialog*, Riehen, Fondation Beyeler, Riehen: Fondation Beyeler / Köln: DuMont, 2001.
- 7 *Aux origines de l'abstraction : 1800–1914*, Paris, Musée d'Orsay, Paris: Musée d'Orsay, 2003.
- 8 Unter anderem *Ersehnte Freiheit. Abstraktion in den 1950er Jahren*, Frankfurt am Main, Museum Giersch der Goethe-Universität, Petersberg: Michael Imhof Verlag, 2017; *Mut zur Freiheit. Informel aus der Sammlung Anna und Dieter Grässlin*, Mittelrhein-Museum Koblenz und in der Städtischen Galerie Karlsruhe, Petersberg: Michael Imhof Verlag, 2017; oder *Die Form der Freiheit. Internationale Abstraktion nach 1945*, Ausst.-Kat., Potsdam, Museum Barberini, München: Prestel, 2022.

Mentions légales / Impressum

© bei den Autoren und Autorinnen

ISSN: 2509-4750

Regards croisés

Revue franco-allemande d'histoire de l'art, d'esthétique et de littérature comparée

Deutsch-französische Zeitschrift für Kunstgeschichte, Literaturwissenschaft & Ästhetik

Association / Verein :

Regards croisés. Association franco-allemande d'histoire de l'art et d'esthétique, No. W931017724, fondée le 19 mars 2018.

Regards croisés ist ein eingetragener Verein nach französischem Recht.

Revue annuelle en ligne / Jährlich erscheinendes Online-Periodikum :

<https://hicsa.pantheonsorbonne.fr>

Hébergement de la revue et réalisation technique / Hosting und technische Realisierung :

EA 4100 HiCSA, Université Paris 1 – Panthéon-Sorbonne, Institut National d'Histoire de l'Art,
2 Rue Vivienne, F-75002 Paris

Responsables / Herausgeber :

Claudia Blümle, Markus A. Castor, Ann-Cathrin Drews, Boris Roman Gibhardt,
Marie Gispert, Johannes Grave, Fanny Kieffer, Julie Ramos, Muriel van Vliet

Rédaction / Redaktion : Morgane Walter

Contact Email / Mailadresse : regardscroises@outlook.com

Adresses de la rédaction / Redaktionsadressen :

France: Julie Ramos, Université de Strasbourg, ARCHE – Arts, civilisation et histoire de l'Europe
Palais Universitaire — BP 90020 — 67084 Strasbourg Cedex

Deutschland: Ann-Cathrin Drews, Humboldt-Universität zu Berlin — Institut für Kunst- und Bildgeschichte
Unter den Linden 6 — 10099 Berlin

www.revue-regards-croises.net

Première parution / Erstmals erschienen : 2013

Langues / Sprachen : Français, Deutsch

Ébauche / Design : Katharina Franke — Maquette / Layout & Satz : Fritz Grögel, www.fritzgroege.net

Logo / Logo : Daniela Löbbert — Impression / Druck : Département imprimerie de la Direction des affaires logistiques intérieures de l'Université de Strasbourg, Strasbourg.

Les textes protégés par les droits de la propriété intellectuelle sont la propriété des auteurs, des traducteurs et de l'éditeur. Tous les droits de reproduction et de diffusion sont réservés. / Das Urheberrecht verbleibt bei den Autoren, die Übersetzungsrechte bei den Übersetzern. Jegliche Wiedergabe oder Vervielfältigung nur mit Einwilligung der Herausgeber und des Verlages.

Soutenu par / Unterstützt durch :



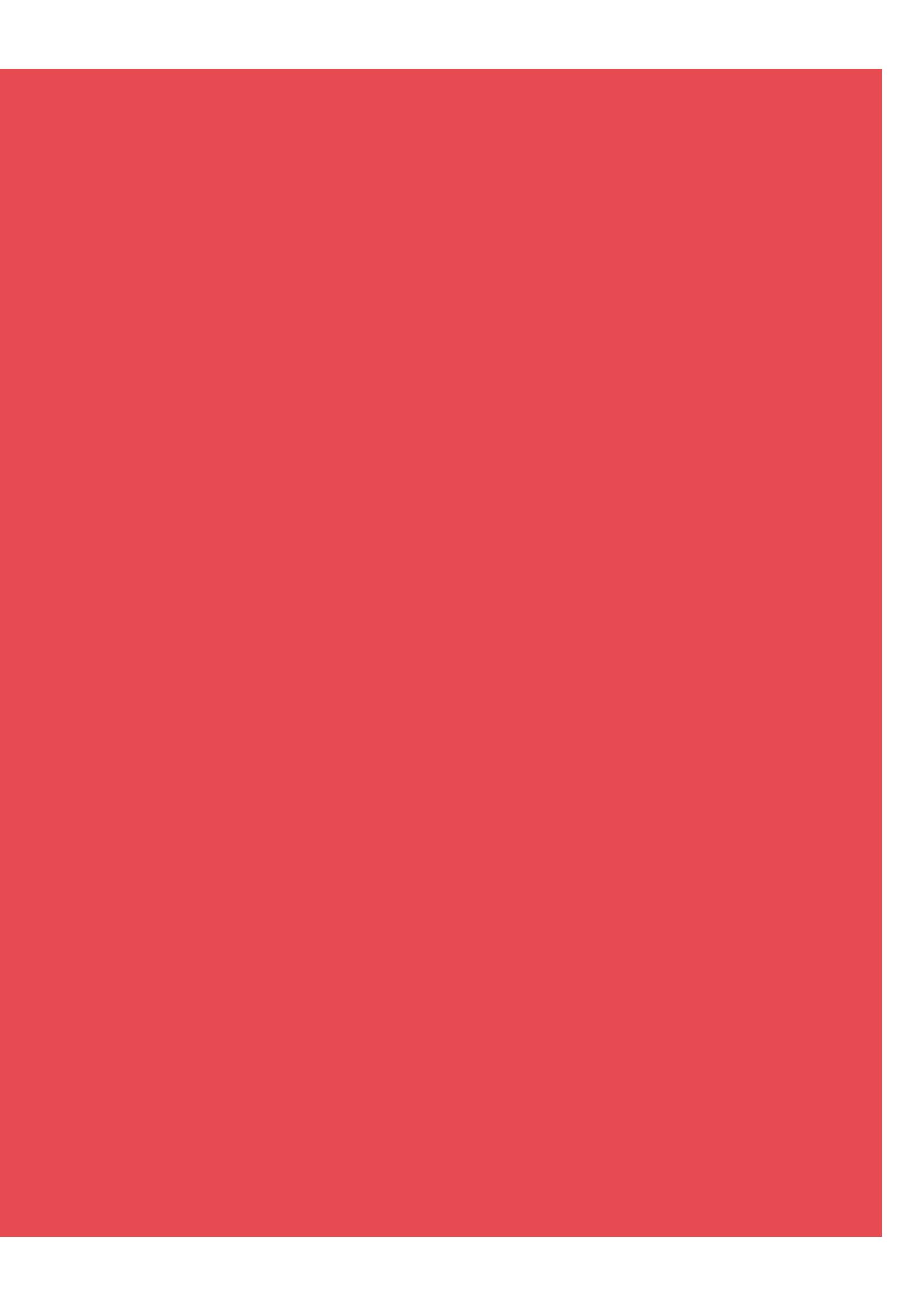
DEUTSCHES FORUM
FÜR KUNSTSCHRIFT
LE MUSÉE ALLEMAND
D'HISTOIRE DE L'ART
PARIS



UNIVERSITÉ PARIS 1
PANTHÉON SORBONNE

Gefördert durch
DFG
Deutsche
Forschungsgemeinschaft





Propositions / Vorschläge:

Pour toutes propositions de recension, veuillez contacter la rédaction
à l'adresse suivante : regardscroises@outlook.com
Bitte senden Sie uns gerne Ihre Vorschläge für Buchbesprechungen
an unsere Redaktionsadresse : regardscroises@outlook.com

ISSN : 2509-4750

regards croisés

