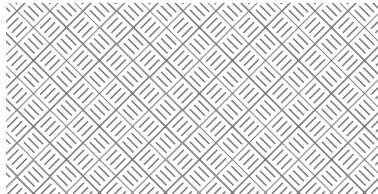


Inhaltsverzeichnis



Sommaire

I Editorial

6 / 8

II Dossier Die Gotik und das Gotische / Le gothique

Michaela Passini

Le Gothique dans les historiographies de l'art française et allemande.

Stratégies de nationalisation et constructions croisées d'identités esthétiques /

Die Gotik in der französischen und deutschen Geschichtsschreibung. Strategien der

Nationalisierung und wechselseitige Konstruktionen ästhetischer Identitäten 10 / 18

Christian Freigang

Was ist gotische Architektur? Grundlagen zur jüngeren Forschung in

Deutschland und Frankreich / Qu'est-ce que l'architecture gothique?

Fondements de la recherche scientifique récente en Allemagne et en France 28 / 38

Maria Stavrinaki

La cathédrale expressionniste : Révolution ou retour à l'ordre /

Die expressionistische Kathedrale: Revolution oder Rückkehr zur Ordnung? 50 / 62

Carolin Meister und Wilhelm Roskamm

Deleuze meets Worringer – oder vom Gotischen zum Nomadischen /

Deleuze meets Worringer, ou du gothique au nomade 76 / 90

III Aktuelle deutsch-französische Lektüre / Lectures croisées de l'actualité

Pierre-Yves Le Pogam

Stefan Trinks, *Antike und Avantgarde. Skulptur am Jakobsweg im 11. Jahrhundert: Jaca – León – Santiago*, Berlin : Akademie Verlag, 2012. 104

Oskar Bätschmann

Marc Bayard und Elena Fumagalli (Hg.), *Poussin et la construction de l'antique*, Académie de France à Rome, Paris: Somogy Éditions, 2011. 108

Sebastien Bontemps

Ulrich Pfisterer et Gabriele Wimböck (dir.), »Novità«. *Neuheitskonzepte in den Bildkünsten um 1600*, Berlin : Diaphanes, 2011. 112

Laurent Baridon

Hein-Th. Schulze Altcapenberg, Rolf H. Johannsen und Christiane Lange (dir.), *Karl Friedrich Schinkel: Geschichte und Poesie – Das Studienbuch*, Berlin : Deutscher Kunstverlag, 2012. 116

Dominik Brabant

Laurence Bertrand Dorléac, *Contre-déclin: Monet et Spengler dans les jardins de l'histoire*, Paris: Éditions Gallimard, 2012. 120

Mildred Galland-Szymkowiak

Norberto Gramaccini, Johannes Rößler (dir.), *Hundert Jahre »Abstraktion und Einfühlung«. Konstellationen um Wilhelm Worringer*, Munich : Wilhelm Fink, 2012. 124

Susanne Mersmann

Ivanne Rialland (Hg.), *Écrire la sculpture (XIX^e-XX^e siècles)*, Paris: Classiques Garnier, coll. Rencontres, 2012. 128

Chloé Ledoux

Barbara Schaefer (dir.), *1912 – Mission Moderne. Die Jahrhundertschau des Sonderbundes*, cat. exp., Cologne : Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, Cologne : Wienand Verlag, 2012. 134

Eva Maria Froschauer

Rossella Froissart Pezone und Yves Chevretils Desbiolles (Hg.), *Les revues d'art. Formes, stratégies et réseaux au XX^e siècle*, Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2011. 138

Hélène Ivanoff

Audrey Rieber, *Art, Histoire et signification. Un essai d'épistémologie d'histoire de l'art autour de l'iconologie d'Erwin Panofsky*,
Paris: Éditions l'Harmattan, coll. Esthétiques, 2012.

142

Antje Kramer-Mallordy

Konstanze Rudert (dir.), *Im Netzwerk der Moderne. Kirchner, Braque, Kandinsky, Klee ... Richter, Bacon, Altenbourg und ihr Kritiker Will Grohmann*, cat. exp., Dresde : Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Munich : Hirmer Verlag, 2012.

Konstanze Rudert (dir.), *Will Grohmann. Texte zur Kunst der Moderne*, anthologie commentée, revue par Volkmar Billig et publiée avec le concours des Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Munich : Hirmer Verlag, 2012.

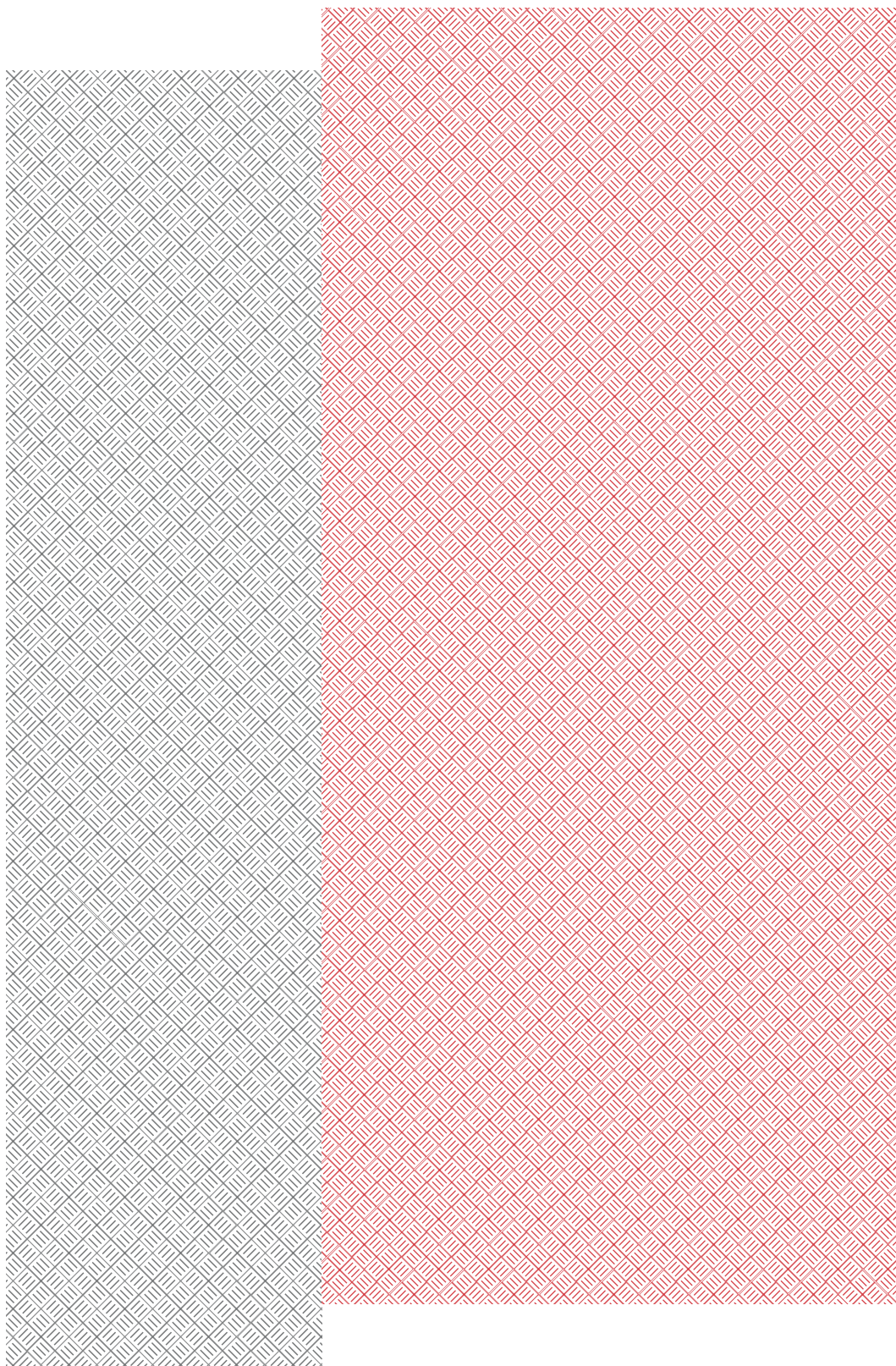
Konstanze Rudert (dir.), *Zwischen Intuition und Gewissheit. Will Grohmann und die Rezeption der Moderne in Deutschland und Europa 1918–1968*, actes de colloque publiés avec le concours des Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Dresde : Sandstein Verlag, 2013.

146

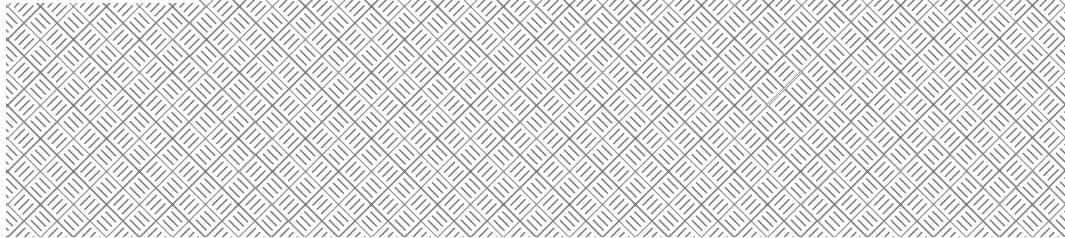
Luise Junghans

Julie Verlaine, *Les galeries d'art contemporain à Paris. Une histoire culturelle du marché de l'art, 1944–1970*,
Paris: Publications de la Sorbonne, 2012.

152



Editorial



 Mit dem Dossier der zweiten Ausgabe der *Regards croisés* widmen wir uns der Gotik. Unserer ersten Ausgabe, die ein Porträt des französischen Kunsthistorikers Daniel Arasse enthielt, folgt somit ein thematisches Dossier über einen schillernden Begriff, der sowohl eine Epoche als auch einen Stil oder ein Konzept bezeichnen kann. Für ein deutsch-französisches Rezensionjournal ist das Thema besonders reizvoll, da dieser erste ‚internationale‘ Stil in erheblichem Maße die kulturelle Landschaft Frankreichs und Deutschlands prägte. Auch in der anhaltenden Rezeption spielen die Beziehungen dieser beiden Länder weiterhin eine besondere Rolle, denn westlich wie östlich des Rheins wurde die Gotik immer wieder zu einem Begriff, an dem sich die wechselseitige Wahrnehmung in Annäherung oder Abgrenzung kristallisieren konnte. Umso bemerkenswerter ist, dass der Gotikbegriff in der gemeinsam vom Musée des Beaux Arts in Rouen und vom Kölner Wallraf-Richartz-Museum konzipierten Ausstellung *Die Kathedrale. Romantik – Impressionismus – Moderne*¹ regelrecht vermieden wurde – vielleicht weil er immer noch an ‚politische‘ Fragen der Kunstgeschichte rührt. Wie virulent diese Fragen auch heute noch sind, zeigen die deutschen und französischen Pressereaktionen auf die Ausstellung, in denen erneut der Streit um die Priorität von Rouen oder Köln Ende des 19. Jahrhunderts und die Frage einer nationalen Vorherrschaft aufgegriffen werden.²

Selten wurde ein kunsthistorischer Stil ähnlich nationalistisch aufgeladen wie die Gotik, so dass dieses Thema in besonderer Weise für das vorliegende Dossier der zweiten Nummer der *Regards croisés* eine Herausforderung darstellt. Gerade die deutsch-französische Konkurrenz um die politische Vormachtstellung in Europa wurde ab dem 19. Jahrhundert über die Frage des ‚Ursprungs‘ der Gotik verhandelt (Michaela Passini). Dass die technische Meisterleistung der Baukörper mit einem künstlerischen Erfindungsreichtum verbunden, Architekturprogramm und Bild auf neue Weise verhandelt wurden, bedingt die Frage nach einer „medialen Spezifik“ des Gotischen (Christian Freigang). Der Bildcharakter der gotischen Kathedralen zwischen Auflösung und Verbindung führte im deutschen Expressionismus zu deren politisch-ambivalenter Aufladung als revolutionäre künstlerische Ensembles, aber auch als Sinnbilder einer übergreifenden Ordnung (Maria Stavrinaki). Und nicht zuletzt hat die gotische Linie, wie sie 1909 Wilhelm Worringer in *Formprob-*

Regards croisés.

Deutsch-französisches Rezensionjournal
 für Kunstgeschichte und Ästhetik
 Nummer 2 / 2014.

leme der Gotik³ entwickelt hat, maßgeblich das ästhetische Denken des französischen Philosophen Gilles Deleuze geprägt und auf diese Weise eine ebenso eigenwillige wie produktive Überkreuzung französischer und deutscher Diskurse angestoßen (Carolin Meister und Wilhelm Roskamm).

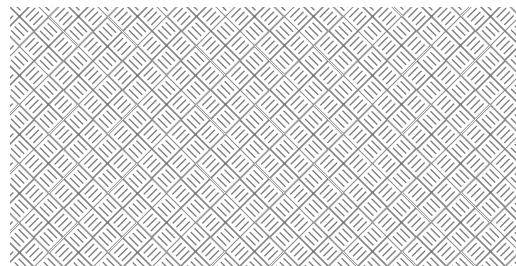
Neben dem Themenschwerpunkt des Dossiers stehen Buchkritiken im Zentrum der *Regards croisés*. Den Beiträgen zur Gotik folgen auch in dieser Ausgabe deutschsprachige Rezensionen französischer Arbeiten sowie Besprechungen, die aus einer französischen Perspektive einen Blick auf Bücher aus dem deutschen Sprachraum werfen. Die Seltenheit und unvermeidliche Verspätung, mit der Übersetzungen wissenschaftlicher Arbeiten zur Kunstgeschichte und Ästhetik vorgelegt werden, schränkt die Verbreitung neuer Untersuchungsgegenstände, die Diskussion innovativer Methoden sowie die Zirkulation von Ideen ein. Diesem Problem, das insbesondere auch den Austausch zwischen dem französischen und deutschen Sprachraum betrifft, entgegenzuwirken, ist ein zentrales Anliegen unseres Rezensionsjournals.

Vor diesem Hintergrund möchten wir besonders jenen Autorinnen und Autoren danken, die sich auf unser Anliegen eingelassen haben und dank deren Mitarbeit die zweiten *Regards croisés* Neuerscheinungen zur Kunstgeschichte wie zur Ästhetik über verschiedene Epochen hinweg vorstellen können. Unser Dank gilt gleichermaßen Ann-Cathrin Drews, die die Stelle der Redaktion übernommen und uns bereits in den letzten Monaten mit großem Engagement unterstützt hat. Schließlich danken wir dem HiCSA (Université Paris 1 – Panthéon-Sorbonne), dem Deutschen Forum für Kunstgeschichte Paris, der Kunstakademie Münster und der Humboldt-Universität zu Berlin für die großzügige institutionelle wie finanzielle Unterstützung, die die Zukunft dieser Zeitschrift für die kommenden Jahre sichert.

1. *Cathédrales 1789–1914. Un mythe moderne*, Rouen, Musée des Beaux-Arts (12. April – 31. August 2014); *Die Kathedrale. Romantik – Impressionismus – Moderne*, Köln, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud (26. September – 18. Januar 2015). Zur Ausstellung ist ein Katalog erschienen unter dem Titel *Cathédrales 1789–1914. Un mythe moderne*, hg. von Sylvain Amic und Ségolène Le Men, Paris 2014; *Die Kathedrale. Romantik – Impressionismus – Moderne*, hg. von Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, München 2014.
2. Werner Spies, „Als die Kathedralen schwarz waren“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 6.08.2014, Nr. 180, S. 12 und Didier Rykner, „Cathédrales 1789–1914. Un mythe moderne“, in: *La Tribune de l'Art*, 15.07.2014, <http://www.latribunedelart.com/cathedrales-1789-1914-un-mythe-moderne>, (aufgerufen am 6.10.2014); Antoine Flandrin, „A Rouen, une expositi-

on monumentale sur les cathédrales“, in: *Le Monde*, 26.05.2014, http://www.lemonde.fr/culture/article/2014/05/26/a-rouen-une-exposition-monumentale-sur-les-cathedrales_4425418_3246.html (aufgerufen am 6.10.2014).

3. Wilhelm Worringer, „Formprobleme der Gotik“, in: Ders., *Schriften*, Bd. 1, hg. von Hannes Böhringer, Helga Grebing und Beate Söntgen, München 2004, S. 151–299.



Editorial



C'est au gothique que nous avons choisi de consacrer le dossier de cette seconde parution de *Regards croisés*. Au premier numéro, qui offrait le portrait de l'historien de l'art français qu'est Daniel Arasse, fait ainsi suite un dossier thématique tourné vers une notion dont la signification oscille, le gothique étant susceptible de renvoyer aussi bien à une époque qu'à un style ou à un concept. Un thème particulièrement riche donc pour une revue de recensions franco-allemandes telle que la nôtre, puisque ce style « international » est le premier à avoir marqué le paysage culturel franco-allemand avec autant de répercussions. Et même dans la continuité de la réception de ce style, les relations tissées entre les deux pays jouent par la suite un rôle déterminant, car le gothique incarne potentiellement de part et d'autre du Rhin le nœud conceptuel où la perception mutuelle des uns par les autres peut réussir à se cristalliser, que ce soit en raison d'affinités électives ou par souci contraire de se démarquer. Il est sur ce point très significatif que le recours au concept du gothique ait été soigneusement évité dans le titre de l'exposition *Cathédrales 1789-1914. Un mythe moderne*¹ organisée en commun par le Musée des Beaux Arts de Rouen et le Wallraf-Richartz-Museum de Cologne, peut-être en raison des questions « politiques » que cette notion est encore susceptible d'agiter. Les comptes rendus de la presse sur cette exposition, tant du côté allemand que du côté français, témoignent de la virulence que conservent ces questions, en évoquant de nouveau le débat sur la priorité de Rouen ou de Cologne à la fin du 19^{ème} siècle et la question d'une prééminence nationale².

Rarement un style de l'histoire de l'art n'a autant été traité à travers le prisme du nationalisme, au point que ce thème se soit imposé comme une exigence évidente, pourrait-on dire, pour le présent dossier du second numéro de *Regards croisés*. La concurrence franco-allemande pour dominer politiquement l'Europe se trouve en effet abordée dès le 19^{ème} siècle, et ce à travers la question de « l'origine » du gothique (Michela Passini). Les réalisations techniques maîtresses des différents bâtisseurs de cathédrales sont désormais étudiées de manière novatrice à travers leurs liens avec de nombreuses découvertes artistiques, le programme architectural et l'image : il apparaît dès lors comme essentiel de questionner le « médium spécifique » que constitue le gothique (Christian Freigang). Du fait du caractère plastique des cathédrales gothiques, tenant toujours la balance entre dissolution et structuration, l'expérience de l'expressionnisme allemand permet de les considérer de manière politiquement ambiguë com-

Regards croisés.

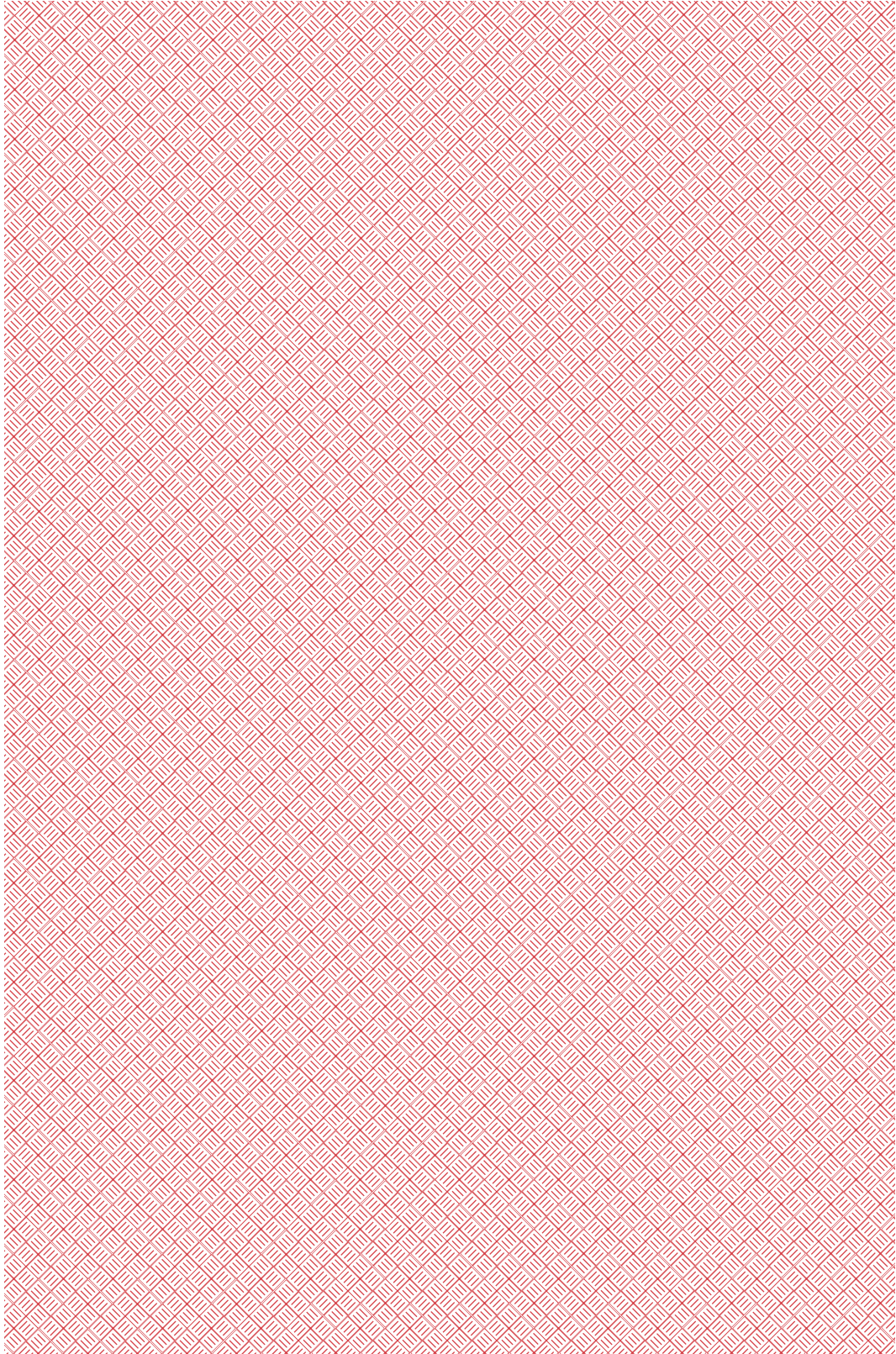
Revue franco-allemande de recensions
d'histoire de l'art et esthétique
Numéro 2 / 2014.

me des monuments artistiques révolutionnaires tout autant que comme les symboles d'un ordre transcendant (Maria Stavrinaki). La ligne gothique, telle qu'a pu l'éclairer Wilhelm Worringer en 1909 dans *L'art gothique*³, a également considérablement inspiré l'esthétique du philosophe français Gilles Deleuze, au point que nous nous retrouvons pour finir face à une sorte de redoublement aussi original que productif des relations en chiasme qui ont caractérisé par le passé le dialogue franco-allemand (Carolyn Meister und Wilhelm Roskamm).

En parallèle avec l'approche thématique du dossier, les critiques d'ouvrages récemment parus forment le cœur des *Regards croisés*. Aux contributions sur le gothique succèdent également pour ce numéro des recensions en langue allemande d'ouvrages français, ainsi que des éléments de réflexion permettant de jeter depuis une perspective française un regard neuf sur des ouvrages issus du monde germanique. La rareté des traductions de travaux scientifiques en histoire de l'art et en esthétique et le délai inévitable avec lequel elles sont réalisables limitent considérablement le partage de nouveaux objets de recherche, la discussion autour de méthodes novatrices, tout autant que la circulation des idées. C'est à résoudre ce problème, et spécifiquement en ce qui concerne l'espace franco-allemand, que s'efforce notre revue de recensions.

Cet enjeu étant posé, nous souhaitons remercier particulièrement les auteur(e)s qui ont répondu à notre appel pour leur contribution au second numéro de *Regards croisés*, dont la vocation est de présenter l'éventail des nouvelles parutions en histoire de l'art et en esthétique, quelles que soient les époques abordées. Nous tenons à remercier non moins chaleureusement Ann-Cathrin Drews qui a accepté d'occuper le poste de rédaction et qui a témoigné ces derniers mois d'un remarquable engagement à soutenir notre projet. Notre profonde gratitude va également à l'HiCSA (Université Paris 1 – Panthéon-Sorbonne), au Centre Allemand d'Histoire de l'Art de Paris, à la Kunstakademie de Münster et à la Humboldt-Universität de Berlin pour leur solide soutien institutionnel aussi bien que financier, garantissant l'avenir de cette revue pour les années à venir.

1. *Cathédrales 1789-1914. Un mythe moderne*, Rouen, Musée des Beaux-Arts (12 avril – 31 août 2014) ; *Die Kathedrale. Romantik – Impressionismus – Moderne*, Köln, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud (26 septembre – 18 janvier 2015). Concernant l'exposition, un catalogue est paru sous le titre *Cathédrales 1789-1914. Un mythe moderne*, sous la direction de Sylvain Amic et Ségolène Le Men, Paris : Somogy, 2014 ; *Die Kathedrale. Romantik – Impressionismus – Moderne*, édité par le Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, München : Hirmer, 2014.
2. Werner Spies, « Als die Kathedralen schwarz waren », dans *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 6.8.2014, no. 180, p. 12 ; Didier Rykner, « Cathédrales 1789-1914. Un mythe moderne », dans *La Tribune de l'Art*, 15.07.2014, <http://www.latribunedelart.com/cathedrales-1789-1914-un-mythe-moderne>, (consulté le 6.10.2014) ; Antoine Flandrin, « À Rouen, une exposition monumentale sur les cathédrales », dans *Le Monde*, 26.05.2014, http://www.lemonde.fr/culture/article/2014/05/26/a-rouen-une-exposition-monumentale-sur-les-cathedrales_4425418_3246.html (consulté le 6.10.2014).
3. Wilhelm Worringer, « Formprobleme der Gotik », dans *Schriften*, vol. 1, éd. par Hannes Böhringer, Helga Grebing et Beate Söntgen, Munich : Wilhelm Fink, 2004, p. 151-299 ; trad. fr. de Daniel Decourdemanche sous le titre *L'art gothique* (Paris : Gallimard, 1941) ; et pour l'édition de 1967 par Jacques Decours (Paris : Gallimard, 1967).



Le Gothique dans les historiographies de l'art française et allemande - Stratégies de nationalisation et constructions croisées d'identités esthétiques

Michela Passini

Le 12 mai 1917, le médiéviste Camille Enlart, qui mettait alors les dernières touches à la nouvelle édition de son *Manuel d'archéologie française*, écrivait à son collègue et ami Émile Mâle :

« Dans ma nouvelle édition je remplace dans une large mesure le terme "gothique" par le mot "français". Je voudrais ramener cette expression primitive et légitime dans le langage courant, sans me flatter toutefois de supprimer l'autre. Le mot rentré dans l'usage, la notion entrerait plus nettement dans les idées reçues du grand public¹. »

Dans son *Pierres de France*, paru en 1919 mais composé tout au long des années de la guerre, Henri Focillon affirme quant à lui : « Cette forme surprenante de l'art de bâtir, on l'appelle art gothique. C'est art français qu'il faut dire. Rien de plus français par les origines comme par le développement². » Un autre spécialiste d'architecture médiévale, Marcel Aubert, évoque après la fin du conflit les paysages de l'Oise dans un ouvrage consacré aux régions dévastées : « Ce beau pays est aussi le berceau de notre art national du Moyen-Âge, de notre architecture gothique, que l'on pourrait plus justement appeler française³. »

Ces textes témoignent du combat mené par les historiens de l'art français contre le terme « gothique », dont la guerre avait rendu inacceptables les résonances germaniques. Pendant le conflit, l'intense médiatisation à laquelle furent soumis des monuments emblématiques de l'art gothique, telle la cathédrale de Reims, incendiée le 19 septembre 1914, eut des conséquences fondamentales sur l'évolution des imaginaires du patrimoine. Frappée par le feu allemand, la cathédrale fut érigée en icône identitaire. Plusieurs historiens de l'art français écrivirent alors que les Allemands avaient sciemment bombardé ce chef-d'œuvre du gothique, en sachant qu'ils frappaient la France dans ce qu'elle avait de plus précieux : un des monuments les plus représentatifs de son identité. Certains affirmèrent que « l'ennemi » agissait ainsi par jalousie : il visait les cathédrales, les spécimens d'un art gothique dont l'Allemagne avait longtemps revendiqué la paternité, mais qui s'avérait purement, authentiquement français, par ses origines comme par son caractère.

La radicalisation extrême du discours sur l'art produite par le conflit eut un impact considérable sur l'élaboration d'un imaginaire de l'art national où le gothique tenait désormais une place d'absolu premier plan⁴. Ce

Regards croisés.

Revue franco-allemande de recensions
d'histoire de l'art et esthétique
Numéro 2 / 2014.

- processus de nationalisation du style trouve toutefois ses origines bien avant 1914, dans l'élaboration croisée d'une histoire de l'art médiéval tout au long la seconde moitié du XIX^e siècle.

Le gothique des historiens de l'art français : un art national pour la Troisième République

Émise pour la première fois au milieu des années 1830⁵, la thèse de l'origine française du gothique fut démontrée en 1843 par l'architecte allemand Franz Mertens⁶. En 1845, indépendamment de Mertens, dont il ne semble pas avoir connu les écrits, l'archéologue français Félix de Verneilh acheva de prouver l'antériorité du gothique français, en engageant une polémique avec l'érudit et collectionneur allemand Sulpiz Boisserée⁷. Même si, au cours de la seconde moitié du XIX^e siècle, certains historiens de l'art allemands soutinrent que la naissance du gothique en Île-de-France s'expliquait par la présence de peuples germaniques, c'est-à-dire des Francs⁸, au seuil du XX^e siècle, l'origine française du gothique était chose connue et généralement admise par l'ensemble de la communauté scientifique. Ainsi, dans la leçon d'ouverture de son cours de 1906, Émile Mâle rend compte d'une série de travaux d'auteurs allemands retraçant les modèles français d'édifices gothiques germaniques : « Aujourd'hui, l'Allemagne est la première à proclamer, par ses érudits, que son art du XIII^e siècle est d'origine française. Bien mieux, les archéologues allemands ont su reconnaître de quels modèles français dérivent leurs églises gothiques⁹. »

Au tournant du XIX^e siècle, Mâle avait lui même été l'auteur d'un ouvrage fondamental et destiné à un large succès, dans lequel il avançait une construction éminemment politique de l'art français du XIII^e siècle : *L'Art religieux du XIII^e siècle en France*, le texte de la thèse qu'il soutint à la Sorbonne, paru en 1898. Le XIII^e siècle représentait pour Mâle le sommet de l'art national : à cette époque, la France avait exprimé ses potentialités artistiques et intellectuelles avec une puissance inégalée et avait servi de modèle à l'Europe entière.

« Nulle part, la pensée chrétienne n'a été exprimée avec autant d'ampleur et de richesse qu'en France. Il n'y a pas, dans l'Europe entière, un ensemble d'œuvres dogmatiques comparable, même de bien loin, à celui que nous présente la cathédrale de Chartres. C'est en France que la doctrine du Moyen-Âge a trouvé sa forme parfaite. La France du XIII^e siècle fut la conscience de la chrétienté. Quand on connaît Chartres, Amiens, Paris, Reims, Laon, Bourges, Le Mans, Sens, Auxerre, Troyes, Rouen, Lyon, Poitiers, Clermont, on a peu de choses à apprendre des cathédrales étrangères¹⁰. »

L'Art religieux du XIII^e siècle en France comblait une lacune dans l'historiographie : à l'époque de sa parution, la bibliographie sur l'art médiéval comportait des études de thèmes isolées et plusieurs monographies sur différents édifices ou ensembles monumentaux, mais aucun travail de synthèse sur l'iconographie des cathédrales n'était disponible. L'œuvre de Mâle en fut d'autant plus appréciée par des écrivains tels Joris-Karl Huysmans, Marcel Proust et Romain Rolland qui, en ce tournant du siècle, se mesuraient aux résonances historiques et symboliques de la cathédrale, et trouvèrent dans son travail à la fois un répertoire de thèmes et de motifs savamment élucidés et un guide précieux de la culture figurative du Moyen-Âge¹¹.

L'œuvre de Mâle fut sans doute l'expression la plus accomplie d'une lecture nationaliste du gothique. Celle-ci était cependant largement répandue parmi les historiens de l'art français.

En 1899, Jean-Joseph Marquet de Vasselot, élève de Louis Courajod et futur conservateur des objets d'art au Louvre, avait conclu sur ce vœu le compte rendu qu'il consacra au livre de Mâle : « Puisse-t-il, s'il nous est permis de répéter un souhait que nous avons déjà formulé ici-même, répandre cette idée qu'au Moyen-Âge la France a eu une production artistique à laquelle celle d'aucun autre pays de l'Europe ne peut être comparée¹². » Le même parti pris nationaliste gît au cœur de la leçon d'ouverture du cours d'histoire de l'art du Moyen-Âge, que Mâle prononça en Sorbonne le 8 décembre 1906 :

« L'art du Moyen-Âge est peut-être la création la plus originale de la France. Dans d'autres domaines nous avons des rivaux et souvent des maîtres. Ce n'est pas nous qui avons donné à l'épopée sa forme parfaite, c'est Dante. Nous avons créé le théâtre du Moyen-Âge, mais ce n'est pas nous qui avons découvert tout ce que le vieux drame pouvait contenir de poésie et de beauté, c'est Shakespeare. En revanche, il n'y a rien en Europe qui puisse se comparer à la cathédrale de Chartres ou à la cathédrale de Reims¹³. »

La création du cours d'histoire de l'art du Moyen-Âge à la Sorbonne en 1906 – transformé en 1912 en chaire, que Mâle occupa jusqu'en 1923 et qui s'ajoutait à celle d'histoire de l'art générale, tenue par Henry Lemonnier – fut intimement liée à la suppression de la Faculté d'État de théologie protestante à la suite de la promulgation de la loi du 9 décembre 1905, qui établissait la séparation des églises et de l'État¹⁴. Le texte de cette leçon inaugurale, lue en plein débat sur l'application de la loi de Séparation dans une institution phare de la République, n'évoquait que rapidement les composantes religieuses de l'art médiéval pour insister en revanche avec énergie sur la primauté de la France au sein de l'Europe du Moyen-Âge. Mâle posait ainsi les jalons d'une pédagogie nationale du patrimoine qui sera le ressort de ses engagements de savant.

Le gothique des historiens de l'art allemands : un art d'origine française mais d'essence germanique ?

Le constat de l'origine française du gothique eut un impact considérable sur l'évolution de l'historiographie en Allemagne. Représentants d'une science de l'art qui se voulait rigoureusement historique, les universitaires allemands intégrèrent rapidement à leur discours les preuves de la généalogie française du style, apportées par des savants tant allemands que français au milieu du XIX^e siècle : ainsi, dès 1857, Anton Springer exprimait sa méfiance vis-à-vis de la théorie de la dérivation germanique dans ses *Kunsthistorische Briefe* (*Lettres sur l'histoire de l'art*)¹⁵.

L'œuvre de Wilhelm Vöge, élève de Springer à Leipzig, puis de Carl Justi et de Henry Thode à Bonn, est exemplaire d'une historiographie germanique qui a posé le problème de l'art national et de la valeur identitaire du gothique autrement que l'histoire de l'art française¹⁶. Son ouvrage majeur, *Die Anfänge des monumentalen Stiles im Mittelalter* (*Les origines du style monumental au Moyen-âge*, 1894) s'ouvrait sur une célébration passionnée de la France médiévale et de sa primauté dans l'espace européen :

« Malgré l'empereur et l'empire, la France est le principal centre culturel du Moyen-Âge : c'est ici que la vie du Moyen-Âge atteint une intensité maximale et revêt des formes existentielles et artistiques exemplaires. Les problèmes de nature générale sur l'histoire de l'art médiéval, comme la question de l'héritage de l'Antique ou des apports orientaux,

- ou encore celle des influences réciproques entre les nations de l'Europe occidentale, ne peuvent être résolues à partir des seuls monuments italiens ou allemands. La naissance du style médiéval devra toujours être étudiée d'abord en territoire français, car seulement en France le mystère du génie médiéval se dévoile¹⁷. »

Toutefois, l'histoire de l'art allemande ne renonça pas complètement à l'idée de l'essence – si ce n'était pas l'origine – germanique du style. L'enjeu identitaire incarné par le gothique était trop profondément enraciné dans la culture allemande du XIX^e siècle pour que l'idée de sa spécificité germanique puisse être simplement abandonnée. À l'aube du XX^e siècle, des chercheurs provenant d'horizons méthodologiques différents élaborèrent une série de solutions dont il est aisé de saisir la logique compensatoire.

Le débat sur la notion de « *Spätgotik* » (gothique tardif) qui opposa August Schmarsow et Georg Dehio devait induire la cristallisation de ces prises de position. En 1899, Schmarsow, alors professeur à Leipzig, avait fait paraître dans les *Actes de l'Académie des Sciences de Sachse* un article intitulé « Reformvorschläge zur Geschichte der deutschen Renaissance » (Propositions pour une réforme de l'histoire de la Renaissance en Allemagne)¹⁸. Il contestait l'emploi du terme « *Spätgotik* » pour définir l'art du XV^e siècle allemand. Pour Schmarsow, cette production ne devait plus être considérée comme le produit de la dégénérescence d'un art plus pur, le gothique ; il s'agissait de la manifestation d'une culture figurative différente, répondant à ses lois propres : non plus un art décadent, mais un art originel en pleine éclosion, non plus un « *Spätgotik* », mais une « *Frührenaissance* » (proto-Renaissance).

Georg Dehio, professeur d'histoire de l'art à Strasbourg, riposta dans un article intitulé « Über die Grenze der Renaissance gegen die Gotik » (Sur la frontière entre la Renaissance et le gothique)¹⁹, paru dans la revue *Kunstchronik* l'année suivante, en 1900. L'alternative entre *Spätgotik* et *Frührenaissance* était, selon Dehio, entièrement fautive. L'Allemagne avait connu, au XV^e siècle, l'essor d'un art original, comparable par sa qualité à la Renaissance italienne. Mais celle-ci étant un phénomène spécifiquement italien, le principe formel du XV^e siècle allemand devait être recherché ailleurs, et notamment dans le gothique. Au XV^e siècle, le gothique allemand s'était renouvelé spontanément, à partir d'une tradition autochtone très féconde, en dehors de l'intervention des formes classiques importées d'Italie.

Des conséquences capitales pour l'écriture d'une histoire de l'art allemand découlaient de ce constat. Selon Dehio, le gothique allemand, exceptionnellement résistant car inscrit au plus profond des habitudes constructives et visuelles du peuple allemand, se dissolvait naturellement dans le Baroque : la possibilité même de l'adhésion aux valeurs formelles de la Renaissance classique était ainsi exclue de l'horizon de l'art allemand. La condition préliminaire d'une telle évolution résidait, chez Dehio, dans l'identité des présupposés esthétiques des deux styles, consistant dans la « fusion des éléments architecturaux en une unité picturale²⁰ ». Le style architectural du XV^e siècle allemand devait alors être considéré comme un « pré-Baroque » (*Vorbarock*), ou plutôt un « Baroque gothiciant » (*gotisierendes Barock*)²¹. L'Allemagne se confirmait ainsi comme la terre d'élection d'un principe pictural (*malerisch*), anticlassique, qui, dans le discours de Dehio, recouvrait les traits d'une véritable « constante nationale ».

Connaissant dans les pays germaniques un développement autonome et particulièrement riche, le « *Spätgotik* » incarnait un principe identitaire, à la fois face à la Renaissance italienne et au gothique « classique », français. Dehio ne songea jamais à remettre en cause

la primauté chronologique de la France dans l'élaboration du gothique, mais une fois qu'on avait retiré à celle-ci sa fonction de centre idéal de l'Europe gothique, la voie était libre pour des solutions différentes, où l'Allemagne semblait être appelée à jouer un rôle plus substantiel.

Une fois ces prémisses posées, l'origine topographique du style perdait toute importance. La question, en effet, ne se posait plus du tout en ces termes au début des années 1910, pour une plus jeune génération de chercheurs, fortement marqués par l'enseignement du suisse Heinrich Wölfflin, titulaire de la chaire d'histoire de l'art de l'université de Berlin, et par son interprétation psychologique de l'histoire des styles. Un auteur tel que Wilhelm Worringer fera alors du gothique l'expression nécessaire de constantes nationales, un phénomène entièrement autonome par rapport au gothique français.

Déjà dans son célèbre essai *Abstraktion und Einfühlung*²² (*Abstraction et empathie*, 1907), Worringer avait fait du gothique l'expression d'un invariant ethnique, en le liant aux « races germaniques ». Ce principe devait connaître un développement important dans le texte de la thèse d'habilitation que Worringer soutint en 1911 : *Formprobleme der Gotik* (Problèmes formels du gothique, traduit en français sous le titre *L'Art gothique*)²³.

Ici, les deux principes formels énoncés en 1907 étaient réabsorbés à l'intérieur d'un couple conceptuel différent : le gothique s'opposait au classique. Leur relation n'était pas conçue dans les termes d'une alternance de deux unités stylistiques au sein de l'histoire des formes, mais comme une tension entre deux modes du rapport à la réalité : deux façons d'être dont l'une ne nie pas l'autre, mais qui procèdent *ab origine* dans deux voies parallèles ; deux sensibilités antithétiques, incarnées par deux types humains différents. Worringer théorisait ainsi l'existence d'un « homme nordique » ou « homme gothique », s'opposant à un « homme classique » ou « grec », et dont les besoins psychiques s'étaient objectivés dans l'art gothique. L'art des cathédrales était le résultat d'une évolution spécifiquement « nordique », dont les origines remontaient aux peuples aryens. Si Worringer reconnaissait que les Celtes et les Romains avaient pris « une part égale et importante à l'évolution gothique », les Germains en étaient « la condition *sine qua non*²⁴ ».

Selon Worringer, la production artistique de l'Occident germanique devait être lue, dans sa globalité, comme la lente mais constante affirmation des formes gothiques. La Renaissance, expression de la culture méditerranéenne, n'avait pu s'imposer en Allemagne que pour une très courte période, au cours de laquelle elle avait rencontrée une résistance infranchissable : l'essor du Baroque n'était alors que « le réveil sous un masque étranger de la volonté gothique opprimée²⁵ ». Worringer reprenait à son compte les recherches de Dehio pour faire du gothique un « phénomène intemporel lié à la race et enraciné dans la constitution intime de l'humanité nordique²⁶ ». Il est clair qu'aux yeux de Worringer, la France ne pouvait pas être considérée comme la patrie de l'art gothique, au sens large qu'il attribuait à ce terme :

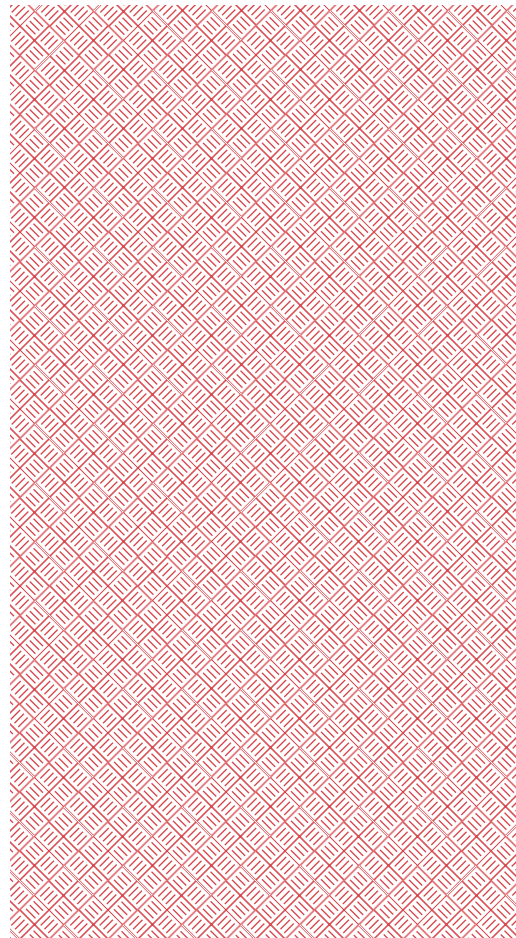
« On ne peut pas dire que la France soit la patrie propre du gothique : ce n'est pas l'art gothique qui est né en France, mais le système gothique [...]. La France a créé les plus belles et les plus vivantes constructions gothiques, mais non les plus pures. Le pays de la pure civilisation gothique est le nord germanique. Dans cette mesure se trouve justifiée l'affirmation faite au début de nos recherches : la volonté créatrice du Nord se trouve proprement réalisée en architecture dans le gothique allemand²⁷. »

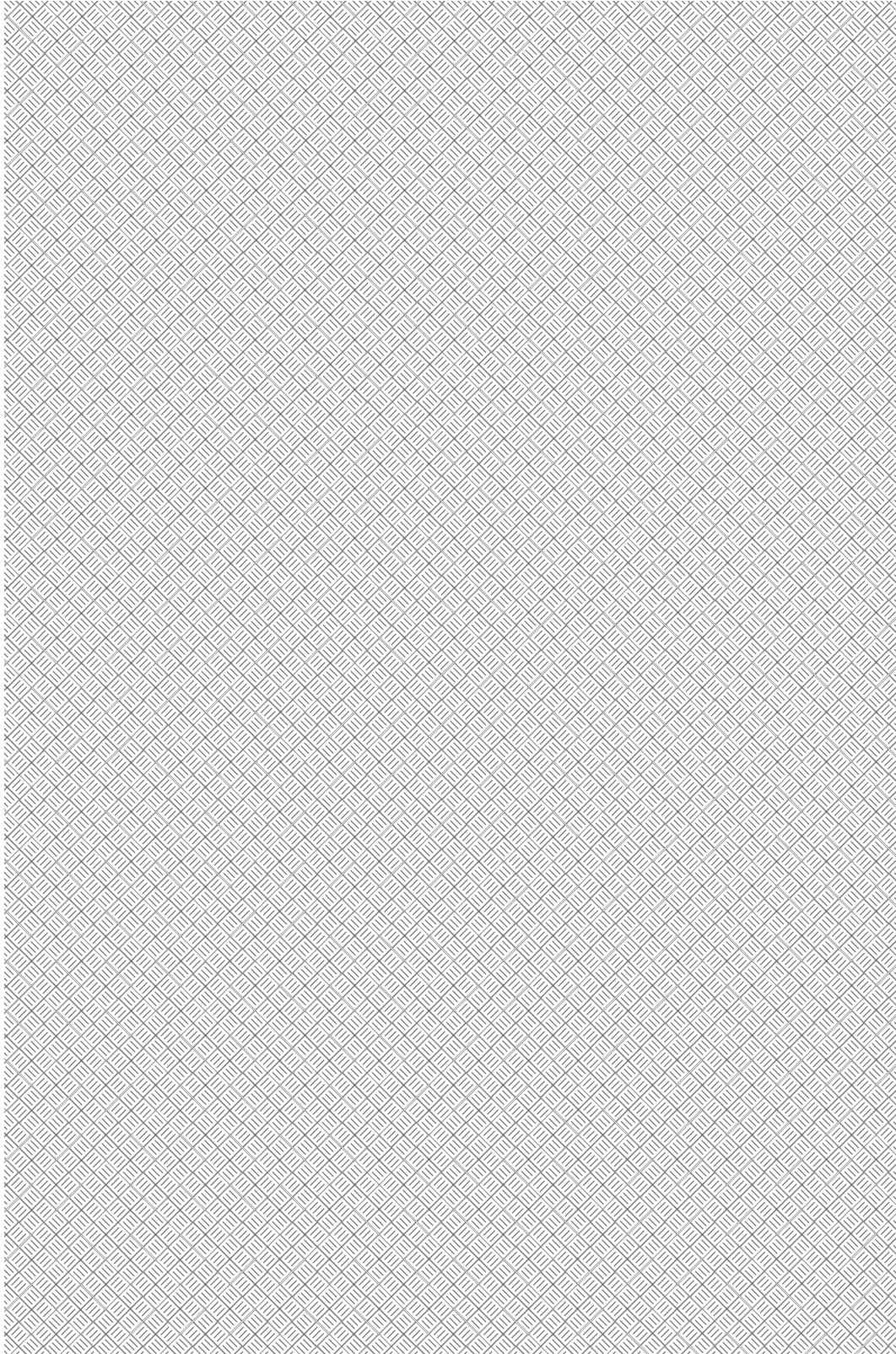
● L'ouvrage de Worringer faisait du gothique le lieu d'identification national par excellence. Sa psychologie des styles, étrangère à toute démarche archéologique, achevait de creuser la brèche ouverte par des travaux comme ceux de Dehio qui, de l'intérieur d'un régime discursif différent, avait entrepris de remettre en question la centralité du gothique français. Sous cet angle, *Formprobleme der Gotik* marque le sommet d'une tendance nationalisatrice qui traverse l'historiographie allemande.

Au tournant du XIX^e siècle, l'écriture d'une *histoire* de l'art s'inscrit, à l'échelle européenne, dans l'élaboration d'identités en compétition. Dans la genèse d'un discours sur l'art comme lieu d'identification, le recours à l'étranger, et donc la définition par l'étranger, ont été fondamentaux. Ainsi, le processus de construction d'une identité esthétique nationale autour de l'héritage gothique, dont on a retracé ici quelques étapes fondamentales, constitue un exemple canonique de la dimension nécessairement *transnationale* de toute construction intellectuelle, artistique et politique d'un art *national*.

1. Camille Enlart, lettre à Émile Mâle, datée 12 mai 1917 : Fonds Émile Mâle, Bibliothèque de l'Institut, dossier n° 7621.
2. Henri Focillon, *Les Pierres de France*, Paris : H. Laurens, 1919, p. 59.
3. Marcel Aubert, *Les Trésors d'art de la France meurtrie. Île-de-France*, Paris : Editions de la Gazette des Beaux-Arts, 1921, p. 5.
4. Voir à ce sujet : Roland Recht, « Le moment Goethe. Un changement d'optique », dans *Cathédrales 1789-1914. Un mythe moderne*, cat. exp. Musée des beaux-arts de Rouen, 2014, Paris : Musées de Rouen et Somogy éditions, 2014, p. 24-28 et Mario Kramp, « Dom en Allemagne, cathédrale en France. Gothique et nation au XIX^e siècle », dans *Ibidem*, p. 28-42.
5. Le premier à remettre en question l'idée d'une origine germanique du style gothique fut l'architecte Johannes Wetter (1806-1897) dans son guide de la cathédrale de Mayence : *Geschichte und Beschreibung des Domes zu Mainz*, Mayence : C. G. Kuenze, 1835. Voir Paul Frankl, *The Gothic. Literary Sources and Interpretations through Eight Centuries*, Princeton : Princeton University Press, 1960, p. 525-526.
6. Franz Mertens, « Paris baugeschichtlich im Mittelalter », *Allgemeine Bauzeitung*, vol. VIII, 1843, p. 159-167 et 253-260.
7. Félix de Verneilh, « Origine française de l'architecture ogivale », *Annales archéologiques*, vol. II, 1845, p. 133-142. Sur la polémique entre Verneilh et Sulpiz Boisserée, voir Michela Passini, « Félix de Verneilh », dans Philippe Sénéchal et Claire Barbillon (éd.), *Dictionnaire critique des historiens de l'art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre mondiale*, Paris, site web de l'INHA, 2009.
8. Wilhelm Lübke, *Geschichte der Architektur von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart*, Leipzig : Seemann, 1855, p. 379 ; Carl Schnaase, *Geschichte der bildenden Künste im Mittelalter*, Düsseldorf : Buddeus, 1869-1876, 5 vol., ici vol. III, p. 26 ; Franz Xavier Kraus, *Geschichte der christlichen Kunst*, Fribourg : Herder, 1896-1908, 2 vol., ici vol. I, p. 160-161.
9. Émile Mâle, « L'Art chrétien du Moyen-Âge. Leçon d'ouverture du cours d'histoire de l'art chrétien du Moyen-Âge faite à la Sorbonne le 8 décembre 1906 », *Revue Bleue. Revue littéraire et politique*, vol. VII, 1907, p. 138-141, ici p. 140.
10. Émile Mâle, *L'Art religieux du XIII^e siècle en France, étude sur l'iconographie du Moyen-Âge et sur ses sources d'inspiration*, Paris : E. Leroux, 1898, p. VI.
11. Sur la réception du livre de Mâle dans les milieux littéraires, voir : Michela Passini, *La fabrique de l'art national. Le nationalisme et les origines*

- de l'histoire de l'art en France et en Allemagne, 1870-1933, Paris : MSH et Centre allemand d'histoire de l'art, 2012, p. 155ss.
12. Jean-Joseph Marquet de Vasselot, [compte rendu] « L'Art religieux du XIII^e siècle en France », *Chronique des arts*, n° 25, mars 1899, p. 109.
 13. Émile Mâle, « L'Art chrétien du Moyen-Âge. Leçon d'ouverture du cours d'histoire de l'art chrétien du Moyen-Âge faite à la Sorbonne le 8 décembre 1906 », *op. cit.*, p. 138.
 14. Christophe Charle, « Émile Mâle dans sa génération universitaire », dans André Vauchez (éd.), *Émile Mâle (1862-1954). La construction de l'œuvre. Rome et l'Italie*, Rome : Ecole française de Rome, 2005, p. 39-52, ici p. 39-40.
 15. Cité dans Michel Espagne, *L'Histoire de l'art comme transfert culturel. L'itinéraire d'Anton Springer*, Paris : Belin, 2009, p. 205.
 16. Sur Vöge et son œuvre, voir notamment : Wilhelm Schlink (dir.), *Wilhelm Vöge und Frankreich*, Freiburg : Frankreich-Zentrum der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg i.B. et Kunsthistorisches Institut, 2004.
 17. Wilhelm Vöge, *Die Anfänge des monumentalen Stiles im Mittelalter. Eine Untersuchung der ersten Blüthezeit französischer Plastik*, Strasbourg : Heitz, 1894, rééd. Munich : Mäander, 1988, p. XIII. Sur la réception de l'œuvre de Vöge en France, voir Michela Passini, *La fabrique de l'art national*, *op. cit.*, p. 161ss.
 18. August Schmarsow, « Reformvorschläge zur Geschichte der deutschen Renaissance », *Berichte über die Verhandlungen der kgl. Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften zu Leipzig, philologisch-historischen Klasse*, 1899, p. 41-76. Sur la polémique entre Dehio et Schmarsow, voir : Peter Betthausen, *Georg Dehio. Ein deutscher Kunsthistoriker*, Munich : Deutscher Kunstverlag, 2004, p. 194-199.
 19. Georg Dehio, « Über die Grenze der Renaissance gegen die Gotik », *Kunstchronik*, vol. XXXV, 1900, rééd. dans *id.*, *Kunsthistorische Aufsätze*, Munich : Oldenbourg, 1914, p. 49-60.
 20. *Ibid.*, p. 59.
 21. *Ibid.*, p. 60.
 22. Wilhelm Worringer, *Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie*, Neuwied : Heuser, 1907 ; rééd. Munich : Piper, 1908 ; trad. fr. *Abstraction et Einfühlung. Contribution à la psychologie du style*, Paris : Klincksieck, 2003. La bibliographie sur Worringer est très importante, voir Mildred Galland-Szymkowiak, « Wilhelm Worringer », dans Michel Espagne et Bénédicte Savoy, *Dictionnaire des historiens d'art allemands*, Paris : Éditions du CNRS, 2010, p. 372-381.
 23. Wilhelm Worringer, *Formprobleme der Gotik*, Munich : Piper, 1911 ; trad. fr. *L'Art gothique*, Paris : Gallimard, 1941, rééd. 1967. Les citations renvoient à cette dernière édition.
 24. *Ibid.*, p. 66.
 25. *Ibid.*, p. 63.
 26. *Ibid.*, p. 171-172.
 27. *Ibid.*, p. 196.





Die Gotik in der französischen und deutschen Geschichtsschreibung - Strategien der Nationalisierung und wechselseitige Konstruktionen ästhetischer Identitäten

Michela Passini

(Deutsche Übersetzung von Nagwa El-Desouki-Lanchec)

Am 12. Mai 1917 schrieb der Mediävist Camille Enlart, während er der neuen Ausgabe seines Handbuches *Manuel d'archéologie française* den letzten Schliff gab, seinem Freund und Kollegen Emile Mâle:

„In meiner neuen Ausgabe ersetze ich den Ausdruck ‚gotisch‘ weitgehend durch das Wort ‚französisch‘. Ich würde diesen primitiven und legitimen Ausdruck gerne in die gängige Sprache einbringen, ohne mir damit zu schmeicheln, dass ich den anderen Ausdruck unterdrücke. Wenn dieses Wort gebraucht würde, könnte es für das breite Publikum einfacher zu einem gängigen Begriff gemacht werden.“¹

In seinem Werk *Pierres de France [Bausteine Frankreichs]*, 1919 erschienen, doch während der Kriegsjahre vorbereitet, behauptet Henri Focillon seinerseits: „Diese überraschende Form der Baukunst wird ‚gotische Kunst‘ genannt. Man sollte eigentlich ‚französische Kunst‘ sagen. Vom Ursprung aus und von der Entwicklung her gibt es nichts Französischeres.“² Ein weiterer Spezialist mittelalterlicher Kunst, Marcel Aubert, schreibt wenig später in einem Werk, das den vom Krieg versehrten Regionen gewidmet ist, über die Landschaften der Oise: „Dieses schöne Land ist auch die Wiege unserer nationalen Kunst des Mittelalters, unserer gotischen Architektur, die wir auf treffende Weise französisch nennen können.“³

Diese Texte bezeugen den Kampf, der von vielen französischen Kunsthistorikern gegen den Begriff „gotisch“ geführt wurde, dessen germanische Konnotationen durch den Krieg inakzeptabel geworden waren. Die massive mediale Aufmerksamkeit, die den emblematischen Monumenten der gotischen Kunst während des Krieges zuteil wurde – namentlich der Kathedrale von Reims, die am 19. September 1914 durch Beschuss in Brand geraten war –, übte auf Bilder und Vorstellungen vom Kulturerbe grundlegenden Einfluss aus. Durch einen Brand infolge der deutschen Beschießung zerstört, wurde die Kathedrale zu einer identitätsstiftenden Ikone erhoben. Mehrere französische Kunsthistoriker schrieben damals, dass die Deutschen dieses Meisterwerk der Gotik gezielt und in dem Wissen bombardiert hätten, Frankreich in seinem wertvollsten Besitz zu treffen, da die Kathedrale von Reims als eines der

Regards croisés.

Deutsch-französisches Rezensionjournal
für Kunstgeschichte und Ästhetik
Nummer 2 / 2014.

repräsentativsten Monumente französischer Identität galt. Einige Kommentatoren behaupteten, dass der ‚Feind‘ aus Eifersucht so handelte: Mit den Kathedralen zieler er auf Beispiele gotischer Kunst, deren Urheberchaft Deutschland lange beansprucht habe; doch habe sie sich auf reine und authentische Weise, durch ihren Ursprung sowie durch ihren Charakter, als französisch erwiesen. Die nachdrückliche Radikalisierung des Kunstdiskurses, die der Krieg angestoßen hatte, übte einen erheblichen Einfluss auf die Ausbildung einer Vorstellung von nationaler Kunst aus, innerhalb der die Gotik spätestens jetzt ihren Platz an erster Stelle einnahm.⁴ Dieser Nationalisierungsprozess des Stils hatte jedoch schon deutlich vor 1914 während der ganzen zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts durch eine wechselseitige, grenzüberschreitende Erforschung der Kunstgeschichte des Mittelalters eingesetzt.

Die Gotik der französischen Kunsthistoriker: eine nationale Kunst für die dritte Republik

Die These des französischen Ursprungs der Gotik, erstmals Mitte 1830 formuliert⁵, wurde 1843 durch den deutschen Architekten Franz Mertens belegt.⁶ Im Jahre 1845, anscheinend ohne die Schriften Mertens zu kennen, gelang es dem französischen Archäologen Félix de Verneilh schlussendlich, die Vorzeitigkeit der französischen Gotik zu beweisen. Dabei begann er eine Auseinandersetzung mit dem deutschen Gelehrten und Sammler Sulpiz Boisserée.⁷ Auch wenn im Laufe der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts gewisse deutsche Kunsthistoriker dabei blieben, dass sich die Entstehung der Gotik in der Île de France durch die Anwesenheit der germanischen Völker, namentlich der Franken, erkläre⁸, war der französische Ursprung der Gotik an der Schwelle des 20. Jahrhundert eine bekannte Tatsache und generell durch die gesamte Gemeinschaft der Wissenschaftler anerkannt.

So spricht Émile Mâle im Eröffnungsvortrag seines Kurses von 1906 über eine Reihe von Werken deutscher Autoren, welche die französischen Bauten als Modelle für die germanischen gotischen Bauten beschrieben hätten:

„Heutzutage ist Deutschland mit seinen Gelehrten an erster Stelle, zu verkünden, dass seine Kunst des 13. Jahrhunderts französischen Ursprungs ist. Darüberhinaus haben die deutschen Archäologen erkennen können, von welchen französischen Modellen ihre gotischen Kirchen abstammten.“⁹

An der Wende des 19. Jahrhunderts hatte Mâle selber ein fundamentales Werk geschrieben, dem großer Erfolg beschieden war und in dem er eine Auffassung der französischen Kunst des 13. Jahrhunderts vertrat, die unverkennbar politische Züge aufwies: *L'Art religieux du XIII^e siècle en France*, seine an der Sorbonne eingereichte Doktorarbeit, 1898 im Druck erschienen. Für Mâle stellte das 13. Jahrhundert den Gipfel der nationalen Kunst dar: In dieser Zeit habe Frankreich seine künstlerischen und intellektuellen Möglichkeiten mit einer unübertroffenen Stärke ausgedrückt und damit ganz Europa als Modell gedient.

„Aber wir haben auch die Gewißheit gewonnen, daß der christliche Gedanke nirgends in so breiter, verschwenderischer Fülle ausgesprochen worden ist wie in Frankreich. In ganz Europa gibt es kein Baudenkmal, das sich bezüglich des Reichtums an dogmatischen Kunstwerken auch nur im entferntesten mit der Kathedrale von Chartres vergleichen ließe. In Frankreich haben die Lehrsätze des Mittelalters

in der Kunst ihre vollendete Form gefunden. Das Frankreich des XIII. Jahrhunderts war das Gewissen der Christenheit. Wenn man Chartres, Amiens, Paris, Reims, Laon, Bourges, Le Mans, Sens, Auxerre, Troyes, Tours, Rouen, Lyon, Poitiers, Clermont kennt, so kann man an den ausländischen Kathedralen wenig mehr lernen.“¹⁰

L'Art religieux du XIII^e siècle en France füllte eine Lücke in der Geschichtsschreibung: Zur Zeit seiner Publikation wies die Bibliographie mittelalterlicher Kunst nur isolierte Studien thematischen Zuschnitts und mehrere Monographien über verschiedene Bauwerke oder monumentale Werkgruppen auf. Doch gab es kein zusammenfassendes Überblickswerk zur Ikonographie der Kathedralen. Umso mehr wurde Emile Mâles Werk von Schriftstellern wie Joris-Karl Huysmans, Marcel Proust und Romain Rolland geschätzt, die sich um die Jahrhundertwende an den historischen und symbolischen Resonanzen der Kathedrale maßen. Sie fanden in seiner Arbeit ein gelehrtes Verzeichnis dargestellter Themen und Motive sowie zugleich einen wertvollen Führer zur figurativen Kultur des Mittelalters.¹¹

Das Werk Mâles war ohne Zweifel der vollkommenste Ausdruck einer nationalistischen Interpretation der Gotik, die unter den französischen Kunsthistorikern weit verbreitet war. Im Jahre 1899 äußerte Jean-Joseph Marquet de Vasselot, Schüler von Louis Courajod und zukünftiger Kustos für Kunstgewerbe im Louvre, am Schluss seiner Besprechung von Mâles Buch die Hoffnung: „Falls wir einen Wunsch nochmals aussprechen dürfen, den wir hier soeben schon formuliert haben, soll dieses Buch die Idee verbreiten, das Frankreich im Mittelalter über eine Kunstproduktion verfügt hat, die mit keinem anderen Land Europas verglichen werden kann.“¹² Die gleiche nationalistische Voreingenommenheit zeigt sich im Zentrum der Eröffnungsvorlesung des kunsthistorischen Kurses über das Mittelalter, die Mâle am 8. Dezember 1906 an der Sorbonne hielt:

„Die Kunst des Mittelalters ist vielleicht die originellste Schöpfung Frankreichs. Rivalen und oft Meister haben wir auf anderen Gebieten. Nicht wir haben dem Epos die perfekte Form gegeben, sondern Dante. Wir haben das Theater des Mittelalters geschaffen, aber es sind nicht wir, die alles das entdeckt haben, was dieses alte Drama an Poesie und Schönheit enthalten kann, sondern Shakespeare. Hingegen gibt es in Europa nichts, was sich der Kathedrale von Chartres oder der Kathedrale von Reims vergleichen könnte.“¹³

Der Einrichtung einer Lehrveranstaltung für die Kunstgeschichte des Mittelalters an der Sorbonne im Jahre 1906 folgte 1912 die Umwandlung in einen Lehrstuhl, der zum Lehrstuhl für allgemeine Kunstgeschichte von Henry Lemonnier hinzutrat und den Mâle bis 1923 besetzte. Diese Vorgänge im Jahr 1906 waren auf engste Weise mit der Unterdrückung der staatlichen Fakultät für protestantische Theologie verbunden, nachdem ein am 9. Dezember 1905 verabschiedetes Gesetz die Trennung zwischen Kirche und Staat vollzogen hatte.¹⁴ Der Text von Mâles Eröffnungsvortrag, der mitten in der Debatte über die Anwendung des Gesetzes der Abtrennung in einer der wichtigsten Institutionen der Republik gehalten wurde, erwähnt nur flüchtig die religiöse Prägung der mittelalterlichen Kunst, um stattdessen nachdrücklich auf dem Vorrang Frankreichs im mittelalterlichen Europa zu insistieren.



Mâle legte damit den Grundstein für eine national fokussierte Vermittlung des kunsthistorischen Patrimoniums, die für ihn zur treibenden Kraft seines Engagements als Wissenschaftler wurde.

Die Gotik der deutschen Kunsthistoriker: Eine Kunst französischen Ursprungs, aber deutschen Wesens?

Die Feststellung eines französischen Ursprungs der Gotik hatte einen erheblichen Einfluss auf die Entwicklung der Geschichtsschreibung in Deutschland. Als Vertreter einer Kunstwissenschaft, die strikt historisch sein wollte, griffen die deutschen Akademiker bald in ihren Beiträgen die Nachweise der französischen Herkunft des gotischen Stils auf, die sowohl von französischen als auch von deutschen Wissenschaftlern in der Mitte des 19. Jahrhunderts erbracht worden waren. So äußerte Anton Springer bereits 1857 in seinen *Kunsthistorischen Briefen* sein Misstrauen gegenüber der Theorie von der ‚germanischen Ableitung‘.¹⁵

Das Werk Wilhelm Vöges, der zunächst Student Springers in Leipzig, dann Schüler von Carl Justi und Henry Thode in Bonn gewesen war, ist exemplarisch für eine deutsche Geschichtsschreibung, welche die Frage nach einer nationalen Kunst und nach dem identitätsstiftenden Wert der Gotik anders als die französische Kunstgeschichte formulierte.¹⁶ Sein Hauptwerk *Die Anfänge des monumentalen Stiles im Mittelalter* (1894) setzt mit einer leidenschaftlichen Würdigung des mittelalterlichen Frankreich ein und betont dessen Vorrang im europäischen Raum:

„Trotz Kaiser und Reich, Frankreich ist das wichtigste Kulturland des Mittelalters, hier lebt dasselbe sein intensivstes Leben, hier gestaltet sich letzteres zu den klassischen Daseins- und Kunstformen. Allgemeinere Fragen der mittelalterlichen Kunstgeschichte, wie die nach dem ‚Erbe der Antike‘, nach dem Anteile des Orients, nach den künstlerischen Einflüssen der abendländischen Nationen aufeinander, sind auf Grund der deutschen und italienischen Monumente allein nicht zu lösen. Und das Problem der Entstehung des mittelalterlichen Stiles wird immer zunächst auf französischem Boden studiert werden müssen; erst hier enthüllt sich uns das Geheimnis des mittelalterlichen Genius.“¹⁷

Dennoch hat die deutsche Geschichtsschreibung die Idee eines germanischen Wesens oder sogar Ursprungs des gotischen Stils nicht vollkommen aufgegeben. Die in der Gotik verkörperte Identitätsfrage war zu tief verwurzelt in der deutschen Kultur des 19. Jahrhunderts, als dass die Idee ihrer germanischen Spezifität einfach hätte aufgegeben werden können. Mit dem Anbruch des 20. Jahrhunderts arbeiteten Forscher aus verschiedenen Disziplinen eine Reihe von Lösungen aus, deren kompensatorische Logik leicht zu erfassen ist.

Die Debatte über den Begriff „Spätgotik“ sollte die gegensätzlichen Positionen von August Schmarsow und Georg Dehio herauskristallisieren. Im Jahre 1899 hatte Schmarsow, damals Professor in Leipzig, in den *Berichten über die Verhandlungen der kgl. Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften zu Leipzig* einen Artikel mit dem Titel „Reformvorschläge zur Geschichte der deutschen Renaissance“ publiziert.¹⁸ Er widersprach dem

Gebrauch des Ausdrucks „Spätgotik“, um die deutsche Kunst des 15. Jahrhunderts zu definieren. Für Schmarsow sollten diese Werke nicht mehr als eine Folge der Degeneration einer reineren Kunst, der Gotik, gelten. Vielmehr handele es sich um die Manifestationen einer anderen figurativen Kultur, die eigenen Gesetzen folge; mit anderen Worten: keine dekadente Kunst, sondern eine originelle Kunst, die in voller Blüte gestanden habe, keine *Spätgotik*, sondern eine *Frührenaissance*.

Georg Dehio, Kunstgeschichtsprofessor in Straßburg, konterte mit seinem Artikel „Über die Grenze der Renaissance gegen die Gotik“, der in der Zeitschrift *Kunstchronik* im folgenden Jahr 1900 erschien.¹⁹ Aus Dehios Sicht war die Alternative zwischen *Spätgotik* und *Frührenaissance* gänzlich falsch. Deutschland habe im 15. Jahrhundert den Aufschwung einer eigenständigen Kunst erlebt, deren Qualität mit der der italienischen Renaissance vergleichbar sei. Letztere sei jedoch ein spezifisch italienisches Phänomen, und so müsse man die Formprinzipien der Kunst des deutschen 15. Jahrhunderts andernorts suchen: in der Gotik. Im 15. Jahrhundert habe sich die deutsche Gotik – von einer sehr fruchtbaren einheimischen Tradition ausgehend und unabhängig von Einflüssen klassischer Formen, die aus Italien hätten importiert werden können – spontan erneuert.

Diese Feststellung sollte weitreichende Folgen für die deutsche Kunstgeschichtsschreibung nach sich ziehen. Nach Dehio löste sich die deutsche Gotik natürlicherweise im Barock auf, da sie – zutiefst eingeschrieben in die konstruktiven und visuellen Gewohnheiten des deutschen Volkes – außergewöhnlich widerstandsfähig war: Selbst die Möglichkeit eines Bekenntnisses zu den gestalterischen Werten der klassischen Renaissance war damit aus dem Gesichtskreis der deutschen Kunst ausgeschlossen. Voraussetzung und Bedingung einer derartigen Entwicklung war nach Dehio eine Übereinstimmung der ästhetischen Grundlagen beider Stile, der Gotik und des Barock, die in einer „Zusammenfassung der Architekturteile zu einer *malerischen* Einheit“ bestand.²⁰ Der architektonische Stil des deutschen 15. Jahrhunderts sollte demnach als „Vorbarock“ oder „gotisierendes Barock“ verstanden werden.²¹ Deutschland bestätigte sich auf diese Weise als Wahlheimat eines anticlassischen *malerischen* Prinzips, dass, mit Dehios Worten, Züge einer wahren ‚nationalen Konstante‘ wiedererlangte.

Die ‚Spätgotik‘, welche in den deutschsprachigen Ländern eine eigenständige und besonders reiche Entwicklung kannte, verkörperte ein identitätsstiftendes Prinzip, sowohl angesichts der italienischen Renaissance als auch der ‚klassischen‘, französischen Gotik. Dehio stellte den zeitlichen Vorsprung Frankreichs nie in Frage, was die Herausbildung der Gotik betrifft; aber nachdem Frankreich nicht mehr als ideales Zentrum des gotischen Europa galt, war der Weg frei für verschiedene Lösungen, in denen Deutschland berufen zu sein schien, eine substanziellere Rolle zu spielen.

Auf der Grundlage solcher Prämissen verlor der topografische Ursprung des Stils jegliche Bedeutung. Einer jüngeren Generation von Forschern, die stark durch die Lehre Heinrich Wölfflins, Ordinarius für Kunstgeschichte an der Berliner Universität, und namentlich durch seine psychologische Interpretation der Stilgeschichte geprägt worden war, stellten sich um 1910 ganz andere Fragen. So wird die Gotik bei Wilhelm Worringer zum unhintergehbaren Ausdruck nationaler Konstanten und damit zu einem Phänomen,



das in seinem Verhältnis zur französischen Gotik als vollkommen autonom verstanden wurde.

Schon in seinem berühmten Aufsatz „Abstraktion und Einfühlung“²² von 1907 hatte Worringer die Gotik zum Ausdruck einer ethnischen Konstante gemacht, indem er sie mit den „germanischen Rassen“ verband. Dieses Prinzip sollte sich im Text der Habilitationsschrift Worringers, die dieser 1911 vorlegte, stark entwickeln: *Formprobleme der Gotik* erschien unter dem Titel *L'Art gothique* in französischer Sprache.²³

Hier wurden die zwei Formprinzipien, die 1907 formuliert worden waren, in einem neuen konzeptuellen Begriffspaar wieder aufgenommen: Die Gotik stellte sich der Klassik gegenüber. Ihre Beziehung wurde nicht als eine Wechselbeziehung von zwei stilistischen Einheiten in der Geschichte der Formen verstanden, sondern als eine Spannung zwischen zwei Arten, eine Verbindung zur Realität herzustellen: Es ging um zwei Arten des Seins, von denen eine die andere zwar nicht ausschloss, sich aber dennoch *ab origine* in zwei parallelen Bahnen entwickelte; zwei antithetische Sensibilitäten trafen aufeinander, verkörpert durch zwei verschiedene Typen des Menschen. Worringer formulierte auf diese Weise die Existenz eines *nordischen Menschen* oder *gotischen Menschen*, der sich unterscheidet von einem *klassischen* oder *griechischen Individuum*, und dessen psychische Bedürfnisse sich in der gotischen Kunst objektiviert hätten. Die Kunst der Kathedralen wäre also das Resultat einer spezifisch „nordischen“ Entwicklung, deren Ursprünge auf die arischen Völker zurückgingen. Wenn Worringer die Tatsache anerkannte, dass die Kelten und Römer „denselben wichtigen Anteil an der gotischen Entwicklung“ hatten, so waren die Germanen trotzdem „die *conditio sine qua non* der Gotik“.²⁴

Gemäß Worringer sollte die germanische Kunstproduktion des Abendlandes in ihrer Globalität wie eine langsame aber konstante Zustimmung zu den gotischen Formen gelesen werden. Die Renaissance, Ausdruck der mediterranen Kultur, konnte sich in Deutschland nur für eine kurze Zeit behaupten, in welcher sie auf einen unüberwindbaren Widerstand stieß: Der Aufschwung des Barocks war nur „das Wiederaufflackern des unterdrückten gotischen Formwillens unter einer fremden Hülle“.²⁵ Worringer machte sich die Forschungen Dehios zu eigen, um aus der Gotik eine „zeitlose Rassenerscheinung“ zu machen, „die in der innersten Konstitution“ der nordischen Menschheit verwurzelt ist.²⁶

Es ist offensichtlich, dass Frankreich, in den Augen Worringers, nicht in dem weitgehenden Sinne, welchen er diesem Terminus zuschrieb, als die Heimat der Gotik betrachtet werden konnte:

„Trotzdem kann man Frankreich nicht das eigentliche Heimatland der Gotik nennen: nicht die Gotik entstand in Frankreich, nur das gotische System. [...] So kann man wohl sagen, dass Frankreich die schönsten lebendigsten gotischen Bauten geschaffen hat, aber nicht die reinsten. Das Land der gotischen Reinkultur ist der germanische Norden. Insofern zeigt sich die Berechtigung der im Anfang unserer Untersuchung aufgestellten Behauptung, dass die eigentliche architektonische Erfüllung des nordischen Formwillens in der deutschen Gotik vorliege.“²⁷

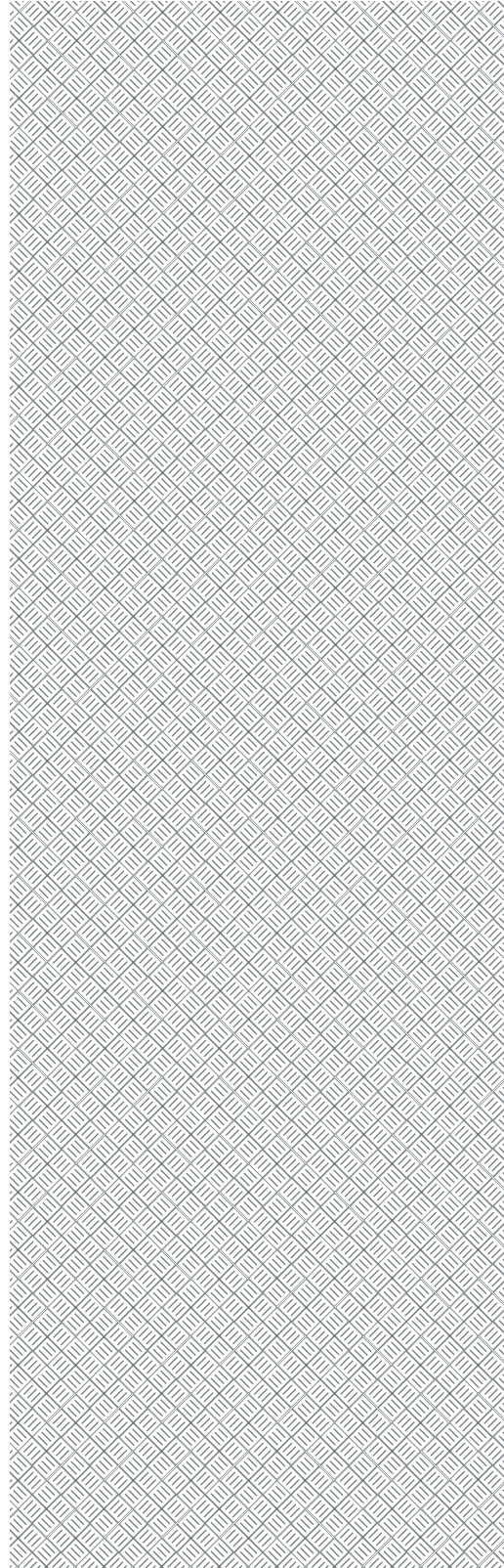
Worringers Werk machte die Gotik zum Ort der nationalen Identitätsfindung schlechthin. Seine Psychologie der Stile, die der ganzen archäologischen Vorgehensweise fremd ist, schaffte es, den Bruch zu begraben, der durch Arbeiten wie die von Dehio eröffnet wor-

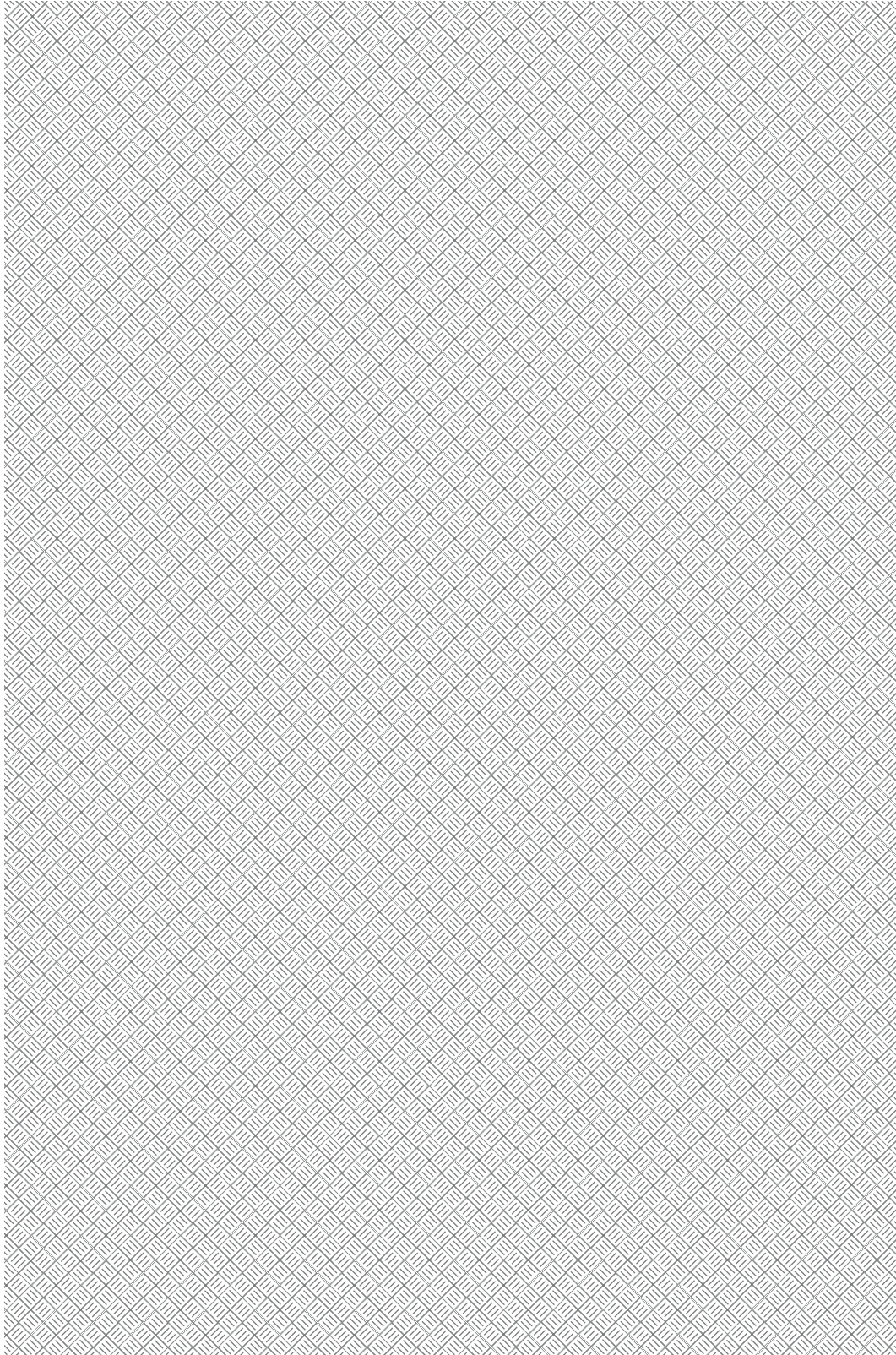
den war, welcher es vom Inneren aus einem diskursiven Regime unternommen hatte, die Zentralität der französischen Gotik in Frage zu stellen. Unter diesem Blickwinkel markiert *Formprobleme der Gotik* den Höhepunkt einer nationalisierenden Tendenz, die die deutsche Geschichtsschreibung durchdrang.

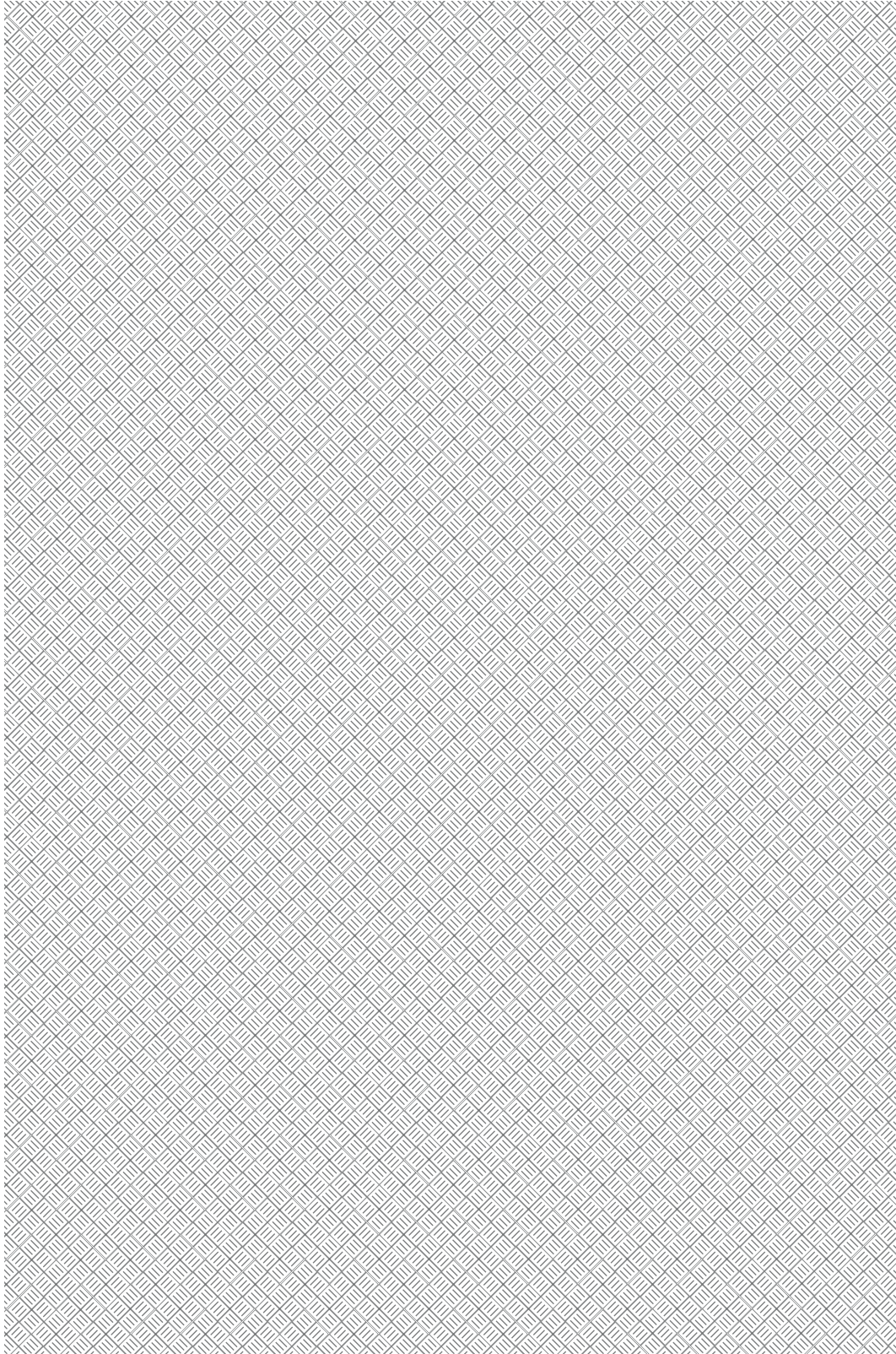
Am Wendepunkt des 19. Jahrhunderts folgt die Kunstgeschichtsschreibung in Europa einer Ausarbeitung der Identitäten im Wettbewerb. In der Entstehung eines Diskurses über die Kunst als Ort der Identifikation wurden der Rückgriff auf das Fremde und die Definition durch das Fremde besonders wichtig. Auf diese Weise konstituiert der Konstruktionsprozess einer nationalen ästhetischen Identität für das gotische Erbe, von dem wir hier einige grundlegende Etappen beschrieben haben, ein kanonisches Beispiel der notwendigerweise *transnationalen* Dimension jeder intellektuellen, künstlerischen oder politischen Konstruktion einer *nationalen* Kunst.

1. Camille Enlart, Brief an Émile Mâle, datiert 12. Mai 1917, Fonds Émile Mâle, Bibliothèque l'Institut, Akte n° 7621 (Übersetzung Nagwa El-Desouki-Lanchec).
2. Henri Focillon, *Les Pierres de France*, Paris 1919, S. 59 (Übersetzung Nagwa El-Desouki-Lanchec).
3. Marcel Aubert, *Les Trésors d'art de la France meurtrie. Île-de-France*, Paris 1921, S. 5 (Übersetzung Nagwa El-Desouki-Lanchec).
4. Zu diesem Thema vgl. Roland Recht, „Le moment Goethe. Un changement d'optique“, in: *Cathédrales 1789–1914. Un mythe moderne*, Ausst.-Kat., Musée des beaux-arts de Rouen, Paris 2014, S. 24–28 sowie Mario Kramp, „Dom en Allemagne, cathédrale en France. Gothique et nation au XIX^e siècle“, in: *ibid.*, S. 28–42.
5. Der Architekt Johannes Wetter (1806–1897) hinterfragte in seinem Führer der Kathedrale von Mainz als erster die Idee eines germanischen Ursprungs des gotischen Stils, vgl. Johannes Wetter, *Geschichte und Beschreibung des Domes zu Mainz*, Mainz 1835. Siehe auch Paul Frankl, *The Gothic. Literary Sources and Interpretations through Eight Centuries*, Princeton 1960, S. 525–526.
6. Franz Mertens, „Paris baugeschichtlich im Mittelalter“, in: *Allgemeine Bauzeitung*, Bd. VIII, 1843, S. 159–167 und S. 253–260.
7. Félix de Verneilh, „Origine française de l'architecture ogivale“, in: *Annales archéologiques*, Bd. II, 1845, S. 133–142. Über die Auseinandersetzung zwischen Verneilh und Sulpiz Boisserée siehe Michela Passini, „Félix de Verneilh“, in: Philippe Sénéchal und Claire Barbillon (Hg.), *Dictionnaire critique des historiens de l'art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre mondiale*, Webseite des INHA, Paris 2009.
8. Wilhelm Lübke, *Geschichte der Architektur von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart*, Leipzig 1855, S. 379; Carl Schnaase, *Geschichte der bildenden Künste im Mittelalter*, Düsseldorf 1869–1876, 5 Bde., Bd. III, S. 26; Franz Xavier Kraus, *Geschichte der christlichen Kunst*, Freiburg i.B. 1896–1908, 2 Bde., Bd. I, S. 160–161.
9. Émile Mâle, „L'Art chrétien du Moyen-Âge. Leçon d'ouverture du cours d'histoire de l'art chrétien du Moyen-Âge faite à la Sorbonne le 8 décembre 1906“, in: *Revue Bleue. Revue littéraire et politique*, Bd. VII, 1907, S. 138–141, hier: S. 140 (Übersetzung Nagwa El-Desouki-Lanchec).
10. Émile Mâle, *Die kirchliche Kunst des XIII. Jahrhunderts in Frankreich. Studie über die Ikonographie des Mittelalters und ihre Quellen [L'Art religieux du XIII^e siècle en France, étude sur l'iconographie du Moyen-Âge et sur ses sources d'inspiration, 1898]*, dt. Übers. v. L. Zuckerman-del, Strassburg 1907, S. 5.
11. Zur Rezeption von Mâles Buch in den literarischen Kreisen vgl. Michela Passini, *La fabrique de l'art national. Le nationalisme et les origines de l'histoire de l'art en France et en Allemagne, 1870–1933*, Paris 2012, S. 155ff.
12. Jean-Joseph Marquet de Vasselot, „L'Art religieux du XIII^e siècle en France“, in: *Chronique des arts* 25, März 1899, S. 109 (Übersetzung Nagwa El-Desouki-Lanchec).
13. Émile Mâle, „L'Art chrétien du Moyen-Âge. Leçon d'ouverture du cours d'histoire de l'art chrétien du Moyen-Âge faite à la Sorbonne le

- 8 décembre 1906“, op. cit., S. 138 (Übersetzung Nagwa El-Desouki-Lanchec).
14. Christophe Charle, „Émile Mâle dans sa génération universitaire“, in: André Vauchez (Hg.), *Émile Mâle (1862–1954). La construction de l'œuvre. Rome et l'Italie*, Rom: École française de Rome, 2005, S. 39–52, hier: S. 39–40.
 15. Zitiert in: Michel Espagne, *L'Histoire de l'art comme transfert culturel. L'itinéraire d'Anton Springer*, Paris 2009, S. 205.
 16. Über Vöge und sein Werk siehe besonders: Wilhelm Schlink (Hg.), *Wilhelm Vöge und Frankreich*, Freiburg i.Br. 2004.
 17. Wilhelm Vöge, *Die Anfänge des monumentalen Stiles im Mittelalter. Eine Untersuchung der ersten Blütezeit französischer Plastik*, Straßburg 1894 (Neuausgabe München 1988), S. XIII. Über die Rezeption des Werkes von Vöge in Frankreich siehe Michela Passini, *La fabrique de l'art national*, op. cit., S. 161ff.
 18. August Schmarsow, „Reformvorschläge zur Geschichte der deutschen Renaissance“, in: id., *Berichte über die Verhandlungen der kgl. Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften zu Leipzig, philologisch-historische Klasse*, 1899, S. 41–76. Über die Auseinandersetzung zwischen Dehio und Schmarsow vgl. Peter Betthausen, *Georg Dehio. Ein deutscher Kunsthistoriker*, München 2004, S. 194–199.
 19. Georg Dehio, „Über die Grenze der Renaissance gegen die Gotik“, *Kunstchronik*, Bd. XXXV, 1900, wiedergeg. in: id., *Kunsthistorische Aufsätze*, München 1914, S. 49–60.
 20. Ibid., S. 59.
 21. Ibid., S. 60.
 22. Wilhelm Worringer, *Abstraktion und Einführung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie*, Neuwied 1907 (München 1908); fr. Übersetzung: Wilhelm Worringer, *Abstraction et 'Einführung'. Contribution à la psychologie du style*, übers. v. D. Vallier, Paris 2003. Die Bibliografie über Worringer ist sehr reichhaltig; siehe Mildred Galland-Szymkowiak, „Wilhelm Worringer“, in: Michel Espagne und Bénédicte Savoy (Hg.), *Dictionnaire des historiens d'art allemands*, Paris 2010, S. 372–381.
 23. Wilhelm Worringer, *Formprobleme der Gotik*, München 1911. Französische Ausgabe: Wilhelm Worringer, frz. u. d. T. *L'Art gothique*, übers. v. D. Decourdemanche, Paris 1941 (2. Auflage 1967).
 24. Wilhelm Worringer, *Formprobleme der Gotik*, München 1911, S. 29, (Hervorhebung M. P.).
 25. Ibid., S. 28.
 26. Ibid., S. 126.
 27. Ibid., S. 96–97.







Was ist gotische Architektur?

Grundlagen der jüngeren Forschung

in Deutschland und Frankreich

Christian Freigang

In diesem Essay sei versucht, die Frage nach dem ‚Wesen‘, der *raison d'être* bzw., wenn man so will: nach der medialen Spezifik der Gotik aus der Analyse jüngerer deutsch-französischer Forschungsperspektiven neu zu stellen.¹ Selbst wenn diese Frage – anders als in der Forschung bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts – kaum ein explizit formuliertes Thema aktueller Darstellungen im deutsch-französischen Raum bildet, so haben die Einzeluntersuchungen in den letzten Jahrzehnten zahlreiche wichtige Kriterien der gotischen Architektur analysiert, die implizit bzw. unbewusst bestimmte Denkbilder und Sichtweisen auf die Gotik durchscheinen lassen.

Technik versus Abbild

Grundsätzliches vorab, das vielfach aus dem Blickwinkel geraten scheint: Jacob Burckhardt hat in seiner *Baukunst der Renaissance in Italien* (1868) Gotik und Renaissance in fundamentaler Weise voneinander abgesetzt: Er unterscheidet einen „organischen“ von einem „malerischen“ bzw. „abgeleiteten“ Stil. Ersterer sei der mittelalterlichen, speziell der gotischen Baukunst eigen, deren technische Funktion sich unmittelbar als Form zeige, während für die „Seele der Renaissance“ eine „Komposition nach Verhältnissen und für das Auge“ gelte.² Burckhardt argumentiert also nicht formalistisch-morphologisch, sondern es geht ihm darum, in grundsätzlicher, posthegelianischer Perspektive auf den Repräsentationsmodus der gotischen bzw. der Renaissancearchitektur abzuheben. Denn in der Tat liegt auf dieser Ebene begründet, warum für die mittelalterlich-gotische Architekturauffassung eine grundlegende Andersartigkeit gegenüber der vitruvianisch-neuzeitlichen reklamiert werden kann. Deren Forderung nach anthropologisch-proportionaler Schönheit und sozialer Angemessenheit ist bekanntlich verbunden mit einer als universell gedachten kommunikativen Fähigkeit der Architektur. Diese wird im Wesentlichen durch die neu definierten und semantisierten Säulenordnungen als universeller Norm und Autorität geleistet.

Die gotische Architektur hingegen ist nicht als primär mimetisch-illusionistische Repräsentation von Formkanones, sondern als naturanaloge Neuschöpfung zu verstehen, bei der die virtuose Bearbeitung des Baumaterials eine essentielle Rolle spielt. ‚Gutes‘ Bauen heißt immer auch, eine technisch und materiell aufwendige Schöpfung zu verwirklichen. Grundsätzlich unter-

Regards croisés.

Deutsch-französisches Rezensionjournal
für Kunstgeschichte und Ästhetik
Nummer 2 / 2014.

◀ verschieden sind auch die Referenzrahmen und Tradierungsvorgänge von gotischer und frühneuzeitlicher Architektur. Letztere rechnet zumindest *idealiter* mit der allgemeinen Verbindlichkeit der antiken Säulengrammatik und den zugehörigen Proportionskanones. Seit Sebastiano Serlio wird eine solche, auf die abbildliche Imitation setzende Norm in bezeichnender Weise über das Medium der Druckgrafik propagiert und als universaler Standard gesetzt.³ Die gotische Architektur erscheint hingegen auf jeweils bestimmte lokale oder regionale Referenzsysteme bezogen und wird ungeachtet aller mittelalterlichen Architekturzeichnungen im Wesentlichen als begrifflich-sprachliche Handlungsanweisung tradiert. Insgesamt drückt sich in Burckhardts Definition ein primär technisches bzw. durch bestimmte Formmotive gekennzeichnetes Gotikverständnis aus, das bis heute weiterwirkt, dabei aber – unterstützt durch die anderweitige, aus dem 19. Jahrhundert tradierte Wertschätzung der Gotik als perfekt logischer Konstruktion – den Bezug zwischen Architektur und den von ihr integrierten Bildern in den Hintergrund treten lässt.

Derartige, auf den jeweiligen Repräsentationsmodus der Architektur abhebende grundsätzliche Unterscheidungen zwischen Gotik und Renaissance – zwischen Technik und Bild – haben bis in die Mitte des 20. Jahrhunderts wesentliche Traditionen der deutschsprachigen Gotikforschung bestimmt. Diese hat, repräsentiert etwa durch Max Dvořák oder Hans Jantzen, die Transzendierung des genuin Technischen zum essentiellen Merkmal der gotischen Architektur erhoben und sich damit implizit gegen die primär antiquarisch-deskriptive Erfassung der Gotik in Frankreich positioniert.⁴ Auch die berühmte Interpretation der „gotischen Kathedrale“ durch Hans Sedlmayr basiert ganz wesentlich auf der These einer alles vereinnahmenden Transzendenz des Baustoffs.⁵

Politische Programmatik

Wie wir wissen, ist Sedlmayrs Interpretation nicht nur über weite Strecken intuistisch, methodisch-begrifflich inkonsistent (und im katholischen Sinne gar ungewollt häretisch), sondern als vitalistisches Manifest einer rechtskonservativen Anti-Moderne weltanschaulich motiviert.⁶ So hat denn die Forschung solche Wege nicht mehr eingeschlagen.⁷ Sedlmayr bildete insofern auch die hauptsächliche Zielscheibe einer sich als „marxistisch-materialistisch“ verstehenden Wende in der deutschen Gotikforschung seit den siebziger Jahren des letzten Jahrhunderts. Hans-Joachim Kunst, Wolfgang Schenkluhn, Dieter Kimpel und Robert Suckale, später auch Matthias Müller rekurrierten in verschiedener Weise auf Gotikauffassungen, die Sedlmayr als rein technokratisch oder ikonographisch-illustrativ geschmäht hatte, beanspruchten aber nunmehr, diese als Ausdruck politischer Programme oder sozialer Bedingungen zu deuten.⁸ Dabei wurde die in das 19. Jahrhundert zurückreichende Erforschung der Filiation von Baumotiven reaktiviert, diese nunmehr jedoch als referentielle Zitate im Sinne einer politischen Semantik begriffen. Allerdings sind auf zeichen- und bildtheoretischer Ebene Vorbehalte angebracht, weil dabei architekturmotivische Besonderheiten etwas verkürzt als dauerhaft stabile ikonographische Programmatik identifiziert werden, ohne Aushandlungsprozesse, semantische Verschiebungen, mediale Spezifika, Imitationskonzeptionen und WahrnehmungsfILTER genauer auszuloten. Obwohl das in dieser Hinsicht epochemachende Überblickswerk von Kimpel und Suckale auch

ins Französische übersetzt wurde,⁹ scheint diese methodische Ausrichtung in Frankreich nur insoweit in die jüngere französische Forschung übernommen worden zu sein, als die Hierarchie von baulichen Dispositionen innerhalb einer Diözese durch Dany Sandron neu untersucht werden soll.¹⁰ Neben der Semantisierung von Baumotiven ging es der angesprochenen Neuorientierung darum, die Technologie des gotischen Bauwerks nicht in ihrem Materie transzendierenden Anspruch zu begreifen, sondern als Ergebnis und Spiegel gesellschaftlicher Produktivkräfte. Auch hier erhielten ältere Methoden der Bauforschung eine sozialgeschichtliche Aktualisierung, die etwa auf die theoretische Spezialisierung von Werkmeistern sowie auf die logistisch aufwendige Trennung von Entwurf und standardisierter Fertigung aufmerksam machte.

Technik in der Gotik

Solche Ansätze gehen parallel zu zahlreichen weiteren bauarchäologischen Untersuchungen auf deutscher wie französischer Seite zur gotischen Bautechnologie, der Baustellenorganisation und zur sozialen Stellung der Beteiligten. Hier also bildet implizit die vorgenannte grundsätzliche Definition der Gotik als „organischer Stil“ die Grundlage des Interesses. Entscheidende Unterstützung erfuhren solche Ansätze auch durch öffentlich finanzierte bauforscherische Großprojekte, die in Deutschland zentrale Bauwerke detailgenau analysiert haben. Den Anfang machte der romanische Speyrer Dom, es folgten die Dome von Regensburg und Bamberg, mithin zwei Hauptwerke der gotischen bzw. spätromanisch/frühgotischen Architektur.¹¹ Die französische Forschung muss punktueller vorgehen, weil die gesamte Einrüstung eines Monuments für Forschungszwecke inklusive einer personalintensiven Bauerfassung nicht durchsetzbar scheint. Doch gibt es etwa zu den Burgen in Vincennes und Avignon intensive und ergebnisreiche Untersuchungen der materiellen Faktoren des gotischen Bauens. Auch die Kathedrale von Lyon konnte mittlerweile intensiv bauforscherisch erfasst werden.¹² Doch gilt dies trotz der zahlreichen monographischen Studien u. a. im Rahmen des *Congrès Archéologique* und der neuen, tendenziell populärwissenschaftlichen Reihe *La grâce d'une cathédrale* (in der bislang Gesamtdarstellungen der Kathedralen von Amiens, Lyon, Nantes, Paris, Quimper, Reims und Straßburg erschienen sind) für keinen der berühmten nordfranzösischen Großbauten.

Insbesondere Norbert Nußbaum hat in solchen Zusammenhängen wiederholt und prägnant darauf insistiert, dass das gotische Bauen nicht in der Imitation von bildlichen Vorlagen besteht, sondern darauf basiert, geometrische und arithmetische Verfahren als konsequente, teils regelhaft, teils pragmatisch bestimmte Arbeitsschritte vorzunehmen.¹³ In solche Verfahren sind auch Standardisierungs- und Rationalisierungsvorgänge einzuordnen, die in der Nachfolge von Dieter Kimpels Forschungen zur seriellen Herstellung von Hausteinen weiter untersucht wurden.¹⁴ Insbesondere auch die neu entdeckte Bedeutung des Metalls wird seit längerem aspektreich erforscht.¹⁵ Vor allem die Konzeption und Ausführung der gotischen Gewölbe stellt sich mittlerweile als sehr präzise beschreibbar dar.¹⁶ Die komplizierte Gewölbetechnik bildete also neben den aufwendigen Maßwerken einen zentralen Aspekt eines technologisch fundierten Selbstverständnisses des gotischen Werkmeisters, innerhalb dessen architektonische Qualität und Virtuosität anschaulich

 werden sollten. Bezeichnenderweise offenbaren sich eben in diesem Bereich auch Phantasie und Ironie als Merkmal des perfekten Baumeisters.¹⁷ Die vorgebliche Verwandlung des schweren Steinmaterials etwa in metallähnliche oder auch vegetabile Formen oder in scheinbar leichte, technisch unnötige Ornamente könnte man dabei in die Ästhetik des Wunderbaren, der *merveilles*, eingliedern.¹⁸

Architektur und Bild

Allerdings läuft eine solch technologisch begründete Definition offenbar dem in letzter Zeit deutlich ins Bewusstsein getretenem Zusammenwirken mehrerer Medien innerhalb des mittelalterlichen Gebäudes entgegen. Damit ist insbesondere die malerische und skulpturale Ausstattung der Architektur angesprochen, deren bildliche Potenz diejenige der Architektur ja weit übertrifft. Es sind eben die visuell sehr präsenten Bildprogramme in der Glas- und Wandmalerei, den Figurenportalen sowie Altären und Grabmälern, die eschatologische, ekklesiologische und historische Botschaften vermitteln bzw. memoriale Funktionen übernehmen. Man könnte sich nachgerade fragen, ob insbesondere die gotische Architektur in ihrer Skelettstruktur nicht lediglich als riesiges Gerüst zu begreifen ist, das den liturgischen Raum umstellt und dazu dient, zwei- bzw. dreidimensionale Bilder davor- bzw. hineinzuplatzieren – Bilder, die zusammen mit den dort statthabenden kultischen und rituellen Akten die eigentliche Essenz dieser Inszenierung ausmachen.¹⁹ Allerdings ist festzuhalten, dass das Verhältnis zwischen Konstruktion und Wandöffnung sowie eingefügtem oder appliziertem Bild durchaus ein Spezifikum der Gotik darstellt, in Abgrenzungen zu romanischen wie zu renaissancezeitlichen Lösungen.²⁰ Wenn etwa im Kölner Dom viele Glasmalereien die architektonischen Gliederungssysteme ihrer steinernen Rahmung übernehmen, geschieht dies in dem Sinne, dass die steinerne Umfassung nach innen bzw. nach ‚hinten‘ in eine leuchtende gläserne verwandelt ist und dabei das Real-Plastische in die nicht fassbare bildhafte Illusion übergeht. Dass hierbei auch die gezielte Steuerung der Wirkungen des einfallenden Lichtes ein Kriterium sein konnte, hat insbesondere Nicolas Reyveyron verdeutlicht. Die Abschrägung von Fenstergewänden oder der Einsatz reflektierender Materialien konnten Lichtakzente zu bestimmten Tageszeiten setzen bzw. liturgische Orte aus dem Halbdunkel herausheben.²¹

Mikroarchitektur und monumentale Bilder

Architektur hat also maßgeblich an den in sie integrierten Bildern Anteil, indem sie zumindest fallweise deren spezifische mediale Logik aufnimmt. Dabei stellt sich die Frage nach dem Primat der Medien: Nimmt die Architektur die Funktionsweise der Bilder auf? Eher erscheint es *prima vista* umgekehrt, denn – und das kann als ein weiteres Spezifikum der gotischen Architektur angesehen werden – das Formenrepertoire der Gotik wird seit dem 13. Jahrhundert auf andere Gattungen bzw. Bildmedien übertragen. Die Monumentalmalerei einschließlich der Glasmalerei sowie Miniaturreliefs, skulptierte Altarretabel und nicht zuletzt die Werke der Schatzkunst übernehmen architektonische Formen, vor allem die mit einem bekrönenden Wimperg versehene Arkade. Man hat dieses Phänomen

in naheliegender Weise als „Mikroarchitektur“ bezeichnet.²² Das würde bedeuten, dass die Architektur eine Art Leitgattung vorgibt, die sekundär von anderen Medien übernommen worden wäre. Diese Auffassung setzt die Annahme voraus, es habe eine Art Gattungshierarchie gegeben, innerhalb derer das ‚Bauwerk‘ an oberster Stelle gestanden habe und von den anderen Medien in verkleinertem Maßstab ‚nachgeahmt‘ worden sei. Dabei darf man aber nicht übersehen, dass sich die gotische Architektur selbst seit ihrer Entstehung im 12. Jahrhundert zunehmend enttektontisiert: Verdünnung und Entmaterialisierung der Stützglieder, Wegfall von Kapitellen, Homogenisierung von Stütze und Gewölbe sind als Grundtendenzen auszumachen. Der Bogen als technische Problemlösung zur Überspannung weiter Stützabstände wird insoweit zum atektonischen Rahmen, und diese Rahmenform ist universell, in allen Maßstäben und Materialien einsetzbar. Diese Rahmen gliedern und ordnen Bildstrukturen, orientieren Durchblicke und Sichtachsen oder trennen im Sinne einer symbolischen oder ästhetischen Grenze auch Räumlichkeit nach vorne und hinten. Wesentlich ist, dass diese Bildlichkeit auch die Architektur selbst erfasst, was insbesondere für die schauwandähnlichen Außen- und Innenfassaden seit dem 13. Jahrhundert gilt.²³

Die physikalisch-tektonische Auffassung des Bauwerks tritt also zunehmend in den Hintergrund, während die Architektur selbst durch ‚Bildlichkeit‘ determiniert ist, so dass auch die Kriterien von zweidimensional konzipierter Anschaulichkeit in die Gestaltkonzeption von Architektur Eingang finden. Roland Recht hat dies in einem groß angelegten Essay zur eigentlichen Essenz der ‚gotischen Kathedrale‘ erklärt: Seit dem 12. Jahrhundert entwickle sich – als Ausdruck eines neuen heilstiftenden Schaubedürfnisses – die gotische Architektur zu einem bildlich-graphisch determinierten Instrument der Visualisierung. Ein virtuos konzipierender Architekt ersetzt den auf statische Funktionalität bedachten Werkmeister der Romanik, und dies erfordert die seit der Mitte des 13. Jahrhunderts sich entwickelnde Architekturzeichnung als wesentliches Planungs- und Vermittlungsinstrument. In der Tat stehen gerade die solchermaßen konzipierten großen Schaufassaden zweifellos in Verbindung mit dem neuen Medium der großen gezeichneten Architekturrisse mit ihrer Orthogonalprojektion und dem Anreißern komplizierter Maßwerksfiguren.²⁴ Allerdings geht die Entstehung derartiger Architekturpanneaus nicht allein mit einer zunehmenden bloßen räumlichen Verflachung von Architekturmotiven einher, die als zweidimensionale Bilder wahrgenommen werden wollen, sondern auch damit, die konstruktive Tektonik in eine visuelle Bilderordnung zu transformieren. Das bildhafte Tableau als Ordnungsfigur vereinigt sich mit der technisch bedingten Bogenstruktur der Wand.

Bau und Kult

Das Umkreisen der Fragen nach technischer Struktur und Bildlichkeit bzw. nach Gerüstskelett und Ausdrucksmedium zielt letztlich auch auf den Status der gotischen Sakralarchitektur innerhalb von Liturgie und Ritual. Die Forschungen zu diesen Aspekten, insbesondere zu liturgischen Topographien und memorialen Netzwerken, haben sich bedeutend erweitert. Allerdings wird dabei bisweilen die Frage übersehen, in welcher Weise liturgische Handlungen, also die performative Schaffung einer bestimmten ‚sakralen‘ Räumlichkeit, mit der spezifischen räumlichen und medialen Struktur des gotischen Bauwerks

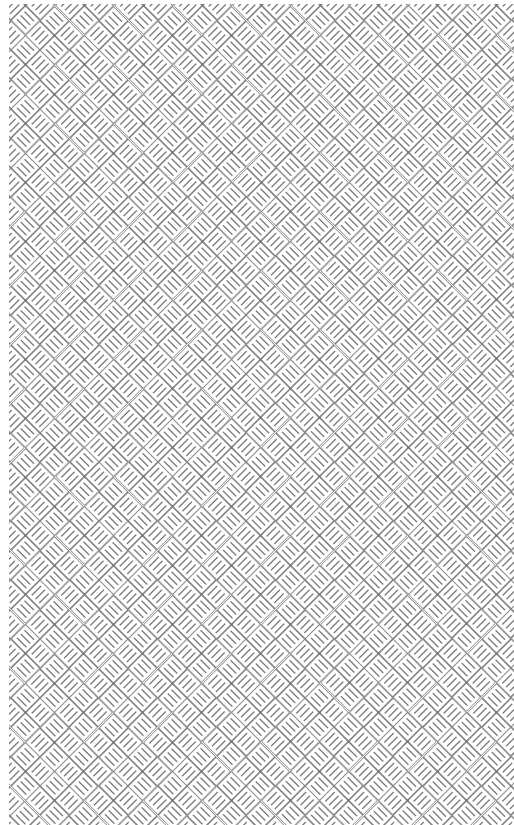
◉ – Lichthaltigkeit, leuchtende Bilder, subordinierende Gliederungssysteme, Kommunikationsfähigkeit – verschränkt sind.²⁵ Hierbei wäre auch zu beachten, in welcher Weise sich die gotische Architektur als sakraler oder politischer Handlungsraum mit deren symbolischen Auszeichnungen in verschiedenen Bildmedien verbindet. Wilhelm Schlink und Bruno Boerner haben deutlich gemacht, inwieweit etwa die Portalskulptur in Amiens oder Paris eine performativ inszenierte Grenze zwischen Außen- und Innenraum manifest werden lässt.²⁶ Hier wird in verschiedenen Medien (Gewändefigur, Relief; groß- und kleinformatig) und unterschiedlichen metaphorischen Kategorien (Personifizierung, Symbol, Exemplum) Kommunikation verbildlicht, die auf die Wahrnehmung des Eintretenden gerichtet ist. Analog zu dem, was eben zum Verhältnis zwischen gotischer Architektur und Glasmalerei benannt wurde, geht es um die komplexe Vermittlung einer Grenzzone zwischen unterschiedlichen Sphären.

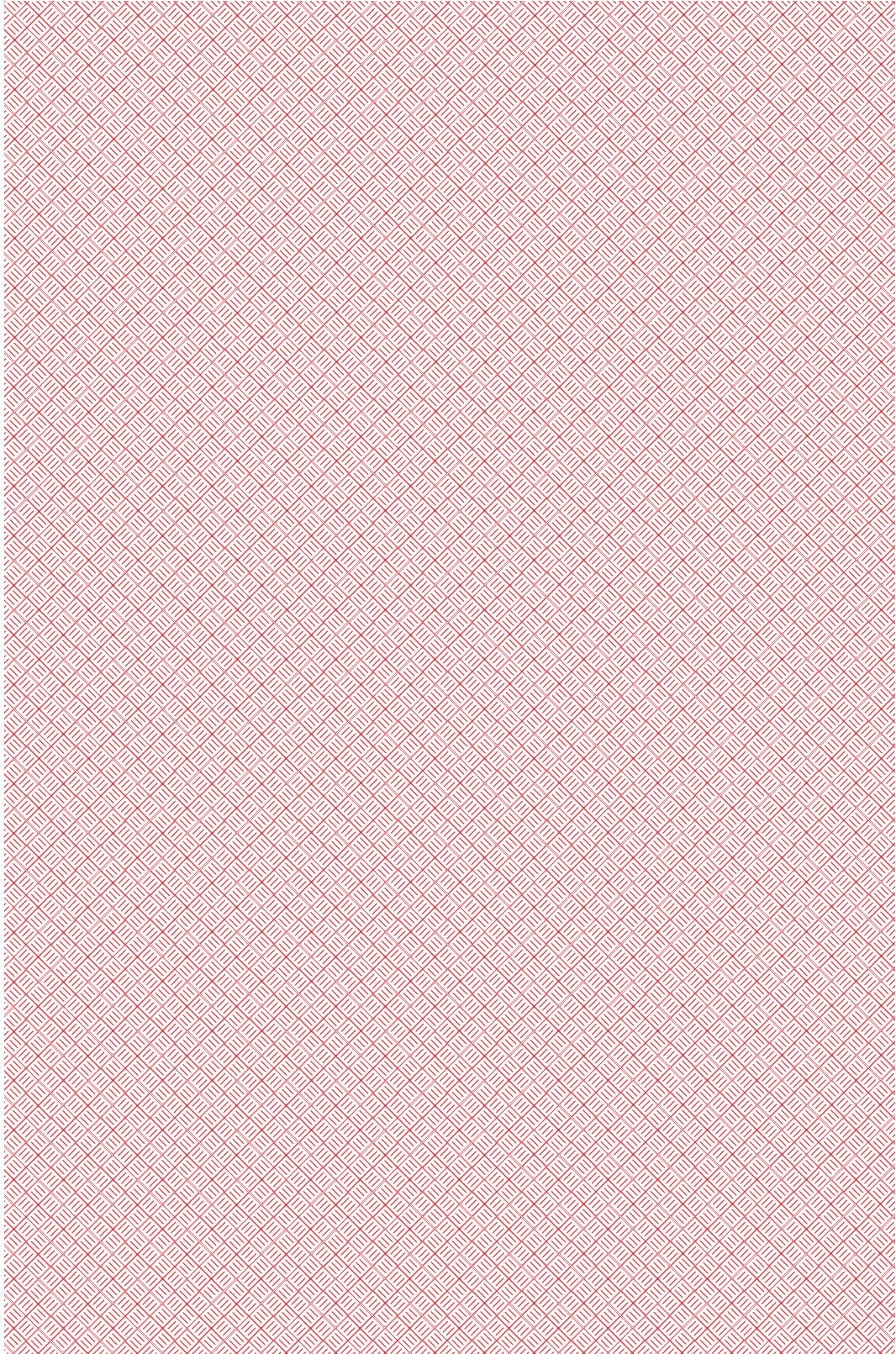
Gotische Architektur ist insofern – zumindest seit dem 13. Jahrhundert – weniger bzw. nicht ausschließlich in ihrer Tektonik als vielmehr in ihrer Funktion zu begreifen, Raumgrenzen rahmend zu definieren und zu markieren. Die Arkaden, Portale, Fensteröffnungen, Nischen, Baldachine müssen zwar technologisch aufwendig realisiert werden, doch dabei sind zudem visuelle Effekte, die Ermöglichung von Bildordnungen und Bildwirkungen, Durchblicke usw. in viel komplexerer Weise als zuvor mitzudenken. So hat man es mit einer dreidimensional organisierten Struktur zu tun, in der Ordnung ganz anders als im romanischen Bauen sinnfällig gemacht werden kann. Diese Matrix kann, muss aber nicht mit der Liturgie und mit Memorialstätten in Korrelation gebracht werden. Sie ist überhaupt von einer enormen bautechnischen Flexibilität, die es erlaubt, Mauern mit Öffnungen bzw. Glas, Gittern und Vorhängen zu ersetzen, dadurch Transparenz, Durchblicke und Rahmungen sowie die Hierarchie von Bildmedien zu organisieren. Diese können auch im Sinne einer Lichtregie ausgestaltet werden und als eine Art ästhetische Grenze formuliert sein: als Portal oder als Rahmen eines Glasfensters. Die gotische Architektur regelt Kommunikation grundsätzlich anders als die Baukunst vorangegangener Epochen. Waren hier, wie vor allem Clemens Kosch gezeigt hat,²⁷ die konkrete Zugänglichkeit in Verbindung mit differierenden Höhenniveaus im Kirchenraum wesentliche Mittel, so erhält in der Gotik die Regulierung von optischer (und akustischer) Wahrnehmung eine gesteigerte Bedeutung. In den rahmenden und transluziden Strukturen der Gotik können bedeutungshaft sich steigernde Raumhierarchien entstehen, die durch ästhetische Grenzen voneinander geschieden bzw. miteinander vermittelt werden: Vom Außenraum zum Kircheninneren, der den über Schranken abgegrenzten liturgischen Chor enthält, in dem das filigrane Sakramentshaus aufgestellt wird, in dem wiederum das durchsichtige Ostensorium die Hostie umschließt. Im Besonderen eignet der gotischen Architektur dabei die Fähigkeit, ihre physikalisch-technische Bedingtheit zu transzendieren in ein *merveille*, also ein Objekt, das in der Schöpfung nicht realisiert ist, aber im Schöpfungsplan grundsätzlich möglich ist. Insofern verbinden sich Malerei, Skulptur und Architektur bzw. Bild- und Bauwissenschaft in untrennbarer Weise miteinander.

1. Überblicke über die rezentere Gotik-Forschung bieten: Roland Recht, „Le monde des cathédrales et ses explorateurs. Une orientation bibliographique (1973–2003)“, in: id. (Hg.), *Le monde des cathédrales*, Paris 2003, S. 191–229; Norbert Nußbaum, „Recherches récentes sur le gothique tardif (1350–1550)“, in: *Bulletin monumental* 168, 2010, S. 243–280 u. 315–316. Zur Rezeption der deutschen Gotikforschung in Frankreich: Roland Recht, „Gotische Architektur zwischen „Abbild“ und Bauforschung. Gibt es eine französische Rezeption der deutschen Kunstgeschichte?“, in: *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 62, 2008, S. 237–246.
2. Jacob Burckhardt, *Die Baukunst der Renaissance in Italien. Nach der Erstausgabe der „Geschichte der Renaissance in Italien“*, München u. Basel 2000 (= Jacob Burckhardt, *Werke. Kritische Gesamtausgabe*, Bd. 5), § 33.
3. Mario Carpo, *Architecture in the Age of Printing. Orality, Writing, Typography, and Printed Images in the History of Architectural Theory*, Cambridge (Mass.) u. London 2001 (urspr.: *L'architettura dell'età della stampa. Oralità, scrittura, libro stampata e riproduzione meccanica dell'immagine nella storia delle teorie architettoniche*, Mailand 1998).
4. Max Dvořák, *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte. Studien zur abendländischen Kunstentwicklung*, München 1924, v. a. S. 57–62; dazu auch Hans Aurenhammer, „Max Dvořák und die Revision der Mittelalter-Kunstgeschichte“, in: Wojciech Balus u.a. (Hg.), *Die Etablierung und Entwicklung des Faches Kunstgeschichte in Deutschland, Polen und Mitteleuropa*, Warschau 2010, S. 291–214; Hans Jantzen, *Über den gotischen Kirchenraum*, Freiburg i. Br. 1928 (= *Freiburger Wissenschaftliche Gesellschaft*, Bd. 15).
5. Hans Sedlmayr, *Die Entstehung der Kathedrale*, Zürich 1950; zur intensiven zeitgenössischen Diskussion s. u. a. verschiedene Beiträge in: *Kunstchronik* 4, 1951, passim.
6. Wilhelm Schlink, „The Gothic Cathedral as heavenly Jerusalem: A fiction in German Art History“, in: Bianca Kühnel (Hg.), *The Real and Ideal Jerusalem in Jewish, Christian and Islamic Art*, Jerusalem 1998 (= *Jewish Art* 23, 1997–98), S. 275–285.
7. Immerhin scheint sich gleichwohl bei vielen Forschern implizit die Ansicht durchgesetzt zu haben, der gotische Sakralbau sei ein „Bild des Himmlischen Jerusalems“, wobei der zugrunde gelegte ontologische Status zumeist nicht diskutiert wird: Buchstäblichkeit, Verweis, Symbol, Allegorie, Metapher. Vgl. Anne Prache, *Notre-Dame de Chartres. Image de la Jérusalem céleste*, Paris 1993; Achim Hubel und Manfred Schuller, *Der Dom zu Regensburg*, Regensburg 1995, S. 36. In Absetzung davon als „Abbild des Himmels“ gedeutet in: Peter Kurmann, „La cathédrale gothique est-elle l'image de la Jérusalem céleste?“, in: Recht 2003, op. cit., S. 41–56; differenzierend auf die bildlichen Darstellungen des Himmlischen Jerusalems in den Kirchen bezogen: Peter Kurmann, „L'allégorie de la Jérusalem céleste et le dessin architectural à l'époque du gothique rayonnant“, in: Christian Heck (Hg.), *L'allégorie dans l'art du Moyen Âge*, Turnhout 2011 (= *Les études du RILMA*, Bd. 2), S. 67–77.
8. Auswahlweise: Karl Clausberg (Hg.), *Bauwerk und Bildwerk im Hochmittelalter: Anschauliche Beiträge zur Kultur- und Sozialgeschichte*, Giessen 1981 (= *Kunstwissenschaftliche Untersuchungen des Ulmer Vereins für Kunstwissenschaft*, Bd. 11); Dieter Kimpel und Robert Suckale, *Die gotische Architektur in Frankreich 1140–1270*, München 1985; Hans-Joachim Kunst, *Die Kathedrale in Reims: Architektur als Schauplatz politischer Bedeutungen*, Frankfurt am Main 1988.
9. Robert Kimpel und Dieter Suckale, *L'Architecture gothique en France: 1130–1270*, Paris 1990.
10. Freundliche Mitteilung von Dany Sandron zu dem generellen Befund des wissenschaftlichen Austauschs in der Gotikforschung zwischen Frankreich und Deutschland; s. a. Recht 2008, op. cit.
11. Dethard von Winterfeld, *Der Dom in Bamberg*, 2 Bde., Berlin 1979; Achim Hubel und Konrad Schuller (Hg.), *Der Dom zu Regensburg*, 5 Teilbände, Regensburg 2010ff. (= *Die Kunstdenkmäler von Bayern*, Bd. 7; erschienen bis Ende 2013 Teil 1 (Quellen) u. Teil 5 (Tafeln)).
12. Zu verweisen ist insbesondere auf Nicolas Reyveyns zahlreiche Studien zur Kathedrale von Lyon; vgl. etwa Philippe Barbarin (Hg.), *Lyon: primatiale des Gaules*, Straßburg 2011 (= *La grâce d'une cathédrale*, Bd. 3), passim.
13. Norbert Nußbaum, „Kunst des Konstruierens. Die gotische Architektur als technisches Projekt“, in: id., *Die gebrauchte Kirche*, Stuttgart 2010, S. 169–182; id., „Planning and Building without Writing: Questions of Communication in Gothic Masons' Lodges“, in: Zoë Opačić und Achim Timmermann (Hg.), *Architecture, Liturgy and Identity. Liber Amicorum Paul Crossley*, Turnhout 2011, S. 137–145; Sabine Lepsky und Norbert Nußbaum, *Gotische Konstruktion und*

- Baupraxis an der Zisterzienserkirche Altenberg*, Bd. 1: *Die Choranlage*, Bergisch Gladbach 2005 (= *Veröffentlichungen des Altenberger Dom-Vereins*, Bd. 9); daraus als Aufsatz Norbert Nußbaum, „Der Chorplan der Zisterzienserkirche Altenberg. Überlegungen zur Entwurfs- und Baupraxis im 13. Jahrhundert“, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 64, 2003, S. 7–53; Markus Schlicht, „Imitation et rejet de l'architecture francilienne dans un édifice du Sud-Ouest: le portail de la cathédrale de Bordeaux“, in: *Revue archéologique de Bordeaux* 92, 2001, S. 69–88.
14. Dieter Kimpel, „Le développement de la taille en série dans l'architecture médiévale et son rôle dans l'histoire économique“, in: *Bulletin monumental* 135, 1977, S. 195–222; id., „Die Entfaltung der gotischen Baubetriebe. Ihre sozio-ökonomischen Grundlagen und ihre ästhetisch-künstlerischen Auswirkungen“, in: Friedrich Möbius und Ernst Schubert (Hg.), *Architektur des Mittelalters*, Weimar 1983, S. 246–272; Christoph Brachmann, *Gotische Architektur in Metz unter Bischof Jacques de Lorraine (1239–1260). Der Neubau der Kathedrale und seine Folgen*, Berlin 1998; Philippe Bernardi und Andreas Hartmann-Virnich, „Fourniture et mise en œuvre de la pierre au Palais des Papes d'Avignon: le quotidien d'un chantier“, in: Philippe Bernardi (Hg.), *Texte et archéologie monumentale: approches de l'architecture médiévale*, Montagnac 2005 (= *Europe médiévale*, Bd. 6), S. 105–136.
 15. Odette Chapelot (Hg.), *Du projet au chantier: maîtres d'ouvrage et maîtres d'œuvre aux XIVe–XVIe siècles. Actes du colloque organisé les 1er, 2 et 3 octobre 1998 à Vincennes*, Paris 2001; Odette Chapelot und Paul Benoit (Hg.), *Pierre et métal dans le bâtiment au Moyen Age* (colloque à Paris, du 9 au 14 juin 1982), Paris 1985; Arnaud Timbert (Hg.), *L'homme et la matière. L'emploi du plomb et du fer dans l'architecture gothique. Actes du colloque de Noyon, 16–17 novembre 2006*, Paris 2009; Maren Lüpnitz, *Die Chorohergeschosse des Kölner Domes: Beobachtungen zur mittelalterlichen Bauabfolge und Bautechnik*, Köln 2011 (= *Forschungen zum Kölner Dom*, Bd. 3).
 16. *Der Dom zu Regensburg: Ausgrabungen, Restaurierung, Forschung*. Ausst.-Kat. Regensburg 1989 (= *Kunstsammlungen des Bistums Regensburg, Kataloge und Schriften*, Bd. 8). Katja Schröck und David Wendland, *Traces of making: Entwurfsprinzipien von spätgotischen Gewölben*, Petersberg 2013.
 17. Christian Kayser, *Die Baukonstruktion gotischer Fenstermaßwerke in Mitteleuropa*, Petersberg 2012; Stefan Bürger, „Unregelmäßigkeit als Anreiz zur Ordnung oder Impuls zum Chaos: Die virtuose Steinmetzkunst der Pirnaer Marienkirche“, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 74, 2011, H. 1, S. 123–132; id., „Rezipierend und initiierend: Die Baukunst Arnold von Westfalens und ihre Neubewertung im mitteleuropäischen Kontext“, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 71, 2008, S. 497–512.
 18. Achim Timmermann, „Real Presence: Sacrament Houses and the Body of Christ“, c. 1270–1600, Turnhout 2009 (= *Architectura Medii Aevi*, Bd. 4); id., „Architectural Vision in Albrecht von Scharfenberg's 'Jüngerer Tituel': A Vision of Architecture?“, in: Georgia Clarke und Paul Crossley (Hg.), *Architecture and Language*, Cambridge 2000, S. 58–71; Christian Freigang, „Bildlichkeit und Gattungstranszendenz in der Architektur um 1300“, in: Sabine Lepsky (Hg.), *Altenberg 1259 und die Baukultur im 13. Jahrhundert*, Regensburg 2010 (= *Veröffentlichungen des Altenberger Dom-Vereins*, Bd. 10), S. 377–396.
 19. Peter Kurmann, „'Architektur in Architektur': der gläserne Bauriß der Gotik“, in: Hiltrud Westermann-Angerhausen (Hg.), *Himmelslicht. Europäische Glasmalerei im Jahrhundert des Kölner Dombaues (1249–1349)*, Köln 1998, S. 35–43, hier: S. 35; implizit unterliegt ein solches Argument auch den liturgiegeschichtlichen Untersuchungen, z.B. Gerhard Weilandt, *Die Sebalduskirche in Nürnberg. Bild und Gesellschaft im Zeitalter der Gotik und Renaissance*, Petersberg 2007 (= *Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte*, Bd. 47).
 20. Brigitte Kurmann-Schwarz, „La pierre peinte et le verre coloré. Le rôle du vitrail dans la perception de l'espace intérieur gothique“, in: Yves Gallet (Hg.), *Ex quadris lapidibus. La pierre et sa mise en œuvre dans l'art médiéval. Mélanges d'histoire de l'art offerts à Éliane Vergnolle*, Turnhout 2011, S. 427–442; ead., „Zum Verhältnis von Glasmalerei und Architektur in der Gotik“, in: Matthias Puhle (Hg.), *Aufbruch in die Gotik*, Ausst.-Kat., Magdeburg, Kulturhistorisches Museum, Bd. 1, Mainz 2009, S. 150–165; ead.: *Das Immaterielle materiell darstellen. Überlegungen zur Materialität der monumentalen Glasmalerei des Mittelalters*, in: Hanns Hubach und Barbara von Orelli-Messerli (Hg.), *Reibungspunkte. Ordnung und Umbruch in Architektur und Kunst. Festschrift für Hubertus Günther*, Petersberg 2008 (= *Studien zur inter-*

- nationalen Architektur- und Kunstgeschichte*, Bd. 64), S. 169–174; ead., „Leuchtende Bilder als Orientierungspunkte der sakralen Topografie. Zur Funktion der Glasmalereien im Kirchenraum“, in: Ursula Kundert, Barbara Schmid und Regula Schmidt (Hg.), *Ausmessen – Darstellen – Inszenieren. Raumkonzepte und die Wiedergabe von Räumen in Mittelalter und früher Neuzeit*, Zürich 2007, S. 25–40; Daniel Parelo, „Zum Verhältnis von Architektur und Glasmalerei am Beispiel der Marburger Elisabethkirche“, in: *Ars* 37, 2004, H. 1/2, S. 19–39.
21. Nicolas Reveyron, „Lumières gothiques: évolution du vouûtément et de l'éclairement dans la cathédrale de Lyon au XIII^e siècle“, in: Fabienne Joubert und Dany Sandron (Hg.), *Pierre, lumière, couleur. Etudes d'histoire de l'art du Moyen Âge en l'honneur d'Anne Prache*, Paris 1999 (= *Culture et civilisations médiévales*, Bd. 20), S. 165–184; id., „Esthétique et symbolique de la lumière dans l'aménagement du sanctuaire médiéval“, in: *Hortus artium medievalium* 15, 2009, S. 241–255; Allgemein dazu Günter Binding, *Die Bedeutung von Licht und Farbe für den mittelalterlichen Kirchenbau*, Stuttgart 2003 (= *Sitzungsberichte der wissenschaftlichen Gesellschaft an der Johann Wolfgang Goethe-Universität*, Frankfurt am Main, Bd. XLI, H. 3); Jean Bachelot u.a., *Le Symbolisme de la Lumière au Moyen Âge: de la Speculation à la Réalité*, Chartres 2004.
22. Peter Kurmann, „Miniaturkathedrale oder monumentales Reliquiar? Zur Architektur des Gertrudenschreins“, in: Hiltrud Westermann-Angerhausen (Hg.), *Schatz aus den Trümmern. Der Silberschrein von Nivelles und die europäische Hochgotik*, Köln 1995, S. 135–153 (auch in französischer Version: *Un trésor gothique: La châsse de Nivelles*, Paris 1995); Christine Kratzke und Uwe Albrecht (Hg.), *Mikroarchitektur im Mittelalter*, Leipzig 2008.
23. Christian Freigang, „Changes in Vaulting, Changes in Drawing. On the Visual Appearance of Gothic Architecture around the Year 1300“, in: Alexandra Gajewski und Zoë Opačić (Hg.), *The Year 1300 and the Creation of a New European Architecture*, Turnhout 2007 (= *Architectura Medii Aevi*, Bd. 1), S. 67–78; Freigang 2010, op. cit.
24. Roland Recht, *Le croire et le voir. L'art des cathédrales (XII^e-XV^e siècle)*, Paris 1999; s. a. Robert Branner, „Villard de Honnecourt. Reims and the Origin of Gothic architectural Drawings“, in: *Gazette des Beaux-arts*, ser. 6, 61, 1963, S. 129–146; Bruno Klein, „Internationaler Austausch und beschleunigte Kommunikation. Gotik in Deutschland“, in: id. (Hg.), *Geschichte der Bildenden Kunst in Deutschland*, Bd. III: *Gotik*, München u. a. 2007, S. 9–33.
25. Vgl. zu diesem Aspekt für die romanische Architektur: Nicolas Reveyron, „Architecture, liturgie et organisation de l'espace ecclésial: essai sur la notion d'espace dans l'architecture religieuse du Moyen Âge“, in: *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa* 34, 2003, S. 161–175.
26. Wilhelm Schlink, *Der Beau-Dieu von Amiens. Das Christusbild der gotischen Kathedrale, eine Kunstmonographie*, Frankfurt am Main 1991; Bruno Boerner, „Par caritas par meritum“. Studien zur Theologie des gotischen Weltgerichtsportals in Frankreich – am Beispiel des mittleren Westeingangs von Notre-Dame in Paris, Freiburg 1998 (*Scrinium Friburgense*, Bd. 7); Bruno Boerner, *Bildwirkungen. Die kommunikative Funktion mittelalterlicher Skulpturen*, Berlin 2008.
27. Clemens Kosch, *Die romanischen Dome von Mainz, Worms und Speyer. Architektur und Liturgie im Hochmittelalter*, Regensburg 2011 (= *Große Kunstführer*, Bd. 259).





Qu'est-ce que l'architecture gothique?

Fondements de la recherche scientifique récente en Allemagne et en France

Christian Freigang

(traduction française d'Emmanuel Faure)

Dans cet article, on tentera de renouveler le questionnement relatif à la « nature », à la raison d'être ou, si l'on veut, à la spécificité médiatique auxquels recourt le gothique, en s'appuyant sur l'analyse de perspectives de recherches franco-allemandes récentes¹. Même si cette question – contrairement à la recherche ayant eu cours jusqu'au milieu du XX^e siècle – n'est plus guère un thème explicite des présentations actuelles dans l'espace franco-allemand, les études particulières des dernières décennies ont analysé nombre de critères majeurs de l'architecture gothique, laissant transparaître implicitement, voire inconsciemment, des modes de pensée et des points de vue bien déterminés sur le gothique.

Technique versus image-reflet

Rappelons d'emblée un principe qui semble être demeuré souvent inaperçu. Dans son *Architecture de la Renaissance en Italie* (paru en allemand en 1868), Jacob Burckhardt a fondamentalement séparé gothique et Renaissance : il distingue un style « organique » d'un style « pictural », ou encore « dérivé ». Le premier est présenté comme étant le propre de l'architecture médiévale, notamment gothique, dont la fonction technique se révèle immédiatement comme forme, l'« âme de la Renaissance » respectant pour sa part une « composition selon des proportions, faite pour l'œil »². Burckhardt n'argumente donc pas de façon formaliste et morphologique, il s'agit pour lui de se référer dans une perspective fondamentale, post-hégélienne, au mode de représentation de l'architecture gothique ou de la Renaissance. C'est en effet à ce niveau qu'il est justifié de revendiquer pour la conception médiévale et gothique de l'architecture une altérité fondamentale vis-à-vis de la conception moderne inspirée de Vitruve. Les aspirations de cette dernière à une beauté conforme aux proportions humaines et adéquate à la société sont, on le sait, liées à une communicabilité supposée universelle de l'architecture. Celle-ci est pour l'essentiel assurée par la nouvelle définition et la nouvelle sémantisation des ordres dont témoignent les colonnes à titre de norme et d'autorité universelle.

L'architecture gothique, au contraire, ne doit pas être comprise en premier lieu comme la représentation mimétique ou illusionniste de canons formels, mais comme une création nouvelle, analogue à la nature, pour

Regards croisés.

Revue franco-allemande de recensions d'histoire de l'art et esthétique
Numéro 2 / 2014.

● laquelle le traitement virtuose du matériau de construction joue un rôle essentiel. « Bien » construire signifie toujours réaliser une création techniquement et matériellement complexe. La différence est également fondamentale entre le cadre de référence et les processus de transmission de l'architecture gothique et de celle des débuts des Temps modernes. Cette dernière présuppose, au moins dans l'idéal, la pertinence générale de la grammaire antique des colonnes, et les canons de proportions qui lui sont propres. Il est révélateur que depuis Sebastiano Serlio, une telle norme, misant sur l'imitation fidèle, soit propagée et érigée en standard universel par le médium de la gravure³. L'architecture gothique se révèle au contraire liée à des systèmes de référence déterminés à chaque fois localement ou régionalement et, en dépit de tous les croquis architecturaux médiévaux, elle est essentiellement transmise sous la forme de directives orales d'exécution. Dans l'ensemble, la conception du gothique qui s'exprime dans la définition de Burckhardt est en premier lieu technique, ou encore caractérisée par certains motifs formels. Elle continue à valoir jusqu'à nos jours, bien que le lien entre l'architecture et les images qu'elle intègre soit passé à l'arrière-plan, du fait de la valorisation, transmise depuis le XIX^e siècle, du gothique comme construction parfaitement logique.

Ce sont des distinctions fondamentales de ce type, provenant de la manière respective de se représenter l'architecture, opérées entre gothique et Renaissance, entre technique et image, qui ont déterminé jusqu'au milieu du XX^e siècle les traditions essentielles des études sur le gothique chez les chercheurs de langue allemande. Ceux-ci, représentés par des personnalités telles que Max Dvořák ou Hans Jantzen, ont fait du dépassement des contingences purement techniques la caractéristique essentielle de l'architecture gothique, prenant ainsi implicitement position contre la démarche de leurs collègues français, avant tout soucieux d'une description « antiquaire » du gothique⁴. De même, la célèbre interprétation de la « cathédrale gothique » par Hans Sedlmayr est pour une très large part fondée sur la thèse d'une transcendance du matériau de construction touchant tous ses aspects⁵.

Programme politique

Comme nous le savons, l'interprétation de Sedlmayr procède dans une large mesure de façon intuitive, elle manque de cohérence méthodologique et conceptuelle (frisant même involontairement l'hérésie, au sens catholique du terme) et surtout, sa motivation idéologique est d'offrir un manifeste vitaliste, représentatif d'un anti-modernisme ultra-conservateur⁶. La recherche n'a plus proposé d'emprunter depuis lors de telles voies⁷. De ce fait, Sedlmayr a été la cible majeure de ceux qui firent subir à la recherche allemande sur le gothique un tournant inspiré par le « matérialisme marxiste », et ce, depuis les années soixante-dix du siècle dernier. Hans-Joachim Kunst, Wolfgang Schenkluhn, Dieter Kimpel et Robert Suckale, rejoints plus tard par Matthias Müller, recourant de diverses manières à des conceptions du gothique honnies de Sedlmayr, qui les aurait jugées purement technocratiques ou iconographiques et illustratives, revendiquaient désormais l'interprétation de l'art gothique comme expression de programmes politiques ou de circonstances sociales⁸. Cela a contribué à réactiver la recherche, remontant au XIX^e siècle, sur la filiation des motifs architecturaux, désormais compris comme des références à interpréter dans le cadre d'une sémantique politique. Du point de vue de la théorie du signe et de l'image, il convient toutefois d'émettre des réserves, car les particularités que présentent

les motifs architecturaux sont trop sommairement réduites à un programme iconographique durable et stable, qui néglige les tractations, les déplacements sémantiques, les spécificités liées à chaque médium, les conceptions de l'imitation et le filtrage de la perception. Bien que l'ouvrage de Kimpel et Suckale, qui a fait date dans cette perspective, ait également été traduit en français⁹, ce courant méthodologique ne semble guère avoir été repris dans la recherche française récente, à l'exception de la nouvelle étude entreprise par Dany Sandron sur la hiérarchie des dispositions architecturales à l'intérieur d'un diocèse¹⁰. Outre la sémantisation des motifs architecturaux, l'enjeu de la réorientation évoquée était de comprendre la technologie de l'édifice gothique, non dans sa prétention à transcender la matière, mais comme le résultat et le reflet de forces productives de la société. Là aussi, des méthodes antérieures de la recherche en architecture ont connu une actualisation dans l'optique de l'histoire sociale, attirant par exemple l'attention sur la spécialisation théorique des maîtres d'œuvre ainsi que sur la complexité de la séparation logistique entre projet et fabrication standardisée.

La technique dans l'art gothique

Parallèlement à de telles approches, de nombreuses autres études d'archéologie architecturale, du côté allemand comme français, portent sur la technologie de la construction gothique, l'organisation des chantiers et sur la position sociale des personnes impliquées. Ici, c'est donc implicitement la définition fondamentale, évoquée précédemment, du gothique comme « style organique » qui constitue le centre d'intérêt. En Allemagne, ces approches ont également reçu un soutien décisif dans le cadre de grands projets de recherche en architecture, financés sur fonds publics, qui ont analysé en détail des édifices cruciaux. Le premier pas a été fait avec la cathédrale romane de Spire, suivie de celles de Ratisbonne et de Bamberg, deux œuvres majeures de l'architecture gothique et respectivement de la transition entre roman et gothique¹¹. La recherche française doit procéder de manière plus ponctuelle, car la totalité d'un monument ne semble guère abordable par la recherche scientifique sans mobiliser un personnel considérable pour procéder à son étude architecturale. Mais il existe, par exemple pour le château de Vincennes et le Palais des Papes d'Avignon, des études intensives et fructueuses des facteurs matériels de la construction gothique. Entre-temps, une analyse architecturale intensive de la cathédrale de Lyon a également pu être menée à bien¹². Mais, en dépit des nombreuses monographies, notamment dans le cadre du *Congrès archéologique* annuel, et d'une nouvelle série destinée à la vulgarisation scientifique intitulée *La grâce d'une cathédrale* (ayant à ce jour publié des portraits des cathédrales d'Amiens, de Lyon, de Nantes, de Paris, de Quimper, de Reims et de Strasbourg), cela n'est le cas pour aucun des édifices majeurs du Nord de la France.

Norbert Nußbaum, notamment, a insisté maintes fois et avec pertinence sur le fait que la construction gothique ne consiste pas à imiter des modèles figuratifs mais se fonde au contraire sur la mise en œuvre de procédés géométriques et arithmétiques comme autant d'étapes de travail consécutives, déterminées tantôt selon des règles, tantôt de manière pragmatique¹³. C'est dans de tels procédés que s'inscrivent également les processus de standardisation et de rationalisation, étudiés dans le sillage des recherches de Dieter Kimpel sur la production en série de pierres de taille¹⁴. Les recherches portent en particulier aussi depuis un certain temps sur les nombreux aspects de la redécouverte de l'importance du métal¹⁵. Désormais, la descrip-

● tion de la conception et de l'exécution de la voûte gothique peut notamment être faite avec une grande précision¹⁶. Outre la complexité des remplages, la délicate technique de la voûte constitue un aspect central de l'image de soi que se construit le maître d'œuvre gothique, fondée sur un savoir technologique et illustrant son sens de l'architectonique et sa virtuosité. Il est révélateur que ce soit précisément dans ce domaine que se manifestent également l'imagination et l'ironie, caractéristiques du parfait maître d'œuvre¹⁷. L'idée d'une métamorphose du lourd matériau de pierre en formes rappelant par exemple le métal, voire les végétaux, ou encore en ornements d'apparence légère, mais techniquement superflus pourrait par ailleurs être rattachée à l'esthétique du merveilleux, des « merveilles »¹⁸.

Architecture et image

Il paraît toutefois évident qu'une telle définition, fondée sur la technologie, va à l'encontre de la synergie dont on a récemment pris conscience entre plusieurs médias au sein de l'édifice médiéval. On songe ici en particulier au décor pictural et sculptural de l'architecture, dont la puissance plastique dépasse très largement celle de l'architecture. Ce sont justement les programmes iconographiques, visuellement très présents dans le vitrail et la peinture murale, les portails sculptés ainsi que les autels et les tombeaux qui véhiculent des messages eschatologiques, ecclésiologiques et historiques ou revêtent des fonctions mémorielles. On pourrait même aller jusqu'à se demander si l'architecture gothique ne doit pas être tout particulièrement et tout simplement comprise dans son ossature comme un gigantesque échafaudage entourant l'espace liturgique, à la surface ou à l'intérieur duquel seraient appliquées des images respectivement bi- et tridimensionnelles qui, combinées aux cérémonies cultuelles et rituelles se déroulant en ces lieux, représenteraient l'essence même de cette mise en scène¹⁹. Il convient toutefois de relever que le rapport entre construction et ouverture du mur, comme entre image insérée ou appliquée, constitue une véritable spécificité du gothique et le démarque à la fois des solutions romanes et de celles de la Renaissance²⁰. Lorsque dans la cathédrale de Cologne, par exemple, de nombreux vitraux reprennent les systèmes de structuration architecturale de leur encadrement de pierre, cela implique que la bordure de pierre se transforme vers l'intérieur, voire vers « l'arrière », en un rebord de verre lumineux, la réalité plastique se fondant dans une illusion imageante insaisissable. À cet égard, le contrôle ciblé des effets de l'incidence lumineuse a également pu être un critère, comme l'a montré en particulier Nicolas Reveyron. L'ébrasement des fenêtres ou l'emploi de matériaux réfléchissants pouvait produire des accents lumineux à certains moments de la journée, ou bien faire ressortir de la pénombre des emplacements liturgiques²¹.

Microarchitecture et images monumentales

L'architecture est donc partie prenante des images qui lui sont intégrées, en cela qu'elle prend en compte, au moins dans certains cas, la logique spécifique à leur médium. Cela pose la question du primat des médias : est-ce l'architecture qui fait sien le mode de fonctionnement des images ? À première vue, c'est le contraire qui semble vrai, car – autre élément pouvant être considéré comme une spécificité de l'architecture gothique – depuis le XIII^e siècle, le répertoire

formel du gothique est porté par d'autres genres artistiques ou par des médias visuels. La peinture monumentale, y compris le vitrail, ainsi que les reliefs-miniatures, les retables d'autels sculptés, sans oublier les œuvres des trésors, reprennent des formes architecturales, principalement l'arcade coiffée d'un gable. Pour des raisons évidentes, ce phénomène a été décrit comme « microarchitecture »²². Cela signifierait que l'architecture définisse une sorte de genre modèle, repris en un deuxième temps par les autres médias. Cette conception suppose qu'il y ait eu une sorte de hiérarchie des genres, au sein de laquelle l'« édifice » aurait occupé le premier rang, avant d'être « imité » par les autres médias à échelle réduite. Pourtant, on ne saurait ignorer que l'architecture gothique elle-même, depuis son apparition au XII^e siècle, se détectonise de plus en plus : amincissement et dématérialisation des éléments de support, disparition des chapiteaux, homogénéisation du support et de la voûte peuvent être considérés comme des tendances fondamentales. L'arc, solution technique permettant d'enjamber de longs espaces sans support, devient ainsi un cadre atectonique, et cette forme de cadre est universelle, transposable à toutes les échelles et dans tous les matériaux. Ces cadres articulent et ordonnent les structures plastiques, orientent les points de fuite et les perspectives, séparant même l'espace, comme une frontière symbolique ou esthétique, selon l'avant et l'arrière. Le point crucial est que cette iconicité atteint également l'architecture elle-même, comme le montrent en particulier les façades d'apparat, extérieures et intérieures, depuis le XIII^e siècle²³.

La conception physique et tectonique de l'édifice est donc de plus en plus reléguée à l'arrière-plan, tandis que l'architecture elle-même est déterminée par une « capacité à faire image », à tel point que même les critères permettant une perception sensible et structurée de manière bidimensionnelle trouvent leur place dans la conception de l'édifice architectural. Roland Recht l'a expliqué dans un essai de grande ampleur consacré à l'essence même de la « cathédrale gothique » : pour lui, depuis le XII^e siècle – expression d'un besoin nouveau de spectacle salvateur –, l'architecture gothique évolue, jusqu'à devenir un instrument graphico-plastique. Un architecte aux conceptions virtuoses remplace le maître d'œuvre de l'époque romane, soucieux de fonctionnalité statique, et cela rend nécessaire le croquis d'architecture, qui se développe depuis le milieu du XIII^e siècle, et devient essentiel pour la planification et la transmission des informations. Et justement, les grandes façades d'apparat conçues de cette manière sont sans aucun doute liées au nouveau médium que constituent les grands croquis d'architecte, avec leur projection orthogonale et le tracé de figures de remplage compliquées²⁴. Toutefois, l'apparition de tels panneaux architecturaux ne s'accompagne pas uniquement d'une simple accentuation de l'aplatissement spatial des motifs architecturaux pouvant ainsi être perçus comme des images bidimensionnelles, mais également d'une transformation de la tectonique constructive en un agencement visuel d'images. Le tableau pictural, figure d'ordre, s'unit à la structure des arcs du mur, conditionnée par les normes techniques.

Construction et culte

Aborder les questions portant sur la structure technique et la capacité imageante, ou bien sur l'ossature et le médium d'expression, c'est en fin de compte viser également le statut de l'architecture gothique sacrée à l'intérieur de la liturgie et du rituel. Les recherches sur ces aspects, notamment les topographies liturgiques et les réseaux mémoriels, se sont considéra-

● blement développées. Pourtant, les chercheurs en oublient parfois de se demander de quelle manière les actes liturgiques, c'est-à-dire la création performative d'une certaine spatialité « sacrée », sont délimités par la structure spécifique au médium que constitue l'édifice gothique : luminosité de l'espace et caractère resplendissant des images, systèmes de structuration hiérarchisés, communicabilité²⁵. Sur ce point, il conviendrait également de tenir compte de la manière dont l'architecture gothique, espace d'action sacrée ou politique, se combine avec la manifestation symbolique de ces actes liturgiques dans différents médias visuels. Wilhelm Schlink et Bruno Boerner ont montré clairement dans quelle mesure les portails sculptés d'Amiens ou de Paris, par exemple, rendent manifeste une frontière mise en scène de façon performative entre espace extérieur et intérieur²⁶. Différents médias (statue plastique de piédroit, relief, grand et petit format) et diverses catégories métaphoriques (personnification, symbole, *exemplum*) y mettent en images un message adressé à l'œil de la personne qui pénètre dans l'édifice. De façon similaire à ce qui vient d'être dit sur le rapport entre architecture gothique et vitrail, l'enjeu repose sur la médiation complexe propre à une zone frontière entre sphères différentes.

L'architecture gothique, du moins depuis le XIII^e siècle, ne doit donc pas être comprise, ou pas exclusivement, selon sa tectonique, mais bien davantage dans sa fonction de définition et de délimitation de frontières spatiales par encadrement. La réalisation des arcades, portails, ouvertures de fenêtres, niches et baldaquins s'effectue certes à grand renfort de technologie, mais à cet égard, les effets visuels, la possibilité d'agencements picturaux et d'effets plastiques, de points de fuite, etc. doivent être pris en considération de manière bien plus complexe que précédemment. On a ainsi affaire à une structure organisée en trois dimensions, au sein de laquelle l'ordre peut être illustré tout autrement que dans l'architecture romane. Il est possible, mais pas nécessaire, de corrélérer cette matrice avec la liturgie et les lieux mémoriels. Elle témoigne assurément d'une immense flexibilité technique, permettant de remplacer les murs par des ouvertures ou du verre, des grilles et des rideaux, organisant de la sorte la transparence, les vues et les encadrements, ainsi que la hiérarchie des médias visuels. Ceux-ci peuvent également être aménagés afin de produire des effets d'éclairage et formulés comme une sorte de frontière esthétique : comme portail ou comme cadre d'un vitrail. L'architecture gothique règle la communication de manière fondamentalement différente de l'architecture des époques précédentes. Si, comme l'a montré principalement Clemens Kosch²⁷, celle-ci privilégiait l'accessibilité concrète en combinaison avec la variabilité des niveaux d'élévation à l'intérieur de l'église, en ce qui concerne le gothique, la régulation de la perception optique (et acoustique) acquiert une signification accrue. Dans les structures d'encadrement et dans les structures translucides du gothique peuvent se former des hiérarchies spatiales, qui s'amplifient en se chargeant de signification, séparées ou réunies les unes avec les autres par des frontières esthétiques : on passe de l'espace extérieur à l'intérieur de l'église, qui lui-même contient le chœur liturgique, délimité par des barrières et où est exposé le tabernacle enfiligrane, dans lequel enfin se trouve l'ostensoir transparent qui renferme l'hostie. Le propre de l'architecture gothique est notamment son aptitude à transcender son conditionnement physique et technique en une « merveille », c'est-à-dire un objet non réalisé dans la Création, mais fondamentalement possible selon le projet de la Création. Sur ce point, peinture, sculpture et architecture, ou encore la

science des images (« Bildwissenschaft ») et l'archéologie médiévale (« Bauforschung ») sont indissociablement liées.

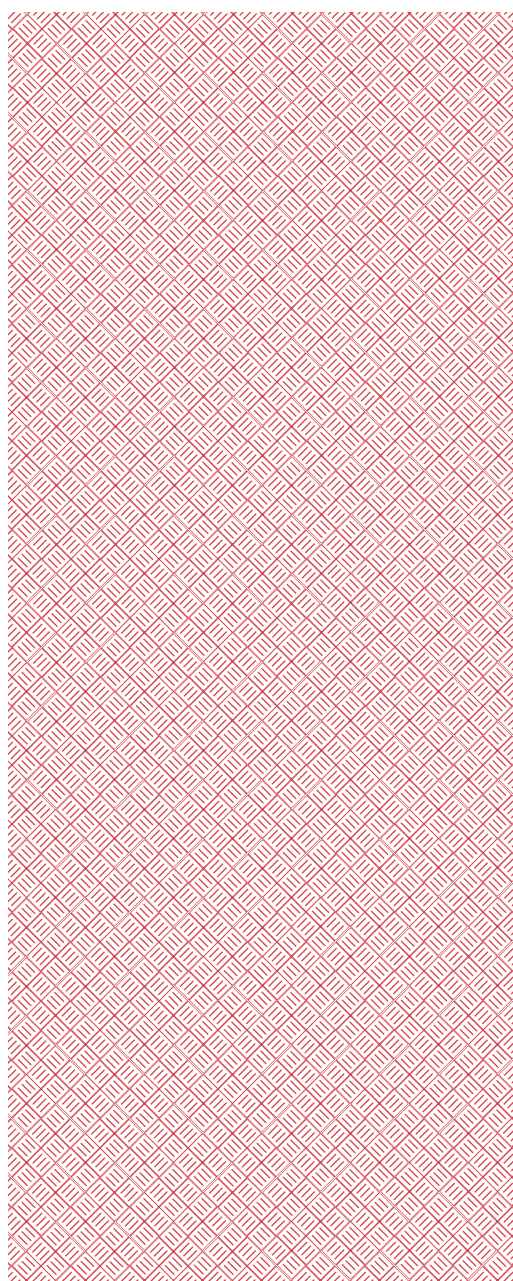
1. On trouvera un aperçu de la recherche récente sur le gothique dans Roland Recht, « Le monde des cathédrales et ses explorateurs. Une orientation bibliographique (1973–2003) », dans id. (éd.), *Le monde des cathédrales*, Paris 2003, p. 191–229 ; Norbert Nußbaum, « Recherches récentes sur le gothique tardif (1350–1550) », dans *Bulletin monumental* 168, 2010, p. 243–280 et 315–316. Sur la réception en France de la recherche allemande sur le gothique : Roland Recht, « Gotische Architektur zwischen 'Abbild' und Bauforschung. Gibt es eine französische Rezeption der deutschen Kunstgeschichte? » (« L'architecture gothique entre image-reflet et recherche architecturale. Existe-t-il une réception française de l'histoire de l'art allemande ? »), dans *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 62, 2008, p. 237–246.
2. Jacob Burckhardt, *Die Baukunst der Renaissance in Italien. Nach der Erstausgabe der « Geschichte der Renaissance in Italien »*, Munich et Bâle 2000 (« L'Architecture de la Renaissance en Italie. D'après la première édition de l'*Histoire de la Renaissance en Italie* ») (= Jacob Burckhardt, *Werke. Kritische Gesamtausgabe*, vol. 5), § 33 (Traduction: Emmanuel Faure).
3. Mario Carpo, *Architecture in the Age of Printing. Orality, Writing, Typography, and Printed Images in the History of Architectural Theory*, Cambridge (Mass.) et Londres 2001 (orig. *L'architettura dell'età della stampa. Oralità, scrittura, libro stampato e riproduzione meccanica dell'immagine nella storia delle teorie architettoniche*, Milan 1998).
4. Max Dvůrák, *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte. Studien zur abendländischen Kunstentwicklung*, Munich 1924 (« L'histoire de l'art comme histoire des idées. Études sur l'évolution artistique de l'Occident »), notamment p. 57–62 ; à ce sujet, voir également Hans Aurenhammer, « Max Dvůrák und die Revision der Mittelalter-Kunstgeschichte » (« M. D. et la révision de l'histoire de l'art du Moyen Âge »), dans Wojciech Balus et al. (éds.), *Die Etablierung und Entwicklung des Faches Kunstgeschichte in Deutschland, Polen und Mitteleuropa*, Varsovie 2010 (« L'établissement et le développement de l'histoire de l'art comme discipline en Allemagne, en Pologne et en Europe centrale »), p. 291–214 ; Hans Jantzen, Über den gotischen Kirchenraum, Fribourg-en-Brisgau 1928 (« L'intérieur des églises gothiques ») (= *Friburger Wissenschaftliche Gesellschaft*, vol. 15).
5. Hans Sedlmayr, *Die Entstehung der Kathedrale*, Zurich 1950 (« La genèse de la cathédrale ») ; sur la discussion intensive à l'époque, voir entres autres diverses contributions dans *Kunstchronik* 4, 1951, passim.
6. Wilhelm Schlink, « The Gothic Cathedral as heavenly Jerusalem : A fiction in German Art History », dans Bianca Kühnel (éd.), *The Real and Ideal Jerusalem in Jewish, Christian and Islamic Art*, Jérusalem 1998 (= *Jewish Art* 23, 1997–98), p. 275–285.
7. Toutefois, de nombreux chercheurs semblent néanmoins convaincus implicitement que l'édifice sacré gothique serait une « image de la Jérusalem céleste », le statut ontologique présupposant cette hypothèse n'étant généralement pas discutée : littéralité, référence, symbole, allégorie, métaphore. Voir Anne Prache, *Notre-Dame de Chartres. Image de la Jérusalem céleste*, Paris 1993 ; Achim Hubel et Manfred Schuller, *Der Dom zu Regensburg*, Ratisbonne 1995 (« La cathédrale de Ratisbonne »), p. 36. Se démarquant de cette ligne, voir son interprétation comme 'image du ciel', dans Peter Kurmann, « La cathédrale gothique est-elle l'image de la Jérusalem céleste ? », dans Recht 2003, op. cit., p. 41–56 ; pour une vue différenciée se référant aux représentations picturales de la Jérusalem céleste dans les églises : Peter Kurmann, « L'allégorie de la Jérusalem céleste et le dessin architectural à l'époque du gothique rayonnant », dans Christian Heck (éd.), *L'allégorie dans l'art du Moyen Âge*, Turnhout 2011 (= *Les études du RILMA*, vol. 2), p. 67–77.
8. De manière non-exhaustive, voir : Karl Clausberg (éd.), *Bauwerk und Bildwerk im Hochmittelalter: anschauliche Beiträge zur Kultur- und Sozialgeschichte*, Giessen 1981 (« Œuvre architecturale et œuvre plastique au Moyen Âge 'classique' : contributions illustrant l'histoire culturelle et sociale ») (= *Kunstwissenschaftliche Untersuchungen des Ulmer Vereins für Kunstwissenschaft*, vol. 11) ; Dieter Kimpel et Robert Suckale, *Die gotische Architektur in Frankreich 1140–1270*, Munich 1985 (trad. fr. voir infra) ; Hans-Joachim Kunst, *Die Kathedrale in Reims: Architektur als Schauplatz poli-*

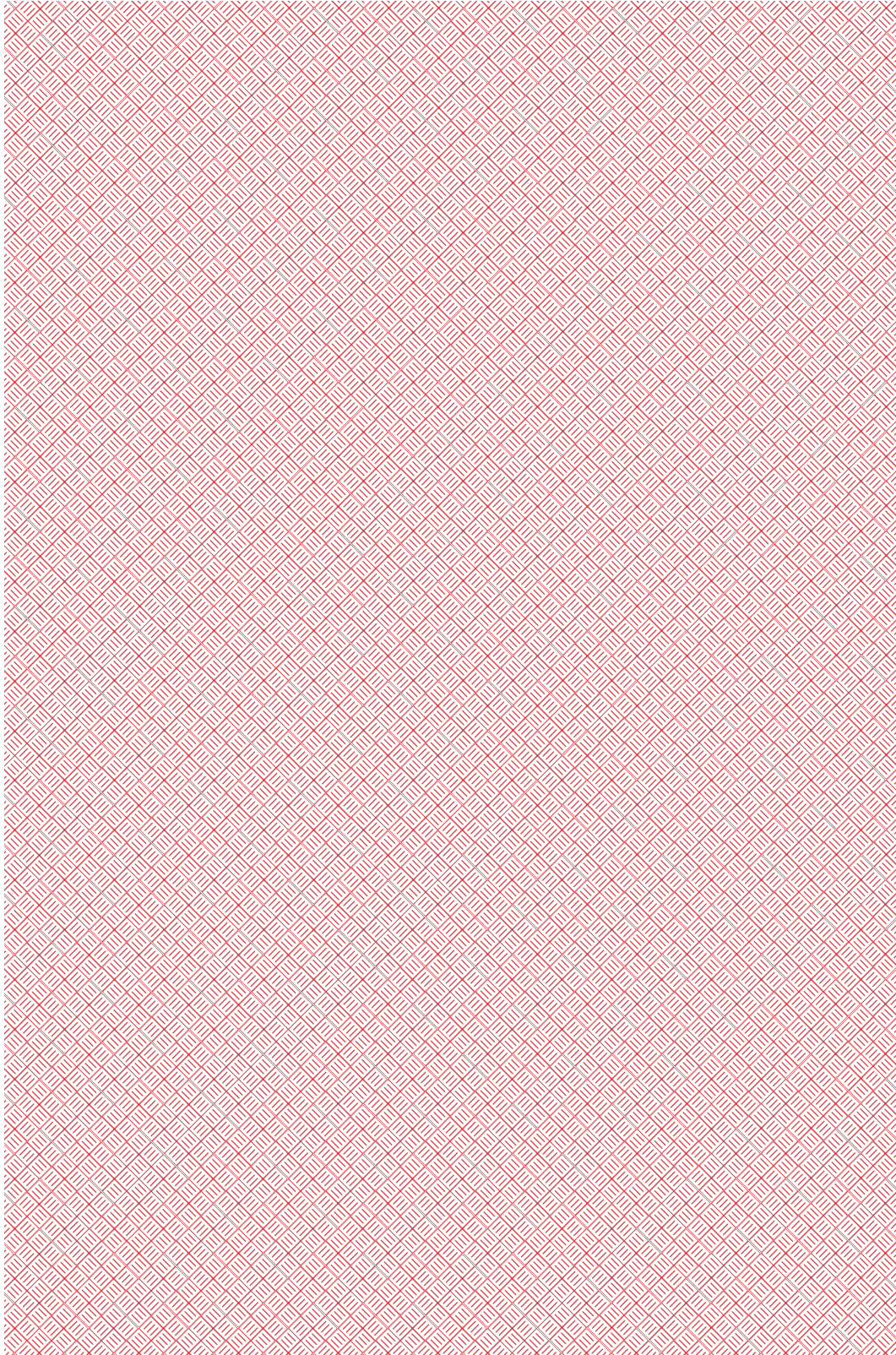
- tischer Bedeutungen, Francfort-sur-le-Main 1988 (« La cathédrale de Reims : l'architecture, théâtre de significations politiques »).
9. Robert Kimpel et Dieter Suckale, *L'Architecture gothique en France : 1130–1270*, Paris 1990.
 10. Je remercie Dany Sandron d'avoir bien voulu me communiquer ce bilan des échanges scientifiques entre la France et l'Allemagne relativement à la recherche sur le gothique; voir également Recht 2008, *op. cit.*
 11. Dethard von Winterfeld, *Der Dom in Bamberg* (« La cathédrale de Bamberg »), 2 vol., Berlin 1979 ; Achim Hubel et Konrad Schuller (éds.), *Der Dom zu Regensburg* (« La cathédrale de Ratisbonne »), 5 vol., Ratisbonne 2010 sqq. (= *Die Kunstdenkmäler von Bayern*, vol. 7 ; parus fin 2013 : vol. 1 (sources) et 5 (planches).
 12. On renverra notamment aux nombreuses études de Nicolas Reveyron sur la cathédrale de Lyon ; voir par ex. Philippe Barbarin (éd.), *Lyon : primatiale des Gaules*, Strasbourg 2011 (*La grâce d'une cathédrale*, vol. 3), *passim*.
 13. Norbert Nußbaum, « Kunst des Konstruierens. Die gotische Architektur als technisches Projekt » (« L'art de la construction. L'architecture gothique comme projet technique »), dans *id.*, *Die gebrauchte Kirche* (« L'église utilisée »), Stuttgart 2010, p. 169-182 ; *id.*, « Planning and Building without Writing: Questions of Communication in Gothic Masons' Lodges », dans Zoë Opacic et Achim Timmermann (éds.), *Architecture, Liturgy and Identity. Liber Amicorum Paul Crossley*, Turnhout 2011, p. 137-145 ; Sabine Lepsky et Norbert Nußbaum, *Gotische Konstruktion und Baupraxis an der Zisterzienserkirche Altenberg* (« Construction gothique et pratique architecturale dans l'église cistercienne d'Altenberg »), vol. 1 : *Die Choranlage* (« Le chœur »), Bergisch Gladbach 2005 (= *Veröffentlichungen des Altenberger Dom-Vereins*, vol. 9) ; extrait de ce livre également paru sous forme d'article, Norbert Nußbaum, « Der Chorplan der Zisterzienserkirche Altenberg. Überlegungen zur Entwurfs- und Baupraxis im 13. Jahrhundert » (« Le plan du chœur de l'église cistercienne d'Altenberg. Réflexions sur la pratique des projets et de la construction au XIII^e siècle »), dans *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 64, 2003, p. 7-53 ; Markus Schlicht, « Imitation et rejet de l'architecture francilienne dans un édifice du Sud-Ouest : le portail de la cathédrale de Bordeaux », dans *Revue archéologique de Bordeaux* 92, 2001, p. 69-88.
 14. Dieter Kimpel, « Le développement de la taille en série dans l'architecture médiévale et son rôle dans l'histoire économique », dans *Bulletin monumental* 135, 1977, p. 195-222 ; *id.*, « Die Entfaltung der gotischen Baubetriebe. Ihre sozio-ökonomischen Grundlagen und ihre ästhetisch-künstlerischen Auswirkungen » (« Le développement des entreprises de construction gothiques. Leurs fondements socio-économiques et leurs répercussions esthétiques et artistiques »), dans Friedrich Möbius et Ernst Schubert (éds.), *Architektur des Mittelalters* (« L'architecture du Moyen Âge »), Weimar 1983, p. 246-272 ; Christoph Brachmann, *Gotische Architektur in Metz unter Bischof Jacques de Lorraine (1239–1260). Der Neubau der Kathedrale und seine Folgen* (« L'architecture gothique à Metz sous l'évêque Jacques de Lorraine (...). La reconstruction de la cathédrale et ses conséquences »), Berlin 1998 ; Philippe Bernardi et Andreas Hartmann-Virnich, « Fourniture et mise en œuvre de la pierre au Palais des Papes d'Avignon : le quotidien d'un chantier », dans Philippe Bernardi (éd.), *Texte et archéologie monumentale : approches de l'architecture médiévale*, Montagnac 2005 (= *Europe médiévale*, vol. 6), p. 105-136.
 15. Odette Chapelot (éd.), *Du projet au chantier : maîtres d'ouvrage et maîtres d'œuvre aux XIV^e-XV^e siècles. Actes du colloque organisé les 1er, 2 et 3 octobre 1998 à Vincennes*, Paris 2001 ; Odette Chapelot et Paul Benoit (éds.), *Pierre et métal dans le bâtiment au Moyen Âge* (colloque à Paris, du 9 au 14 juin 1982), Paris 1985 ; Arnaud Timbert (éd.), *L'homme et la matière. L'emploi du plomb et du fer dans l'architecture gothique. Actes du colloque de Noyon, 16–17 novembre 2006*, Paris 2009 ; Maren Lüpnitz, *Die Chorobergeschosse des Kölner Domes: Beobachtungen zur mittelalterlichen Bauabfolge und Bautechnik* (« Les étages supérieurs du chœur de la cathédrale de Cologne : observations sur les étapes et la technique de la construction au Moyen Âge »), Cologne 2011 (= *Forschungen zum Kölner Dom*, vol. 3).
 16. *Der Dom zu Regensburg: Ausgrabungen, Restaurierung, Forschung* (« La cathédrale de Ratisbonne : fouilles, restaurations, recherche »), cat. d'exposition. Ratisbonne 1989 (= *Kunstsammlungen des Bistums Regensburg, Kataloge und Schriften*, vol. 8). Katja Schröck et David Wendland, *Traces of making: Entwurfsprinzipien von spätgotischen Gewölben* (« Traces of making : principes des projets de voûtes gothiques tardives »), Petersberg 2013.
 17. Christian Kayser, *Die Baukonstruktion gotischer Fenstermaßwerke in Mitteleuropa* (« La construction de remplages de fenêtres gothiques en Europe centrale »), Petersberg 2012 ; Stefan Bür-

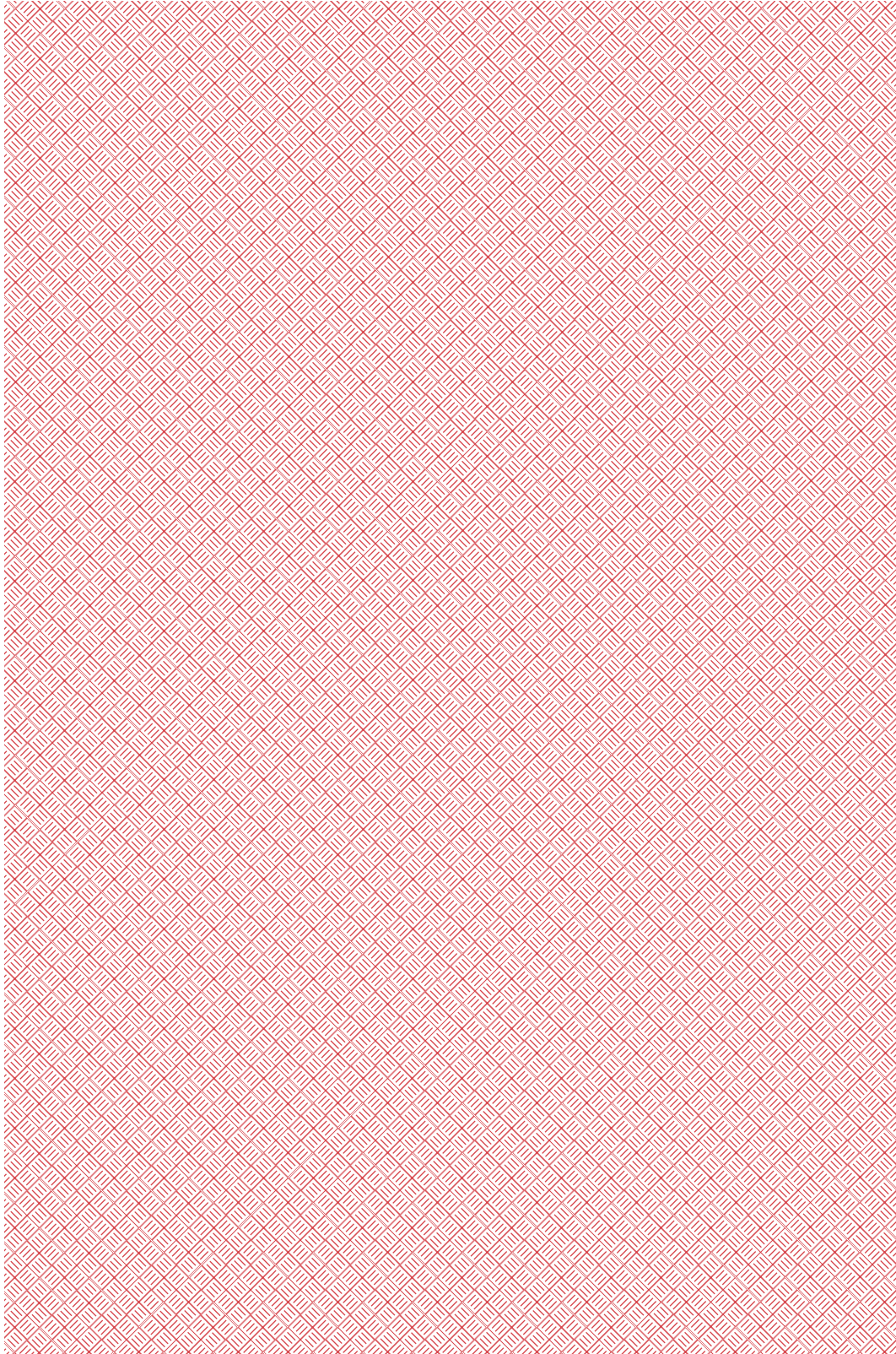
- ger, « Unregelmäßigkeit als Anreiz zur Ordnung oder Impuls zum Chaos: die virtuose Steinmetzkunst der Pirnaer Marienkirche » (« L'irrégularité comme incitation à l'ordre ou incitation au chaos : l'art virtuose des tailleurs de pierre de l'église Sainte-Marie de Pirna »), dans *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 74, 2011, t. 1, p. 123-132 ; *id.*, « Rezipierend und initiiierend: die Baukunst Arnold von Westfalens und ihre Neubewertung im mitteleuropäischen Kontext » (« Recevoir et initier : l'art architectural d'Arnold de Westphalie et sa réévaluation dans le contexte de l'Europe centrale »), dans *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 71, 2008, p. 497-512.
18. Achim Timmermann, « Real Presence: Sacrament Houses and the Body of Christ, env. 1270–1600 », Turnhout 2009 (= *Architectura Medii Aevi*, vol. 4) ; *id.*, « Architectural Vision in Albrecht von Scharfenberg's 'Jüngerer Titul' : A Vision of Architecture? », dans Georgia Clarke et Paul Crossley (éds.), *Architecture and Language*, Cambridge 2000, p. 58-71 ; Christian Freigang, « Bildlichkeit und Gattungstranszendenz in der Architektur um 1300 » (« Capacité imageante et dépassement du genre dans l'architecture des environs de 1300 »), dans Sabine Lepsky (éd.), *Altenberg 1259 und die Baukultur im 13. Jahrhundert* (« Altenberg en 1259 et la culture architecturale du XIII^e siècle »), Ratisbonne 2010 (= *Veröffentlichungen des Altenberger Dom-Vereins*, vol. 10), p. 377-396.
 19. Peter Kurmann, « 'Architektur in Architektur': der gläserne Bauriß der Gotik » (« 'L'architecture dans l'architecture' : le plan de construction transparent du gothique »), dans Hiltrud Westermann-Angerhausen (éd.), *Himmelslicht. Europäische Glasmalerei im Jahrhundert des Kölner Dombaues (1249–1349)* (« Lumière céleste. Le vitrail européen au siècle du chantier de la cathédrale de Cologne (...) »), Cologne 1998, p. 35-43, ici p. 35 ; de manière implicite, un tel argument sous-tend également des études d'histoire de la liturgie, par ex. Gerhard Weilandt, *Die Sebalduskirche in Nürnberg. Bild und Gesellschaft im Zeitalter der Gotik und Renaissance* (« L'église Saint-Sébalde de Nuremberg. Image et société à l'âge gothique et à la Renaissance »), Petersberg 2007 (= *Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte*, vol. 47).
 20. Brigitte Kurmann-Schwarz, « La pierre peinte et le verre coloré. Le rôle du vitrail dans la perception de l'espace intérieur gothique », dans Yves Gallet (éd.), *Ex quadris lapidibus. La pierre et sa mise en œuvre dans l'art médiéval. Mélanges d'histoire de l'art offerts à Éliane Vergnolle*, Turnhout 2011, p. 427-442 ; *id.*, « Zum Verhältnis von Glasmale-
rei und Architektur in der Gotik » (« La relation entre vitrail et architecture dans l'art gothique »), dans Matthias Puhle (éd.), *Aufbruch in die Gotik* (« En route pour le gothique »), cat. d'exposition, Magdebourg, Kulturhistorisches Museum, vol. 1, Mainz 2009, p. 150-165 ; *id.*, *Das Immaterielle materiell darstellen. Überlegungen zur Materialität der monumentalen Glasmalerei des Mittelalters* (« Représenter matériellement l'immatériel. Réflexions sur la matérialité du vitrail monumental au Moyen Âge »), dans Hanns Hubach et Barbara von Orelli-Messerli (éds.), *Reibungspunkte. Ordnung und Umbruch in Architektur und Kunst. Festschrift für Hubertus Günther* (« Points de friction. Ordre et bouleversement dans l'architecture et l'art. Mélanges en l'honneur d'H. G. »), Petersberg 2008 (= *Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte*, vol. 64), p. 169-174 ; *id.*, « Leuchtende Bilder als Orientierungspunkte der sakralen Topografie. Zur Funktion der Glasmalereien im Kirchenraum » (« Les images lumineuses, repères de la topographie sacrée. Fonction des vitraux à l'intérieur de l'église »), dans Ursula Kunder, Barbara Schmid et Regula Schmidt (éds.), *Ausmessen – Darstellen – Inszenieren. Raumkonzepte und die Wiedergabe von Räumen in Mittelalter und früher Neuzeit* (Mesurer – représenter – mettre en scène. Conceptions spatiales et représentation des espaces au Moyen Âge et à la Renaissance), Zurich 2007, p. 25-40 ; Daniel Parelo, « Zum Verhältnis von Architektur und Glasmalerei am Beispiel der Marburger Elisabethkirche » (« La relation entre l'architecture et le vitrail à l'exemple de l'église Sainte-Élisabeth de Marbourg »), dans *Ars* 37, 2004, t. 1/2, p. 19-39.
 21. Nicolas Reveyron, « Lumières gothiques : évolution du voûtement et de l'éclaircissement dans la cathédrale de Lyon au XIII^e siècle », dans Fabienne Joubert et Dany Sandron (éds.), *Pierre, lumière, couleur. Etudes d'histoire de l'art du Moyen Âge en l'honneur d'Anne Prache*, Paris 1999 (= *Culture et civilisations médiévales*, vol. 20), p. 165-184 ; *id.*, « Esthétique et symbolique de la lumière dans l'aménagement du sanctuaire médiéval », dans *Hortus artium medievalium* 15, 2009, p. 241-255 ; pour un point de vue général à ce sujet, voir Günter Binding, *Die Bedeutung von Licht und Farbe für den mittelalterlichen Kirchenbau*, (« L'importance de la lumière et de la couleur pour la construction des églises au Moyen Âge »), Stuttgart 2003 (= *Sitzungsberichte der wissenschaftlichen Gesellschaft an der Johann Wolfgang Goethe-Universität, Frankfurt-sur-le-Main*, t. XLI, vol. 3) ; Jean Bachelot et al., *Le Symbolisme de*

la Lumière au Moyen Âge : de la Spéculation à la Réalité, Chartres 2004.

22. Peter Kurmann, « Miniaturkathedrale oder monumentales Reliquiar? Zur Architektur des Gertrudenschreins » (« Cathédrale miniature ou reliquaire monumental ? À propos de l'architecture de la châsse de sainte Gertrude »), dans Hiltrud Westermann-Angerhausen (éd.), *Schatz aus den Trümmern. Der Silberschrein von Nivelles und die europäische Hochgotik*, Cologne 1995, p. 135-153 (trad. fr. *Un trésor gothique : la châsse de Nivelles*, Paris 1995) ; Christine Kratzke et Uwe Albrecht (éds.), *Mikroarchitektur im Mittelalter* (« La micro-architecture au Moyen Âge »), Leipzig 2008.
23. Christian Freigang, « Changes in Vaulting, Changes in Drawing. On the Visual Appearance of Gothic Architecture around the Year 1300 », dans Alexandra Gajewski et Zoë Opacic (éds.), *The Year 1300 and the Creation of a New European Architecture*, Turnhout 2007 (= *Architectura Medii Aevi*, vol. 1), p. 67-78 ; Freigang 2010, *op. cit.*
24. Roland Recht, *Le croire et le voir. L'art des cathédrales (XII^e-XV^e siècle)*, Paris 1999 ; voir également Robert Branner, « Villard de Honnecourt. Reims and the Origin of Gothic architectural Drawings », dans *Gazette des Beaux-arts*, sér. 6, 61, 1963, p. 129-146 ; Bruno Klein, « Internationaler Austausch und beschleunigte Kommunikation. Gotik in Deutschland » (« Échanges internationaux et accélération de la communication. Le gothique en Allemagne »), dans *id.* (éd.), *Geschichte der Bildenden Kunst in Deutschland* (« Histoire des arts plastiques en Allemagne »), vol. III: *Gotik*, Munich et al. 2007, p. 9-33.
25. Sur cet aspect, voir pour l'architecture romane : Nicolas Reveyron, « Architecture, liturgie et organisation de l'espace ecclésial : essai sur la notion d'espace dans l'architecture religieuse du Moyen Âge », dans *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa* 34, 2003, p. 161-175.
26. Wilhelm Schlink, *Der Beau-Dieu von Amiens. Das Christusbild der gotischen Kathedrale, eine Kunstmonographie*, (« Le Beau-Dieu d'Amiens. L'image du Christ de la cathédrale gothique, une monographie d'art »), Francfort-sur-le-Main 1991 ; Bruno Boerner, ' *Par caritas par meritum* ' : *Studien zur Theologie des gotischen Weltgerichtsportals in Frankreich – am Beispiel des mittleren Westeingangs von Notre-Dame in Paris* (« 'Par caritas par meritum' : études sur la théologie du portail gothique du Jugement dernier en France – à l'exemple de l'entrée centrale de la façade occidentale de N.-D. de Paris »), Fribourg (Suisse) 1998 (*Scrinium Friburgense*, vol. 7) ; Bruno Boerner, *Bildwirkungen. Die kommunikative Funktion mittelalterlicher Skulpturen* (« Effets d'images. La fonction communicative des sculptures médiévales »), Berlin 2008.
27. Clemens Kosch, *Die romanischen Dome von Mainz, Worms und Speyer. Architektur und Liturgie im Hochmittelalter* (« Les cathédrales romanes de Mayence, Worms et Spire. Architecture et liturgie au Moyen Âge 'classique' »), Ratisbonne 2011 (= *Große Kunstführer*, vol. 259).







La cathédrale expressionniste : Révolution ou Retour à l'ordre?

Maria Stavrinaki

Quand a éclaté en Allemagne la Révolution de novembre 1918, nombreux furent les artistes qui formèrent des conseils révolutionnaires de l'art sur le modèle des conseils politiques créés par les ouvriers et les soldats. Certains architectes revendiquèrent alors le rôle de chefs de ces conseils. Il s'agissait souvent des personnes mêmes dont Le Corbusier avait admiré, avant la guerre, la synergie avec le pouvoir politique et économique du pays. Mais l'« alliance » réformiste d'industriels, artistes et politiques que fut le *Werkbund* se souciait alors de la paix sociale nécessaire à l'épanouissement matériel de l'Allemagne. Bruno Taut et Walter Gropius sont deux figures exemplaires de ce « revirement » de la réforme à la révolution : en 1914 encore, ils étaient deux jeunes architectes prometteurs du *Werkbund*, mais une fois la guerre finie et à peine la révolution commencée, ils se sont trouvés successivement à la tête de l'*Arbeitsrat für Kunst* [Conseil du travail pour l'art]. Leur rapport aux détenteurs du « pouvoir » est devenu dès lors légèrement plus complexe. S'ils ont adopté une posture antagonique vis-à-vis des autorités politiques, en pleine mutation depuis l'abdication de l'Empereur et la montée de la social-démocratie et de partis centristes au pouvoir, ils ont continué à travailler, chaque fois que cela était possible, avec leurs commanditaires d'avant-guerre – industriels et commerçants¹. Les architectes réclamaient désormais auprès du pouvoir politique une autonomie matérielle et intellectuelle totale dans leur manière de « gérer » le domaine du sensible dans toute son étendue. Car ils étaient profondément convaincus que cette autonomie pouvait apporter à la société allemande ce que les politiques étaient incapables de lui apporter eux-mêmes : l'unité. Au demeurant, toute trace de matérialité historique était absente de leurs textes et de leurs dessins, comme si leurs projets pour la société future étaient conçus indépendamment de tout projet politique et économique concret. Et cela fut effectivement le cas. Car le fondement de leur idéologie expressionniste était la scission radicale de l'esprit et de la matière. Ce fut cette scission qui permettait à ces architectes de se déclarer « révolutionnaires », alors qu'ils rejetaient l'idée de toute participation à l'action politique, et ce fut cette scission encore qui leur permettait de mépriser les représentants du pouvoir politique – partis et parlement –, sans que cela ait le moindre impact sur l'excellence de leurs rapports avec les acteurs économiques du pays.

Une révolution spirituelle

Les manifestes et les publications de l'*Arbeitsrat für Kunst*, créé par des artistes de toutes les disciplines en novembre 1918, ainsi que les textes rédigés plus tard dans le cadre du Bauhaus, se donnaient deux objectifs principaux : l'uni-

Regards croisés.

Revue franco-allemande de recensions
d'histoire de l'art et esthétique
Numéro 2 / 2014.

● té des arts, et l'unité de l'art et du Peuple. Énonçant l'inséparabilité de ces deux objectifs, Bruno Taut écrivait à la Noël de 1918 dans son *Architektur-programm*, publié par les soins du *Werkbund*:

« L'art ! Voilà quelque chose ! Quand du moins il existe vraiment. [Car] Cet art n'existe pas aujourd'hui. Brisées, les tendances diverses peuvent seulement se rassembler sous les ailes d'un nouvel art de bâtir, chaque discipline particulière en devenant [l']un des constructeurs. Car il n'y a pas de frontière entre les arts appliqués, la sculpture ou la peinture, tout est un : le bâtir. Le porteur direct des forces spirituelles, le formateur des sentiments de la totalité qui aujourd'hui sommeillent mais qui se réveilleront demain, [c'] est l'Edifice. Seule une révolution totale dans le domaine de l'esprit créera cet Edifice. Mais ni cette révolution ni cet Edifice ne viendront d'eux-mêmes. Les deux doivent être voulus – les architectes d'aujourd'hui doivent les préparer². »

La Révolution de novembre ne serait donc, selon Taut, que le début d'un long processus historique que les architectes devaient prendre en charge avec l'aide des artistes. Malgré leurs différences radicales, toutes les pensées et pratiques politiques expressionnistes, y compris d'avant-guerre, étaient fondées sur le postulat erroné selon lequel la réalité commune – ce que Hannah Arendt nommait « l'espace des apparences » – était capable d'engendrer son propre changement³. Or, de même que les peintres expressionnistes avaient ôté à la *natura naturata* toute puissance créatrice, lui concédant seulement le pouvoir de s'autoreproduire, de même une grande partie des artistes et des architectes expressionnistes refusaient de reconnaître aux masses la capacité de rompre avec leur pauvre réalité pour opérer la révolution de l'Esprit⁴.

De la fleur au germe : le renversement

La synecdoque de « l'Edifice » et de la révolution spirituelle désignait chez Taut le développement d'une architecture qui, par sa capacité d'incarner les valeurs de la collectivité, deviendrait son moyen identificatoire le plus fort. Il est facile de reconnaître dans une telle conception le thème de l'art comme floraison spontanée, poussant sur le sol des totalités organiques, sur la terre de Peuples féconds. Ainsi l'épopée homérique, la tragédie grecque (de préférence avant Sophocle et certainement avant Euripide comme le voulait Nietzsche), enfin la cathédrale gothique, dernière lueur de l'art authentique en Europe, étaient-elles conçues tout au long de la modernité comme les œuvres collectives issues de totalités sans faille. Dans le milieu expressionniste, seul peut-être le philosophe Ernst Bloch n'acceptait pas le thème de l'*art-fleur*. Parce que l'art possédait à ses yeux quelque chose de toujours « inactuel », c'est-à-dire capable de s'affranchir de la détermination sociale ou matérielle, les foyers de l'utopie – la philosophie, la religion et l'art – ne pouvaient constituer, disait-il, « la fine fleur de la vie publique »⁵. Sa pensée de l'inachèvement restait obstinément étrangère à la logique expressionniste.

Si Bruno Taut avait aussi la ferme conviction que l'art recélait un potentiel révolutionnaire, il n'en pensait pas moins qu'une fois la tourmente apaisée, une fois la transition achevée, l'art, de germe qu'il était, se serait transformé en fleur, réalisant et couronnant à la fois la totalité organique. Établi par le romantisme d'Iéna et par le saint-simonisme, ce renversement du rapport causal entre l'art et la totalité était symétrique à leur projection de l'âge d'or dans le futur. Presqu'un siècle plus tard, Taut affirmait d'une manière similaire que si les artistes du moyen

âge chrétien avaient été les « instruments » de la volonté du Peuple, ceux de 1918 ne devaient compter que sur leur propre volonté⁶. Comparé à l'anonymat indifférent des artistes des temps plus reculés, le génie inquiet des artistes modernes prenait le goût d'une gloire amère. Quand la création et la réception semblaient aussi naturellement continues et sereinement liées, il n'était pas nécessaire pour les artistes de lutter comme des Titans, comme cela était le cas au lendemain de la Révolution spartakiste. Ainsi, n'étant plus les instruments du Peuple, les artistes comme Taut et Gropius se comprenaient-ils comme les instruments de l'Histoire – d'une histoire qui, selon la formule de Reinhart Koselleck, se réaliserait non seulement *dans* le temps, mais aussi et surtout *par* le temps⁷. Privés de « synchronie » avec leurs contemporains, les artistes devaient anticiper, brusquer, accélérer le temps, et avec lui la formation du Peuple. L'achèvement de cette formation signifierait, idéalement, l'absorption de leur propre liberté subjective. A l'avis aussi de celui qui fonderait en avril 1919 le Bauhaus, l'absence du Peuple imposait que la Révolution totale de l'Esprit ne vienne pas « d'en bas », mais « d'en haut ». Il n'en restait pas moins, poursuivait Walter Gropius, que le but final était

« L'Edifice. [...] Une grande œuvre d'art du Peuple, une cathédrale du futur [*eine Kathedrale der Zukunft*] sera le symbole d'une grande Idée spirituelle, et cette œuvre rayonnera jusqu'aux objets les plus infimes de la vie quotidienne [...]. Il est certain que nous n'en ferons pas nous-mêmes l'expérience, mais nous voulons bien être les précurseurs, les premiers instruments d'une nouvelle pensée commune⁸. »

La peinture en Eve moderne

L'un des arguments majeurs avancés par les architectes pour légitimer leur rôle d'« instruments » de la volonté non plus du Peuple, mais de l'Histoire, fut la révolution esthétique effectuée par les autres arts avant la guerre. La même aspiration inconsciente à l'unité sociale que Taut lisait dans la Révolution politique, il la retrouvait dans la révolution artistique qui l'avait précédée :

« Dans les tableaux de Franz Marc, de Marc Chagall, des cubistes, se manifeste la volonté énergique de former une unité, par la construction de l'image et dans la construction d'un art total, d'un art dont l'essence la plus profonde est l'architecture et que le peintre isolé, inconsciemment sans doute, veut créer. Il faut que le nouvel art du bâtir advienne, pour porter l'ensemble et libérer l'artiste plasticien de son isolement, pour l'embrasser plein d'amour, le lier et ainsi le libérer. – Mais, où sont les architectes ? N'entendent-ils pas l'appel ? Eux, les vrais formateurs d'un art unifiant tout, où sont-ils ? »

Du constructif à l'architectonique, le passage fut discret, presque imperceptible : dans son important ouvrage intitulé *Wiederkehr der Kunst* (1918), qui condensait toute l'idéologie expressionniste d'après-guerre, le critique et historien de l'art Adolf Behne voyait ainsi dans le cubisme quelque chose comme un équilibre, une « pondération architectonique »¹⁰. Le principe architectonique était un idéal transhistorique, se manifestant à différentes époques. C'était le cas du gothique, dernier moment où le principe architectonique serait apparu en Europe. Certes, Behne pensait comme Taut que l'aspiration des cubistes à l'unité avait été inconsciente. Mais c'était précisément cette inconscience des peintres et des sculpteurs qui rendait possible le renversement dialectique qui importait aux deux expressionnistes au plus haut point : de précurseurs de l'unité à venir, les autres arts pouvaient se transformer soudain en archi-

● tectures inachevées, proto-architectures dont l'unique destination était l'architecture « véritable ». Comme l'avait écrit Taut, tout tendait vers un « art total, dont l'essence la plus profonde [était] l'architecture »¹¹ : dans un sens très hégélien, l'art total était l'architecture devenue consciente d'elle-même.

En historien de l'art éclairé, Behne mobilisa l'antagonisme immémorial de la ligne et de la couleur pour démontrer que tous les arts étaient voués à l'architecture. Alors qu'il avait affirmé en 1914 dans la revue *Der Sturm* que le cubisme, l'expressionnisme coloré de Kandinsky et même le futurisme n'étaient que des variantes d'un seul et même langage, l'expressionnisme, en 1918 Behne rejetait l'art de Kandinsky comme celui de la *Brücke* et concentrait ses éloges sur le cubisme¹². Les seuls artistes qui trouvaient désormais grâce à ses yeux étaient ceux qui s'opposaient à l'imitation de la nature en recourant soit exclusivement à la ligne (le cubisme français), soit à la combinaison de la ligne et de la couleur (Feininger, Marc ou Klee). Behne pouvait reconnaître ainsi dans leurs œuvres l'action du principe architectonique, la peinture coloriste de Kandinsky témoignant en revanche de la résurgence d'un autre principe transhistorique de l'art, mais négatif celui-là, car sombrant dans le solipsisme ; il nommait ce principe « *Lyrisk* »¹³. C'est la même logique qui était en œuvre dans la qualification lapidaire de l'abstraction coloriste de Kandinsky par Bruno Taut d'« impressionnisme », au sens non plus optique mais psychologique du terme¹⁴. Dans l'Allemagne d'après novembre 1918, la faute originelle s'étendit de la seule couleur à la peinture elle-même. Behne et ses amis architectes reconnaissaient désormais dans la peinture l'équivalent et le produit esthétiques de tous les excès de l'autonomie subjective, en particulier celui de la dissolution sociale. La faute de cette Eve moderne fut donc celle-là même que fustigeait Le Corbusier dans ses textes depuis 1910. Mais, à la différence de ce dernier, les expressionnistes allemands ne se posaient pas ouvertement contre la Révolution politique, mais s'en attribuaient même le rôle des précurseurs et en mimaient les structures politiques. Au demeurant, leurs divergences avec Le Corbusier ne furent que contextuelles et graduelles. La volonté expressionniste de convertir la révolution politique en une révolution de l'Esprit avait pour objectif de mettre un terme aux conflits sociaux au profit de l'unité et de la réconciliation. C'est pourquoi la Révolution spirituelle des expressionnistes allemands était un retour à l'ordre qui n'osait pas dire son nom.

Les tendances dispersées : -ismes et paragone politique

La mission qui incombait aux architectes expressionnistes n'était pas mince, et présentait de nombreuses facettes. Behne écrivait qu'il fallait « transformer le chaos artistique en Cosmos »¹⁵. D'un point de vue esthétique, ce chaos artistique était celui de l'historicisme, mais aussi et d'abord celui de la prolifération des -ismes. En 1917, l'architecte Erich Mendelsohn méditait dans les tranchées sur l'avenir de l'architecture et des arts une fois la guerre finie. Bien que son expressionnisme, pour avoir assimilé l'historicité technique, différait beaucoup de celui de Taut et de Gropius, il partageait avec eux la croyance selon laquelle les arts, au lieu de fabriquer leurs propres lois, n'auraient bientôt plus qu'à franchir le seuil de l'architecture¹⁶ ; une croyance qu'il puisait dans ses lectures de Wilhelm Worringer, qui affirmait dans son étude sur le gothique que seule l'architecture pouvait élaborer et pleinement exprimer un « style »¹⁷. C'était ce « style » qui devait absorber les -ismes. La quête angoissée et convulsive du changement

que signifiait leur prolifération hystérique serait ainsi transfigurée en quiétude et en sérénité du « style », ce style qui s'incarnerait un jour dans la cathédrale du futur. Dompter la révolution des arts à travers et au sein de l'ordre architectural, voilà une conception que ces architectes « révolutionnaires » venaient puiser dans la conception réformiste qui les avait pétris, cette même conception qui avait marqué Le Corbusier lors de son voyage en Allemagne.

Hermann Muthesius, l'un des fondateurs du *Werkbund*, opposait ainsi dans deux textes très influents, son livre de 1902 *Stilarchitektur und Baukunst* [*Architecture de style et art de bâtir*] et son article « Wo stehen wir ? » (1911) [« Où en sommes nous ? »], la versatilité des *-ismes* à l'essence la plus « intime » [*innerste Wesen*] de l'architecture, dont il écrivait : « Une constance, un calme et une endurance lui sont propres. À travers les millénaires de sa tradition constamment enrichie, c'est comme si elle représentait la permanence de l'histoire humaine¹⁸. » C'est pour cela, poursuivait Muthesius, que « dans la constance de sa pensée, l'architecture n'est pas favorable à l'approche impressionniste qui prévaut dans les autres arts. [...] L'idée seule d'une architecture impressionniste est horrible ! »¹⁹. Temporalité furtive et insaisissable, positivisme et sensualisme de la vision, atomisation propre à la société mécanique et passivité inhérente à la démocratie parlementaire, ce furent quelques-unes seulement « identifiées et rejetées » parmi les « vertus » politiques et morales que les expressionnistes d'avant-guerre avaient identifiées et rejetées, dans le foisonnement des touches impressionnistes (mais cela a continué pendant la guerre, quand toutes ces qualités sont devenues explicitement françaises)²⁰. Au lendemain de la guerre et de la révolution, les architectes se sont appuyés sur ce palimpseste idéologique afin de disqualifier la peinture en tant que telle et de faire par la même occasion de leur propre discipline la destination salutaire de l'art en général.

C'était exactement ce que prétendait prouver Adolf Behne dans un texte de 1919 intitulé « Wiedergeburt der Baukunst » [« Renaissance de l'art de bâtir »], où il usait jusqu'à la corde l'idéologie du *paragone*²¹. Dans la cathédrale gothique, affirmait-il, la scission de la peinture et de la sculpture, sous la forme du retable d'abord, des toiles et des statues ensuite, marqua le début de la décadence artistique, morale, sociale et politique en Europe. Behne comparait le processus d'autonomisation des arts à un trou sur le fond doré de la foi, qui laissait apparaître le ciel bleu de l'illusion rationaliste. De même que la peinture « consciente d'elle-même » avait finalement été absorbée par l'imitation du monde prosaïque qui l'entourait, de même l'homme, croyant gagner son autonomie, marchait non pas vers la liberté, mais vers l'individualisme et la dissolution politique, sociale et morale. À l'instar des autres penseurs et artistes qui, comme lui, projetaient sur les parois de la cathédrale gothique les fantômes de leurs propres désirs, Behne affirmait que le rôle fondamental de la cathédrale était de « lier et ainsi libérer », de « libérer en liant ». Ce principe de la libération par la liaison était donc polyvalent : il devait régir autant l'action de la ligne sur la couleur que l'action de l'architecture sur les autres arts. Il devait régir surtout l'existence de l'homme dans la société. Là encore les antécédents historiques de l'expressionnisme furent nombreux.

Tandis que William Morris avait exalté la fraternité et l'égalité des artisans dans la construction des cathédrales gothiques, John Ruskin y avait vu le modèle paternaliste et aristocratique qu'il admirait dans l'époque médiévale²². Et plus le spectre des prolétaires des métropoles, ces barbares modernes, devenait menaçant, plus noble et plus digne était aux yeux d'un Thomas Carlyle l'homme anonyme du moyen âge qui avait voué sa vie à son Maître²³. Bien sûr,

● les expressionnistes étaient à l'opposé d'une vision aussi autoritaire et hiérarchique. Leur propre vision de la nature, qui constituait aussi la matrice de leur manière de comprendre l'histoire (mais l'inverse était vrai aussi), était rousseauiste, s'inspirant notamment de la vision anarchiste de l'entre-aide. Plus précisément, la cathédrale gothique était pour eux l'expression immédiate de la communauté du Peuple, qu'ils imaginaient fraternelle et miraculeusement affranchie de tout conflit. Pas simplement conçue comme l'aboutissement spontané de la formation de l'organisme communautaire, l'architecture-fleur en était surtout l'image. Le peuple se formerait comme une cathédrale et la cathédrale, disait-Behe, « est l'image de cette masse, [...] elle est elle-même un peuple, un peuple aux mille formes, elle est une image du Peuple vivant dans la confiance et dans la proximité »²⁴.

Le fond irréductible que partageaient ces pensées hétérogènes était leur volonté commune de maîtriser les forces centrifuges de la modernité – économique, politique et artistique –, en les ramenant à l'ordre et à la stabilité. L'architecture en devenait le moyen et le symbole. C'est sur ce point aussi que toutes ces pensées convergeaient avec le projet politique de Bruno Taut et de ses camarades expressionnistes. Les ressources politiques inhérentes au discours esthétique et aux dessins mêmes des architectes²⁵ témoignent d'une mise en abyme du politique dans l'esthétique, et vice versa, qui constitue la singularité expressionniste dans le paysage idéologique polymorphe de ces années. La prendre en considération permet non seulement de dessiner les rapports de continuité temporelle de l'expressionnisme – en aval avec le *Werkbund* et en amont avec le rationalisme des années 1920 –, mais aussi ses « continuités géographiques ». En dépit de leurs différences irréductibles, qu'il ne s'agit nullement de sous-estimer ici, Le Corbusier et Gropius avaient en commun une obsession de pacification sociale, qu'ils se proposaient d'atteindre au moyen de l'architecture, cet art de discipline et de liaison. Mais si Le Corbusier voyait dans l'architecture le moyen d'anticiper et d'arrêter la révolution, Walter Gropius ne pouvait voir dans son art que le moyen de relier ce qui avait déjà été déchiré. Aussi, la grande différence qui déterminait les postures idéologiques de deux architectes, comme leur lexique politique en apparence divergents, était que Le Corbusier appartenait au camp de vainqueurs et Gropius à celui des vaincus²⁶. En somme, la bipolarité idéologique de l'architecture et de la révolution n'était pas suspendue tel un nuage dans le ciel, mais s'adaptait, chaque fois, aux données historiques particulières, quitte à les détourner.

La cathédrale maternelle: nation, société et temps

Dans un texte encore inédit, sans doute écrit en 1921 ou 1922, Walter Gropius liait la destinée du Bauhaus à celle de l'Allemagne, puis à celle de l'Europe entière. Il rappelait que la création du Bauhaus était contemporaine de ce qu'il appelait la « catastrophe » allemande, c'est-à-dire aussi bien la défaite de la Guerre que la Révolution de novembre. Cette expression était apparue pour la première fois dans ses écrits en 1919, l'année même où le Bauhaus avait été fondé. Que l'avis de Gropius sur la Révolution n'ait guère changé trois ou quatre ans plus tard montre la solidité de sa conviction. Dans son texte, l'architecte rappelait que le Bauhaus avait pour mission de guérir cette double plaie dont souffrait la nation :

« L'art allemand a aujourd'hui une mission ; il lui revient le rôle de médiateur : équilibrer ou lier les oppositions. Une fois de plus, Weimar semble devenir le théâtre des décisions.

Ce n'est pas par hasard que Weimar se trouve au cœur de l'Allemagne comme celle-ci au milieu de l'Europe. Toute la chance et le tragique de l'art allemand tiennent là²⁷. »

Quatre ans après la Révolution de 1918, une chose était certaine aux yeux de Gropius : la tâche de réconciliation qui, dès sa fondation, était celle du Bauhaus, était devenue plus urgente que jamais. Les peintres français, jadis révolutionnaires, se transformaient sous sa plume en purs réactionnaires, comme l'indiquait une allusion au retour à l'ordre en France – à la réhabilitation de Ingres et de la tradition classique. Passant sous silence le retour à l'ordre qui s'effectuait au même moment en Allemagne sous la forme des réalismes divers, il préférait par ailleurs prendre pour cible la « négation dadaïste », qui convenait mieux à la matrice politique de son argumentation. En 1922, les artistes qui décrétaient l'urgence de la « construction » et l'actualité de l'esprit destructif faisaient légion. Ce qui était particulier à Gropius était sa vision du Bauhaus comme devant se situer entre deux extrêmes : celui de la position réactionnaire de la France et celui de l'infantilisme révolutionnaire de Dada. Le Bauhaus avait une tâche synthétique sérieuse : il devait « équilibrer les oppositions », en art comme en politique. Sans doute, la réaction artistique de la France était à ses yeux l'équivalent artistique de sa victoire dans la Guerre, de même que la révolution dadaïste était en Allemagne le dernier écho de la Révolution politique de 1918. En 1922, cette Révolution lui paraissait de plus en plus inutile, et de plus en plus absurde.

Tout cela revient à dire que c'est avant même Le Corbusier que les expressionnistes allemands avaient posé l'alternative : « Architecture ou Révolution ». Les Allemands parvenaient à la même conclusion d'un retour à l'ordre nécessaire, mais par un autre chemin, qui fut tout simplement moins immédiat et plus « dialectique » que celui de Le Corbusier. Ni ouvertement nationale, ni ouvertement anti-révolutionnaire, la cathédrale expressionniste laissait juste penser que le projet politique appelé « socialisme » n'était pas affaire de réalité dans son irréductible matérialité, mais l'œuvre immaculée de l'esprit. Conformément à cette idée, la cathédrale expressionniste, telle la Vierge de la Miséricorde, avait surtout pour vocation de rassembler sous son manteau le peuple allemand vivant dans la détresse. Maternelle, perçue comme étant proprement germanique depuis le *Sturm und Drang*, la cathédrale chuchotait au peuple humilié la promesse d'un refoulement : celui de son histoire douloureuse. Elle ne suggérait pas moins, à travers sa propre constitution synthétique, l'intégration et la liaison sociales ; cela était précieux au moment où la guerre civile faisait rage hors de ses murs, dans les rues des villes allemandes. Enfin, la cathédrale, à travers l'imaginaire artisanal et les valeurs de spiritualité qui furent les siens, pouvait faire oublier les conditions matérielles désastreuses du pays. La défaite a été cet élément qui a détruit l'entente précaire du désir de performance économique et de la peur de l'industrialisation chez la bourgeoisie allemande. Au milieu de la détresse générale, les expressionnistes faisaient de l'image de la cathédrale l'instrument de la spiritualité. Par là même, ils espéraient réussir à renverser le sens de la « défaite ». Ce renversement, qu'ils appelaient aussi « la révolution de l'esprit », n'avait échappé ni à l'ironie dadaïste ni à la perspicacité critique de Walter Benjamin, qui, dans son texte « Théories du fascisme allemand » de 1930, y percevait « un aveu de culpabilité hystériquement étendu à l'humanité entière ». S'ils admettaient en effet avoir commis le péché matérialiste, les Allemands considéraient aussi que la « défaite » était au fond celle de tous et que pour avoir perdu la guerre, ils étaient plus aptes que les autres peuples, bercés dans l'illusion de leur victoire, de se détacher du matérialisme

● pour mener la « révolution spirituelle », la « révolution totale ». « Les derniers seront les premiers » : ces architectes se sont souvenus du principe chrétien, fondé sur la disjonction de la matière et de l'esprit. Les Allemands, matériellement pauvres, deviendraient spirituellement riches et sauraient imposer à l'Europe leur modèle moral²⁹. Conformément donc à ce renversement, les « cathédrales du labeur » n'étaient plus les industries aux façades autoritaires et à l'espace rationnellement configuré qui avaient forcé le respect de Le Corbusier lors de son premier voyage. Les cathédrales expressionnistes véhiculaient désormais ouvertement le rêve d'une unité ontologique indifférenciée : celle du peuple, celle du travail, celle de l'esprit. Critique sévère des expressionnistes, l'architecte Ludwig Hilberseimer ne voyait pourtant dans l'artisanat médiéval revendiqué que le nouveau masque du capitalisme qui, idéologiquement, sortait de la guerre dans une forme encore plus régressive qu'avant. Refusant d'affronter les formes crues qu'engendrait l'économie qui avait si bien fonctionné à son profit, la bourgeoisie allemande recourait au masque artisanal pour les cacher.

Mais la cathédrale était aussi pour les expressionnistes un modèle temporel, et c'est en tant que telle qu'elle constituait aussi la contre-image de la révolution. Si la Révolution politique signifiait, comme les *-ismes*, une accélération vertigineuse du temps, la cathédrale s'érigait pour la stopper. Comparé au temps ouvert de la modernité, vécu comme une transition sans fin, au futur aussi fuyant que l'est la ligne d'horizon, le moyen âge apparaissait doté d'un calme majestueux. Époque achevée, aux contours tracés, le moyen âge constituait une totalité close sur elle-même et, par là, appropriée à fonctionner comme modèle. La temporalité inhérente à cette totalité était la longue, la solide durée, qui contrastait sévèrement avec l'accélération évanescence des *-ismes*³⁰. Les expressionnistes désiraient sortir du tourbillon du temps qui les avait happés. De sorte que la cathédrale protectrice ne les isolait pas seulement du tumulte social, elle ne guérissait pas simplement non plus leurs plaies nationales, mais elle arrêta aussi le vertige de l'histoire.

Le voile d'Apollon: créer du lien

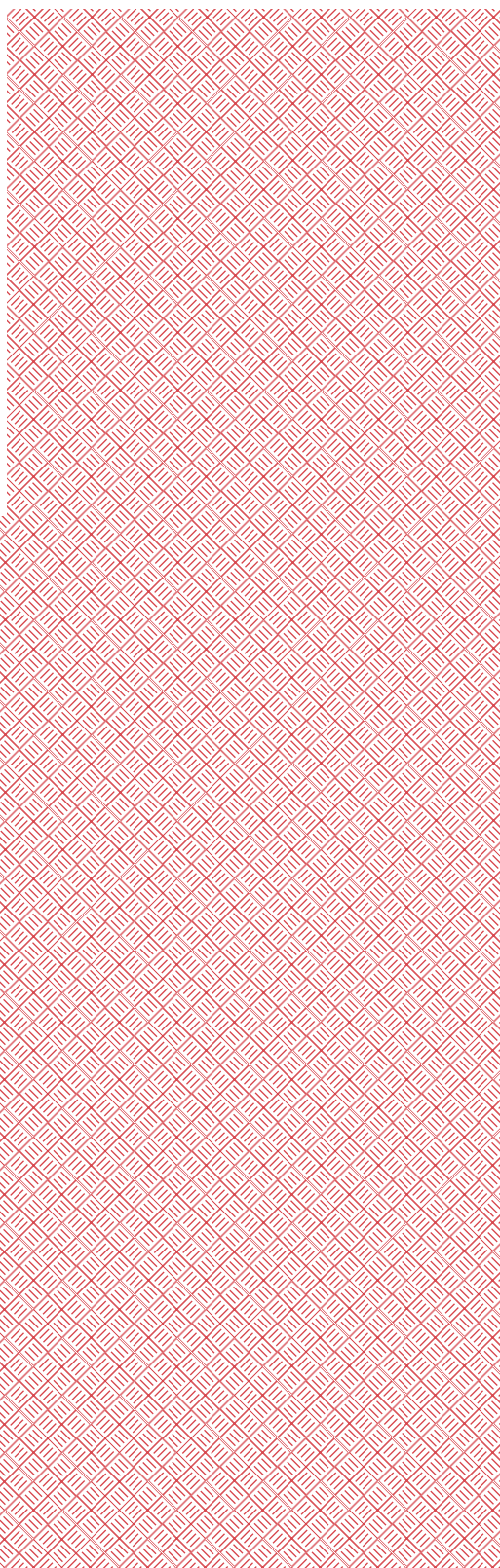
En 1922, Gropius offrait encore et toujours à l'art et à la société de son temps ce qui n'avait jamais cessé de lui manquer : « le lien résidant dans la *signification* (*Sinngebung*) et dans la *destination* (*Zweckbestimmung*) », définies par « les besoins du corps et de l'âme », et devant s'objectiver dans « le *domicile* et le *temple* »³¹. Il avait certes compris que la « demeure » était un champ où les artistes pouvaient créer le « lien » social par les objets qu'ils fabriquaient : des objets de plus en plus ouverts, n'ayant pas de valeur autarcique, mais signifiant, par leurs formes, leur interdépendance, la continuité des « rapports » qui tissaient la vie dans ses différentes fonctions. Il n'était pas prêt à renoncer au « temple » pour autant, cette cathédrale symbolique qui condensait dans l'unicité de sa forme les valeurs diffuses de la vie quotidienne. En 1922, la verticalité avait juste commencé à tracer la trajectoire de sa conversion en horizontalité, transfusant ainsi la charge symbolique de la transcendance à la pure immanence³². Malgré sa véhémence nationaliste, Le Corbusier ne s'était pas trompé lorsqu'il reconnaissait dans la production standardisée des objets le même syndrome « vertical » qui était à l'œuvre dans le dessin utopique des cathédrales.

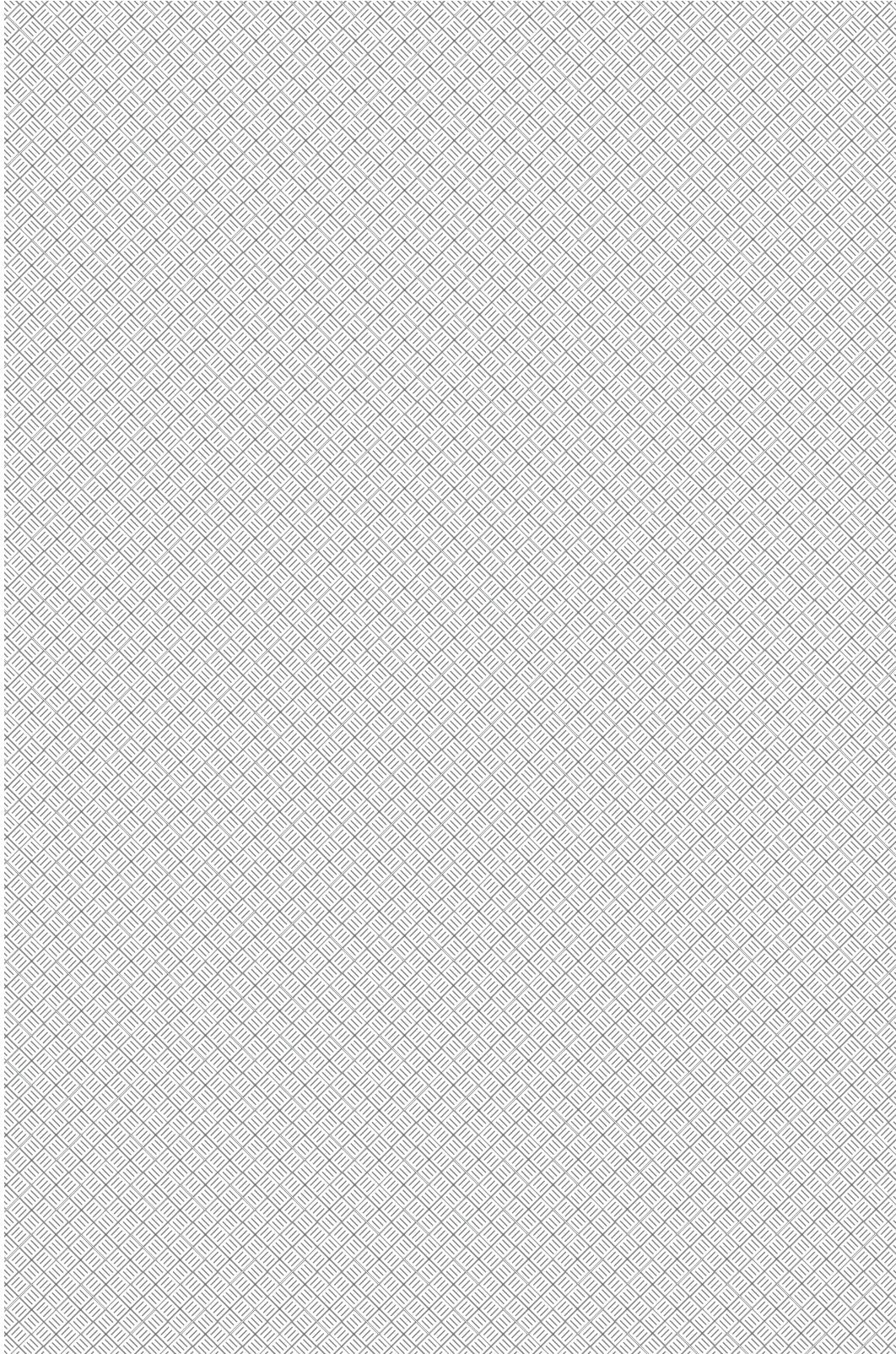
A partir de 1922, la mise en forme commune qu'on nommait « Gestaltung », instrument et forme du « lien » à la fois, devait poursuivre l'œuvre de la cathédrale. Cela signifiait qu'elle devait estomper les dissonances de la technique, polir les surfaces rugueuses des inégalités sociales et leur donner l'apparence immaculée du verre et du métal : même dans ses moments les plus désenchantés, Gropius n'avait cessé de rêver d'un style apollinien. S'il insistait avec fermeté sur l'inexistence du « style Bauhaus », c'était sans doute parce qu'il condamnait le style en tant qu'-isme ou marque commerciale. Loin d'aspirer à constituer un -isme de plus, le Bauhaus aurait voulu guérir la société allemande, la réconcilier avec elle-même. Une réconciliation que, dès avril 1919, Oskar Schlemmer esquissait dans son *Journal* : « On pourrait penser à un artiste qui devance son temps ; arrive la Révolution – une expérience qu'il a déjà intériorisée ; son art figure déjà le monde post-révolutionnaire – purifié, la nouvelle Grèce : quel avantage pourrait tirer cet artiste de la Révolution³³ ? » Les deux modèles de la cathédrale gothique et de la Grèce faisaient partie du mythe de totalités organiques ayant existé dans l'histoire. Schlemmer préfigurait le passage qui s'effectuerait à partir de 1922 en Allemagne de la valorisation expressionniste du gothique à la valorisation rationaliste de l'esprit classique. Il lisait les événements politiques de son temps à travers la grille nietzschéenne de la tragédie : si la révolution, en tant que chaos, abyme, désordre, désir de destruction relevait du dionysiaque, la reconstruction à venir relèverait de l'apollinien. L'art – les normes conçues aux ateliers du Bauhaus – était appelé à opérer la réconciliation des deux principes, en étendant sur la réalité ce voile de l'illusion apollinienne, seule à pouvoir rendre la vie et la réalité supportables. C'est en cela que résidait, selon Gropius et Schlemmer, le rôle particulier qui incombait à l'Allemagne : ce « pays du milieu », qui avait si souvent rêvé de synthèses dialectiques, devrait convertir ses affres en privilèges, allant même jusqu'à devenir un modèle éthique et politique pour l'Europe.

1. Pour une documentation de la correspondance échangée par Gropius avec les différents industriels et commerçants, voir Manfred Schlösser, *Arbeitsrat für Kunst, Berlin 1918-1921*, cat. exp., Berlin : Akademie der Künste, 1980.
2. Bruno Taut, « Architektur-Programm » (décembre 1918), *Mitteilungen des deutschen Werkbundes*, 1918, n°4, p. 16-19, traduit en français dans Ulrich Conrads (éd.), *Programmes et manifestes de l'architecture du Vingtième Siècle*, trad. M. Denès et E. Fortunel, Paris : Ed. de la Villette, 1991, p. 52-55.
3. Hannah Arendt, *Condition de l'homme moderne*, trad. F. Georges, Paris : Calmann-Lévy, 1983.
4. Pour une analyse extensive de ce chiasme entre révolution esthétique et révolution politique, nous nous permettons de renvoyer à notre ouvrage *La Chaîne de verre. Une correspondance expressionniste*, Paris : La Villette, 2009, ainsi qu'à l'article « Entre ciel et terre. L'œuvre d'art totale dans les utopies expressionnistes », *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, n° 80, été 2002, p. 80-106.
5. Ernst Bloch, *L'esprit de l'Utopie*, trad. Anne-Marie Lang, Paris : Gallimard, 1977, p. 60-61.
6. Bruno Taut, « Für die neue Baukunst ! », *Das Kunstblatt*, vol. 3, no 1, janvier 1919, p. 16-24.
7. Voir Reinhart Koselleck, *Le futur passé. Contribution à la sémantique des temps historiques*, trad. Jochen Hoock, Marie-Claire Hoock, Paris : Ed. de l'EHESS, 1990.
8. Walter Gropius, « Baugeist oder Krämeretum ? », *Schuhwelt. Allgemeine Fachzeitung für den gesamten Schuh- und Ledermarkt*, n°37-39, 1919, (ici en n° 39 :) p. 895. (ici trad. par Maria Stavrinaki)

9. Bruno Taut, « Für die neue Baukunst », art. cit., p. 16. (ici trad. M. S.)
10. Adolf Behne, *Die Wiederkehr der Kunst* (août 1918), Leipzig : Kurt Wolff Verlag 1919 (réed. Neudeln/Lichtenstein : Kraus 1978), p. 23 (ici trad. par M. S.).
11. Bruno Taut, „Für die neue Baukunst“, *op. cit.*, ici : p. 18. (ici trad. M. S.)
12. Pour une analyse plus approfondie du paragone esthétique et politique du *Wiederkehr der Kunst*, nous renvoyons à notre article « L'unité du même : la modalité paragonale de l'unité des arts selon l'expressionnisme architectural allemand (1918-1921) », *Pratiques. Réflexions sur l'art*, n°11, automne 2001, p. 5-46.
13. Voir Adolf Behne, *Wiederkehr der Kunst*, *op. cit.*, p. 24-25.
14. Bruno Taut, lettre du 1^e janvier 1920 dans la correspondance de la *Gläserne Kette*, voir n° 16, dans Maria Stavrinaki, *La Chaîne de verre. Une correspondance expressionniste*, trad. Jean-Léon Muller, *op. cit.*, p. 99.
15. Behne, *Wiederkehr der Kunst*, *op. cit.*, p. 40 (ici trad. M. S.).
16. Voir Erich Mendelsohn, lettre du 25 août 1917 à sa femme Louise, publiée dans *Erich Mendelsohn. Letters of an Architect*, Oskar Beyer (éd.), Londres, New York : Abelard-Schuman, 1967, p. 41.
17. Wilhelm Worringer, *Formprobleme der Gotik* (1911), trad. en français par Daniel Decourdemanche sous le titre *L'art gothique*, Paris : Gallimard, 1941, en particulier le chapitre « L'idée architecturale gothique », p. 108-117.
18. Hermann Muthesius, *Stilarchitektur und Baukunst: Wandlungen der Architektur im XIX. Jahrhundert und ihr heutiger Standpunkt*, Mülheim an der Ruhr : K. Schimmelpfeng Verl., 1902 ; éd. et trad. anglaise par Stanford Anderson, sous le titre *Style-Architecture and Building Art: Transformations of Architecture in the Nineteenth Century and its Present Condition*, Santa Monica : The Getty Center Publication Programs, 1994. (ici trad. fr. M. S.).
19. *Id.*, « Wo stehen wir? », *Die Durchgeistigung der Deutschen Arbeit. Jahrbuch des Deutschen Werkbundes*, Jena, Diederichs Verl., 1912. (ici trad. M. S.) Pour une analyse très pertinente de ce texte, voir Reyner Banham, *Theory and Design in the First Machine Age*, Cambridge : The MIT Press, 1981, p. 72-76.
20. Pour une analyse des projections idéologiques sur l'impressionnisme, voir Philip Nord, *Impressionists and Politics. Art and Democracy in the Nineteenth Century*, London and New York : Routledge, 2000 ; pour le rejet nationaliste de l'impressionnisme en Allemagne pendant la Grande Guerre, voir Magdalena Bushart, *Der Geist der Gotik und die expressionistische Kunst*, Munich : Silke Scheiber Verlag, 1990.
21. Ce texte est inclus dans l'ouvrage de Bruno Taut *Die Stadtkrone*, Jena : Diederichs, 1919, p. 115-131, qui est traduit en Français sous le titre *Une couronne pour la ville*, trad. R. et G. Ballangé, D. Wieszorek, Paris : Ed. Du Linteau, 2004.
22. John Ruskin, *The Nature of the Gothic: A chapter of The Stones of Venice*, Hammersmith : Kelmscott Press, 1892, p. 25.
23. Alice Chandler, *A Dream of Order: The Medieval Ideal in the 19th Century*, Lincoln : University of Nebraska Press, 1970.
24. Adolf Behne, „Die Kathedrale von Reims,“ *Sozialistische Monatshefte* 24, H. 7 (1918), p. 346-351, ici p. 348-349 (ici trad. par M. S.).
25. Pour une analyse de dessins expressionnistes, nous renvoyons à notre ouvrage *La Chaîne de verre. Une correspondance expressionniste*.
26. Voir Eric Michaud, « La France et le Bauhaus : le mépris des vainqueurs », dans Isabelle Ewig, Thomas W. Gaehtgens, Matthias Noell (éd.), *Das Bauhaus und Frankreich/Le Bauhaus et la France, 1919-1940*, Berlin : Akademie Verl., 2002, p. 3-13.
27. Gropius, « Das staatliche Bauhaus », texte inédit, c. 1922, *Fonds (Nachlass) Walter Gropius*, GS 20, Portefeuille no. 13, Les archives Bauhaus (ici trad. par M. S.).
28. Walter Benjamin, « Théories du fascisme allemand », dans : *id.*, *Oeuvres*, trad. Pierre Rusch, vol. II, Paris : Gallimard/Folio, 2000, p. 198-215, ici p. 203-204.
29. Nous développons ce thème de la « pauvreté » dans notre texte « Magie au Bauhaus. Note sur un film de Marcel Breuer », *Les Cahiers du MNAM*, n.° 109, 2009, p. 46-75.

30. Voir Reinhart Koselleck, « La sémantique des concepts de mouvement dans la modernité », dans *Le futur passé, op. cit.*, p. 263-305.
31. Gropius, « Das staatliche Bauhaus », texte cité (ici trad. M. S., accent dans l'original).
32. Sur la conversion de la verticalité en horizontalité au sein du Bauhaus, voir notre article « Magie au Bauhaus. Note sur un film de Marcel Breuer », art. cité.
33. Oskar Schlemmer, « Journal », dans *The letters and diaries of Oskar Schlemmer*, Tut Schlemmer (éd.), trad. en Anglais Krishna Winston, Middletown : Wesleyan UP, 1972, p. 68-69.





Die expressionistische Kathedrale: Revolution oder Rückkehr zur Ordnung?

Maria Stavrinaki

(deutsche Übersetzung von Christina Mohr)

Als 1918 in Deutschland die Novemberrevolution ausbrach, gab es zahlreiche Künstler, die revolutionäre Räte der Kunst, nach Art der von Arbeitern und Soldaten gegründeten politischen Räte, bildeten. Einige Architekten beanspruchten die Führungsrolle innerhalb dieser Räte. Es handelte sich oftmals um genau die Personen, die von Le Corbusier vor dem Krieg für die Verschmelzung mit der politischen und wirtschaftlichen Macht des Landes bewundert worden waren. Doch die reformerische ‚Allianz‘ von Industriellen, Künstlern und Politikern, für die der Werkbund stand, sorgte sich nun um den sozialen Frieden, der für die materielle Entfaltung Deutschlands notwendig war. Bruno Taut und Walter Gropius sind zwei beispielhafte Figuren dieser ‚Wende‘ von der Reform zur Revolution: 1914 waren sie noch zwei junge, vielversprechende Architekten des Werkbundes, aber sobald der Krieg vorbei war und die Revolution begonnen hatte, übernahmen sie nacheinander die Leitung des *Arbeitsrates für Kunst**. Ihre Beziehung zu den Inhabern der ‚Macht‘ wurde von da an etwas komplexer. Selbst wenn sie gegenüber den politischen Autoritäten, die sich seit der Abdankung des Kaisers und dem Erstarken der Sozialdemokratie und der machthabenden Zentrumsparteien mitten in einer Umwandlung befanden, eine antagonistische Haltung einnahmen, so haben sie doch weiterhin, bei jeder Gelegenheit, mit ihren Auftragsgebern – Industriellen und Geschäftsleuten – gearbeitet.¹ Mit ihrer Art, den Bereich des Sinnlichen in seiner ganzen Bandbreite zu organisieren und zu führen, forderten die Architekten von nun an materielle und intellektuelle Autonomie bei der politischen Macht ein. Denn sie waren zutiefst überzeugt, dass diese Autonomie der deutschen Gesellschaft das bringen konnte, was die Politiker selbst unfähig waren, ihr zu geben: die Einheit.

In der Zwischenzeit gab es in ihren Texten und Zeichnungen keine Spur einer Zeitgebundenheit, als seien ihre Werke unabhängig von jedem konkreten politischen und wirtschaftlichen Projekt für die künftige Gesellschaft geschaffen worden. Und das war in der Tat der Fall. Denn die Grundlage ihrer expressionistischen Ideologie bildete die radikale Spaltung von Geist und Materie. Es war diese Spaltung, die es den Architekten erlaubte, sich ‚Revolutionäre‘ zu nennen, obwohl sie jegliche Teilnahme an politischen Aktionen ablehnten, und es war auch diese Spaltung, die es ihnen erlaubte, die Repräsentanten der politischen Macht – Parteien und Parlament – zu verachten, ohne dass das auch nur den geringsten Einfluss auf ihre ausgezeichneten Beziehungen zu den wirtschaftlichen Akteuren des Landes gehabt hätte.

Regards croisés.

Deutsch-französisches Rezensionjournal
für Kunstgeschichte und Ästhetik
Nummer 2 / 2014.



Eine geistige Revolution

Die Manifeste und Veröffentlichungen des *Arbeitsrates für Kunst*, gegründet im November 1918 von Künstlern aller Bereiche, sowie die später im Rahmen des Bauhauses verfassten Texte verfolgten zwei Hauptziele: die Einheit der Künste sowie die Einheit der Kunst und des Volkes. Die Untrennbarkeit dieser beiden Ziele benennend, schrieb Bruno Taut Weihnachten 1918 in seinem *Architekturprogramm*, veröffentlicht vom Werkbund:

„Die Kunst! – das ist eine Sache, wenn sie da ist. Heute gibt es diese Kunst nicht. Die zerrissenen Richtungen können sich nur zur Einheit zusammenfinden unter den Flügeln einer neuen Baukunst, so, daß jede einzelne Disziplin mitbauen wird. Dann gibt es keine Grenze zwischen Kunstgewerbe und Plastik oder Malerei, alles ist eins: Bauen. Unmittelbarer Träger der geistigen Kräfte, Gestalter der Empfindungen der Gesamtheit, die heute schlummern und morgen erwachen, ist der Bau. Erst die vollständige Revolution im Geistigen wird diesen Bau schaffen. Aber nicht von selbst kommt diese Revolution, nicht dieser Bau. Beide müssen gewollt werden – die heutigen Architekten müssen den Bau vorbereiten.“²

Die Novemberrevolution war also, Taut zufolge, nur der Beginn eines langen historischen Prozesses, den die Architekten mit Hilfe der Künstler in Angriff nehmen sollten. Aller radikalen Unterschiede ungeachtet waren die politischen Gedanken und Praktiken der Expressionisten, einschließlich derjenigen der Zeit vor dem Krieg, auf dem falschen Postulat gegründet, dass die gemeinsame Realität – von Hannah Arendt „der Ort der Erscheinungen“ genannt – in der Lage sei, ihre eigene Veränderung hervorzurufen.³ Doch gleichwie die expressionistischen Maler der *natura naturata* jegliche schöpferische Macht abgesprochen, ja ihr einzig die Macht, sich selbst zu produzieren, zugestanden hatten, so weigerte sich ein großer Teil der expressionistischen Künstler und Architekten, den Massen die Fähigkeit zuzugestehen, mit ihrer eigenen Realität zu brechen, um die Revolution des Geistes durchzuführen.⁴

Von der Blume zum Keim: der Umsturz

Die Synekdoche von Bauwerk und geistiger Revolution stand bei Taut für die Entwicklung einer Architektur, deren Fähigkeit, die Werte des Gemeinwesens zu verkörpern, ihr stärkstes Identifikationsmittel werden sollte. Es ist leicht, in einer solchen Konzeption die Idee der Kunst als spontane Blüte zu erkennen, die auf dem Boden der organischen Gesamtheit wächst, auf der Erde fruchtbarer Völker. So wurden das homerische Epos, die griechische Tragödie (im Sinne Nietzsches vorzugsweise die Tragödie vor Sophokles und ganz sicher vor Euripides), schließlich die gotische Kathedrale, letzter Lichtschein authentischer Kunst in Europa, während der ganzen Moderne hindurch als Gemeinschaftswerke konzipiert, hervorgegangen aus geschlossenen, lückenlosen Ganzheiten. Im expressionistischen Milieu war Ernst Bloch vielleicht der Einzige, der diese Idee der Kunst als Blüte nicht akzeptierte. Weil die Kunst in seinen Augen etwas allzeit *Inaktuelles* besaß, d.h. in der Lage war, sich von sozialen oder materiellen Bedingtheiten zu befreien, konnten die Heimstätten der Utopie – die Philosophie, die Religion und die Kunst – nicht, wie er sagte, „die höchsten

Blüten des Staatslebens“⁵ darstellen. Sein Denken der Unvollendbarkeit blieb stur auf Distanz zur expressionistischen Logik.

Wenngleich Bruno Taut der festen Überzeugung war, dass die Kunst ein revolutionäres Potenzial barg, so dachte er trotzdem auch, dass sich die Kunst, sobald sich der Sturm beruhigt haben würde, vom Keim, der sie war, in eine Blüte verwandeln würde, um auf diese Weise die organische Ganzheit zugleich zu realisieren und zu krönen. Dieser von der Jenaer Frühromantik und vom Saint-Simonismus vollzogene Umsturz der kausalen Beziehungen zwischen Kunst und Ganzheit war gleichsam das Spiegelbild zu einer Projektion des Goldenen Zeitalters in die Zukunft. Fast ein Jahrhundert später formulierte Taut eine ähnliche Behauptung: Während die Künstler des christlichen Mittelalters ‚Instrumente‘ des Volkswillens gewesen seien, hätten diejenigen von 1918 nur auf ihren eigenen Willen zählen können.⁶ Verglichen mit der gleichgültigen Anonymität der Künstler in früheren Zeiten, fand das beunruhigte Genie der modernen Künstler Gefallen an einem bitteren Ruhm. In Zeiten, in denen Schöpfung und Rezeption ganz natürlich fortgesetzt und miteinander verbunden zu sein schienen, war es für die Künstler nicht notwendig, wie die Titanen zu kämpfen, wie es unmittelbar nach der spartakistischen Revolution der Fall gewesen war. Da sie nicht mehr die Instrumente des Volkes waren, verstanden sich Künstler wie Taut und Gropius als Instrumente der Geschichte – einer Geschichte, die sich, einer Formulierung Reinhart Kosellecks zufolge, nicht nur „in der Zeit“, sondern auch und vor allem „durch die Zeit“ realisieren würde.⁷ Der Synchronie mit ihren Zeitgenossen beraubt, mussten die Künstler die Zeit – und mit ihr die Bildung des Volkes – antizipieren, überstürzen, beschleunigen. Die Vollendung dieser Bildung bedeutete im Idealfall die Absorbierung ihrer eigenen subjektiven Freiheit. Nach Ansicht auch desjenigen, der im April 1919 das Bauhaus gründen sollte, machte es die Abwesenheit des Volkes erforderlich, dass die totale Revolution des Geistes nicht ‚von unten‘, sondern ‚von oben‘ erfolgen müsse. Nichtsdestotrotz, so fuhr Walter Gropius fort, bleibe „das Bauwerk“ das letzte Ziel:

„[...] nun werden wir umgekehrt warten müssen, bis sich wieder eine große geistige Idee verdichtet, die dann schließlich in einer vielleicht nicht allzufernen Zeit wieder einem großen Kunstwerk des Volkes, einer Kathedrale der Zukunft ihr Sinnbild finden wird und dieses Werk wird dann sein Licht bis auf die kleinsten Dinge des täglichen Lebens zurückstrahlen, ohne unser bewußtes Zutun [...]. Wir werden das freilich nicht mehr erleben, aber wir sind wohl die Vorläufer und die ersten Werkzeuge eines solchen neuen gemeinsamen Weltgedankens, der in dem Weltenumsturz dieser Jahre geboren wird.“⁸

Die Malerei als moderne Eva

Eines der Hauptargumente, das von den Architekten vorgebracht wurde, um ihre Rolle als ‚Instrumente‘ des Willens nicht mehr des Volkes, sondern der Geschichte zu legitimieren, war die von den anderen Künsten vor dem Krieg vollzogene ästhetische Revolution. Derselbe unbewusste Wunsch nach sozialer Einheit, den Taut in der politischen Revolution las, fand er in der künstlerischen Revolution wieder, die ihr vorausgegangen war:



„[...] in den Bildern der Franz Marc, Marc Chagall, der Kubisten äußert sich der energische Wille, eine Einheit zu formen, eine Einheit im Aufbauen des Bildes und im Aufbauen einer Gesamtkunst, einer Kunst, deren innerstes Wesen die Architektur ist, und die sie, den einzelnen Künstlern wohl unbewußt, schaffen will. Es muß die neue Baukunst kommen, die alles trägt und den einzelnen bildenden Künstler von seiner Isolierung befreit, ihn liebevoll umfaßt, bindet und darum befreit. – Wo bleiben nur die Architekten? Hören sie denn nicht den Ruf? Sie, die wahren Gestalter einer alles einenden Kunst, wo sind sie?“⁹

Der Übergang vom Konstruktiven zum Architektonischen erfolgte diskret, kaum wahrnehmbar: In seinem wichtigen Werk *Wiederkehr der Kunst* (1918), das alle expressionistische Nachkriegsideologie zusammenfasste und verdichtete, sah der Kritiker und Kunsthistoriker Adolf Behne im Kubismus so etwas wie ein Gleichgewicht, eine „architektonisch ponderiert[e]“ Kunst.¹⁰ Das architektonische Prinzip sei ein transhistorisches Ideal, das sich durch verschiedene Epochen hindurch manifestiere. Das sei in der Gotik der Fall gewesen, der Epoche, in der das architektonische Prinzip letztmalig in Europa zur Geltung gekommen sei. Sicher, Behne dachte wie Taut, dass das Einheitsstreben der Kubisten unbewusst gewesen war. Aber es war eben diese Unbewusstheit der Maler und Bildhauer, die den dialektischen Umsturz ermöglichte, der beiden Expressionisten so höchst wichtig war: Die anderen Künste konnten sich plötzlich von Vorreitern einer kommenden Einheit in unvollendete Architekturen verwandeln, Proto-Architekturen, deren einziges Ziel die ‚wahre‘ Architektur war. Wie Taut schrieb, tendierte alles zu einer „Gesamtkunst, einer Kunst, deren innerstes Wesen die Architektur“¹¹ war: In einem sehr hegelianischen Sinn war die totale Kunst die Architektur, die sich ihrer selbst bewusst geworden war.

Als aufgeklärter Kunsthistoriker mobilisierte Behne den ewigen Antagonismus von Linie und Farbe, um aufzuzeigen, dass alle Künste der Architektur gewidmet seien. Während er 1914 in der Zeitschrift *Der Sturm* behauptet hatte, dass der Kubismus, der farbenfrohe Expressionismus von Kandinsky und selbst der Futurismus nur Varianten ein und derselben Sprache, des Expressionismus, seien, lehnte Behne 1918 die Kunst Kandinskys wie die der Brücke ab und konzentrierte seine Lobeshymnen auf den Kubismus.¹² Die einzigen Künstler, die von nun an vor seinen Augen Gnade fanden, waren diejenigen, die sich der Nachahmung der Natur widersetzen, indem sie einzig auf die Linie zurückgriffen (der französische Kubismus) oder auf die Kombination von Linie und Farbe (Feininger, Marc oder Klee). In solchen Werken konnte Behne die Wirkung des architektonischen Prinzips wiedererkennen, während die farbigen Gemälde von Kandinsky wiederum von dem Wiederauftauchen eines anderen transhistorischen Prinzips der Kunst zeugten, welches allerdings negativ, da im Solipsismus versunken, war; er nannte dieses Prinzip *Lyrik*.*¹³ Es handelt sich um dieselbe Logik, die auch am Werk war, als Bruno Taut die farbigen Abstraktionen Kandinskys lapidar als *Impressionismus* qualifizierte, nicht mehr im optischen, sondern im psychologischen Sinn des Wortes.¹⁴ Im Deutschland der Zeit nach dem November 1918 war die Ursünde nicht mehr allein auf die bloße Farbe bezogen, sondern erstreckte sich auch auf die Malerei selbst. Behne und seine Architektenfreunde erkannten nun in der Malerei das Äquivalent und das ästhetische Produkt aller Exzesse der subjektiven Autonomie, insbesondere der sozialen Auflösung. Der Sündenfall dieser mo-

deren Eva war derselbe, den Le Corbusier in seinen Texten seit 1910 anprangerte. Aber im Unterschied zu Letzterem stellten sich die deutschen Expressionisten nicht offen gegen die politische Revolution, sondern sahen sich sogar als deren Vorreiter und ahmten deren politische Strukturen nach. Ansonsten waren ihre Divergenzen zu Le Corbusier nur kontextbedingt und gradueller Natur. Der expressionistische Wille, die politische Revolution in eine Revolution des Geistes umzuwandeln, hatte zum Ziel, den sozialen Konflikten zugunsten der Einheit und der Versöhnung ein Ende zu setzen. Deshalb war die geistige Revolution der deutschen Expressionisten eine Rückkehr zur Ordnung, die freilich nicht wagte, ihren Namen zu nennen.

Die zerstreuten Tendenzen: Ismen und politischer Paragone

Die Mission, die den expressionistischen Architekten zufiel, war nicht unbedeutend und wies zahlreiche Facetten auf. Behne schrieb, es solle „aus dem künstlerischen Chaos unserer Tage ein künstlerischer Kosmos“ werden.¹⁵ Von einem ästhetischen Standpunkt aus gesehen war dieses künstlerische Chaos das des Historismus, aber auch und vor allem das der Vermehrung der Ismen. 1917 dachte der Architekt Erich Mendelsohn im Schützengraben über die Zukunft der Architektur und der Künste nach – für die Zeit, wenn der Krieg vorüber sein würde. Obgleich sich sein Expressionismus, da er sich die technische Zeitbedingtheit angeeignet hatte, sehr von dem Tauts und Gropius' unterschied, teilte er mit ihnen den Glauben, dass die Künste, anstatt ihre eigenen Gesetze zu schaffen, bald nur noch die Schwelle zur Architektur zu überschreiten hätten.¹⁶ Mendelsohn zog diese Überzeugung aus seiner Lektüre Wilhelm Worringers, der in seiner Studie über die Gotik behauptet hatte, dass allein die Architektur einen *Stil*¹⁷ ausarbeiten und vollständig ausdrücken könne. Es war dieser *Stil*, der die Ismen absorbieren sollte. Die ängstliche und krampfhaftige Suche nach einer Wende, die eine hysterische Wucherung der Ismen bedeutete, wäre somit in die Ruhe und Sicherheit des *Stils* überführt – eines *Stils*, der eines Tages in der Kathedrale der Zukunft seine Verkörperung finden würde. Die Revolution der Künste durch und inmitten der architektonischen Ordnung zu zähmen, das war ein Konzept, das diese ‚revolutionären‘ Architekten aus der reformerischen Konzeption zogen, welche sie beeinflusst hatte und die Le Corbusier bei seiner Deutschlandreise geprägt hatte.

Hermann Muthesius, einer der Gründer des Werkbunds hatte in diesem Sinne in zwei sehr einflussreichen Texten, dem Buch *Stilarchitektur und Baukunst* von 1902 und seinem Artikel „Wo stehen wir?“ von 1911, die Unbeständigkeit der Ismen dem *innersten Wesen** der Architektur gegenübergestellt – einer Architektur, von der er schrieb: „Sie hat das Stetige, Ruhige, Dauernde zu eigen. Repräsentiert sie doch in der durch Jahrtausende reichenden Tradition ihrer Ausdrucksformen selbst gleichsam das Ewige der Menschheitsgeschichte.“¹⁸ Muthesius fuhr fort: „In gewissem Sinne ist ihr daher auch die in den anderen Künsten heute herrschende impressionistische Auffassung ungünstig. [...] Der Gedanke an eine impressionistische Architektur aber wäre einfach furchtbar.“¹⁹ Eine flüchtige, nicht fassbare Zeitlichkeit, ein Positivismus und Sensualismus der Wahrnehmung, die der mechanischen Gesellschaft eigene Atomisierung und eine der parlamentarischen Demokratie inhärente Passivität – dies waren nur einige der politischen und moralischen

◉ ‚Tugenden‘, die die Vorkriegsexpressionisten in der Fülle der impressionistischen Einflüsse identifiziert und verworfen hatten (doch setzte sich diese Tendenz während des Krieges fort als all diese Eigenschaften explizit als typisch französisch galten).²⁰ Gleich nach dem Krieg und der Revolution haben sich die Architekten auf dieses ideologische Palimpsest gestützt, um die Malerei als solche zu disqualifizieren und im selben Atemzug ihre eigene Disziplin zur erlösenden Kunstrichtung überhaupt zu machen.

Das genau war es auch, was Adolf Behne in einem Text von 1919 mit dem Titel „Wiedergeburt der Baukunst“ zu beweisen vorgab, in dem er bis aufs Äußerste die Ideologie des *Paragone* heranzog.²¹ In der gotischen Kathedrale, so behauptete er, markiere die Abspaltung der Malerei und der Bildhauerei, zunächst in Form des Altars und dann in Form von Gemälden und Statuen, den Beginn der künstlerischen, moralischen, sozialen und politischen Dekadenz in Europa. Behne verglich den Prozess der Autonomisierung der Künste mit einer Lücke im Goldgrund des Glaubens, die den blauen Himmel der rationalistischen Illusion durchschimmern lasse. Ebenso wie die selbstbewusste Malerei letztlich von der Nachahmung der sie umgebenden prosaischen Welt absorbiert worden sei, gehe der Mensch, in der Annahme, seine Autonomie zu gewinnen, nicht der Freiheit, sondern dem Individualismus sowie der politischen, sozialen und moralischen Auflösung entgegen. Nach dem Beispiel anderer Denker und Künstler, die wie er die Geister ihrer eigenen Wünsche auf die Mauern der gotischen Kathedrale projiziert hatten, behauptete Behne, dass es die fundamentale Rolle der Kathedrale sei, zu binden und auf diese Weise zu befreien, bzw. durch Binden zu *befreien*. Dieses Prinzip der Befreiung durch Bindung war also vielseitig: Es sollte ebenso das Einwirken der Linie auf die Farbe wie das Einwirken der Architektur auf die anderen Künste bestimmen. Vor allem aber sollte es die Rolle des Menschen in der Gesellschaft bestimmen. Auch hier waren die historischen Vorläufer des Expressionismus zahlreich.

Während William Morris die Brüderlichkeit und die Gleichheit der Handwerker beim Bau der gotischen Kathedrale gepriesen hatte, sah John Ruskin darin das paternalistische und aristokratische Modell, das er am Mittelalter bewunderte.²² Und je bedrohlicher das Phantom der großstädtischen Proletarier, dieser modernen Barbaren, wurde, desto edler und würdiger war in den Augen eines Thomas Carlyle der anonyme Mensch des Mittelalters, der sein Leben seinem Herrn gewidmet hatte.²³ Selbstverständlich standen die Expressionisten in einem Gegensatz zu einer derart autoritären und hierarchischen Sichtweise. Ihre eigene Anschauung der Natur, die auch ihr Geschichtsverständnis grundlegend bestimmte (die Umkehrung: die Beeinflussung des Naturverständnisses durch das Geschichtsbild, ist freilich ebenfalls richtig), war rousseauistisch und vor allem vom anarchistischen Ideal gegenseitiger Hilfe beeinflusst. Genauer gesagt war die gotische Kathedrale für sie unmittelbarer Ausdruck der Gemeinschaft des Volkes, das sie sich brüderlich und auf wundersame Weise frei von jeglichem Konflikt vorstellten. Die „Architektur-Blüte“ wurde nicht nur als spontane Vollendung der Bildung des gemeinschaftlichen Organismus verstanden, sondern war vor allem dessen Bild. Das Volk würde sich bilden wie eine Kathedrale, und die Kathedrale, so Behne,

„ist ein Abbild dieser Masse, [...]. Die Kathedrale ist selbst ein Volk, ein Volk von Formen, feinen und derben, schweren und leichten, heiteren und schwermütigen, la-

chenden und bannenden, und sie ist ein Abbild des Volkes namentlich in der schönen Vertraulichkeit und Nähe, mit der sie alle Teile, alle Einzelheiten unter einander und dem Betrachter benachbart.“²⁴

Der irreduzible Grund, den diese heterogenen Gedanken teilten, war der gemeinsame Wille, die zentrifugalen Kräfte der Moderne – der wirtschaftlichen, politischen und künstlerischen Moderne – zu bewältigen, indem man sie zurück zur Ordnung und Stabilität führte. Die Architektur wurde das Mittel und das Symbol dafür. Das war auch der Punkt, in dem all diese Gedanken mit dem politischen Projekt von Bruno Taut und seinen expressionistischen Mitstreitern übereinstimmten. Die politischen Inhalte, die dem ästhetischen Diskurs und selbst den Zeichnungen der Architekten inhärent sind,²⁵ bezeugen eine *mise en abime* des Politischen in der Ästhetik und umgekehrt – eine *mise en abyme*, die als ein Spezifikum des Expressionismus in der polymorphen ideologischen Landschaft dieser Jahre gelten muss. Sie zu berücksichtigen, ermöglicht es nicht nur aufzuzeigen, wie den Expressionismus zunächst mit dem Werkbund und später mit dem Rationalismus der 1920er Jahre eine Beziehung der zeitlichen Kontinuität verbindet; vielmehr treten auch ‚geografische Kontinuitäten‘ hervor. Ungeachtet aller nicht von der Hand zu weisenden Differenzen, die an dieser Stelle keineswegs unterschätzt werden sollen, war Le Corbusier und Gropius gemeinsam, dass sie von dem Gedanken einer sozialen Befriedung besessen waren, die sie mit Hilfe der Architektur, dieser Kunst der Disziplin und der Verbindung, zu erreichen vorschlugen. Während jedoch Le Corbusier in der Architektur ein Mittel sah, die Revolution voranzusehen und aufzuhalten, konnte Walter Gropius in seiner Kunst nur das Mittel sehen, miteinander zu verbinden, was schon zerrissen war. Auch lag der große Unterschied, der die ideologischen Positionierungen der beiden Architekten ebenso wie ihren scheinbar voneinander abweichenden politischen Wortschatz prägte, darin begründet, dass Le Corbusier zur Seite der Gewinner zählte und Gropius zu der der Verlierer.²⁶ Alles in allem hing die ideologische Bipolarität der Architektur und der Revolution nicht wie eine Wolke am Himmel, sondern passte sich jedes Mal den besonderen historischen Gegebenheiten an, auch auf die Gefahr hin, sie zu umgehen.

Die mütterliche Kathedrale: Nation, Gesellschaft und Zeit

In einem noch unveröffentlichten Text, zweifellos 1921 oder 1922 verfasst, verband Walter Gropius das Schicksal des Bauhauses mit dem Deutschlands und dann mit dem ganz Europas. Er erinnerte daran, dass die Gründung des Bauhauses zeitgleich mit dem erfolgte, was er die deutsche „Katastrophe“ nannte, d.h. mit der Kriegsniederlage ebenso wie mit der Novemberrevolution. Dieser Begriff war zum ersten Mal in seinen Schriften von 1919, dem Gründungsjahr des Bauhaus‘ aufgetaucht. Dass Gropius seine Meinung zur Revolution drei oder vier Jahre später nicht verändert hatte, zeigt die Festigkeit seiner Überzeugung. In seinem Text erinnerte der Architekt daran, dass das Bauhaus zur Aufgabe habe, diese doppelte Wunde, an der die Nation leide, zu heilen:

„Die deutsche Kunst hat heute eine Mission; es fällt ihr die Mittlerrolle zu, die Gegensätze auszugleichen oder zu verbinden. Wieder einmal scheint Weimar der Schauplatz von Entscheidungen zu werden. Nicht zufällig liegt es im Herzen Deutschlands



wie dieses inmitten Europas. Glück und Tragik der deutschen Kunst liegen darin beschlossen.“²⁷

Vier Jahre nach der Revolution von 1918 war in den Augen von Gropius eines sicher: Die Aufgabe der Versöhnung, die dem Bauhaus seit seiner Gründung eigen war, war dringender als je zuvor geworden. Die französischen Maler, ehemals Revolutionäre, verwandelten sich unter seiner Feder in reine Reaktionäre, wie eine Anspielung auf die Rückkehr zur Ordnung in Frankreich – auf die Rehabilitation von Ingres und der klassischen Tradition – zeigt. Während er die Rückkehr zur Ordnung verschwieg, die sich zeitgleich in Form diverser Realismen in Deutschland vollzog, zog er es vor, die dadaistische „Verneinung“ ins Visier zu nehmen, die dem politischen Hintergrund seiner Argumentation besser entsprach. 1922 verordneten viele Künstler mit Bestimmtheit die Dringlichkeit eines „bauende[n], aufbauende[n] Geist[es]“ und erklärten den Hang zur Zerstörung für nicht zeitgemäß. Das Besondere an Gropius war seine Vision, dass sich das Bauhaus zwischen zwei Extremen situieren sollte: zwischen der reaktionären Position Frankreichs und dem revolutionären Infantilismus des Dada. Das Bauhaus hatte die ernste, zusammenführende Aufgabe, „die Gegensätze auszugleichen“, in der Kunst wie in der Politik. Zweifellos entsprach die künstlerische Reaktion Frankreichs in seinen Augen dem Sieg im Krieg, gleichwie er die dadaistische Revolution in Deutschland als letztes Echo der politischen Revolution von 1918 verstand. 1922 erschien ihm diese Revolution immer unnützer und immer absurder.

All’ das läuft darauf hinaus zu sagen, dass die deutschen Expressionisten früher noch als Le Corbusier die Alternative formuliert haben: ‚Architektur oder Revolution‘. In Deutschland gelangte man ebenfalls zu der Schlussfolgerung, dass eine Rückkehr zur Ordnung erforderlich sei, beschritt dabei aber einen anderen Weg, der weniger unmittelbar, dafür aber ‚dialektischer‘ war als der von Le Corbusier. Weder offen national noch offen anti-revolutionär vermittelte die expressionistische Kathedrale die Vorstellung, dass das politische Projekt, das man „Sozialismus“ nannte, keine Angelegenheit der Realität in ihrer irreduziblen Materialität war, sondern das reine Werk des Geistes. Im Einklang mit dieser Idee hatte die expressionistische Kathedrale, wie die barmherzige Jungfrau, vor allem zur Aufgabe, unter ihrem Mantel das in Not lebende deutsche Volk zusammenzuführen. Die Kathedrale, die als mütterlich und – seit dem *Sturm und Drang** – als typisch deutsch angesehen wurde, flüsterte dem erniedrigten Volk das Versprechen einer Verdrängung zu: der Verdrängung seiner leidvollen Vergangenheit. Durch ihre eigene synthetische Konstruktion versprach sie nichts weniger als soziale Integration und Bindung; das war wertvoll in einer Zeit, in der der Bürgerkrieg außerhalb ihrer Mauern in den Straßen der deutschen Städte wütete. Und schließlich konnte die Kathedrale durch ihre künstlerische Vorstellungswelt und die ihrer eigenen spirituellen Werte die desaströsen wirtschaftlichen Zustände des Landes vergessen machen.

Die Kriegsniederlage war das Element gewesen, das das prekäre Einvernehmen des Wunsches nach wirtschaftlicher Leistung mit der Angst vor der Industrialisierung beim deutschen Bürgertum zerstört hatte. Mitten in der allgemeinen Verzweiflung schufen die Expressionisten aus dem Bild der Kathedrale ein Instrument der Spiritualität. Dadurch hofften sie zu erreichen, dass der Sinn der ‚Niederlage‘ in sein Gegenteil gewendet werde. Dieser Umsturz, den sie auch ‚die Revolution des Geistes‘ nannten, war weder der Ironie

der Dadaisten noch der kritischen Scharfsinnigkeit Walter Benjamins entgangen, der in seinem Text „Theorien des deutschen Faschismus“ von 1930 von einem „hysterisch ins Allmenschliche gesteigerte[n] Schuldbekenntnis“²⁸ sprach. Wenn die Deutschen tatsächlich zugaben, sich der Sünde des Materialismus schuldig gemacht zu haben, verstanden sie ihre Niederlage im Grunde genommen als Scheitern aller. Und da sie den Krieg verloren hatten, seien sie eher in der Lage als die anderen Völker, die in der Illusion des Siegesrausches schwelgten, sich vom Materialismus loszusagen, um die ‚geistige Revolution‘, ‚die totale Revolution‘ zu führen.

„Die Letzten werden die Ersten sein“: Die Architekten haben sich an das christliche Prinzip erinnert, das auf der Trennung von Materie und Geist beruht. Die materiell armen Deutschen würden geistig reich werden und ihr moralisches Modell einem Europa gegenüber durchzusetzen wissen.²⁹ Im Einklang also mit diesem Umsturz waren die ‚Kathedralen der Arbeit‘ nicht mehr die Industriebetriebe mit autoritären Fassaden und einem rational durchgestalteten Raum, die Le Corbusier bei seiner ersten Reise Respekt abgerungen hatten. Die expressionistischen Kathedralen trugen von nun an offen den Traum einer differenzlosen ontologischen Einheit: die des Volkes, die der Arbeit, die des Geistes. Der Architekt Ludwig Hilberseimer, ein strenger Kritiker der Expressionisten, sah allerdings im Rückbezug auf die mittelalterliche Kunst nur die neue Maske des Kapitalismus, dessen Ideologie aus dem Krieg noch regressiver als zuvor hervorgegangen war. Das deutsche Bürgertum weigerte sich, den rohen Formen gegenüberzutreten, die die Wirtschaft schuf, die so gut zu seinen Gunsten funktioniert hatte. Um diese rohen Formen zu verstecken, griff es daher auf eine künstlerische Maske zurück.

Aber die Kathedrale war für die Expressionisten auch ein zeitliches Modell und als solches bildete sie auch das Gegenbild zur Revolution. Wenn die politische Revolution, analog zu den Ismen, eine schwindelerregende Beschleunigung der Zeit bedeutete, so erhob sich die Kathedrale, um sie aufzuhalten. Verglichen mit der offenen Zeit der Moderne, die als ein endloser Übergang erlebt wird und gleichsam wie die Horizontlinie in die Zukunft flüchtet, schien sich das Mittelalter durch eine würdevolle Ruhe auszuzeichnen. Als eine vergangene Epoche mit deutlichen Konturen konstituierte das Mittelalter eine in sich geschlossene Ganzheit und eignete sich dadurch zum Vorbild. Die dieser Gesamtheit eigene Zeitlichkeit war die einer langen, unerschütterlichen Dauer, die unverkennbar mit der sich verflüchtigenden Beschleunigung der Ismen kontrastierte.³⁰ Die Expressionisten wünschten, dem Strudel der Zeit zu entfliehen, der sie aufgesogen hatte. Die schützende Kathedrale sollte sie dabei nicht nur vor dem sozialen Tumult schützen, sie heilte auch nicht einfach nur mehr ihre nationalen Wunden, sondern brachte den Taumel der Geschichte zum Stillstand.

Der Schleier des Apollon: eine Bindung schaffen

1922 bot Gropius der Kunst und der Gesellschaft seiner Zeit immer noch, was nie aufgehört hatte, ihr zu fehlen: „die Bindung, die in Sinnggebung und Zweckbestimmung lag“, die sich durch „die Bedürfnisse des Leibes und der Seele“ bestimmte und sich in „Wohnstätte und Tempel“³¹ objektivieren müsse. Zweifelsohne hatte er verstanden, dass die ‚Behausung‘ ein

◀ Feld war, in dem die Künstler durch die Objekte, die sie herstellten, eine soziale „Bindung“ schaffen konnten: Objekte, die immer offener wurden und keinen autarken Wert mehr hatten, die aber durch ihre Formen ihre gegenseitige Abhängigkeit anzeigten und damit den Zusammenhang jener ‚Beziehungen‘, die das Leben in seinen verschiedenen Funktionen webte. Gropius war deswegen aber noch lange nicht bereit, auf den „Tempel“ zu verzichten, diese symbolische Kathedrale, die in der Einzigartigkeit ihrer Form die diffusen Werte des täglichen Lebens konzentrierte. 1922 hatte die Vertikale gerade begonnen, den Weg ihrer Umbildung in die Horizontale zu zeichnen und so die symbolische Last der Transzendenz in die reine Immanenz zu übertragen.³² Trotz seiner nationalistischen Vehemenz hatte sich Le Corbusier nicht getäuscht, als er in der standardisierten Produktion der Objekte dasselbe ‚vertikale‘ Syndrom erkannte, das bei der utopischen Zeichnung der Kathedralen am Werk gewesen war.

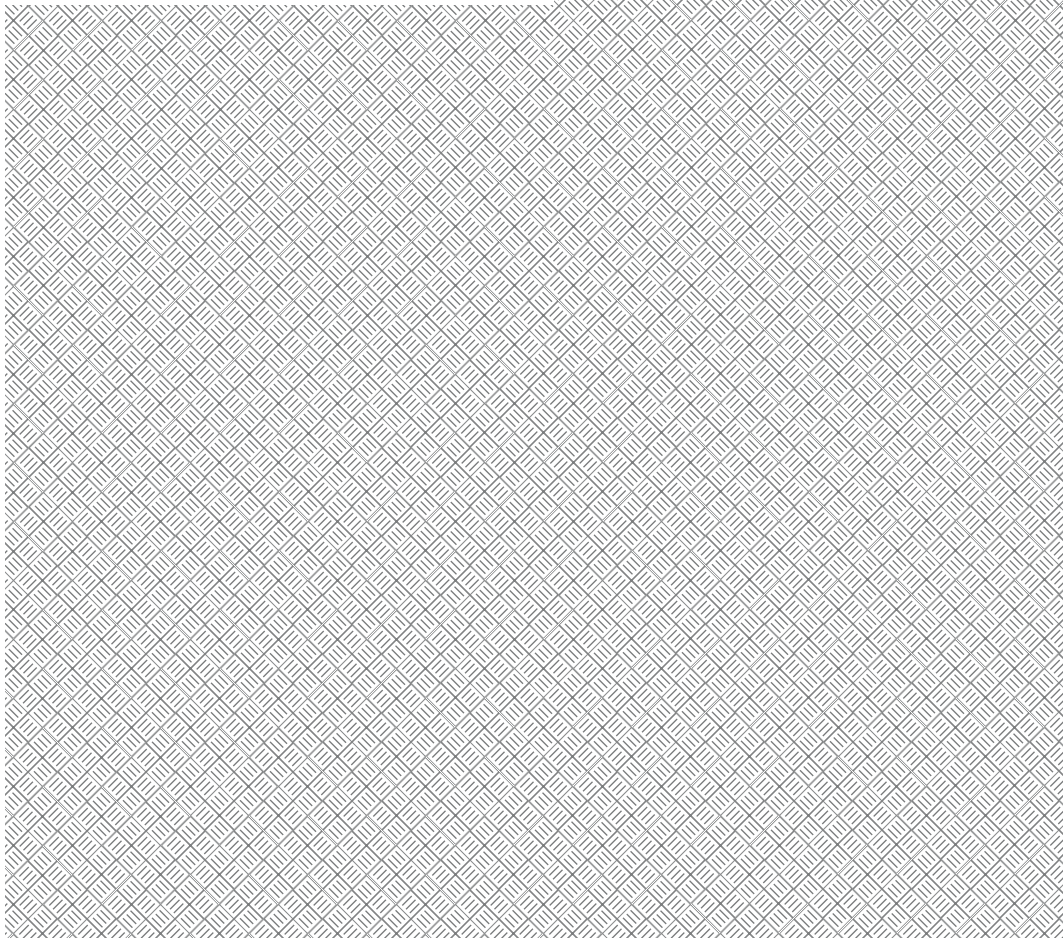
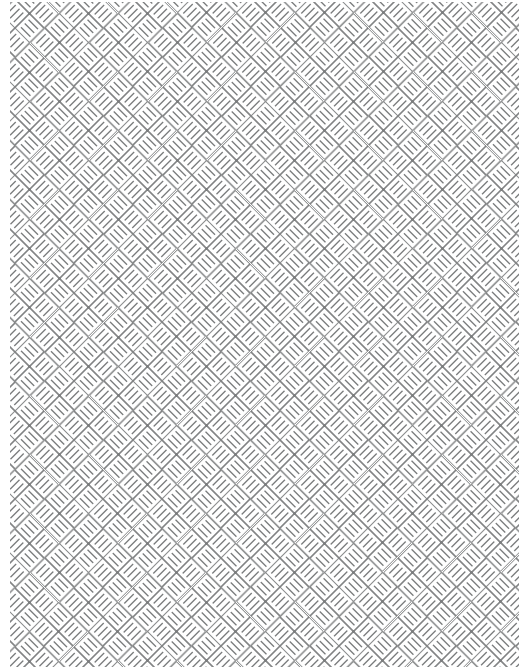
Ab 1922 sollte die gemeinsame Formgebung, die man „Gestaltung“ nannte, als Instrument und zugleich Form der „Bindung“ das Werk der Kathedrale fortsetzen. Das bedeutete, dass sie die Dissonanzen der Technik kaschieren, die rauen Oberflächen der sozialen Ungleichheiten polieren und ihnen die makellose Erscheinung von Glas und Metall geben musste: Auch in diesen völlig entzauberten Momenten hatte Gropius nicht aufgehört, von einem apollinischen Stil zu träumen. Wenn er mit Entschiedenheit darauf bestand, dass es keinen *Bauhausstil* gebe, dann sicherlich deshalb, weil er den Stil als Ismus oder Handelsmarke verurteilte. Weit davon entfernt einen weiteren Ismus zu bilden, hätte das Bauhaus die deutsche Gesellschaft heilen, sie mit sich selbst versöhnen wollen. Eine Versöhnung, die Oskar Schlemmer schon im April 1919 in seinem Tagebuch entworfen hatte:

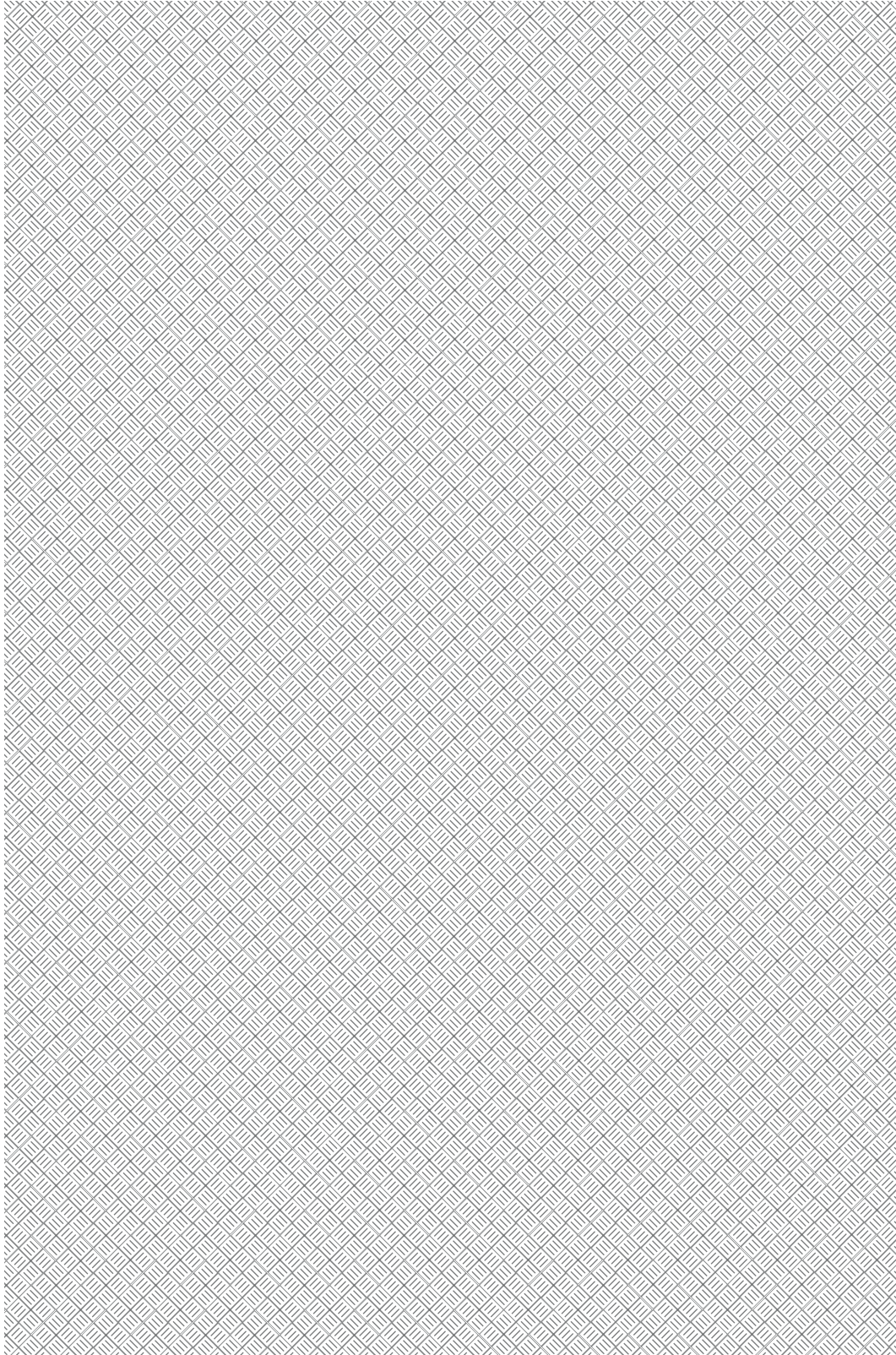
„Ein Künstler ist zu denken, der seiner Zeit vorgreift, vorausreift; – es kommt die Revolution, etwas für den Künstler innerlich längst Überwundenes [...] – seine Kunst zeigt schon das Bild der Zeit nach der Revolution – geklärt, neues Griechenland, Reinheit, – was soll diesem Künstler die Revolution?“³³

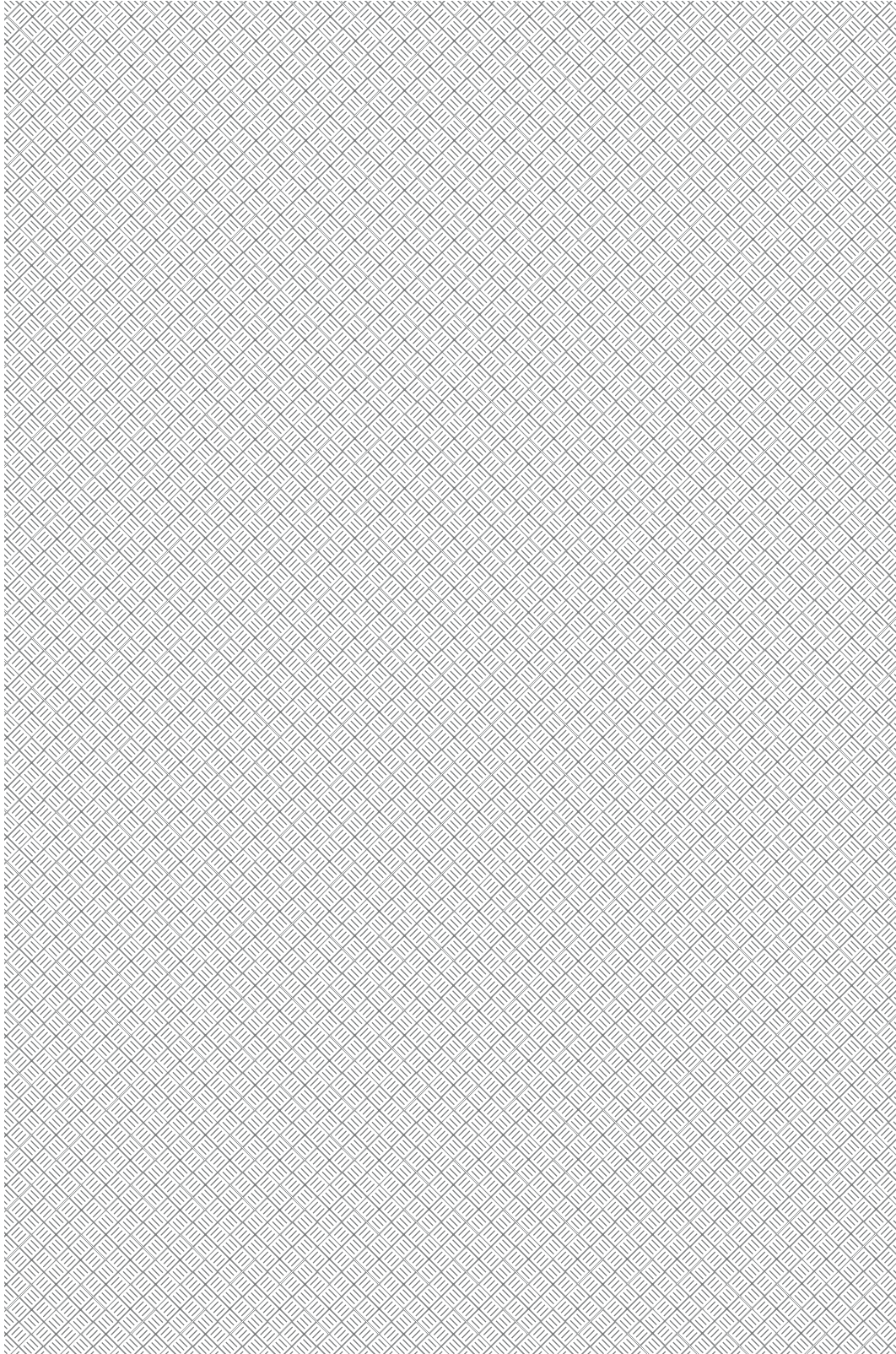
Die beiden Modelle, die gotische Kathedrale und Griechenland, waren Teil des Mythos von den organischen Ganzheiten, die in der Geschichte existiert haben sollten. Schlemmer nahm den Übergang von der expressionistischen Aufwertung der Gotik zur rationalistischen Aufwertung des klassischen Geistes vorweg, der in Deutschland von 1922 an vollzogen werden sollte. Er las die politischen Ereignisse seiner Zeit durch das nietzscheanische Raster der Tragödie hindurch: Wenn die Revolution als Chaos, Abgrund, Unordnung, Wunsch zur Zerstörung von dem Dionysischen herrührte, so musste der kommende Wiederaufbau seinen Ursprung im Apollonischen haben. Die Kunst – die in den Ateliers des Bauhaus konzipierten Normen – war aufgerufen, die Versöhnung der beiden Prinzipien zu leisten, indem sie über die Realität diesen Schleier der apollinischen Illusion ausbreitete, der allein dazu beitragen konnte, das Leben und die Realität ertragbar zu machen. Darin lag, nach Gropius und Schlemmer, die besondere Rolle, die Deutschland zufiel: Dieses ‚Land der Mitte‘, das so oft von dialektischen Synthesen geträumt hatte, musste seine Abgründe in Privilegien umwandeln und dabei selbst so weit gehen, ein ethisches und moralisches Vorbild für Europa zu werden.

1. Für eine Dokumentation der Korrespondenz zwischen Walter Gropius und einigen Industriellen und Geschäftsleuten vgl. Manfred Schlöser, *Arbeitsrat für Kunst: Berlin 1918–21*, Ausst.-Kat., Akademie der Künste, Berlin 1980.
2. Bruno Taut, „Architektur-Programm“ in: *Mitteilungen des Deutschen Werkbundes* 4 (1918), S. 16–19, hier: S. 16.
3. Hannah Arendt, *Vita Activa oder vom tätigen Leben*, Stuttgart 1960, *passim*.
4. Für eine ausführliche Analyse dieses Chiasmus zwischen ästhetischer Revolution und politischer Revolution erlauben wir uns auf folgendes Werk zu verweisen: Maria Stavrinaki (Hg.), *La chaîne de verre. Une correspondance expressioniste*, Paris 2009, sowie ead., „Entre ciel et terre. L'œuvre d'art totale dans les utopies expressionnistes“, *Les cahiers du Musée National d'Art Moderne*, Nr. 80, Sommer 2002, S. 80–106.
5. Ernst Bloch, *Geist der Utopie*, München und Leipzig 1918, S. 91.
6. Bruno Taut, „Für die neue Baukunst“, in: *Das Kunstblatt* 3, Januar 1919, H. 1, S. 16–24.
7. Vgl. Reinhart Koselleck, *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt am Main 1989, S. 321 (Hervorhebungen im Original).
8. Walter Gropius, „Baugeist oder Krämerium?“, in: *Schuhwelt. Allgemeine Fachzeitung für den gesamten Schuh- und Ledermarkt*, 1919, Nr. 37–39, hier Nr. 39, S. 895.
9. Bruno Taut, „Für die neue Baukunst“, in: *Das Kunstblatt* 3, Januar 1919, H. 1, S. 16–24, hier: S. 16–18.
10. Adolf Behne, *Wiederkehr der Kunst* [1918], Leipzig 1919, S. 23 (Reprint: Neudeln/Lichtenstein 1978).
11. Bruno Taut, „Für die neue Baukunst“, *op. cit.*, hier: S. 18.
12. Für eine vertiefte Analyse des ästhetischen und politischen Paragone der *Wiederkehr der Kunst* vgl. Maria Stavrinaki, „L'unité du même: la modalité paragonale de l'unité des arts selon l'expressionisme architectural allemand (1918–1921)“, in: *Pratiques. Réflexions sur l'art*, Nr. 11, Herbst 2001, S. 5–46.
13. Siehe Adolf Behne, *Wiederkehr der Kunst*, *op. cit.*, S. 24–25.
14. Bruno Taut, „Brief vom 1. Januar 1920“ in: Iain Boyd Whyte und Romana Schneider (Hg.), *Die Briefe der gläsernen Kette*, übers. von Miriam Walter, Berlin 1986, S. 34; sowie in: Maria Stavrinaki (Hg.), *La chaîne de verre. Une correspondance expressioniste*, *op. cit.*, S. 99.
15. Behne, *Wiederkehr der Kunst*, *op. cit.*, S. 40.
16. Siehe Erich Mendelsohn, Brief vom 25. August 1917 an seine Frau Louise, veröffentlicht in: Oskar Beyer (Hg.), *Erich Mendelsohn. Letters of an Architect*, London 1967, S. 41.
17. Wilhelm Worringer, *Formprobleme der Gotik* [1911], 3. Aufl. München 1912; siehe hier insbesondere das Kapitel „Der Baugedanke der Gotik“, S. 67–73.
18. Herrmann Muthesius, *Stilarchitektur und Baukunst: Wandlungen der Architektur im XIX. Jahrhundert und ihr heutiger Standpunkt*, Mülheim an der Ruhr 1902; hg. und übers. von Stanford Anderson, *Style-Architecture and Building Art: Transformations of Architecture in the Nineteenth Century and its Present Condition*, Santa Monica 1994.
19. Herrmann Muthesius, „Wo stehen wir?“, in: *Die Durchgeistigung der deutschen Arbeit*, Jahrbuch des deutschen Werkbundes, Jena 1912, S. 24. Für eine tiefgreifende Analyse dieses Textes vgl. Reyner Banham, *Theory and Design in the first Machine Age*, Cambridge 1981, S. 72–76.
20. Für eine Analyse der ideologischen Projektionen auf den Impressionismus vgl. Philip Nord, *Impressionists and Politics. Art and Democracy in the Nineteenth Century*, London 2000; für die nationalistische Zurückweisung des Impressionismus in Deutschland während des Ersten Weltkrieges vgl. Magdalena Bushart, *Der Geist der Gotik und die expressionistische Kunst*, München 1990.
21. Adolf Behne, „Wiedergeburt der Baukunst“, in: Bruno Taut (Hg.), *Die Stadtkrone*, Jena 1919, S. 115–131.
22. John Ruskin, *The Nature of Gothic: A chapter of The Stones of Venice*, Hammersmith 1982, S. 25.
23. Alice Chandler, *A Dream of Order: The Medieval Ideal in the 19th Century*, Lincoln 1970.
24. Adolf Behne, „Die Kathedrale von Reims“, in: *Sozialistische Monatshefte* 24 (1918), H. 7, S. 346–351, hier: S. 348–349.
25. Für eine Analyse der expressionistischen Zeichnungen verweisen wir auf unser Werk *La Chaîne de verre. Une correspondance expressioniste*, *op. cit.*
26. Vgl. Eric Michaud, „La France et le Bauhaus: le mépris des vainqueurs“, in: Isabelle Ewig, Thomas W. Gaehtgens, Matthias Noell (Hg.), *Das Bauhaus und Frankreich/Le Bauhaus et la France, 1919–1940*, Berlin 2002, S. 3–13.
27. Walter Gropius, „Das staatliche Bauhaus“, unveröffentlichter Text, ca. 1922, Nachlass Walter Gropius, GS 20, Mappe 13, Bauhaus-Archiv Berlin.

28. Walter Benjamin, „Theorien des deutschen Faschismus“, in: id.: *Gesammelte Schriften*, Bd. III, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M. 1972, hier: S. 242.
29. Den Aspekt der Armut haben wir in folgendem Text näher ausgeführt: „Magie au Bauhaus. Note sur un film de Marcel Breuer“, in: *Les Cahiers du MNAM*, Nr. 109, 2009, S. 46–75.
30. Vgl. Reinhart Koselleck, „Neuzeit. Zur Semantik moderner Bewegungsbegriffe“, in: id., *Vergangene Zukunft*, op. cit., hier: S. 300–348.
31. Gropius, „Das staatliche Bauhaus“, op. cit. (Hervorhebungen im Original).
32. Zur Wandlung der Vertikalen in die Horizontale vgl. Stavrinaki, „Magie au Bauhaus. Note sur un film de Marcel Breuer“, op. cit.
33. Oskar Schlemmer, *Idealist der Form. Briefe, Tagebücher, Schriften. 1912–1943*, hg. und mit einem Nachwort von Andreas Hüneke, Leipzig 1990, S. 50.







Deleuze meets Worringer – oder vom Gotischen zum Nomadischen

Carolyn Meister und Wilhelm Roskamm

Deleuze und die Gotik?

Die Gotik ist zu Gilles Deleuze über Wilhelm Worringer gekommen. Der Zeitpunkt seiner Beschäftigung mit Worringers Gotik-Schriften lässt sich mit großer Wahrscheinlichkeit bestimmen: Er fällt in die Phase seiner Arbeit an dem Buch *Tausend Plateaus*, in dem er sich intensiver mit bildender Kunst, aber auch Kunsttheorie und -wissenschaft beschäftigt, und das er 1980 gemeinsam mit Félix Guattari publiziert.¹ Worringers Konzepte und Thesen hinterlassen – ebenso wie diejenigen des Wiener Kollegen Alois Riegl – an verschiedenen Stellen ihre Spuren in *Tausend Plateaus*. Eine ausführliche, auch kritische Bezugnahme auf die Schriften der beiden Kunstwissenschaftler findet sich im Kapitel „1440 – Das Glatte und das Gekerbte“. Das ein Jahr später publizierte Buch über die Malerei von Francis Bacon führt die Auseinandersetzung mit Worringer und Riegl mit leichten thematischen Verschiebungen fort.²

Weniger deutlich zeichnet sich der Weg ab, auf dem Deleuze zu Worringer gelangte. Vermutlich waren es die Schriften von Henri Maldiney, auf den er sich immer wieder bezieht;³ aber auch Jean-François Lyotard kommt als Vermittler in Betracht.⁴ Beiden Autoren geht es jedoch nicht um jenes Element, das Deleuze bei Worringer entdeckt und das entscheidend wird für seine Begegnung mit dem Kunsthistoriker: nämlich um die nordische, gotische Linie (Abb. 1). Anders als für Maldiney oder Lyotard wird die wichtigste Referenz für Deleuze darum auch nicht Worringers Dissertation *Abstraktion und Einfühlung* von 1907⁵, sondern die vier Jahre später erschienene Habilitationsschrift *Formprobleme der Gotik* von 1911⁶.

Es ist also die Gotik Worringers, die zu Deleuze gelangt, eine Lektüre, die vor allem kunsttheoretisch von Bedeutung ist – und an der nach Einschätzung von Wolfgang Kemp „für unser Verständnis der Gotik nichts zu retten ist.“⁷ Auch für Deleuze gibt es bei Worringer kein Epochenbild zu retten, eher schon die „geheime“ Modernität der Gotik.⁸ Sein Interesse an der gotischen Kunst und Kultur ist begrenzt, oder besser gesagt gerichtet: Es gilt der Gotik als einer Ausdrucksform des Nomadischen, wie er sie in Worringers Gotik-Konzept wiederfindet.

Das Nomadische entdeckt Deleuze in den Monumentalbauten der Gotik, in denen Worringer die architektonische Entfaltung des gotischen Formwillens gesehen hatte. Gegen jede Logik des

Regards croisés.

Deutsch-französisches Rezensionjournal
für Kunstgeschichte und Ästhetik
Nummer 2 / 2014.

Materials entfesseln die steinernen Kathedralen eine „Bewegung von übermenschlicher Wucht“,⁹ deren vertikale Tendenzen das Gesetz der Schwerkraft zu überwinden scheinen. In ihrem strukturell unendlichen Höhenstreben, welches das konstruktive Spiel von Lasten und Tragen in vertikale Bewegungsimpulse übersetzt, sieht Deleuze den glatten Raum¹⁰ der Nomaden verwirklicht:

„Die Gotik ist untrennbar mit dem Willen verbunden, Kirchen zu bauen, die länger und höher als die romanischen sind. Immer weiter, immer höher... [...] Das Gewölbe ist keine Form mehr, sondern eine aus Stein gebaute Linie kontinuierlicher Variation. Die Gotik erobert einen glatten Raum, während die Romanik teilweise noch in einem gekerbten Raum verharrt [...]“¹¹

Vor allem aber findet Deleuze das nomadische Prinzip in Worringers Konzept der abstrakten, gotischen Linie – jener Linie, welche noch vor dem gotischen Kathedralbau die frühnordische Ornamentik hervorbringt und in der sich nach Worringer das Kunstwollen der Gotik am reinsten ausdrückt. Vielleicht kann man bei dieser Entdeckung der gotischen Linie auch von einem Wiedererkennen sprechen. Denn in Worringers Ausmalung der abstrakten Linie der Gotik mag für Deleuze jenes Konzept widergeklungen haben, das er gemeinsam mit Félix Guattari zuvor als „abstrakte“, „nomadische“ Linie, oder auch – in Anlehnung an Maurice Blanchot – als „Fluchtlinie“ benannt hat.¹² Deleuze' Begegnung mit der Gotik Worringers könnte insofern als jener Moment beschrieben werden, in dem sein Begriff der abstrakten Linie die ästhetische Ebene durchläuft. Woran sich die Frage anschließt, welche Transformation diese Linie erfährt, wenn sie zu einem Konzept der Ästhetik wird.

Worringers Gotik und die Abstraktion

Es wäre ein Irrtum, Worringers gotische Linie zuerst in der Gotik zu vermuten. Was er in *Abstraktion und Einfühlung* (1907) und prägnanter noch in *Formprobleme der Gotik* (1911) als gotische oder nordische Linie benennt, geht der historischen Epoche der Gotik vielmehr voraus und ist Teil ihrer „geheimen“ Vorgeschichte.¹³ Anders als man zunächst annehmen könnte, findet Worringer das Paradigma für die Gotik nicht im gotischen Kathedralbau, sondern vielmehr in der Flechtornamentik des dem Mittelmeer fernen Nordens im ersten nachchristlichen Jahrtausend. In Anknüpfung an die Kulturzeitalterpsychologie Karl Lamprechts schlägt Worringer damit einen stilpsychologischen Begriff der Gotik vor, der von der Merowinger- und Völkerwanderungskunst über die Romanik und historische Gotik bis in die Moderne hinein ganz unterschiedliche Kunstströmungen prägt.¹⁴

In dieser kühnen Zusammenschau disparater künstlerischer Ausdrucksformen unter dem Zeichen der Gotik stützt sich Worringer auf Riegls Konzept des Kunstwollens,¹⁵ das bei ihm eine vorrangig (stil)psychologische Bedeutung erhält. Von Riegl übernimmt er zudem die These, dass sich das Kunstwollen einer Epoche primär in ihrer Ornamentik zeigt – allerdings mit der schon erwähnten, eigenwilligen Wendung, dass er das Kunstwollen der Gotik in seiner Reinform nicht im gotischen, sondern im frühnordischen Ornament aufspürt. Mit der Annahme eines *a priori* vorhandenen Formwillens, in dem sich ein bestimmtes Weltgefühl ausdrückt, distanziert sich Worringer einerseits von einer normativen Ästhe-

tik, welche die Geschichte der Kunst als eine Geschichte des Könnens dem Ziel der Nachahmung unterstellt. Andererseits wendet er sich gegen eine allzu positivistische Kunstgeschichtsschreibung im Stile Gottfried Sempers, indem er mit dem Konzept des Kunstwollens den Faktoren Technik, Material und Funktion einen Primat der Gestaltung entgegenhält.¹⁶

Der immanente Bezug jener künstlerischen Äußerungen, die Worringer in seiner Stilpsychologie der Gotik bündelt, besteht demnach in einem Gestaltungsimpuls, der in einem spezifischen Weltgefühl wurzelt.¹⁷ 1907 summiert er das gotische Kunstwollen prägnant unter dem Begriff der Abstraktion, die er als einen existenziellen „Drang“ begreift, der in Weltfurcht begründet ist. Wie das entgegengesetzte Konzept der Einfühlung ist auch die Abstraktion primär psychologisch bzw. anthropologisch gefasst und dient zunächst dazu, das jeweilige Kunstwollen zu kennzeichnen. Als Ästhetik der Abstraktion bzw. Einfühlung werden beide Begriffe dann auf die künstlerische Produktion übertragen und fungieren als elementare Kategorien, die einer Geschichte der Kunst zugrunde gelegt werden können – wobei das, was Worringer auch „Abstraktionsdrang“ nennt, den Anfang jeder Kunst ausmacht und im ägyptischen Kunstwollen seine reinste Ausprägung findet, während die Einfühlung sich paradigmatisch in der klassischen griechischen Kunst manifestiert.

Worringer bleibt jedoch nicht bei einer allgemeinen Bestimmung des Begriffs der Abstraktion stehen, sondern gelangt – in Ansätzen schon in *Abstraktion und Einfühlung*, vor allem aber in *Formprobleme der Gotik* – zu ganz unterschiedlichen Abstraktionstypen, deren Gemeinsamkeit darin besteht, dass sie negativ durch Angst motiviert sind. So unterscheidet er zwischen der abstrakten geometrischen Linie, wie sie exemplarisch in der ägyptischen Kunst zu finden ist, und der gotischen, nicht mehr geometrischen, aber dennoch abstrakten Linie, die das grundlegende Stilelement der frühnordischen Ornamentik darstellt. Es ist diese und nur diese Ausprägung der abstrakten Linie, von Worringer auch als nordische Linie benannt, die im Denken von Deleuze ihre Fortsetzung findet und die in seinem Sinne überhaupt als abstrakt gelten kann. Denn für Deleuze ist der Begriff der abstrakten Linie streng an die Trennung der Linie von ihrer Funktion als Kontur gebunden, so dass selbst eine geometrische Abstraktion nicht als abstrakt gelten kann, sofern die Linie hier ebenso Formen umreißt, seien diese auch ungegenständlicher Art.¹⁸

Das „unheimliche“ Leben der gotischen Linie

Das zentrale Element, das Deleuze von Worringers nordisch-gotischer Linie übernimmt, ist die Eigentümlichkeit ihres Lebens. Das „unheimliche“¹⁹ Leben dieser Linie geht auf eine Opposition zurück, die für Worringers System entscheidend ist: nämlich auf die Opposition von Abstraktem und Organischem. Während die abstrakte gotische Linie das Organische ausschließt, verfügt sie dennoch über eine Lebendigkeit, die Worringer auch als „mechanisch“, „anorganisch“ oder „unsinnlich“ bezeichnet. Aus diesem Grund stellt die gotische Linie für ihn eine Art „widerspruchsvolle Zwitterbildung“²⁰ dar. Denn weder ist sie ausdruckslos wie die abstrakte geometrische Linie, die sich angesichts der Kontingenz und Instabilität des Wirklichen ganz dem lebensfernen Gesetz des Anorganisch-Kristallinen verschreibt.²¹ Noch handelt es sich um eine naturalistisch-einfühlende Lebens-

◀ linie im Sinne des Organischen, welche die Ordnung und die Rhythmen des menschlichen Organismus durch künstlerische Formgebung in die Welt projiziert und das „Chaos des Wirklichen“ in den „Kosmos des Natürlichen“ überführt.²²

Die Kraft und die Bewegtheit der nordisch-gotischen Linie sind dem organischen Leben fremd und greifen – anders als im Falle der geometrischen Abstraktion – doch in es ein. Sie reißen es aus seiner wohltemperierten Ordnung, indem sie seine Möglichkeiten der sinnlichen Orientierung übersteigen. Anders als die „Ausdrucksschönheit“ der Einfühlungskunst, lässt die „Ausdrucksmacht“ der Gotik den Organismus hinter sich²³ und konfrontiert uns, wie Worringer schreibt, mit einem „*Eigenausdruck* [...], der stärker ist als unser Leben.“²⁴ In *Formprobleme der Gotik* skizziert er diese Dynamik der nordischen Linie in einem Passus, den Deleuze aufgreifen wird:

„Nachdem einmal die natürlichen Grenzen organischer Bewegtheit durchbrochen sind, gibt es kein Halten mehr; immer wieder wird die Linie gebrochen, immer wieder in ihrer natürlichen Bewegungstendenz gehemmt, immer wieder gewaltsam von einem ruhigen Auslaufen zurückgehalten, immer wieder zu neuen Ausdruckskomplikationen abgelenkt, so dass sie, durch all diese Hemmung gesteigert, ihr Äusserstes an Ausdruckskraft hergibt, bis sie schliesslich, all der Möglichkeiten natürlicher Beruhigung beraubt, in wirren Zuckungen verendet oder unbefriedigt im Leeren abbricht oder sinnlos in sich selbst verläuft.“²⁵

Die gotische Linie beschreibt also ein Leben, ohne jedoch die Natur nachzuahmen; sie besitzt eine Ausdruckspotenz, welche die Aufteilung des Sinnlichen sprengt – sie ist „unsinnliches Ausdruckswesen“ und „über die Sinne weit hinausgehende Lebendigkeit“²⁶. Auf stilistischer Ebene macht Worringer verschiedene Eigenschaften für diese Linie geltend, die er auch unter das Motiv der „unendlichen Melodie“ stellt: Unregelmäßigkeit des Rhythmus, Unendlichkeitspotenz, eine sich steigernde Bewegtheit ohne Haltepunkte, Dezentrierung, Asymmetrie, labyrinthisches Insichselbstverlaufen und azentrische Anordnung.²⁷ Es sind genau diese Überlegungen Worringers zum anorganischen Leben der gotischen Linie, die Deleuze' Denken für die Gotik einnehmen – und die in *Tausend Plateaus*, aber auch in *Logik der Sensation* in einen Austausch mit Konzepten wie dem glatten Raum oder dem organlosen Körper treten:

„Diese frenetische Variationslinie in Streifen, in Spiralen, im Zickzack oder in S-Form entfesselt eine Lebenskraft, die der Mensch begradigt hatte, die die Organismen eingeschlossen hatten und die die Materie nun als Merkmal, Strömung oder Elan ausdrückt, der sie durchzieht. Wenn alles lebendig ist, dann nicht deshalb, weil alles organisch ist, sondern im Gegenteil, weil der Organismus eine Umkehrung des Leben ist. Kurz gesagt, ein anorganisches, keimförmiges, intensives Leben, ein kraftvolles Leben ohne Organe, ein Körper, der umso lebendiger ist, als er ohne Organe ist – all das fließt zwischen den Organismen hindurch („nachdem einmal die natürlichen Grenzen organischer Bewegtheit durchbrochen sind, gibt es kein Halten mehr“).“²⁸

Das heißt jedoch nicht, dass Deleuze einig wäre mit Worringer, was die kunsthistorische Einordnung dieser Linie, ihre weltanschauliche Kontextualisierung oder zeitgenössische Symptomatik anbelangte. Anders als der Kunsthistoriker macht er zwischen der geo-

metrischen abstrakten Linie der ägyptischen Kunst und der nordischen abstrakten Linie der Gotik nicht nur einen graduellen, sondern einen Wesensunterschied.²⁹ Das negative Weltgefühl, das bei Worringer für alle Formen der Abstraktion ausschlaggebend ist, trifft nach Deleuze nur für die ägyptische Kunst zu. Denn im Unterschied zur Gotik, die einen glatten Raum verwirklicht, nimmt diese eine Einkerbung vor. Von daher gibt es zwischen Deleuze und Worringer auch eine radikale Differenz, was die Weltanschauung der Gotik anbelangt: Ist sie für Worringer Ausdruck eines Kunstwollens, das in einer existenziellen Angst wurzelt, sieht Deleuze in der gotischen bzw. nomadischen Linie nicht den Versuch einer Bannung chaotischer Wirklichkeit, sondern vielmehr die Entfesselung jener Kräfte, welche allein die Einkerbung hemmt:

„Während die geradlinige (oder ‚gleichmäßig‘ abgerundete) ägyptische Linie durch Angst vor allem, was geschieht, fließt oder sich verändert, negativ motiviert ist und die Konstanz und Ewigkeit eines An-sich einsetzt, ist die nomadische Linie gerade deswegen abstrakt, weil sie aus einer vielfachen Richtung besteht und zwischen den Punkten, Figuren und Umrissen verläuft: ihre positive Motivierung liegt in dem glatten Raum, den sie umreißt und nicht in der Einkerbung, die sie vornähme, um die Angst zu bannen und sich das Glatte unterzuordnen. Die abstrakte Linie ist der Affekt von glatten Räumen und nicht das Angstgefühl, das die Einkerbung hervorruft.“³⁰

Verbunden mit dieser grundlegenden Differenz zwischen Worringer und Deleuze sind außerdem ein anderer Begriff der Abstraktion und eine völlig unterschiedliche historische Einordnung der nordisch-gotischen Linie. Zum ersten Aspekt sei nur erneut an die Begründung eines jeden abstrakten Kunstwollens bei Worringer in Weltfurcht erinnert – im Unterschied zur Weltfrömmigkeit der Einfühlung. Für Deleuze dagegen gibt es weder einen strikten Dualismus zwischen Abstraktion und Einfühlung bzw. Figuration noch zwischen glattem und gekerbtem Raum.³¹ Auch lässt er die Geschichte der abstrakten Linie nicht wie Worringer in der „geheimen“ Gotik der frühnordischen Ornamentik beginnen, sondern in der prähistorischen Kunst.³² Man könnte sagen, dass Deleuze gegenüber Worringer eine Umkehrung vornimmt: Für ihn ist die nordisch-gotische Linie, die dieser beschreibt, eine besondere Ausprägung der abstrakten Linie unter den historischen Bedingungen der Gotik. Folglich gibt es bei Deleuze auch keine „geheime Gotik“, sondern stattdessen eine Geschichte der abstrakten bzw. nomadischen Linie, die sich unter den jeweiligen historischen Bedingungen ganz unterschiedlich ausprägen kann. Diese Geschichte reicht von der prähistorischen Kunst über die Gotik und den Barock³³ bis in die Gegenwart hinein.

In *Tausend Plateaus* und *Logik der Sensation* skizziert Deleuze Momente dieser Geschichte und verknüpft im selben Zuge die Linie der frühnordischen Ornamentik mit der modernen „Rückkehr zum ‚Gotischen‘“³⁴. Während Worringer vor allem auf weltanschaulicher Ebene eine Korrespondenz zwischen der Gotik und seiner Gegenwart gesehen hatte, liegen die Überlegungen von Deleuze zunächst auf der Ebene der Kunst. So beschreibt er – sekundiert von Michael Fried – Jackson Pollocks konturlose, multidirektionale Linie (Abb. 2) als weiteren Moment in der Geschichte jener Linie, deren unendliche Melodie

◀ Worringer in den *Formproblemen* besungen hatte – und die sich unter modernen Bedingungen auch als manuelles Diagramm ausprägen kann.³⁵

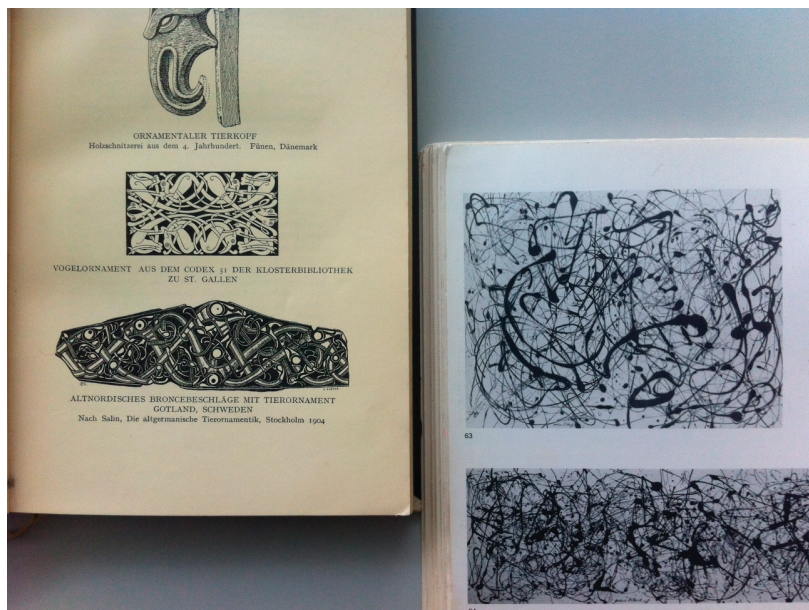


Abb. 1 links: Wilhelm Worringer, *Formprobleme der Gotik*, München 1912, S. 5.

Abb. 2 rechts: Jackson Pollock, *Number 14: Grey*, 1948, Emaillie auf Regips und Papier (57,78 x 78,74 cm), Sammlung Katherine Ordway, New Haven / Conn., in: Elizabeth Frank, *Jackson Pollock*, München und Luzern 1984, S. 74.

Von der Fluchtlinie zur abstrakten Linie

Die abstrakte, nordische Linie – bei Worringer reinstes Ausdruckselement des gotischen Kunstwillens – ist also bei Deleuze zunächst kein visuelles Gestaltungsprinzip. Lange bevor er sich intensiver mit bildender Kunst und Kunstwissenschaft beschäftigt, ist der Begriff der abstrakten Linie für seine Philosophie grundlegend. Abstrakte Linien sind neben anderen Linien Teil einer allgemeinen Linienanalyse, die Deleuze nicht nur auf solche Gebiete anwendet, die offensichtlich über Linien verfügen. Das Denken in Linien ist vielmehr Grundlage seiner späten Philosophie.

Schon im *Anti-Ödipus* hatten Deleuze und Guattari die „Fluchtlinie“ als prominenten Begriff eingeführt. Besonders deutlich jedoch wird ihre Neigung „die Dinge als Linien-Mengen zu denken“,³⁶ wenn in *Tausend Plateaus* das Gefüge als ein „Ensemble von Linien“³⁷ bestimmt und zum zentralen Begriff aufgewertet wird. So untersuchen sie dort die unterschiedlichsten Gefüge – seien sie sozialer oder künstlerischer Art, seien sie auf Denkfiguren, Tiere oder anderes bezogen:

„Wir glauben, dass die Linien die konstitutiven Elemente von Dingen und Ereignissen sind. Daher hat jedes Ding seine Geographie, seine Kartographie, sein Dia-

gramm. Sogar bei einer Person sind das Interessante die Linien, von denen sie gebildet wird oder die sie bildet, die sie entlehnt oder schafft.“³⁸

Das Konzept der abstrakten Linie taucht erstmals in dem Vortrag *Zwei Systeme von Verrückten* auf, den Deleuze 1974 in Mailand hält.³⁹ Dort trifft er auch bereits die grundlegende Unterscheidung von drei Arten von Linien, die er in *Tausend Plateaus* wieder aufnehmen wird.⁴⁰ Ohne ausführlicher auf die unterschiedlichen Linientypen einzugehen, ist für unsere Fragestellung entscheidend, welche Merkmale Deleuze der abstrakten Linie zuschreibt, sofern sie nicht als ein Element der Gestaltung zu fassen ist. *Zwei Systeme von Verrückten* ist dafür gut geeignet, da hier der immaterielle, aber zugleich reale Charakter der abstrakten Linie anschaulich anhand von Kleists Essay *Über das Marionettentheater* dargelegt ist.

Nach Deleuze bündeln sich im Marionettenspiel zwei konkrete, wahrnehmbare Bewegungslinien: der Verlauf der dargestellten Geschichte einerseits und die sichtbaren Bewegungen und Gesten, mit denen die Marionette diese Geschichte durchläuft, andererseits. Diese beiden konkreten Linien stehen in Beziehung zu einer nicht wahrnehmbaren und abstrakten Linie, durch die der Marionettenspieler die Puppe in Bewegung setzt.⁴¹ Der wesentliche Punkt beim Marionettenspiel ist, dass die Gesten und Bewegungen der Puppe durch die Verlagerung des Schwerpunktes auf dieser dritten vertikalen Linie erzeugt werden. Dabei ist das Verhältnis zwischen den sichtbaren Bewegungsabläufen der Puppe und der unsichtbaren Linie, auf der sich ihr Schwerpunkt verschiebt, nicht darstellend, sondern gänzlich abstrakt. Hinzu kommt, dass diese abstrakte Linie in sich veränderlich ist, weil jeder der Fäden an den Gliedern der Puppe Punkte bildet, an denen unterschiedliche Kräfte aufeinandertreffen und die Linie sich verzweigt. Auch wenn sie sich durch die anderen Linien – d.h. die Fäden der Puppe – verändert, sind diese doch von ihr abhängig: Nur durch die abstrakte Linie kann die Marionette ihr eigentümliches mechanisches Leben entfalten – ein Leben, in dem schon Worringer jenes „unheimliche Pathos“ entdeckt hatte, das der „Verlebendigung des Anorganischen anhaftet“.⁴²

Worringer findet im mechanischen Bewegungsspiel der Marionette einen anschaulichen Vergleich zum Antinaturalismus der gotischen Lebendigkeit. Deleuze' Beobachtungen dagegen zielen nicht auf das Erscheinungsbild der künstlich bewegten Puppe, sondern auf jene unwahrnehmbare abstrakte Linie, welche sie erst zum Leben erweckt. Mit Kleist bestimmt er die machtvolle Tätigkeit des Marionettenspielers darin, den Schwerpunkt der Puppe auf dieser unsichtbaren Lebenslinie zu verschieben, so dass die sichtbaren Bewegungslinien „ohne ein Zutun, auf eine mechanische Weise von selbst“ folgen.⁴³ Und wenn diese Linie auch abstrakt ist, so ist sie nach Deleuze dennoch die lebendigste. Aus diesem Grund wird sie von Kleist als „Weg der Seele“ bezeichnet und mit dem Begriff der Grazie in Verbindung gebracht.⁴⁴

Das Beispiel des Marionettentheaters verdeutlicht, dass die abstrakte Linie selbst nicht wahrnehmbar ist, aber zugleich in Beziehung zu den sichtbaren Linien der bewegten Puppe steht. Sie verläuft zwischen den sichtbaren Linien der Spiels, gibt ihnen eine Ausrichtung, verändert sich aber auch durch sie. Auf diese Weise konstituiert sie jenen Zwischenraum, auf den es wesentlich ankommt. Die abstrakte Linie bewegt sich in einem Intervall: Deshalb ist sie immateriell, obgleich sie ohne die anderen materiellen Linien nicht existieren kann.

Die genuine Unsichtbarkeit der abstrakten Linie wird auch in *Tausend Plateaus* deutlich – und zwar vor allem dann, wenn sie in Verbindung mit Deleuze' Philosophie des Werdens erscheint. Insofern sie ober- bzw. unterhalb der Schwelle des Sichtbaren verläuft, taucht die abstrakte Linie hier als eine Kraft des Unwahrnehmbar-Werdens auf: Ihre mutierende, nicht lokalisierbare Bewegung überschreitet die Ordnung des Organismus und löst die Einkerbungen des Raumes auf. Selbstähnlichkeit und Einheit weichen einer Situation, in der die einzelnen Elemente miteinander kommunizieren, weil sie in einem gemeinsamen Rhythmus, in einer geteilten Bewegung aufgehen. Einige Zeilen, die vielleicht zu den schönsten in diesem Buch zählen, beschreiben die abstrakte Linie in diesem Sinne als eine Linie des Werdens:

„In der Welt aufgehen. Das ist die Verbindung zwischen unwahrnehmbar, ununterscheidbar und unpersönlich, den drei Tugenden. Sich auf eine abstrakte Linie, ein Merkmal reduzieren, um seine Zone der Ununterscheidbarkeit von anderen Merkmalen zu finden und so in die Diesheit und Unpersönlichkeit des Schöpfers einzutreten. Dann ist man wie Gras: man hat aus der Welt, aus aller Welt ein Werden gemacht, weil man eine zwangsläufig kommunizierende Welt gemacht hat, weil man alles an sich selbst unterdrückt hat, was uns daran gehindert hat zwischen die Dinge zu gleiten, inmitten der Dinge zu wachsen.“⁴⁵

Was in diesem Passus als Ethos des Werdens dargelegt ist, rührt in *Tausend Plateaus* nicht zuletzt auch an eine Frage der Gestaltung – und schlägt auf diesem Weg eine Brücke zur Gotik Worringers. Was aber geschieht, wenn diese an sich unsichtbare abstrakte Linie auf ein sichtbares Medium trifft?

Die Sichtbarkeit der abstrakten Linie

Die Entdeckung, die Deleuze im Kontext seiner Arbeit an *Tausend Plateaus* bei Worringer macht, kann auch als die Konfrontation eines allgemeinen, philosophischen Begriffs mit einem konkreten, stilgeschichtlichen Konzept angesehen werden, das aus dem sichtbaren Bereich künstlerischer Gestaltung abgeleitet ist. Die Frage ist, wie sich das Verhältnis zwischen dem philosophischen und dem kunstwissenschaftlichen Begriff der abstrakten Linie bestimmen lässt.

Nun ist für Deleuze ein philosophischer Begriff kein einheitlicher, der dann auf unterschiedliche Disziplinen angewendet werden kann – sondern eine Mannigfaltigkeit, welche die sie bestimmenden Komponenten durchläuft und in den verschiedenen Bereichen variiert.⁴⁶ Die Variationen eines Begriffes können je nach Disziplin sehr unterschiedlich sein, dennoch gehören sie alle zu einem Begriff.⁴⁷ Verwendet man einen Begriff in einem anderen Bereich, dann muss man die diskursiven und medialen Bedingungen berücksichtigen, die diesen Bereich definieren. So lässt sich auch das philosophische Konzept der abstrakten Linie nicht eins zu eins in den Kontext der bildenden Kunst übertragen. Vielmehr ergibt sich durch die mediale Differenz ein wesentlicher Unterschied, der insbesondere den Aspekt der Sichtbarkeit betrifft.

Für ihre Definition der abstrakten Linie im Bereich der bildenden Kunst stützen sich Deleuze und Guattari vor allem auf Worringers Auffassung der gotischen Linie in der

frühnordischen Ornamentik; aber auch Michaels Frieds Beschreibung der konturlosen, multidirektionalen Linien in den *drippings* von Jackson Pollock wird herangezogen.⁴⁸ In beiden Formen künstlerischer Gestaltung taucht die abstrakte Linie sichtbar an der Oberfläche des Kunstwerkes auf und lässt sich als konkrete Erscheinung bestimmen.

Dennoch geht die abstrakte Linie auch als kunstwissenschaftliches Konzept nicht in ihren sichtbaren Formationen auf. Immer wieder bezieht Deleuze Position gegenüber der formalen Analyse und betont, dass es nicht primär um die stilistischen Merkmale geht, sondern mehr noch um die genetischen und materiellen.⁴⁹ So spricht er etwa in seinem Buch über die Malerei Francis Bacons von der „operativen Gesamtheit“ jenes Bündels von abstrakten Linien, das er hier auch als Diagramm benennt.⁵⁰ Kurz: die abstrakte Linie kann auch im Bereich der Kunst nicht auf ihre materielle bzw. visuelle Erscheinung reduziert werden. Schon durch ihren dynamischen und manuellen Charakter weist sie über die bloße Sichtbarkeit hinaus und entfesselt einen Raum, den das Auge nicht mehr zu beherrschen weiß.⁵¹ Als Kraftlinie führt sie einen Überschuss mit sich, der ihre materielle Identität überschreitet und indirekt auf ihre Entstehung hinweist. Dieser genetische Aspekt der abstrakten Linie ist für Deleuze entscheidend.

Eine weitere Bezugnahme auf Worringer kann dies veranschaulichen. Worringer hatte darauf hingewiesen, dass man in der frühnordischen Ornamentik noch ein anderes Stilmittel finden kann, in dem sich das gotische Kunstwollen ausdrückt. Während sich die labyrinthische, abstrakte Linie durch ihre asymmetrischen und azentrischen Merkmale bestimmt, sind es gerade zentrische Ornamente wie z.B. die Turbine oder das Sonnenrad (Abb. 3), die durch die Komposition ihrer Teile eine „sich ununterbrochen steigende mechanische Bewegung“ darstellen können.⁵² Deleuze greift diese Charakterisierung Worringers auf und findet sie in den rautenförmigen Bildern Mondrians wieder. So bemerkt er mit Blick auf diese Kompositionen die innere Spannung, die sich zwischen den einzelnen Bildelementen ergibt und die ähnlich wie das Sonnenrad zentrifugale Kräfte freisetzt (Abb. 4). Um den immateriellen Charakter dieser Spannung zu kennzeichnen, die sich in den Zwischenräumen der sichtbaren Komposition ergibt, spricht Deleuze auch von einer „virtuellen Diagonale“.⁵³ Wie die Bewegungsimpulse, die über das Bild hinaus in Richtung auf ein Außen drängen, verweist diese virtuelle Linie auf ein Feld von Kräften, das auf das Gemälde einwirkt und es mitkonstituiert – und das sich neben der sichtbaren Oberfläche des Kunstwerkes als zweite, als genetische Ebene bestimmen lässt.

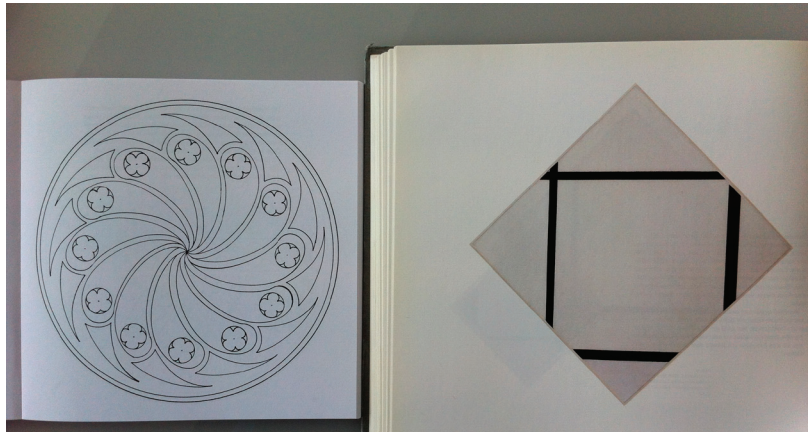


Abb. 3 links: Michael Palomino, *Schema der Rosette der Seitenkapelle in der Kathedrale von Lyon*, in: Ruediger Dahlke, *Mandalas der Welt: Ein Mal- und Meditationsbuch*, München 2006, S. 95.

Abb. 4 rechts: Piet Mondrian, *Tableau I; Rautenkomposition mit vier Linien und Grau*, 1926, Öl auf Leinwand (80,5 x 80,5 cm), Museum of Modern Art, New York, in: Yves-Alain Bois, Joop Joosten, u.a. (Hg.), *Piet Mondrian 1872–1944*, Ausst.-Kat., Den Haag, Gemeentemuseum, u.a., Bern 1995, S. 224.

Um die Eigenheiten dieses genetischen, immateriellen Aspektes der abstrakten Linie zu erfassen und auch für den Bereich der Kunst von ihren sichtbaren Aspekten zu unterscheiden, führen Deleuze und Guattari konsequenterweise den Begriff der „abstrakten Maschine“ ein. Und wenn die beiden Autoren behaupten, dass „in gewisser Weise [...] jede Kunst abstrakt“ ist,⁵⁴ dann bezieht sich diese Aussage nicht auf die Ergebnisse der Kunst, auf die reine Sichtbarkeit der Bilder, sondern auf die genetischen und prozessualen Aspekte: auf die „Kunst als abstrakte Maschine“.⁵⁵

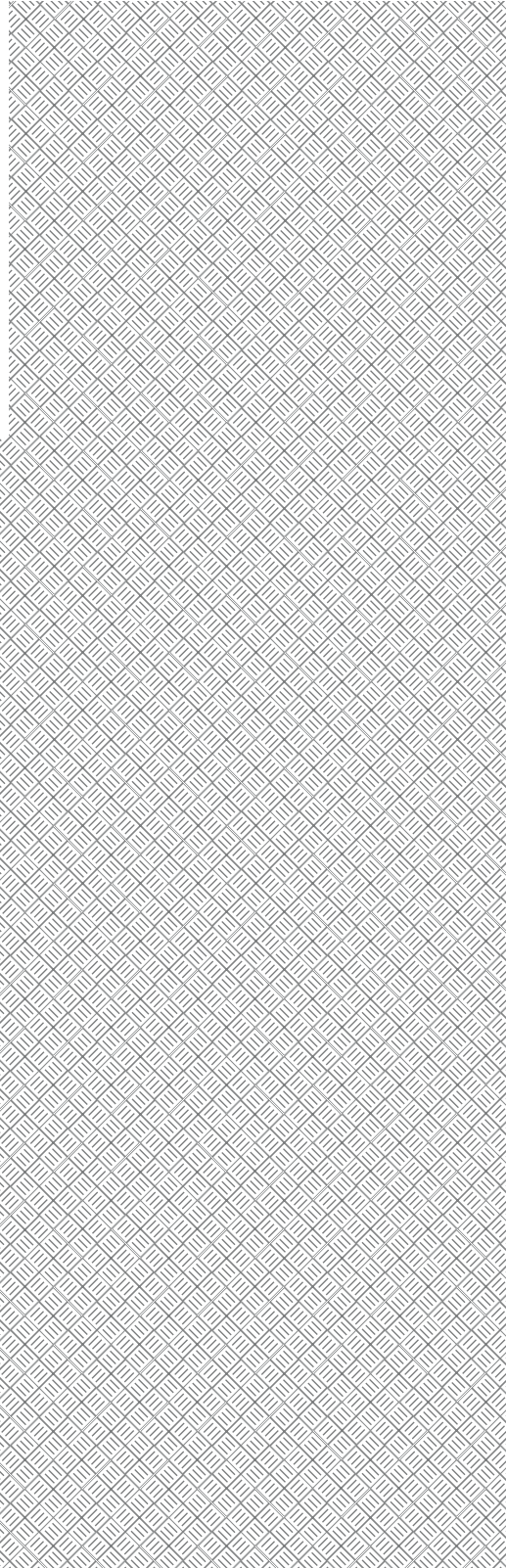
Wie wichtig es ist, diese abstrakte Maschine zu berücksichtigen und die genetischen Aspekte mitzubedenken, wird auch an Deleuze' Überlegungen zu einigen späteren Werken von Francis Bacon deutlich. Die Figuren sind aus diesen Gemälden verschwunden, aufgrund der monochromen Farbfelder und gestischen Bildelemente könnte man sie rein formal dem Abstrakten Expressionismus zuordnen. Geht man aber von Bacons Gesamtkonzeption, seiner „abstrakten Maschine“ aus, dann kommt man zu einem ganz anderen Ergebnis. So zeigt Deleuze, dass die Möglichkeit der Abstraktion schon in den vorausgehenden Werken angelegt war, insofern die Baconschen Figuren immer schon die Neigung hatten, sich in der materiellen Struktur des Bildes aufzulösen. Diese Tendenz hat sich in den späteren Bildern durchgesetzt: „Die Figur hat sich aufgelöst, indem sie die Prophezeiung verwirklichte: Du wirst nur noch Sand, Gras, Staub oder Wassertropfen sein.“⁵⁶

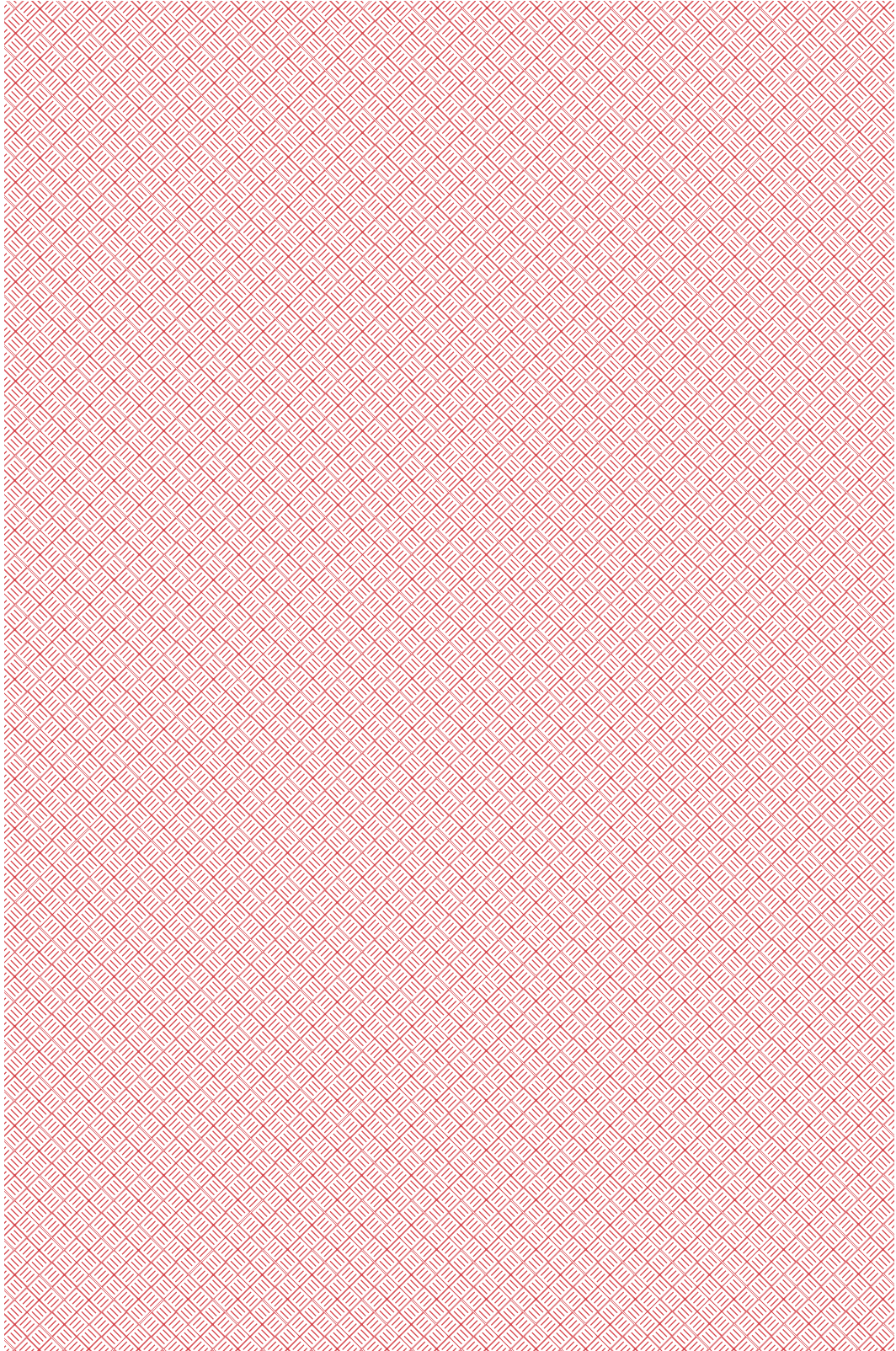
Was in diesen Zeilen auftaucht, ist jene bereits erwähnte Korrespondenz zwischen dem Ethos des Werdens und der damit verbundenen Idee der abstrakten Linie bzw. dem Unsichtbarwerden, die als Fluchtpunkt von Deleuze' Philosophie angesehen werden kann. Im gleichen Zuge zeigt sich, wie durch eine mikrologische und genetische Methode die Differenz von Form und Inhalt überwunden werden kann – und nicht zuletzt: wie eine Begegnung zwischen Philosophie und Kunst trotz aller Differenzen möglich ist.

1. Gilles Deleuze und Félix Guattari, *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie 2*, Berlin 1992.
2. Vgl. Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logik der Sensation*, München 1995. Weitere Bezugnahmen von Deleuze auf Worringer finden sich in: Gilles Deleuze und Félix Guattari, *Was ist Philosophie?*, Frankfurt am Main 1996, S. 216ff; Gilles Deleuze, *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*, Frankfurt am Main 1989, S. 77f.
3. Insbesondere in *Logik der Sensation* finden sich zahlreiche Bezugnahmen auf Henri Maldineys *Regard, parole, espace* (Paris 1976). Auch in *Tausend Plateaus* taucht das Buch wiederholt als Referenz auf. Maldineys spätere, ausführliche Auseinandersetzung mit Worringers *Abstraktion und Einfühlung*, die er 1985 in *Art et existence* publiziert, wird von Deleuze nicht aufgegriffen.
4. Jean-François Lyotard, *Discours, figure*, Paris 1986. Die Auseinandersetzung von Lyotard mit Worringer beschränkt sich auf eine ausgedehnte Fußnote zu *Abstraktion und Einfühlung*, vgl. *ibid.*, S. 195.
5. Wilhelm Worringer, *Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie*, Neuwied 1907.
6. Wilhelm Worringer, *Formprobleme der Gotik*, München 1911.
7. Kemp bezieht sich hiermit auf die *Formprobleme der Gotik*. Vgl. *id.*, „Der Über-Stil. Zu Worringers Gotik“, in: *Wilhelm Worringers Kunstgeschichte*, hg. von Hannes Böhringer und Beate Söntgen, München 2002, S. 9–22, hier: S. 11.
8. Vgl. Worringers wiederholte Rede von der „geheimen Gotik“: „Die geheime Gotik vor der eigentlichen Gotik aufzudecken, das war der eigentliche Zweck dieser skizzierenden Betrachtungen. Einer neuen Arbeit bedürfte es, um auch die geheime Gotik nach der eigentlichen Gotik bis hinauf in unsere Zeit hinein festzustellen.“ In: „Formprobleme der Gotik“, in: *id.*, *Schriften, Bd. 1*, hg. von Hannes Böhringer, Helga Grebing und Beate Söntgen, München 2004, S. 151–299, hier: S. 299; sowie Deleuze' These von der Wiederkehr gotischer Elemente in der modernen Kunst, in: *Francis Bacon. Logik der Sensation*, *op. cit.*, S. 67.
9. Vgl. Worringer, „Formprobleme der Gotik“, *op. cit.*, S. 245.
10. Beim glatten Raum handelt es sich nicht um einen unbestimmbaren amorphen Raum, der erst durch Einkerbungen, also einer Art Rasterung mittels äußerer Maßeinheiten bestimmbar gemacht werden kann, sondern um einen realen Raum, der eine eigene Ordnung aufweist und sich durch Intensitäten und Kräftevektoren bestimmt. Zum komplexen Verhältnis von glattem und gekerbtem Raum vgl. das entsprechende Kapitel in *Tausend Plateaus*, *op. cit.*, S. 657–693.
11. Deleuze und Guattari, *Tausend Plateaus*, *op. cit.*, S. 500.
12. Der Begriff der Fluchtlinie wird zum ersten Mal im *Anti-Ödipus* verwendet. Dieser Begriff markiert in der Schizoanalyse die Möglichkeit aus einer paradoxen oder scheinbar ausweglosen Situation einen mehr oder weniger grenzüberschreitenden Ausweg zu finden. Vgl. auch das Verhältnis zu Blanchots Begriff der „Flucht“: Gilles Deleuze und Félix Guattari, *Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie 1*, Frankfurt am Main 1974, S. 441ff. Die Nähe zum Begriff der abstrakten Linie soll sich im weiteren Verlauf des Textes zeigen.
13. Vgl. Anmerkung 8.
14. Worringer, „Formprobleme der Gotik“, *op. cit.*, S. 189.
15. Zu Riegls Begriff des Kunstwollens und seiner Rezeptionsgeschichte vgl. Andrea Reichenberger, „Kunstwollen‘. Riegls Plädoyer für die Freiheit der Kunst“, in: *kritische berichte* 1, 2003, S. 69–85.
16. Worringer markiert mit dem Begriff des Kunstwollens jedoch nicht nur eine Differenz zu normativer Ästhetik und materialistischer Kunstwissenschaft. In *Abstraktion und Einfühlung* formuliert er folgende positive Bestimmung des Begriffs: „Unter ‚absolutem Kunstwollen‘ ist jene latente innere Forderung zu verstehen, die, gänzlich unabhängig von dem Objekte und dem Modus des Schaffens, für sich besteht und sich als Wille zur Form gebärdet. Sie ist das primäre Moment jedes schöpferischen Schöpfens, und jedes Kunstwerk ist seinem innersten Wesen nach nur eine Objektivation dieses a priori vorhandenen absoluten Kunstwollens.“ Wilhelm Worringer, „Abstraktion und Einfühlung“, in: *id.*, *Schriften, Bd. 1*, hg. von Hannes Böhringer, Helga Grebing und Beate Söntgen, München 2004, S. 39–149, hier: S. 69.
17. Sabine Mainberger spricht von einer „weltanschaulichen Aufrüstung des Formalismus“. Vgl. *ead.*, *Experiment Linie. Künste und ihre Wissenschaften um 1900*, Berlin 2010, S. 294.
18. Die abstrakten, konturlosen Linien genießen bei Deleuze das Privileg: „Es gibt Linien, die, ob abstrakt oder nicht, eine Kontur bilden, und andere die keine Kontur bilden. Diese sind die schönsten.“ Gilles Deleuze, „Gespräch über

- Tausend Plateaus*“, in: id., *Unterhandlungen. 1972–1990*, Frankfurt am Main 1993, S. 41–54, hier: S. 52.
19. Worringer spricht immer wieder von dem Unheimlichen in Bezug auf das Leben der nordischen Linie, so ist in *Abstraktion und Einfühlung* z.B. die Rede vom „unheimliche[n] Pathos, das der Verlebendigung des Anorganischen anhaftet“. Vgl. op. cit., S. 112.
 20. Worringer, „Abstraktion und Einfühlung“, op. cit., S. 132.
 21. Ibid., S. 66.
 22. Vgl. Worringer, „Formprobleme der Gotik“, op. cit., S. 206.
 23. Ibid., S. 200.
 24. Ibid., S. 194 (Hervorhebung im Original).
 25. Ibid., S. 194 und teilweise zitiert von Deleuze in: Deleuze und Guattari, *Tausend Plateaus*, op. cit., S. 691 und in: Deleuze, *Das Bewegungs-Bild*, op. cit., S. 80.
 26. Worringer, „Formprobleme der Gotik“, op. cit., S. 207 und S. 200.
 27. Zu all diesen Punkten vgl. insbesondere das Kapitel „Die unendlichen Melodie der nordischen Linie“ in: Worringer, „Formprobleme der Gotik“, op. cit., S. 201–204.
 28. Deleuze und Guattari, *Tausend Plateaus*, op. cit., S. 691; vgl. auch Joseph Vogl, „Anorganismus. Worringer und Deleuze“, in: *Wilhelm Worringers Kunstgeschichte*, op. cit., S. 181–192.
 29. Diese Differenz kehrt nach Deleuze unter modernen Bedingungen als Wesenunterschied zwischen der abstrakten Kunst und dem Abstrakten Expressionismus wieder. Vgl. Deleuze, *Francis Bacon*, op. cit., S. 64ff.
 30. Deleuze und Guattari, *Tausend Plateaus*, op. cit., S. 687ff.
 31. Zur Dekonstruktion von Abstraktion und Figuration vgl. Carolin Meister und Wilhelm Roskamm, „Abstrakte Linien. Jackson Pollock und Gilles Deleuze“, in: Claudia Blümle, Armin Schäfer (Hg.): *Struktur, Figur, Kontur. Abstraktion in Kunst und Lebenswissenschaften*, Zürich, Berlin 2007, S. 233–237. Zur Einschätzung von glatten und gekerbten Räumen vgl. das Ende des gleichnamigen Kapitels in *Tausend Plateaus* und die dort formulierte Schlussfolgerung: „Man sollte niemals glauben, daß ein glatter Raum genügt, um uns zu retten.“ Deleuze und Guattari, *Tausend Plateaus*, op. cit., S. 693.
 32. Ibid., S. 688.
 33. Zu Worringers These von der Wiederkehr der gotischen Linie im Barock vgl. Beate Söntgen, „Geheime Moderne. Worringers Barock“, in: *Wilhelm Worringers Kunstgeschichte*, op. cit., S. 55–65; sowie zur Falte als Ausprägung der abstrakten Linie Gilles Deleuze, *Die Falte – Leibniz und der Barock*, Frankfurt am Main 1995.
 34. Vgl. Deleuze, *Francis Bacon. Logik der Sensation*, op. cit., S. 67.
 35. Vgl. dazu Wilhelm Roskamm, *Die diagrammatische Malerei von Jackson Pollock*, Berlin 2011.
 36. Gilles Deleuze, „Über Leibniz“, in id., *Unterhandlungen. 1972–1990*, op. cit., S. 227–236, hier: S. 233.
 37. Gilles Deleuze, „Acht Jahre danach“, in id., *Schizophrenie und Gesellschaft. Texte und Gespräche 1975–1995*, Frankfurt am Main 2005, S. 168–172, hier: S. 170.
 38. Deleuze, „Gespräch über Tausend Plateaus“, op. cit., S. 53.
 39. Gilles Deleuze, „Zwei Systeme von Verrückten“, in: id.: *Schizophrenie und Gesellschaft*, op. cit., S. 12–17.
 40. Vgl. insbesondere die Kapitel „1874 – Drei Novellen oder ‚Was ist passiert‘“ und „1933 – Mikropolitik und Segmentarität“ in *Tausend Plateaus*, op. cit., S. 263–282 und S. 283–316.
 41. Deleuze, „Zwei Systeme von Verrückten“, op. cit., S. 12.
 42. So Worringer mit Blick auf die Gotik in: „Abstraktion und Einfühlung“, op. cit., S. 132.
 43. Heinrich von Kleist, „Über das Marionettentheater“, in: id., *Sämtliche Werke und Briefe. Band II*, hg. von Helmut Sembdner, München, Wien 1984, S. 338–345, hier: S. 339.
 44. Kleist, „Über das Marionettentheater“, op. cit., S. 340.
 45. Deleuze und Guattari, *Tausend Plateaus*, op. cit., S. 382.
 46. Zur Theorie des Begriffs vgl. das erste Kapitel von Deleuze und Guattari, *Was ist Philosophie?*, op. cit..
 47. Exemplarisch für die Mannigfaltigkeit eines Begriffs ist sicherlich das Kapitel „1440 – Der gekerbte und der glatte Raum“ in *Tausend Plateaus*. In diesem Kapitel zeigen Deleuze und Guattari sehr anschaulich, wie dieses „Durchlaufen“ durch die unterschiedlichen Bereiche – von dem Modell der Physik über das des Meeres bis zu dem der Ästhetik – die Zusammenhänge dieser beiden Begriffe unter den unterschiedlichen Bedingungen des jeweiligen Bereichs herstellt und wie diese Begriffe in dem jeweiligen Bereich bestimmte Variationen ausbilden, ohne sie zu vereinheitlichen.
 48. Deleuze und Guattari, *Tausend Plateaus*, op. cit., S. 692f.

49. Gilles Deleuze, „Die Malerei entflammt das Schreiben“, in: id., *Schizophrenie und Gesellschaft*, op. cit., S.173–178, hier: S. 173.
50. Deleuze, *Francis Bacon*, op. cit., S. 65.
51. Ibid., S.66.
52. Worringer, „Formprobleme der Gotik“, op. cit., S. 204.
53. Deleuze, *Francis Bacon*, op. cit., S. 65. Sowie ausführlicher zu Mondrian: Deleuze und Guattari, *Tausend Plateaus*, op. cit., S. 407.
54. Ibid., S. 692.
55. Ibid., S. 687.
56. Deleuze, *Francis Bacon*, op. cit., S. 25.





Deleuze meets Worringer, ou du gothique au nomade

Carolyn Meister et Wilhelm Roskamm
(traduction française d'Emmanuel Faure)

Deleuze et le gothique ?

Le gothique est parvenu à Gilles Deleuze par l'intermédiaire de Wilhelm Worringer. Le moment où il s'est penché sur les écrits de Worringer sur le gothique peut être selon toute vraisemblance déterminé : il correspond à la phase de son travail consacrée au livre *Mille Plateaux*, ouvrage publié en 1980 avec Félix Guattari, dans lequel il s'intéresse de plus près aux arts plastiques, mais aussi à la théorie et à la recherche sur l'art¹. Les conceptions et les thèses de Worringer ont laissé leur trace – tout comme celles de son collègue viennois Alois Riegl – à divers endroits dans *Mille plateaux*. On trouve une référence détaillée et critique aux écrits des deux historiens de l'art au chapitre 14 « 1440 – Le lisse et le strié ». Le livre publié un an plus tard sur la peinture de Francis Bacon poursuit avec de légers glissements thématiques le débat entamé avec Worringer et Riegl².

Moins net est le chemin qui a amené Deleuze à Worringer. Ce sont sans doute les écrits d'Henri Maldiney, auquel il se réfère constamment³ ; mais Jean-François Lyotard peut également être considéré comme un médiateur⁴. Pour les deux auteurs, l'enjeu n'est toutefois pas cet élément découvert par Deleuze chez Worringer et qui sera décisif pour sa rencontre avec l'historien de l'art : la ligne gothique, septentrionale (voir Ill. 1). Ainsi, contrairement à Maldiney ou à Lyotard, la référence majeure pour Deleuze n'est pas la thèse de doctorat de Worringer, *Abstraktion und Einfühlung* (1907, trad. sous le titre : *Abstraction et 'Einfühlung'*)⁵, mais sa thèse d'habilitation, parue quatre ans plus tard, *Formprobleme der Gotik* (1911, trad. sous le titre : *L'Art gothique*)⁶.

Ce qui atteint Deleuze, c'est donc *L'Art gothique* de Worringer, lecture dont l'importance est surtout d'ordre théorique – et dont Wolfgang Kemp juge qu'on ne peut « rien retirer d'utile pour notre compréhension du gothique⁷ ». Pour Deleuze également, ce qu'on peut retirer de Worringer, ce n'est pas la vision d'une époque, mais la modernité « cachée » du gothique⁸. Son intérêt pour l'art et la culture gothique est limité, ou plutôt, sélectif : il porte sur le gothique en tant qu'expression du nomadisme, telle qu'il la retrouve dans la conception du gothique selon Worringer.

Le nomade, Deleuze l'identifie dans les édifices monumentaux du gothique, dans lesquels Worringer voyait le déploiement architectural de la volonté formelle (*Formwille*) gothique. Contre toute logique du matériau, les cathédrales de pierre déclenchent une « puissance surhumaine⁹ », dont les tendances verticales semblent défier la loi de la pesanteur. Dans leur aspiration à l'élévation structurellement infinie, qui traduit le jeu constructif des

Regards croisés.

Revue franco-allemande de recensions
d'histoire de l'art et esthétique
Numéro 2 / 2014.

- charges et des poussées en impulsions motrices verticales, Deleuze voit la réalisation de l'espace lisse¹⁰ des nomades :
« En effet, le gothique est inséparable d'une volonté de construire des églises plus longues et plus hautes que les romanes. Toujours plus loin, toujours plus haut... [...] La voûte n'est plus une forme, mais une ligne de variation continue des pierres. C'est comme si le gothique conquérirait un espace lisse, tandis que le roman restait partiellement dans un espace strié [...] »¹¹.

Mais Deleuze trouve avant tout le principe nomade dans la conception de la ligne gothique abstraite selon Worringer – ligne née, avant même la construction des cathédrales gothiques, de l'ornementation septentrionale primitive et dans laquelle Worringer voit la plus pure expression de la volonté artistique du gothique. Peut-être peut-on parler, pour cette découverte de la ligne gothique, d'une reconnaissance. Car dans la ligne abstraite du gothique décrite par Worringer, il est possible que Deleuze ait perçu l'écho du concept qu'il avait précédemment baptisé, avec Félix Guattari, ligne « abstraite », « nomade », ou encore – en s'inspirant de Maurice Blanchot – « ligne de fuite¹² ». Dans cette mesure, la rencontre de Deleuze avec le gothique de Worringer pourrait être décrite comme le moment où son concept de la ligne abstraite parcourt le plan esthétique. Ce qui soulève la question des transformations subies par cette ligne lorsqu'elle devient un concept de l'esthétique.

Le gothique de Worringer et l'abstraction

Il serait erroné de chercher les premières traces de la ligne gothique de Worringer dans l'art gothique. Ce qui, dans *Abstraction et 'Einfühlung'* (1907) et plus encore dans *L'Art gothique* (1911), est baptisé ligne « gothique » ou « septentrionale » par Worringer précède en effet l'époque historique du gothique et fait partie de sa préhistoire « cachée »¹³. Contrairement à ce qu'on pourrait supposer de prime abord, Worringer ne trouve pas le paradigme du gothique dans la construction des cathédrales, mais plutôt dans les entrelacs ornementaux du Nord, loin de la Méditerranée, au premier millénaire de l'ère chrétienne. Dans la ligne de la psychologie des âges culturels (*Kulturzeitalterpsychologie*) de Karl Lamprecht, Worringer propose ainsi un concept du gothique relevant de la psychologie stylistique et caractérisant des courants artistiques fort divers, depuis l'art des Mérovingiens et des Grandes invasions jusqu'à l'époque moderne, en passant par l'art roman et le gothique historique¹⁴.

Dans ce panorama audacieux de l'ensemble disparate des formes d'expression artistique placées sous le signe du gothique, Worringer s'appuie sur le concept, forgé par Riegl, de volonté artistique (*Kunstwollen* ; Deleuze parle de « volonté d'art »)¹⁵, qui reçoit chez lui une signification relevant principalement de la psychologie stylistique. De Riegl, il reprend en outre la thèse selon laquelle la volonté artistique d'une époque se manifeste en premier lieu dans l'ornementation – à ceci près, comme on l'a dit, que la volonté artistique du gothique dans sa plus pure expression n'est pas décelée dans l'ornement gothique, mais dans l'ornementation septentrionale primitive. En présupposant une volonté formelle présente *a priori*, à travers laquelle s'exprime un certain sentiment du monde (*Weltgefühl*), Worringer prend d'une part ses distances avec une esthétique normative soumettant l'histoire de l'art, en tant qu'histoire du savoir-faire, à l'objectif d'imiter la nature. D'autre part, il va à l'encontre d'une historiogra-

phie de l'art trop positiviste à la manière de Gottfried Semper, en supposant, par son concept de volonté artistique, un primat de la conception artistique par rapport aux facteurs tels que la technique, le matériau et la fonction¹⁶.

Le rapport immanent qu'entretiennent entre elles ces expressions artistiques que Worringер regroupe dans sa psychologie stylistique du gothique consiste par conséquent en une dynamique de configuration enracinée dans un sentiment du monde spécifique¹⁷. En 1907, il résume la volonté artistique gothique sous le concept prégnant d'abstraction, qu'il comprend comme une « pulsion » fondée sur une peur du monde (*Weltfurcht*). Tout comme le concept opposé d'empathie (*Einfühlung*), l'abstraction est en premier lieu saisie selon un sens psychologique, voire anthropologique, et sert d'abord à caractériser la volonté artistique en question. Dans le cadre d'une esthétique de l'abstraction ou de l'empathie, les deux concepts sont ensuite appliqués à la production artistique et fonctionnent comme des catégories élémentaires, destinées à fonder une histoire de l'art, la « pulsion d'abstraction » – comme l'appelle également Worringер – se situant au départ de toute forme d'art et trouvant son expression la plus pure dans la volonté artistique égyptienne, tandis que l'empathie se manifeste de façon paradigmatique dans l'art classique grec.

Loin d'en rester à une définition générale du concept d'abstraction, Worringер parvient – en partie dès *Abstraction et 'Einfühlung'*, mais surtout dans *L'Art gothique* – à des types d'abstraction totalement distincts, dont le point commun est qu'ils sont motivés négativement par la peur. Il distingue ainsi entre la ligne géométrique abstraite, telle qu'on la trouve de manière exemplaire dans l'art égyptien, et la ligne gothique, non plus géométrique, mais encore abstraite, qui constitue l'élément stylistique fondamental de l'ornementation septentrionale primitive. C'est cette manifestation, et seulement celle-ci, de la ligne abstraite, également appelée « ligne septentrionale » par Worringер, qui trouve sa continuation dans la pensée de Deleuze et peut, selon sa conception, être considérée comme ligne abstraite par excellence. Deleuze estime en effet que le concept de ligne abstraite est strictement lié à la séparation de la ligne de sa fonction de contour, ce qui entraîne que même une abstraction géométrique ne peut être considérée comme abstraite, dans la mesure où ici encore, la ligne entoure des formes, aussi non-figuratives soient-elles¹⁸.

La vie « étrangement inquiétante » de la ligne gothique

L'élément central que Deleuze reprend à la ligne gothico-septentrionale de Worringер est la spécificité de sa vie. « L'étrange pathos¹⁹ » de cette ligne procède d'une opposition déterminante pour le système de Worringер, l'opposition de l'abstrait et de l'organique. Si la ligne gothique abstraite exclut l'organique, elle n'en possède pas moins une vitalité que Worringер qualifie également de « mécanique », d'« inorganique » ou de « non-sensuelle » (*unsinnlich*). De ce fait, la ligne gothique représente pour lui une sorte de « couple contradictoire²⁰ ». En effet, elle n'est pas inexpressive, comme la ligne géométrique abstraite qui, face à la contingence et à l'instabilité du réel, se voue entièrement à la loi éloignée du vivant qui régit l'inorganique-cristallin²¹. Il ne s'agit pas non plus d'une ligne de vie naturaliste et empathique comme la manifeste l'organique, qui projetterait dans le monde l'ordre et les rythmes de l'organisme

- humain en leur conférant une forme artistique et transposerait le « chaos du réel » dans le « cosmos du naturel²² ».

La force et l'animation de la ligne gothico-septentrionale sont étrangères à la vie organique et pourtant en prise sur elle – à la différence de l'abstraction géométrique. Elles l'extirpent de son ordre bien tempéré, allant au-delà de ses possibilités d'orientation sensible. Contrairement à la « beauté de l'expression » de l'art de l'empathie, la « puissance de l'expression²³ » du gothique laisse l'organisme derrière elle et nous confronte, comme l'écrit Worringer, à une « *expression propre* [...] plus forte que notre vie²⁴ ». Dans *L'Art gothique*, il esquisse ce dynamisme de la ligne septentrionale dans un passage qui sera repris par Deleuze :

« Une fois que les bornes naturelles de l'activité organique ont été rompues, il n'y a plus de limites ; la ligne est brisée, arrêtée dans son mouvement naturel, retenue par force dans sa course normale, détournée pour de nouvelles complications d'expression, si bien que renforcée par tous ces obstacles, elle donne toute sa force expressive ; finalement, privée de toute possibilité d'apaisement naturel, elle meurt en convulsion désordonnée, s'arrête insatisfaite dans le vide ou se perd sans raison en elle-même²⁵. »

La ligne gothique décrit donc une vie, sans pourtant imiter la nature ; elle possède une puissance expressive qui brise la structuration du sensible – elle a une « nature [...] non sensuelle » et une « vivacité spirituelle dépassant les sens de loin²⁶ ». Sur le plan stylistique, Worringer revendique pour cette ligne plusieurs propriétés, qu'il place également sous le motif de la « mélodie infinie » (« *unendliche Melodie* ») : irrégularité du rythme, potentiel d'infinité, mobilité exponentielle sans point d'arrêt, décalage, asymétrie, enroulement labyrinthe sur soi-même et disposition acentrique²⁷. Ce sont justement ces réflexions de Worringer sur la vie inorganique de la ligne gothique qui attirent vers le gothique la pensée de Deleuze – et qui dans *Mille plateaux*, mais aussi dans *Francis Bacon. Logique de la sensation*, entrent en résonance avec des concepts comme l'espace lisse ou le corps sans organes :

« Cette ligne frénétique de variation en ruban, en spirale, en zigzag, en S, libère une puissance de vie que l'homme rectifiait, que les organismes enfermaient, et que la matière exprime maintenant comme le trait, le flux ou l'élan qui la traverse. Si tout est vivant, ce n'est pas parce que tout est organique et organisé, mais au contraire parce que l'organisme est un détournement de la vie. Bref, une intense vie germinale inorganique, une puissante vie sans organes, un Corps vivant d'autant plus qu'il est sans organes, tout ce qui passe entre les organismes ('une fois que les bornes naturelles de l'activité organique ont été rompues, il n'y a plus de limites'...)»²⁸. »

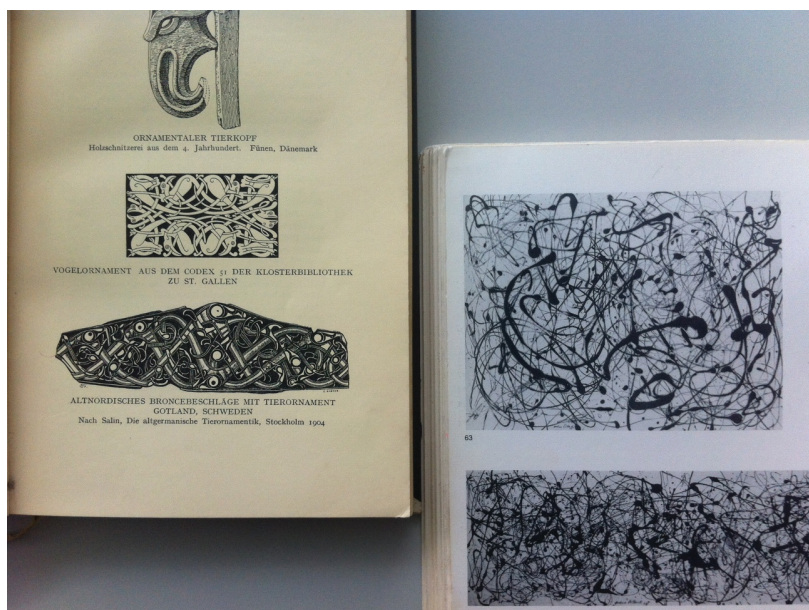
Cela ne signifie pourtant pas que Deleuze tombe d'accord avec Worringer sur la classification de cette ligne du point de vue de l'histoire de l'art, ni sur sa contextualisation dans une vision du monde ou sa symptomatique contemporaine. À la différence de l'historien de l'art, il établit entre la ligne géométrique abstraite de l'art égyptien et la ligne abstraite septentrionale une différence non seulement de degré, mais de nature²⁹. Le sentiment du monde négatif, déterminant chez Worringer pour toutes les formes d'abstraction, n'est pertinent chez Deleuze que pour l'art égyptien. Car contrairement au gothique, qui réalise un espace lisse, ce dernier effectue un striage. De là découle une différence radicale entre Deleuze et Worringer en ce qui concerne la vision du monde propre au gothique : si elle est pour Worringer l'expression d'une volonté artistique ancrée dans une peur existentielle, Deleuze voit dans la ligne gothique, ou

nomade, non pas la tentative de bannir une réalité chaotique, mais plutôt la libération de forces que seul freine le striage :

« Alors que la ligne égyptienne rectiligne (ou 'régulièrement' arrondie) trouve une motivation négative dans l'angoisse de ce qui passe, flue ou varie, et érige la constance et l'éternité d'un En-soi, la ligne nomade est abstraite en un tout autre sens, précisément parce qu'elle est d'orientation multiple, et passe entre les points, les figures et les contours : sa motivation positive est dans l'espace lisse qu'elle trace, et non dans le striage qu'elle opérerait pour conjurer l'angoisse et se subordonner le lisse. La ligne abstraite est l'affect des espaces lisses, et non le sentiment d'angoisse qui appelle au striage³⁰. »

En liaison avec cette différence fondamentale entre Worringer et Deleuze, le concept d'abstraction et la classification historique de la ligne gothico-septentrionale diffèrent totalement. Pour le premier aspect, on se contentera de rappeler la motivation de toute volonté artistique abstraite chez Worringer dans la peur du monde (*Weltfurcht*) – s'opposant à la piété à l'égard du monde (*Weltfrömmigkeit*) caractéristique de l'empathie. Pour Deleuze en revanche, il n'existe pas de dualisme strict entre abstraction et empathie ou figuration, ni entre espace lisse et strié³¹. Il ne fait pas non plus remonter l'histoire de la ligne abstraite, comme Worringer, au gothique « caché » de l'ornementation septentrionale primitive, mais à l'art préhistorique³². On est tenté de dire que Deleuze opère un renversement par rapport à Worringer : pour lui, la ligne gothico-septentrionale décrite par ce dernier est une manifestation particulière de la ligne abstraite en fonction des circonstances historiques où se déploie le gothique. Par conséquent, il n'y a pas non plus chez Deleuze de « gothique caché », mais en revanche, une histoire de la ligne abstraite ou nomade, qui peut se manifester fort diversement au gré des circonstances historiques. Cette histoire va de l'art préhistorique jusqu'à l'époque actuelle, en passant par le gothique et le baroque³³.

Dans *Mille plateaux* et *Francis Bacon*, Deleuze esquisse des moments de cette histoire et fait en même temps le lien entre la ligne de l'ornementation septentrionale primitive et le « retour au 'gothique' » de l'époque moderne³⁴. Tandis que Worringer établissait une correspondance avant tout idéologique entre le gothique et son époque, les réflexions de Deleuze se situent tout d'abord sur le plan de l'art. C'est ainsi que, secondé par Michael Fried, il décrit la ligne sans contour multidirectionnelle de Jackson Pollock (Ill. 2) comme une étape supplémentaire dans l'histoire de cette ligne, dont Worringer avait chanté la mélodie infinie dans *L'Art gothique* – et qui, dans les circonstances modernes, peut aussi se manifester sous la forme d'un diagramme manuel³⁵.



III. 1 à gauche: Wilhelm Worringer, *Formprobleme der Gotik*, Munich : Piper, 1912, p. 5.

III. 2 à droite: Jackson Pollock, *Numero 14 : Gris*, 1948.

Émail sur placoplâtre et papier (57,78 x 78,74 cm), Collection Katherine Ordway, New Haven / Conn., dans : Elizabeth Frank, *Jackson Pollock*, Munich et Lucerne : C. J. Bucher, 1984, p. 74.

De la ligne de fuite à la ligne abstraite

La ligne abstraite, septentrionale – chez Worringer, l'élément le plus pur d'expression de la volonté artistique du gothique – n'est donc pas en premier lieu chez Deleuze un principe visuel de configuration. Bien avant qu'il ne se penche plus en détail sur les arts plastiques et l'étude scientifique de l'art, la notion de ligne abstraite est fondamentale pour sa philosophie. Les lignes abstraites relèvent, parallèlement à d'autres lignes, d'une analyse générale des lignes que Deleuze n'applique pas seulement aux domaines qui en disposent de manière évidente. Au contraire, la pensée en fonction de lignes forme la base de sa philosophie ultérieure.

Dès l'*Anti-Œdipe*, Deleuze et Guattari avaient introduit la « ligne de fuite » comme l'un des concepts primordiaux. Mais leur tendance à « penser les choses comme des ensembles de lignes³⁶ », devient particulièrement nette lorsque dans *Mille plateaux* l'agencement lui-même est défini comme un « ensemble de lignes³⁷ » et élevé au rang de concept central. Ils étudient ainsi les agencements les plus divers – qu'ils soient de nature sociale ou artistique, qu'ils fassent référence à des figures de pensée, des animaux, ou autres :

« Nous croyons que les lignes sont les éléments constitutants des choses et des événements. C'est pourquoi chaque chose a sa géographie, sa cartographie, son diagramme. Ce qu'il y a d'intéressant même dans une personne, ce sont les lignes qui la composent, ou qu'elle compose, qu'elle emprunte ou qu'elle crée³⁸. »

Le concept de ligne abstraite apparaît pour la première fois dans la conférence *Deux régimes de fous*, que Deleuze prononce en 1974 à Milan³⁹. Dès ce moment, il procède à la distinction fondamentale de trois types de lignes, qu'il reprendra dans *Mille plateaux*⁴⁰. Sans entrer dans les détails sur ces différents types, il est déterminant pour notre problématique d'examiner quelles sont les caractéristiques attribuées par Deleuze à la ligne abstraite, dans la mesure où elle ne doit pas être appréhendée comme un élément de la configuration. *Deux régimes de fous* est tout à fait approprié, car le caractère immatériel et en même temps réel de la ligne abstraite y est présenté au moyen de l'analyse de l'essai de Kleist *Über das Marionettentheater* (« Sur le théâtre de marionnettes »).

Selon Deleuze, deux lignes de mouvement concrètes et perceptibles se rejoignent dans le spectacle de marionnettes : le déroulement de l'histoire présentée, d'une part, et les mouvements et gestes avec lesquels la marionnette parcourt cette histoire, d'autre part. Ces deux lignes concrètes sont en relation avec une ligne imperceptible et abstraite, par laquelle le moniteur de marionnettes fait mouvoir sa poupée⁴¹. Le point essentiel pour le spectacle est que les gestes et mouvements de la marionnette sont produits par déplacement du centre de gravité sur cette troisième ligne, verticale. Cela étant, le rapport entre les mouvements visibles de la marionnette et la ligne invisible sur laquelle se déplace le centre de gravité n'est pas figuratif, mais complètement abstrait. À cela s'ajoute que cette ligne abstraite est en soi mutante, chacun des fils attachés aux membres de la marionnette formant des points où se rencontrent différentes forces et où la ligne se ramifie. Même si elle se modifie à travers les autres lignes (les fils de la marionnettes), celles-ci sont néanmoins dépendantes d'elle : seule la ligne abstraite permet à la marionnette de déployer sa propre vie mécanique – dans laquelle Worringer avait déjà découvert ce « pathos étrange qui s'attache à la vivification de l'inorganique⁴² ».

Dans le jeu mécanique de mise en mouvement de la marionnette, Worringer trouve une comparaison parlante avec l'antinaturalisme de la vitalité gothique. Les observations de Deleuze, en revanche, ne visent pas l'image que produit l'apparition de la poupée animée artificiellement, mais cette ligne abstraite imperceptible, qui est celle qui lui donne vie. Comme Kleist, il définit le pouvoir du moniteur de marionnettes en ceci qu'il déplace le centre de gravité de la marionnette sur cette ligne de vie invisible, si bien que les lignes de mouvement visibles se succèdent « d'eux-mêmes de façon mécanique, sans qu'aucune intervention [soit] nécessaire⁴³ ». Et si cette ligne est elle aussi abstraite, elle est pourtant selon Deleuze la plus vivante. C'est la raison pour laquelle elle est appelée par Kleist « chemin de l'âme » et mise en relation avec le concept de grâce⁴⁴.

L'exemple du théâtre de marionnettes montre que la ligne abstraite n'est pas perceptible en elle-même, tout en se trouvant en relation avec les lignes visibles de la marionnette. Elle passe entre les lignes visibles du spectacle, leur donne une orientation, mais se modifie aussi à travers elles. De cette manière se constitue cet espace intermédiaire, où se joue l'essentiel. La ligne abstraite se meut dans un interstice : c'est pourquoi elle est immatérielle, bien qu'elle ne puisse exister sans les autres lignes matérielles.

L'invisibilité originelle de la ligne abstraite se retrouve également dans *Mille plateaux* – notamment lorsqu'elle apparaît en lien avec la philosophie du devenir de Deleuze. Dans la mesure où elle passe au-dessus ou au-dessous du seuil de visibilité, la ligne abstraite surgit ici comme une force du devenir-invisible : son mouvement mutant, non localisable, dépasse

● l'ordre de l'organisme et dissout le striage de l'espace. Auto-ressemblance et unité font place à une situation dans laquelle les éléments particuliers communiquent les uns avec les autres, parce qu'ils se dissipent dans un rythme commun, un mouvement partagé. Quelques phrases, qui comptent peut-être parmi les plus belles de ce livre, décrivent la ligne abstraite en ce sens, comme une ligne du devenir :

« Être à l'heure du monde. Voilà le lien entre imperceptible, indiscernable, impersonnel, les trois vertus. Se réduire à une ligne abstraite, un trait, pour trouver sa zone d'indiscernabilité avec d'autres traits, et entrer ainsi dans l'heccéité comme dans l'impersonnalité du créateur. Alors on est comme l'herbe : on a fait du monde, de tout le monde un devenir, parce qu'on a fait un monde nécessairement communicant, parce qu'on a supprimé de soi tout ce qui nous empêchait de nous glisser entre les choses, de pousser entre les choses⁴⁵. »

En fin de compte, ce qui est présenté dans ce passage comme une éthique du devenir touche aussi dans *Mille plateaux* à la problématique de la configuration – et établit ainsi une passerelle la reliant au gothique de Worringer. Mais que se passe-t-il lorsque cette ligne en soi invisible rencontre un médium visible ?

La visibilité de la ligne abstraite

La découverte que fait Deleuze chez Worringer dans le contexte de son travail sur *Mille plateaux* peut aussi être vue comme la confrontation d'un concept général, philosophique, avec un concept concret, relevant de l'histoire du style, dérivé du domaine visible de la configuration artistique. La question est de savoir comment analyser le rapport entre les concepts philosophique et historico-stylistique de la ligne abstraite.

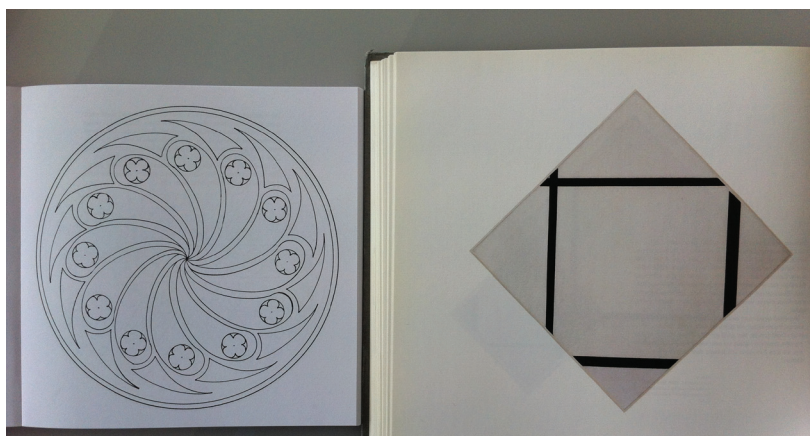
Notons que pour Deleuze, un concept philosophique n'est pas un concept uniforme qui serait applicable à différentes disciplines, mais une multiplicité arpentant les composantes qui la définissent et variant selon les divers domaines⁴⁶. Les variations d'un concept peuvent être très diverses en fonction de la discipline, mais relèvent néanmoins toutes d'un même concept⁴⁷. Si l'on emploie un concept dans un autre domaine, on doit alors tenir compte des conditions discursives et des moyens définissant ce domaine. Ainsi, le concept philosophique de ligne abstraite ne peut être transposé tel quel dans le contexte des arts plastiques. Au contraire, la différence de moyen employé entraîne une divergence essentielle, notamment en ce qui concerne l'aspect que prend la visibilité.

Pour leur définition de la ligne abstraite dans le domaine des arts plastiques, Deleuze et Guattari s'appuient principalement sur la conception que se fait Worringer de la ligne gothique dans l'ornementation septentrionale primitive ; mais la description faite par Michael Fried des lignes sans contour multidirectionnelles des *drippings** de Jackson Pollock est également mentionnée⁴⁸. Dans ces deux formes de configuration artistique, la ligne abstraite affleure de manière visible à la surface de l'œuvre d'art et peut être déterminée comme un phénomène concret.

Toutefois, la ligne abstraite, même en tant que concept de la science de l'art, ne se résume pas à ses formations visibles. En permanence, Deleuze prend position contre l'analyse formelle, soulignant que l'enjeu réside moins dans les traits stylistiques que dans ceux d'ordre

génétique et matériel⁴⁹. C'est ainsi par exemple que dans son livre sur la peinture de Francis Bacon, il parle de « l'ensemble opératoire » de ce faisceau de lignes abstraites qu'il appelle ici également diagramme⁵⁰. Bref, dans le domaine de l'art non plus, la ligne abstraite ne peut être réduite à son apparence matérielle ou visuelle. Par son caractère dynamique et manuel, elle renvoie déjà au-delà de la simple visibilité et libère un espace que l'œil ne sait plus maîtriser⁵¹. Ligne de force, elle implique un surcroît qui dépasse son identité matérielle et renvoie indirectement à sa genèse. Cet aspect génétique de la ligne abstraite est ce qui est déterminant selon Deleuze.

Une référence supplémentaire à Worringer permet de l'illustrer. Worringer indiquait que l'on peut trouver dans l'ornementation septentrionale primitive encore un autre procédé stylistique où s'exprime la volonté artistique gothique. Tandis que la ligne abstraite, labyrinthique, se définit par ses caractéristiques asymétriques et acentriques, ce sont précisément des ornements centrés, comme la turbine ou la roue dite « solaire » (Ill. 3) qui, par la composition de leurs parties, sont à même de représenter « le mouvement mécanique se multipliant indéfiniment⁵² ». Deleuze reprend cette caractérisation de Worringer et la retrouve dans les rhomboïdes des tableaux de Mondrian. À propos de ces compositions, il souligne la tension interne qui se crée entre les divers éléments picturaux et libère, à l'instar de la roue solaire, des forces centrifuges (Ill. 4). Pour appréhender le caractère immatériel de cette tension qui naît dans les interstices de la composition visible, Deleuze parle également de « diagonale virtuelle⁵³ ». De même que les impulsions motrices, qui poussent vers un dehors du tableau, la ligne virtuelle renvoie à un champ de forces agissant sur l'œuvre et contribuant à la constituer – et qui, à côté de la surface visible de l'œuvre d'art, peut être défini comme un second niveau, génétique.



Ill. 3 à gauche: Michael Palomino, *Schéma de la rosace de la chapelle du bas-côté dans la cathédrale de Lyon*, dans : Ruediger Dahlke, *Mandalas der Welt: Ein Mal- und Meditationsbuch*, Munich : Kailash, 2006, S. 95.

Ill. 4 à droite: Piet Mondrian, *Tableau I ; Losange avec quatre lignes et gris*, 1926, huile sur toile (80,5 x 80,5 cm), Museum of Modern Art, New York, dans : Yves-Alain Bois, Joop Joosten et al. (dir.), *Piet Mondrian 1872–1944*, cat. exp., La Haye, Gemeentemuseum, et alii, Berne : Benteli 1995, p. 224.

● Pour saisir les spécificités de cet aspect génétique, immatériel, de la ligne abstraite et le distinguer, même dans le domaine de l'art, des aspects visibles de celle-ci, Deleuze et Guattari introduisent de manière conséquente le concept de « machine abstraite ». Et si les deux auteurs affirment que « [d']une certaine manière, tout art est abstrait⁵⁴ », cette affirmation ne se réfère pas aux résultats de l'art, à la seule visibilité des tableaux, mais aux aspects génétiques et processuels : « L'art, machine abstraite⁵⁵. »

L'importance de prendre en compte cette machine abstraite tout en envisageant aussi les aspects génétiques est clairement soulignée dans les réflexions de Deleuze sur quelques œuvres de la dernière période de Francis Bacon. Les figures ont disparu de ces tableaux, en raison de la monochromie des champs chromatiques et de la gestualité des éléments picturaux, on pourrait les catégoriser, d'un point de vue purement formel, comme relevant de l'expressionnisme abstrait. Mais si l'on part de la conception globale de Bacon, de sa « machine abstraite », on arrive alors à un tout autre résultat. Deleuze montre ainsi que la possibilité de l'abstraction était déjà présente dans les œuvres précédentes, dans la mesure où les figures de Bacon avaient toujours tendance à se fondre dans la structure matérielle du tableau. Cette tendance s'est imposée dans les œuvres ultérieures : « La Figure s'est dissipée en réalisant la prophétie : tu ne seras plus que sable, herbe, poussière ou goutte d'eau⁵⁶. »

Ce qui se révèle dans ces propos, c'est la correspondance déjà mentionnée entre l'*ethos* du devenir et l'idée qui y est liée de ligne abstraite, ou bien du devenir-invisible, qui peut être envisagé comme ligne de fuite de la philosophie deleuzienne. Par là-même, on comprend comment une méthode micrologique et génétique permet de dépasser la différence entre forme et contenu – et notamment de rendre possible la rencontre entre la philosophie et l'art, en dépit de toutes leurs différences.

1. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux – Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris : Éd. de Minuit, 1980.
2. Voir Gilles Deleuze, Francis Bacon. *Logique de la sensation*, Paris : Éditions de la Différence, 1996 (orig. 1981). D'autres références de Deleuze à Worringer figurent dans : Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris : Éditions de Minuit, 1991, p. 172 sqq. ; Gilles Deleuze, *L'image-mouvement. Cinéma 1*, Paris : Éditions de Minuit, 1983, p. 70.
3. En particulier dans *Francis Bacon*, on trouve de nombreuses références à Henri Maldiney, *Regard, parole, espace*, Paris 1976. Dans *Mille plateaux* également, il est fréquemment fait référence à cet ouvrage. La discussion ultérieure, détaillée, d'*Abstraction et 'Einführung'* de Worringer par

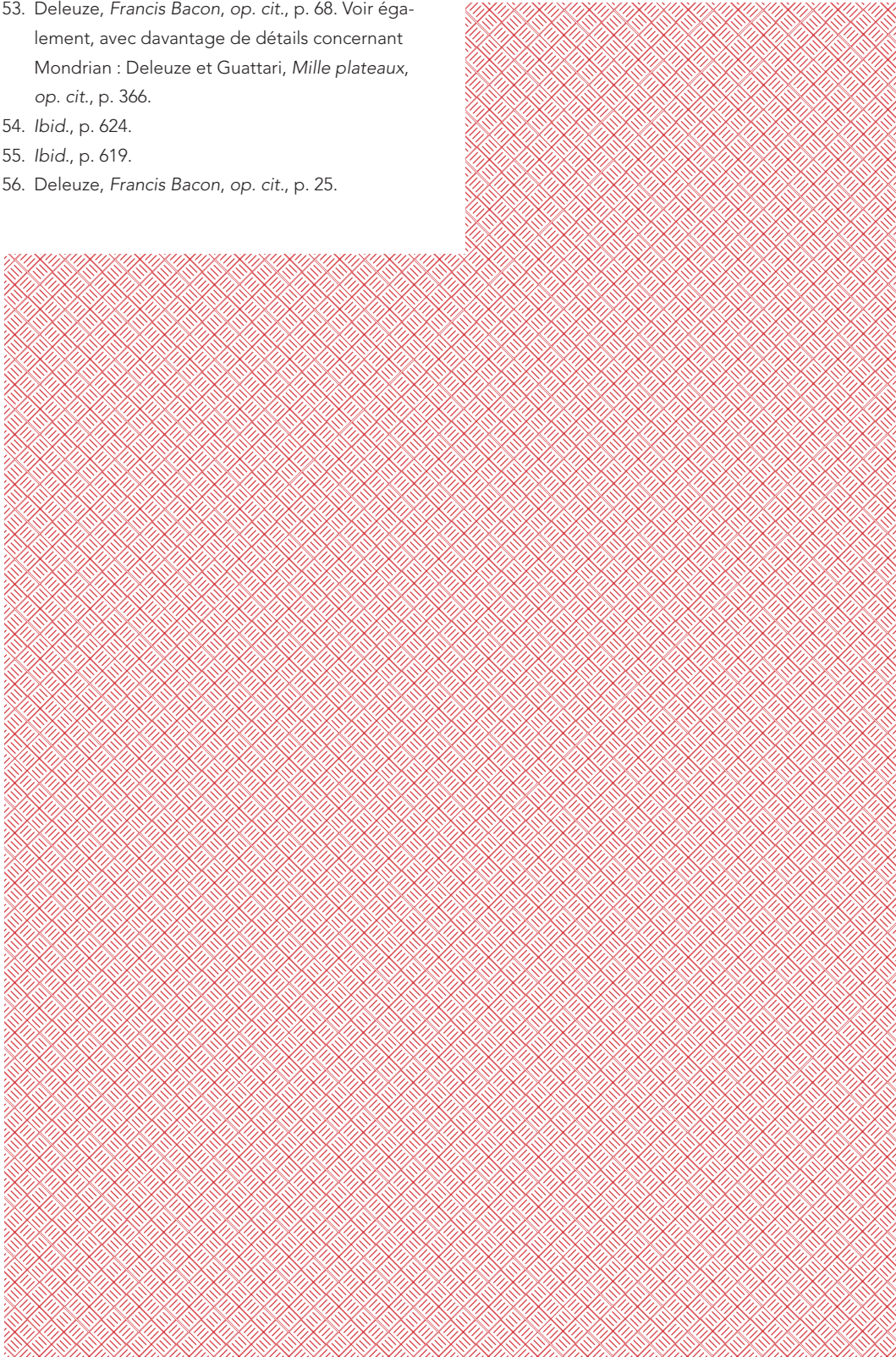
Maldiney, publiée en 1985 dans *Art et existence*, n'est pas mentionnée par Deleuze.

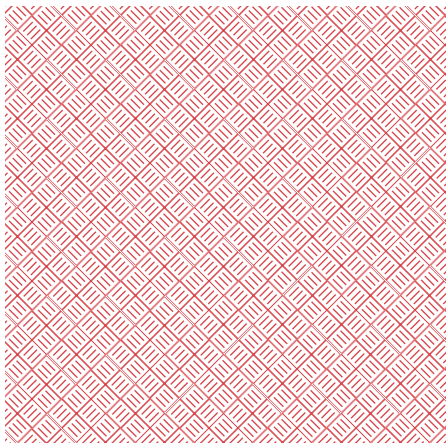
4. Jean-François Lyotard, *Discours, figure*, Paris : Éditions Klincksieck, 1986. La confrontation de Lyotard avec Worringer se limite à une longue note de bas de page à propos d'*Abstraction et 'Einführung'*, voir: Wilhelm Worringer, *Abstraction et 'Einführung'*. *Contribution à la psychologie du style*, Trad. fr. d'Emmanuel Martineau, Paris : Klincksieck, 1978, ici : p. 195.
5. Wilhelm Worringer, *Abstraction et 'Einführung'*. *Contribution à la psychologie du style*, Trad. fr. d'Emmanuel Martineau, Paris : Klincksieck, 1978.
6. Wilhelm Worringer, *L'Art gothique*, Trad. fr. de Daniel Decourdemanche, Paris : Gallimard, 1941.
7. Kemp se réfère ici à la version originale allemande de *L'Art gothique*, *Formprobleme der Gotik*. Voir *id.*, « Der Über-Stil. Zu Worringers Gotik »

- (« Le sur-style. À propos du gothique de Worringer », dans *Wilhelm Worringers Kunstgeschichte*, éd. par Hannes Böhringer et Beate Söntgen, Munich 2002, p. 9-22, ici p. 11 (Trad. E. F.).
8. Voir l'évocation répétée du « gothique caché » par Worringer : « Le but propre de ces considérations esquissées était d'exposer aux regards le gothique caché antérieur au gothique propre. Il faudrait un nouveau travail pour poursuivre ce gothique caché après l'époque historique jusqu'aux temps modernes. » Dans Wilhelm Worringer, *L'Art Gothique*, op. cit., p. 203 ; voir également la thèse de Deleuze sur la reprise d'éléments gothiques dans l'art moderne, dans *Francis Bacon*, op. cit., p. 70.
 9. Voir Worringer, *L'Art gothique*, op. cit., p. 114.
 10. L'espace lisse n'est pas un espace amorphe indéfinissable qui ne peut être rendu définissable que par le striage, c'est-à-dire une sorte de trame élaborée de l'extérieur, c'est au contraire un espace réel possédant son ordre propre, défini par des intensités et des vecteurs-forces. Sur le rapport complexe entre le lisse et le strié, voir le chapitre correspondant de *Mille plateaux*, op. cit., p. 592-625.
 11. Deleuze et Guattari, *Mille plateaux*, op. cit., p. 451.
 12. Le concept de ligne de fuite est employé pour la première fois dans l'*Anti-Œdipe*. Cette notion marque en schizo-analyse la possibilité de trouver une issue, dépassant plus ou moins les limites, à une situation paradoxale ou apparemment sans issue. Voir également la relation avec le concept de « fuite » chez Blanchot : Gilles Deleuze et Félix Guattari, *L'Anti-Œdipe – Capitalisme et schizophrénie 1*, Paris : Éditions de Minuit, 1972, p. 408 sqq. La proximité avec le concept de ligne abstraite apparaîtra dans la suite du texte.
 13. Voir note 8.
 14. Worringer, *L'Art gothique*, op. cit., p. 43.
 15. À propos du concept de *Kunstwollen* (« volonté artistique ») chez Riegl et de l'histoire de sa réception, voir Andrea Reichenberger, « 'Kunstwollen'. Riegls Plädoyer für die Freiheit der Kunst », dans *kritische berichte* 1, 2003, p. 69-85.
 16. Par ce concept de volonté artistique, Worringer ne se démarque cependant pas seulement de l'esthétique normative et de la science matérialiste de l'art. Dans *Abstraction et 'Einfühlung'*, il définit ainsi le concept de manière positive : « Par le terme de 'vouloir artistique absolu', on doit entendre cette exigence latente et intime qui, totalement indépendante de l'objet et du mode de création, subsiste pour soi et se comporte en tant que volonté de forme (*sich als Wille zur Form gebärdet*). Elle est le moment premier de toute création artistique, et toute œuvre d'art n'est dans son essence la plus intime qu'objectivation de ce vouloir artistique absolu donné *a priori*. » Worringer, *Abstraction et 'Einfühlung'*, op. cit., ici p. 46-47.
 17. Sabine Mainberger parle d'une « weltanschauliche Aufrüstung des Formalismus » (« réarmement idéologique du formalisme »). Voir *id.*, *Experiment Linie. Künste und ihre Wissenschaften um 1900*, Berlin 2010, p. 294.
 18. Les lignes abstraites et sans contours ont la préférence de Deleuze : « Il y a des lignes qui, abstraites ou non, font contour, et d'autres qui ne font pas de contour. Celles-là sont les plus belles. » Gilles Deleuze, « Entretien sur *Mille plateaux* », dans *id.*, *Pourparlers. 1972-1990*, Paris : Éditions de Minuit, 1990, p. 39-52, ici p. 50.
 19. Worringer mentionne à plusieurs reprises « l'étrange pathos » en rapport avec la vie de la ligne septentrionale ; c'est ainsi qu'il évoque dans *Abstraction et 'Einfühlung'* « cet étrange pathos qui s'attache à la vivification de l'inorganique ». Voir op. cit., p. 103.
 20. Worringer, *Abstraction et 'Einfühlung'*, op. cit., p. 128.
 21. *Ibid.*, p. 43.
 22. Voir Worringer, *L'Art gothique*, op. cit., p. 65.
 23. *Ibid.*, p. 55.
 24. *Ibid.*, p. 50 (en italiques dans l'original).
 25. *Ibid.*, p. 50 ; en partie cité par Deleuze dans : Deleuze et Guattari, *Mille plateaux*, op. cit., p. 623 et dans Deleuze, *L'image-mouvement*, op. cit., p. 76.
 26. Voir Worringer, *L'Art gothique*, op. cit., p. 66 et p. 55.

27. Sur tous ces points, voir notamment le chapitre « La mélodie infinie de la ligne septentrionale », dans Worringer, *L'Art gothique*, op. cit., p. 56-60.
28. Deleuze et Guattari, *Mille plateaux*, op. cit., p. 623 ; voir également Joseph Vogl, « Anorganismus. Worringer und Deleuze », dans *Wilhelm Worringers Kunstgeschichte*, op. cit., p. 181-192.
29. Selon Deleuze, cette différence ressurgit dans des circonstances modernes comme différence de nature entre art abstrait et expressionnisme abstrait. Voir Deleuze, *Francis Bacon*, op. cit., p. 68 sqq.
30. Deleuze et Guattari, *Mille plateaux*, op. cit., p. 620.
31. Sur la déconstruction de l'abstraction et de la figuration, voir Carolin Meister et Wilhelm Roskamm, « Abstrakte Linien. Jackson Pollock und Gilles Deleuze », dans Claudia Blümle, Armin Schäfer (éds.) : *Struktur, Figur, Kontur. Abstraktion in Kunst und Lebenswissenschaften*, Zurich, Berlin : Diaphanes, 2007, p. 233-237. Pour le jugement porté sur les espaces lisses et striés, voir la fin du chapitre « Le lisse et le strié » dans *Mille plateaux* et la conclusion qui y est formulée : « Ne jamais croire qu'un espace lisse suffit à nous sauver », dans Deleuze et Guattari, *Mille plateaux*, op. cit., p. 625.
32. *Ibid.*, p. 620.
33. Sur la thèse de Worringer sur le retour de la ligne gothique dans le baroque, voir Beate Söntgen, « Geheime Moderne. Worringers Barock » (« Modernité secrète. Le baroque de Worringer »), dans *Wilhelm Worringers Kunstgeschichte*, op. cit., p. 55-65 ; en outre, sur le pli en tant que manifestation de la ligne abstraite, voir Gilles Deleuze, *Le Pli – Leibniz et le baroque*, Paris : Éditions de Minuit, 1988.
34. Voir Deleuze, *Francis Bacon*, op. cit., p. 70.
35. Voir à ce sujet Wilhelm Roskamm, *Die diagrammatische Malerei von Jackson Pollock*, Berlin : epubli, 2011.
36. Gilles Deleuze, « Sur Leibniz », dans *id.*, *Pourparlers*, op. cit., p. 213-222, ici p. 219.
37. Gilles Deleuze, « Huit ans après : entretien 80 », dans *id.*, *Deux régimes de fous. Textes et entretiens 1975-1995*, éd. par David Lapoujade, Paris : Éditions de Minuit, 2003, p. 162-166, ici p. 164.
38. Deleuze, « Entretiens sur *Mille plateaux* », op. cit., p. 50.
39. Gilles Deleuze, « Deux régimes de fous », dans *id.*, *Deux régimes de fous*, op. cit., p. 11-16.
40. Voir en particulier les chapitres 8 « 1874 – Trois nouvelles ou 'Qu'est-ce qui s'est passé ?' » et 9 « 1933 – Micropolitique et segmentarité », dans : *Mille plateaux*, op. cit., p. 235-252 et p. 253-283.
41. Deleuze, « Deux régimes de fous », op. cit., p. 11.
42. Comme l'écrit Worringer en pensant au gothique dans *Abstraction et 'Einführung'*, op. cit., p. 128.
43. Heinrich von Kleist, « Über das Marionettentheater », dans *id.*, *Sämtliche Werke und Briefe*. Band II, éd. par Helmut Sembdner, Munich : Carl Hanser Verlag, 1984, p. 338-345, ici p. 339 ; trad. fr. de Raymond Prunier, « Sur le théâtre des marionnettes », <http://jepeinslepassage.lenep.com/jepeinslepassage/2010/07/15/kleist-sur-le-theatre-de-marionnettes-13/>.
44. *Idem*, « Über das Marionettentheater », op. cit., p. 340. ; trad. fr., *ibid.*
45. Deleuze et Guattari, *Mille plateaux*, op. cit., p. 343 sq.
46. Sur la théorie de ce concept, voir le premier chapitre de Deleuze et Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, op. cit.
47. L'exemple-type de la multiplicité d'un concept est certainement le chapitre 14 de *Mille plateaux*, « 1440 – Le lisse et le strié ». Dans ce chapitre, Deleuze et Guattari montrent de façon très parlante comment, en « arpentant » les différents domaines – depuis le modèle physique jusqu'à l'esthétique, en passant par le modèle de la mer – on établit les rapports entre ces deux concepts selon les diverses circonstances du domaine considéré et comment ces concepts génèrent certaines variations dans chaque domaine, sans les superposer.
48. Deleuze et Guattari, *Mille plateaux*, op. cit., p. 624.
49. Gilles Deleuze, « La peinture enflamme l'écriture », dans *id.*, *Deux régimes de fous*, op. cit., p. 167-172, ici p. 167.
50. Deleuze, *Francis Bacon*, op. cit., p. 66.
51. *Ibid.*, p. 69.
52. Worringer, *L'Art gothique*, op. cit., p. 60.

53. Deleuze, *Francis Bacon*, *op. cit.*, p. 68. Voir également, avec davantage de détails concernant Mondrian : Deleuze et Guattari, *Mille plateaux*, *op. cit.*, p. 366.
54. *Ibid.*, p. 624.
55. *Ibid.*, p. 619.
56. Deleuze, *Francis Bacon*, *op. cit.*, p. 25.





Stefan Trinks, *Antike und Avantgarde. Skulptur am Jakobsweg im 11. Jahrhundert: Jaca – Léon – Santiago*, Berlin : Akademie Verlag, 2012, 410 pages

Pierre-Yves Le Pogam

L'étude du décor sculpté des églises majeures qui ponctuent les chemins de Saint-Jacques-de-Compostelle depuis Toulouse jusqu'à la cathédrale galicienne, en passant par Jaca, Léon et bien d'autres sanctuaires, constitue un terrain privilégié de la recherche sur l'art roman depuis plus d'un siècle. À la suite des travaux de Serafín Moralejo Álvarez, qui renouvela profondément ce champ de l'histoire de l'art il y a quelques décennies, Stefan Trinks reprend des questions essentielles et sans cesse posées, mais qui continuent de susciter un intérêt intense dans le champ de la sculpture romane : quel sens possédaient les images foisonnantes qui ornent ces églises ? Ces sculptures ont-elles été influencées et à quel point par le substrat de l'art antique présent dans ces régions ? Comment et dans quel ordre les différents chantiers se sont-ils empruntés telle ou telle idée, motif ou forme ? De quand datent les ensembles majeurs ? En effet, si le sujet de ce livre pourrait être défini, de façon superficielle, comme une tentative d'élucider un certain nombre de thèmes iconographiques rencontrés dans les églises du Nord de l'Espagne et, plus marginalement, du Sud-Ouest de la France, la vision de l'auteur est bien plus large. À la différence d'une approche strictement iconologique, sa démarche repose avant tout sur une analyse visuelle, même si sont mis aussi à profit le rapport avec les textes littéraires (notamment Isidore de Séville, si présent dans toute la pensée médiévale, mais particulièrement à l'honneur en Espagne : ses reliques n'étaient-elles pas conservées à Léon ?), la mise en perspective grâce à l'élucidation des conditions historiques de la création, la confrontation avec toutes les hypothèses souvent bien contradictoires offertes par une bibliographie surabondante – et parfaitement maîtrisée. Cette prépondérance de la méthode des rapprochements visuels fait l'excellence de ce livre et compense, en quelque sorte, le caractère un peu conceptualisant de l'écriture de l'auteur, riche, nuancée, voire touffue ici ou là. Inversement, on arrive là à un point faible de l'ouvrage, dû à sa forme éditoriale : les photographies noir et blanc, pourtant nombreuses mais de bien mauvaise qualité, permettent difficilement de suivre l'argumentation visuelle de l'auteur et les quelques photographies couleur répètent les précédentes et ne sont pas référencées dans le texte, ce qui rend leur présence inutile... Du coup, bien que beaucoup des analyses stylistiques ou des comparaisons de motifs paraissent fondées et pertinentes, dans quelques cas l'auteur paraît porté à voir des analogies formelles contraignantes là où il pourrait n'y avoir qu'une communauté d'esprit un peu globale et le lecteur ne peut guère se faire une idée par lui-même. D'autre part, à propos de l'un des concepts

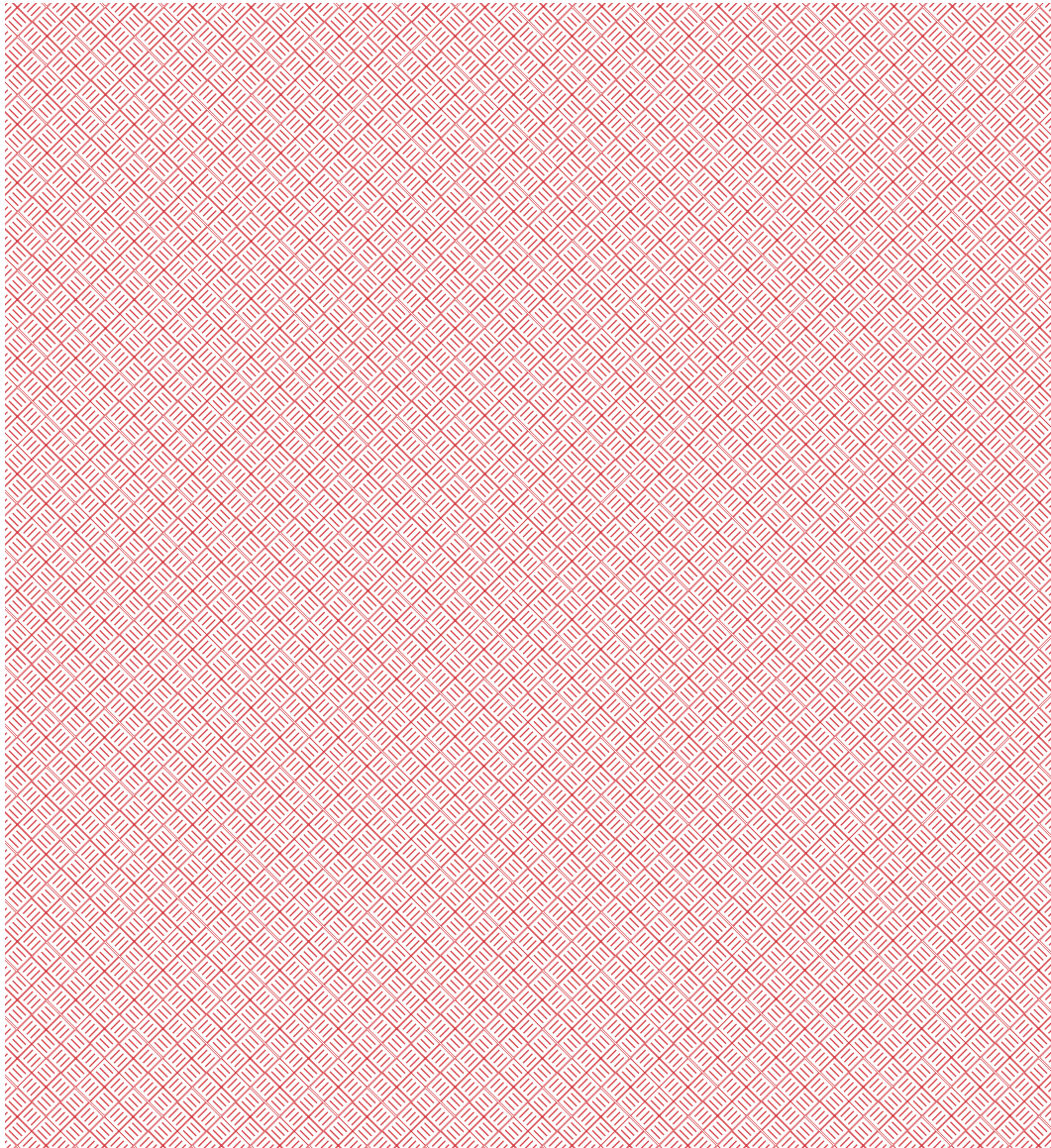
Regards croisés.

Revue franco-allemande de recensions
d'histoire de l'art et esthétique
Numéro 2 / 2014.

● centraux de l'ouvrage, on regrette également un certain manque de prudence. En effet, l'auteur s'inscrit à juste titre dans la tradition historiographique qui voit dans les sculptures de l'Antiquité romaine présentes sur le sol espagnol ou languedocien une source fondamentale pour d'innombrables motifs, comme pour le célèbre sarcophage de l'Orestie autrefois à Husillos (conservé aujourd'hui à Madrid). On aimerait cependant que soit posée la question de la conservation des œuvres : une grande partie des monuments et des sculptures antiques qui ont pu inspirer leurs équivalents médiévaux ont disparu et, avec eux, la possibilité d'évaluer de façon équilibrée cette question de l'influence. Il est vrai que l'auteur précise par exemple pour la tête féminine de bronze de Silos ou pour la Gemma Augustea de Toulouse, tout comme pour le sarcophage d'Husillos, qu'il s'agissait d'œuvres prisées, exposées et mises en valeur dès le Moyen Âge dans leur lieu de conservation respectif.

À ces quelques réserves près, l'ouvrage est profondément stimulant et riche d'innombrables aperçus neufs et pertinents. S'il traite principalement des trois monuments phares que sont Saint-Pierre de Jaca, Saint-Isidore de Léon et la cathédrale de Compostelle, il n'en aborde pas moins le décor de bien d'autres églises, telles Saint-Sernin de Toulouse, Fromista, Loarre, Palencia, Silos, etc. Notons au passage qu'il insiste sur la précocité de ces sanctuaires et de leur parure sculptée, prenant parti dans les débats historiographiques pour des datations hautes, souvent dès la fin du XI^e siècle, justifiées par des conditions politiques et intellectuelles favorables à des dates bien plus précoces que dans d'autres parties de l'Europe. Les réflexions de l'auteur sur les thématiques partagées (et souvent redevables de la leçon antique) de tous ces chantiers sont articulées entre sept chapitres, selon une disposition rhétorique élégante mais parfois quelque peu artificielle, comme le faisaient les auteurs médiévaux eux-mêmes, tel Isidore de Séville – ainsi avec les cinq premiers chapitres qui font tous allusion à l'un des cinq sens. Il est impossible de rendre compte ici de toutes les analyses de l'auteur, tant est grande la richesse de l'ouvrage. Mais il suffira de citer quelques exemples pour en illustrer la pertinence. À propos du sarcophage d'Husillos, l'auteur rappelle l'*interpretatio christiana* donnée à la figure centrale d'Oreste et d'une Erynne porteuse d'un serpent, vus comme Adam résistant à la tentation, d'où la fascination pour le thème du serpent, plus ou moins monstrueux, dans la sculpture du nord de l'Espagne et son introduction dans des formes variées, qui vont de la citation pure et simple du sarcophage à une présence insolite et envahissante, comme sur les signes du zodiaque de Saint-Isidore de Léon. Un autre élément du sarcophage, la nudité d'Oreste, au centre de la face principale et surtout à droite de celle-ci, peut expliquer la valeur positive attribuée au corps nu, par exemple dans la figure d'Isaac à Jaca (qui copie littéralement en l'inversant la seconde représentation). Dans un autre chapiteau de Jaca, une figure masculine vue de dos reprend de son côté d'autres modèles antiques, du type d'un des *putti* des colonnes salomoniques de Saint-Pierre de Rome. Mais si la nudité semble revêtir dans le premier exemple un accent vertueux, cela est plus discutable dans le second, où la torsion du corps évoque une sensualité débridée. À cet égard, ce magnifique chapiteau aurait pu être tout aussi bien traité plus loin, dans le chapitre quatre, où de nombreuses figures romanes (de jongleurs, de personnages dénudés, de félins, etc.) sont justement commentées en regard de représentations romaines de cortèges dionysiaques. Dans un autre chapitre, l'auteur démontre que la même ambiguïté se retrouve dans l'emploi des drapés, qui connotent tantôt des valeurs vertueuses, lorsque les linges enveloppent les

corps, tantôt la lascivité des voiles qui tombent – sans parler de la reprise pure et simple d'un motif, tel celui du pan de vêtement d'Egisthe tenu par Pylade dans le sarcophage d'Husillos, qui paraît avoir suscité l'admiration des sculpteurs romans, de façon peut-être plus gratuite et esthétique, à nos yeux en tout cas. C'est dire la richesse extrême de cet ouvrage, dont les propositions mêlent sans cesse les points de vue historiques, iconographiques et formels, précisément à la façon dont les images romanes se métamorphosaient elles-mêmes, fusionnant monde animal et végétal, figures humaines et êtres monstrueux, en un tout harmonieux mais toujours dynamique.





Marc Bayard und Elena Fumagalli (Hg.), *Poussin et la construction de l'antique*, Académie de France à Rome, Paris: Somogy Éditions, 2011, 400 Seiten¹

Oskar Bätschmann

Giovan Pietro Bellori erzählt in den *Vite* von 1672, Nicolas Poussin habe einem lästigen Touristen auf dessen Begehren nach einer antiken Rarität entgegnet, er wolle ihm die schönste Antike geben, die er sich wünschen könne. Dazu beugte sich der Maler zum Sand aus pulverisiertem Porphyry und Marmor zu seinen Füßen und wies das Gemisch vor mit den sarkastischen Worten: „questa è Roma antica“². Natürlich erinnerte der gelehrte Maler-Philosoph mit der Geste an den bekannten Spruch *Roma quanta fuit* und zugleich an *Tempus edax*, den Statuenfresser, den François Perrier 1638 auf dem Titelblatt seiner 100 Abbildungen von Antiken in Tätigkeit gezeigt hatte.³

Perriers Sammlung nimmt im vorliegenden Band durch den Beitrag von Sylvain Laveissière eine besondere Stellung ein, da auf über 250 Seiten alle Tafeln der Publikation von 1638 reproduziert und bis auf zwei alle Statuen und ihr heutiger Standort nachgewiesen werden (S. 49–305). Die Erfüllung dieses seit langem bestehenden Desiderats weckt weitere Begehrlichkeiten – z. B. die Bearbeitung der Publikationen von Giovanni Battista de' Cavalieri, die ein halbes Jahrhundert vor Perriers Band erschienen sind. Das Projekt *Monumenta rariora. La fortuna della statuaria antica nei repertori a stampa* der Scuola Normale Superiore di Pisa ist auf die Erfassung der zahlreichen Stichsammlungen angelegt, wird aber noch weitere Zeit in Anspruch nehmen.⁴

Poussin galt als ein in jedem Sinn gelehrter Maler, unter Einschluss der Kenntnis der antiken Kunst. Erst im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts litt sein Ansehen als Kenner der Antike und vor allem als Meister des *costume*. Während Joshua Reynolds noch 1772 Poussins einzigartige Kenntnis der Antike hervorhob, kritisierten so unterschiedliche Maler wie Anton Raphaël Mengs oder Johann Heinrich Füssli die angeblich distanzlose Nähe zur Antike oder die statuenhaften Figuren (Olivier Lefeuivre, S. 545–567). Schon in Paris unterrichtete sich Poussin durch Drucke, und er nutzte dies auch weiterhin in Rom, wie Angela Gallottini (S. 41–47) aufzeigt. Poussin gehörte in Rom zum Kreis um Cassiano dal Pozzo und arbeitete für dessen *Museo Cartaceo* – wie andere Künstler, z. B. Pietro Testa (Giulia Fusconi, S. 307–324). Die Kenntnis der antiken Literatur und Kultur und besonders die Referenzen auf Franciscus Junius' *De pictura veterum* von 1637 erschließt Colette Nativel durch eine Untersuchung von Poussins Korrespondenz (S. 325–341). Jean-Claude Boyer diskutiert das Verhältnis zur Antike von Poussins kurzzeitigem Schüler und späteren Biografen André Félibien (S. 533–543). Mit den Beziehungen zwischen Künstlern und Sammlungen von Antiken beschäftigt

Regards croisés.

Deutsch-französisches Rezensionjournal
für Kunstgeschichte und Ästhetik
Nummer 2 / 2014.

◀ sich Federico Rausa (S. 23–40). Zu den Aufsätzen über die damalige Kenntnis der griechisch-römischen Antike treten als sinnvolle Ergänzung die Beiträge *Poussin et l'Antiquité biblique*, der sich auf die Darstellungen der Aussetzung des Moses bezieht (Matthieu Somon, S. 343–361) und „*Un Jupiter tonnant*“: *Poussin's Miracle of Saint François Xavier, Japan and Antiquity* (Todd P. Olson, S. 389–406).

Die Kenntnis der antiken Welten ist das eine, das andere ist der Gebrauch, den ein Künstler wie Poussin von den Werken und der Literatur in seiner Kunst machte. Alain Mérot diskutiert in seinem Beitrag (S. 365–388) am Gemälde *Venus übergibt die Waffen an Aeneas* (1639) die Beziehung von Poussin zu Vergil, die der Maler selber in seinem berühmten Modus-Brief vom 24. November 1647 an Paul Fréart de Chantelou umschrieben hat. Das andere antike literarische Werk, das für Poussin außerordentlich wichtig war, findet dagegen in keinem Beitrag eine angemessene Berücksichtigung. Die nur beiläufigen Erwähnungen von Ovid zeigen die vielleicht bedauerlichste Auslassung dieses Bandes an. Denn auch in der Bearbeitung der Ovid'schen Themen zeigt sich Poussins außerordentliche Durchdringung und neue Erfindung von literarisch und ikonografisch längst durch Konventionen besetzten Motiven. Beispielhaft zeigt sich das in *Narziss und Echo* (um 1630, im Louvre) mit der Darstellung der versteinernen Echo und des liegenden Narziss, der sich unter anderem auf einen Niobiden der Statuengruppe beziehen lässt, die sich im Park der Villa Medici befand.

Christophe Henry zeigt in seinem Beitrag *Imitation, proportion, citation. La relation de Nicolas Poussin à l'antique* (S. 495–529) an einigen Gemälden die Art der Bezugnahme des Malers auf antike visuelle Vorbilder. Charles Le Brun gab 1667 mit seiner Akademierede über *Das Mannawunder* von 1639 eine wichtige Verständnissvorgabe mit der Behauptung, Poussin habe die Proportionierung aller Figuren „von den schönsten Antiken ermittelt und dem Bildsujet in vollendeter Weise angepasst“.⁵ Dass es nicht um die Übernahme von Figuralmotiven geht, sondern um Proportion und Anpassung ans Thema zeigt auch Henry Keazor in seinem Beitrag über *Poussin ed il „Laocoonte“* (S. 475–491). Die Analyse der Zeichnungen scheint dagegen einen anderen Befund zu ermöglichen, denn der Archäologe Carlo Gasparri kann eine ganze Reihe von Bezugnahmen auf antike Statuen eruieren (S. 451–474).

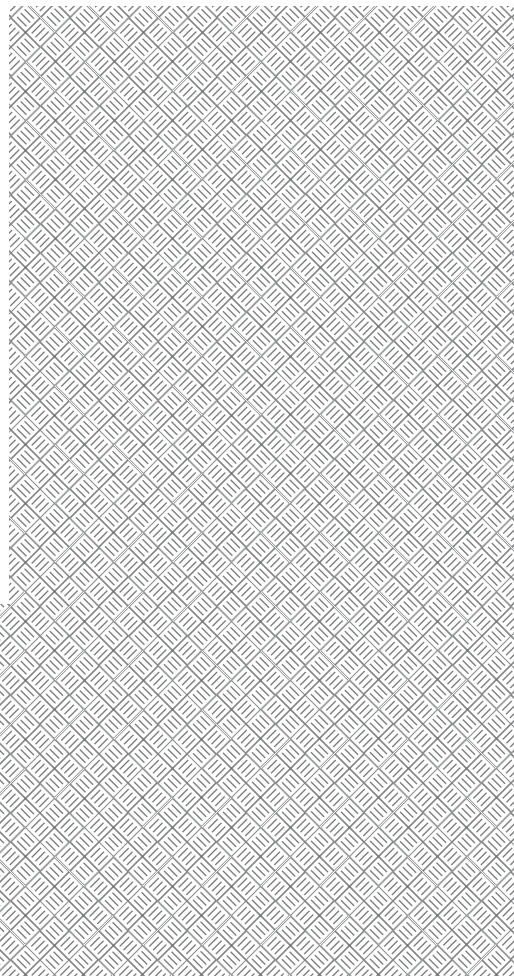
Marc Bayard behandelt in seinem Beitrag *Poussin scénographe ou dramaturge? Quelques précisions sur Poussin et l'antique* (S. 407–431) den architektonischen Dekor in einigen Historienbildern und dessen Rückbeziehung auf Vitruv (über Serlio), Peruzzi und Palladio. Die Konklusion lautet, dass es nicht um Theaterszenen geht, sondern um die Frage eines authentischen decorum. Den Vorgang von Übernahme und Transformation beleuchtet Henri Lavagne in seinem Beitrag *Poussin et la Mosaïque du Nil à Palestrina. De l'érudition à la théologie*. Für den Abschluss des Bandes schrieb Pierre Rosenberg einige Reflexionen über seine Poussin-Ausstellungen in Rom von 1977 und Düsseldorf 1978 nieder (S. 569–577).

Im vorliegenden Band kommen fast alle Aspekte von Poussins Bezugnahme auf antike Kunst und Literatur in fundierten Beiträgen zur Sprache. Sehr positiv zu vermerken ist, dass in den Beiträgen weitgehend das Konzept „Einfluss“ vermieden wird. Dieses historiographische Konzept hat Michael Baxandall 1985 als stumpfmachend und „shifty“ bezeich-

net.⁶ Seine Kritik scheint sich langsam durchzusetzen. Natürlich geht es bei Poussin wie bei den meisten anderen Künstlern nicht um passive Vorgänge, sondern um eine aktive Tätigkeit, die mit Begriffen wie *electio* und *inventio* adäquat zu erfassen ist.

Stärker noch als beim ersten Poussin-Kolloquium in der Villa Medici von 1994 ging es beim Kolloquium von 2009 und der vorliegenden Publikation um eine französisch-italienische Besetzung. Unter den 19 Beiträgern stammen lediglich Henry Keazor (Heidelberg) und Todd P. Olson (Berkeley) aus anderen Ländern. Im Kolloquium von 1994 und der Publikation von 1996 kamen die Gelehrten aus Frankreich und Italien, aber auch sehr zahlreich aus Deutschland, einzelne aus England, Österreich, den USA und aus Kroatien. Wirklich international besetzt war dagegen das von Alain Mérot 1994 im Louvre organisierte Poussin-Kolloquium. Es wäre für einen bedeutenden Künstler und ein internationales Fach wünschbar, nicht einen national bestimmten Poussin *campanilismo* zu fördern. Dass im sorgfältig gestalteten Band die Résumés der Beiträge in vier Sprachen abgedruckt sind, ist doch ein gutes Zeichen.

1. Der Band gibt die Beiträge wieder, die auf dem Kolloquium von 2009 in der Villa Medici in Rom vorgetragen wurden.
2. Giovanni Pietro Bellori, *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni*, Rom 1672, S. 441. Vgl. den Beitrag von Marc Bayard und Elena Fumagalli in dem hier besprochenen Band (S. 11–19).
3. François Perrier, *Segmenta nobilium signorum et statuarum quae temporis dentem invidium evasere* [...], Rom/Paris 1638.
4. Vgl. <http://mora.sns.it>.
5. Zit. nach Wilhelm Schlink, *Ein Bild ist kein Tatsachenbericht: Le Bruns Akademierede von 1667 über Poussins „Mannawunder“*, Freiburg i. B. 1996, S. 35.
6. Michael Baxandall, *Patterns of Intention. On the Historical Explanation of Pictures*, New Haven 1985, S. 58–62.





Ulrich Pfisterer et Gabriele Wimböck (dir.),

»Novità«. Neuheitskonzepte in den Bildkünsten um 1600,

Berlin : Diaphanes, 2011, 544 pages

Sébastien Bontemps

« À l'éclosion des grandes œuvres, et primesautières, ne nuit donc pas le respect pour les acquêts lents du passé : si dissemblables qu'elles soient, celles qui sont le mieux assurées de vivre dans la mémoire des hommes n'ont-elles pas pour devise : Continuité, Tradition, Nouveauté ? »¹

En proposant cette interprétation de la marche historique, d'après laquelle la continuité de l'art se nourrit d'une relation entre la tradition et l'innovation, le compositeur français Maurice Emmanuel (1862-1938) rappelle, en conclusion de son étude de *Pelléas et Mélisande* de Claude Debussy (1926), que l'innovation artistique repose sur une base solide, sur une tradition séculaire. Inversement, Jean-René Gaborit a récemment rappelé dans les actes du colloque *Tradition et innovation en histoire de l'art*, que les œuvres « qui découlent d'incontestables innovations peuvent, à court ou moyen terme, entraîner la disparition irréversibles de pratiques traditionnelles »². Cette dialectique de l'innovation et de la tradition est également au cœur du colloque *Novità. Neuheitskonzepte in den Bildkünsten um 1600* [*Novità. Conceptions de la nouveauté dans les arts visuels autour de 1600*], qui s'est tenu à la Ludwig-Maximilians-Universität de Munich en 2008 et vient d'être publié aux éditions Diaphanes sous la direction d'Ulrich Pfisterer et Gabriele Wimböck.

L'ouvrage interroge le concept d'innovation dans les images et ses implications culturelles et intellectuelles sur une courte période, la fin du XVI^e et le début du XVII^e siècle, perçue généralement comme une phase de transition entre la Renaissance et l'âge dit baroque. Loin de s'immiscer dans les débats chronologiques, les dix-sept articles qui composent cette publication contribuent certes à la définition de l'idée de nouveauté dans les beaux-arts et dans la production de plusieurs catégories d'images (aussi bien artistiques que scientifiques), mais cherchent surtout à souligner l'importance des mutations épistémiques en Europe autour de 1600. L'ambition est alors de convoquer le plus grand nombre possible de théories, de discours, de pratiques et de méthodes d'investigation, expérimentés, développés et accumulés vers 1600, sans se limiter aux seules connaissances rationnelles. Le postulat du volume est que la connaissance sensible, l'observation, l'expérience contribuent pour une large part à l'innovation.

Mais Ulrich Pfisterer ne considère pas l'innovation selon la trinité proposée par Maurice Emmanuel : continuité, tradition, nouveauté. Il affirme, dès l'introduction,

Regards croisés.

Revue franco-allemande de recensions d'histoire de l'art et esthétique
Numéro 2 / 2014.

● que l'idée d'une rupture radicale avec la tradition est la condition indispensable d'un nouveau départ de l'œuvre d'art autour de 1600. Avec le développement de la théorisation artistique au cours du XVI^e siècle, la conception, la perception et l'évaluation des œuvres d'art commencent à jouer un rôle décisif. Si la notion d'*imitatio* prédomine encore majoritairement, l'idée que la nouveauté constitue le moteur de la création suscite, d'une part son renouvellement au début du XVII^e siècle, et d'autre part des controverses aussi bien sur le terrain de la théorie que sur celui de la pratique. Bien sûr, on songe immédiatement à Nicolas Poussin, dont les déclarations sur sa pratique picturale constituent une importante synthèse des débats contemporains sur l'innovation et l'imitation, brillamment présentée par Jonathan Unglaub « Poussin and Rospigliosi : Novità, Copies, and Modes », p. 447–470.

Cinq autres contributions du volume nourrissent la définition de l'innovation dans la peinture et la sculpture en déployant quatre types de dialectique : innovation et rupture, innovation et tradition, innovation et modernité, innovation et technique. Giovanna Perini Folesani aborde ainsi la Réforme des Carrache (« Ludovico Carracci and the Beginnings of the Carracci Reform of Painting », p. 295–310) en analysant les premières grandes œuvres de Ludovico à Bologne, au Palais Fava et à la chapelle Paleotti notamment. L'auteur en renouvelle quelque peu l'interprétation en contestant la corrélation supposée entre la notion de réforme et celle d'innovation, l'une n'entraînant selon lui pas forcément l'autre. C'est, de nouveau, l'idée d'une rupture avec l'héritage formel, pratique et stylistique des décennies précédentes, qui semble ici mise en avant. À l'inverse, Estelle Lingo revient sur le rapport entre l'innovation et la tradition en s'appuyant sur le groupe de l'Annonciation de Francescho Mochi pour la cathédrale d'Orvieto, sculpté en 1603-1608 (« Sculptural Novelty and the Florentine Tradition Francescho Mochi's Orvieto Annunciation », p. 211–237). Elle pose une question simple mais lourde de conséquences : pour prétendre à l'innovation, le sculpteur doit-il pour autant nier l'héritage de la tradition florentine et les nombreux groupes sculptés par Lorenzo Maitani, Giovanni Pisano, Donatello et Michel-Ange ? Pour Estelle Lingo, la nouveauté du groupe de Mochi ne réside pas dans la rupture du sculpteur avec le passé mais dans les moyens qu'il a engagés dans la conception de son œuvre. En d'autres termes, l'art de Mochi est vieux en substance, mais nouveau dans la manière, particulièrement audacieuse, notamment par la valeur cinétique et théâtrale du groupe. Ainsi l'attachement aux traditions n'est pas forcément dépourvu de force innovante. Mais le goût pour la nouveauté condamne souvent le passé au nom de l'audace et de la modernité.

Maria H. Loh (« Technologies of the New and the Death of the Medium in Early Modern Italy », p. 239–261) et Elisabeth Oy-Marra (« Innovation als kritische Revision des Alten : Lanfrancos römische Kuppelfresken », p. 263–294) se penchent sur le caractère moderne de l'œuvre d'art au XVII^e siècle. La première prend pour point de départ une question directe du théoricien vénitien Marco Boschini (1613-1678) : « Qu'est-ce qui est nouveau dans la peinture ? » (cité p. 240). Celui-ci, qui écrit en 1674, reproche à son époque la généralisation de la pratique artistique, le nivellement formel qui en découle et condamne surtout la répétition, le « recyclage stylistique », qui risque selon lui d'aboutir à la mort de la peinture : l'innovation est donc à ses yeux vitale pour les beaux-arts. Maria H. Loh montre que la position de Boschini s'inscrit pleinement dans le *Paragone* entre les Anciens et les Modernes, mais aussi entre la sculpture et la peinture. Le théoricien proclame en effet la supériorité de la peinture

sur la sculpture, qui appartiendrait au passé et ne fournirait qu'un modèle matériel au peintre moderne : la peinture excelle au contraire « par l'action, le mouvement, l'émotion et les passions, et trouve sa source d'inspiration dans la nature » (cité p. 253). La technique apparaît donc comme une quatrième notion constitutive de l'innovation.

Philip Sohm (« Caravaggio, Federico Zuccaro and the Economics of "novità" », p. 275–399) se lance ainsi dans une riche analyse de l'implication des innovations techniques dans le travail artistique et l'économie de la création picturale en examinant la provenance et le coût des matériaux, les coûts de fabrication, l'évolution des prix, mais aussi les sujets traités et les dimensions des œuvres. L'auteur applique la méthode utilisée par les historiens de l'économie, selon laquelle l'innovation se mesure à l'aune de deux critères : le mode de fabrication et le produit fini. De ce point de vue, l'innovation n'est pas uniquement esthétique (désintéressée), elle est aussi utile et efficace de par sa dimension technique. La nouveauté ne s'applique donc pas nécessairement à la beauté formelle.

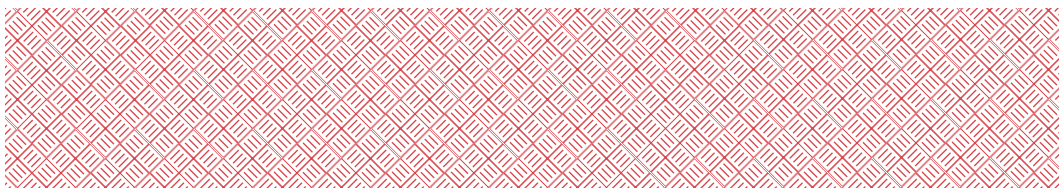
De son côté, Joaneath Spicer (« Referencing Invention and Novelty in Art and Science at the Court of Rudolf II in Prague », p. 401–424) tente de mesurer l'impact des recherches de Galilée et de Kepler dans la fabrication des images à Prague sous Rodolphe II. Les méthodes d'investigation scientifique influencent la production. L'auteur en conclut que, dans la pratique artistique, l'innovation s'affirme au sein d'une réflexion préalable à la création, c'est-à-dire dans l'*inventio*. Source de progrès et d'apprentissage, l'invention de l'artiste contribue au renouveau, ou plus exactement au bouleversement du regard porté sur le monde. Associée à l'innovation technique et au renouvellement thématique dont les variations formelles et sémantiques sont l'objet de plusieurs articles³, l'invention est créatrice parce qu'elle permet une meilleure, voire une autre, maîtrise du réel grâce à de nouvelles combinaisons possibles (Arcimboldo).

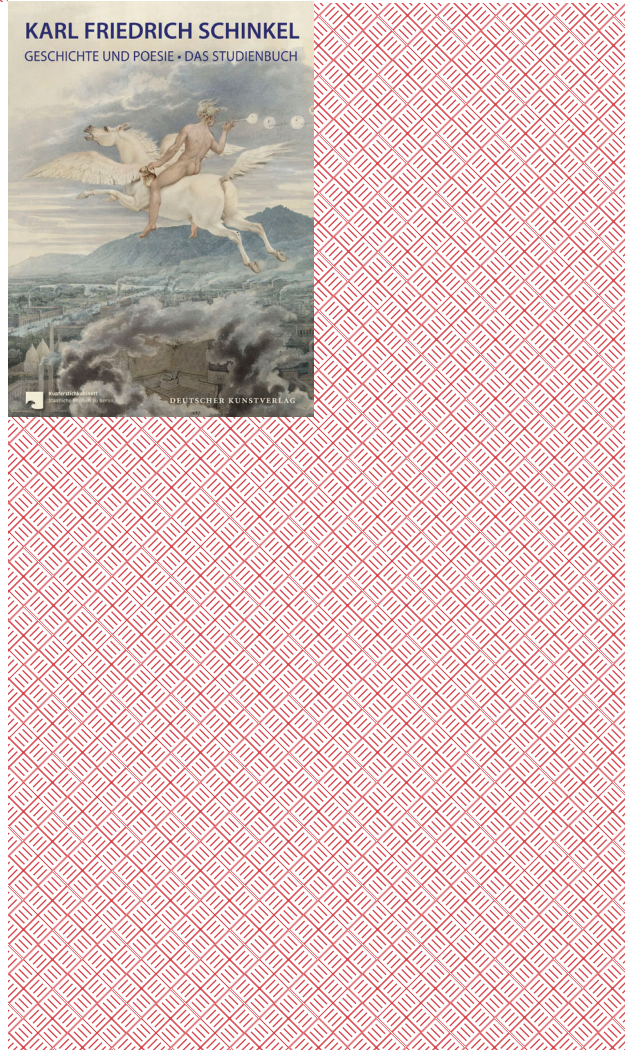
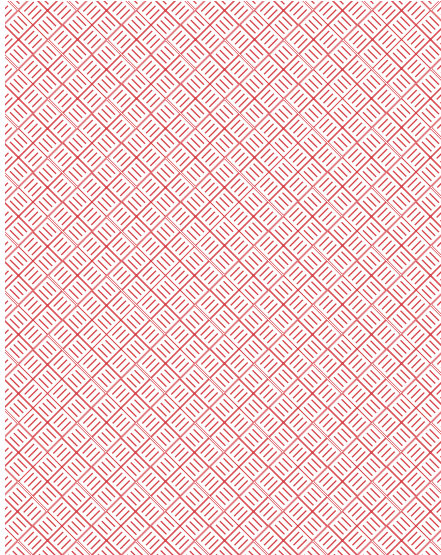
La richesse et la diversité des méthodes et des thèmes de ce colloque – même si l'on pourra regretter le peu de place accordé au rôle du mécénat et à la réception critique – souligne que l'innovation porte en définitive autour de 1600 sur la capacité à combiner les idées et à les anticiper. Cette association devient dès lors ce grâce à quoi les images « fabriquent » le monde contemporain, car, loin de reproduire ce qui existe déjà, l'innovation permet à l'artiste de donner naissance à un autre monde.

1. Maurice Emmanuel, *Pelléas et Mélisande de Claude Debussy : étude historique et critique, analyse musicale*, Paris : P. Mellotée, 1926, p. 222.

2. Jean-René Gaborit (éd.), *Tradition et innovation en histoire de l'art*, Paris : CTHS, 2009, préface.

3. Voir Sybille Ebert-Schifferer, « Annibale Carracci Bohnenesser : Revolution als Nebenprodukt », p. 111–131; et Michael Thimann, « Jerusalem in Rom. Ludovico Carracci und das Historienbild um 1600 », p. 425–446.





Hein-Th. Schulze Altcapenberg, Rolf H. Johannsen et
 Christiane Lange (Hg.), *Karl Friedrich Schinkel: Geschichte und
 Poesie – Das Studienbuch*, Berlin : Deutscher Kunstverlag,
 2012, 352 pages

Laurent Baridon

Cet ouvrage collectif est étroitement lié à l'exposition *Karl Friedrich Schinkel. Geschichte und Poesie* organisée par le Kupferstichkabinett (Staatliche Museen zu Berlin) du 7 septembre 2012 au 3 janvier 2013. Également montrée à Munich dans une version et sous un titre différents (*Karl Friedrich Schinkel. Architekt – Maler – Designer*, 1er février au 12 mai 2013, Kuns- thalle der Hypo-Kulturstiftung), cette exposition a donné lieu à un catalogue dirigé par Hein- Th. Schulze Altcapenberg, Rolf H. Johannsen et Christiane Lange. Le volume collectif qui nous intéresse ici est édité par la même équipe et reprend le même titre générique avec un sous-titre qui en établit la spécificité : *Studienbuch* (livre d'études). Les expositions et le livre font partie d'un ambitieux programme de recherche sur « l'héritage Schinkel » initié en 2009. Il avait pour objectif de travailler à la préservation des documents légués par l'architecte et de faciliter leur accessibilité grâce à une vaste campagne de numérisation. L'exposition était le deuxième volet du programme dont la troisième partie consistait à renouveler les études sur Schinkel dans le contexte du premier historicisme. Composé de vingt-sept contributions, ce recueil de textes explore effectivement de nombreux aspects de son œuvre.

En ouverture, Werner Oechslin envisage l'œuvre de l'architecte dans le contexte de la culture historique vers 1800 et examine la place dévolue aux arts. Au début du siècle, l'histoire apparaît comme un matériau toujours plus abondant et diversifié au sein duquel, par le jeu de son imagination, l'artiste doit puiser pour créer une œuvre actuelle. L'extension des références historiques a représenté une forme de libération par rapport à la culture anti- quisante des Lumières. Oechslin souligne le fait que Schinkel n'a pas élaboré une théorie, mais qu'il a délibérément choisi de pratiquer, de mettre en œuvre ses conceptions par des réalisations. Dans une perspective assez semblable, Klaus Jan Philipp explore quant à lui les relations entre poésie et architecture vers 1800.

Les contributions suivantes abordent des questions très diverses, le plus souvent fédé- rées par la relation entre les documents conservés au Kupferstichkabinett et les réalisations. Michaël Bollé se penche sur la question de la formation de Schinkel en examinant non seu- lement l'influence de son maître et ami Friedrich Gilly, mais aussi celle du contexte de la Bauakademie. Elke Ka- tharina Wittich questionne la culture historique dans la méthodologie du projet architectural, à partir du corpus

Regards croisés.

Revue franco-allemande de recensions
 d'histoire de l'art et esthétique
 Numéro 2 / 2014.

● de traités théoriques que l'architecte pouvait fréquenter. Trois contributions analysent la question du rapport au spectacle. Selon Andreas Haus, l'utilisation de la perspective par Schinkel, dans ses transparents de diorama comme dans ses décors d'opéra, manifeste une volonté de liaison entre le spectateur et les œuvres. L'étude, par Friederike Krippner, de la production spécifique de décors pour le Hoftheater met en évidence l'équilibre recherché entre allusion symbolique et vérité historique.

La question des échanges culturels avec d'autres pays est abordée par trois contributions. L'apport des deux voyages à Paris en 1804 et 1826, analysé par Andreas Beyer, est essentiel pour la constitution de la culture historique et la maturation de l'idée de musée chez Schinkel. Comme le montre David Blankenstein, les liens entre l'architecte et la France sont certes marqués par des ambiguïtés. Mais, étudiés par les réseaux et les amitiés comme l'auteur le fait, ils permettent de mettre en valeur une collégialité européenne qui ne passait pas nécessairement par les institutions. Le voyage en Grande-Bretagne, analysé par Bernard Schulz à partir du fameux carnet de 1826, a permis à Schinkel de se familiariser avec la culture industrielle ainsi qu'avec une poétique de la construction issue de l'observation de l'usage des matériaux métalliques.

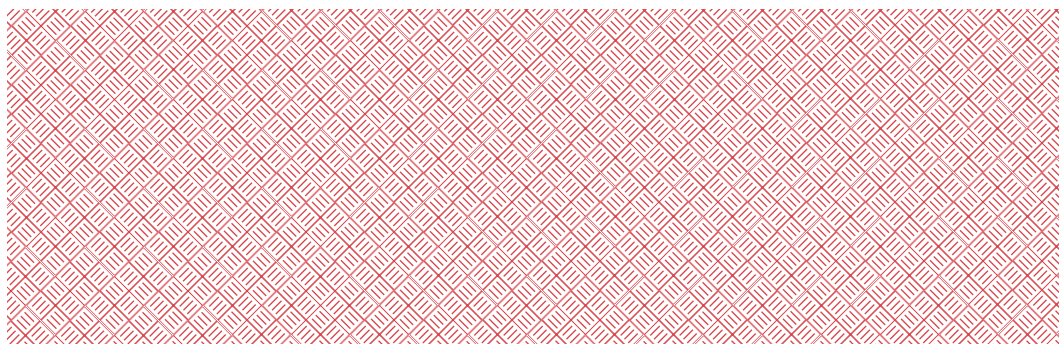
C'est de nouveau à partir d'une image, celle du *Blick in Griechenlands Blüte* de 1825 [Vision de la floraison de la Grèce], qu'Adrian von Buttlar montre le caractère opératoire de la référence historique qui devient ici, à travers des sources archéologiques maîtrisées, une « allégorie de la culture ». Suivent quatre études également consacrées à la production picturale et graphique de Schinkel. Celle de Birgit Verwiebe se penche sur les versions multiples des mêmes œuvres et en particulier du tableau *Gotischer Dom am Wasser* [Cathédrale gothique au bord de l'eau] de 1813. Sous-tendues par des analyses techniques, plusieurs études mettent en évidence les processus de création. Les dessins du voyage d'Italie (1803-1805) font notamment l'objet, dans les contributions de Fabienne Meyer et Georg Josef Dietz, d'une analyse précise à partir des différents types de papiers utilisés. Il s'agit de montrer la diversité des supports employés et l'influence des nouvelles conditions de la production du papier sur l'œuvre graphique de Schinkel, ainsi que sur sa démarche documentaire puisque ces dessins constituent en effet une sorte de musée auquel il recourait souvent. Enfin, les débuts picturaux de Schinkel sont explorés par Anna Schultz à la lumière de ses affinités avec Jakob Philipp Hackert, Josef Anton Koch et Carl Friedrich von Rumohr.

Il faut accorder un intérêt tout particulier à l'article de Hein-Thomas Schultze Altcapenberg (p. 199-210), un des maîtres d'œuvre de l'ensemble du programme de recherche. Il étudie un sujet qui est au cœur du projet *Geschichte und Poesie*, lequel a d'ailleurs pris pour principale illustration l'aquarelle de 1837 montrant une *Figure féminine (soufflant des bulles de savon) chevauchant Pégase au dessus d'une ville industrielle* [Weibliche Figur (Seifenbläserin), auf dem Pegasus über einer Industriestadt reitend]. Cette image est rapprochée d'autres allégories de Schinkel qui mettent en scène la figure de Peter Beuth, personnalité éminente dans l'histoire de la Prusse. Dans le contexte de leur amitié, Schinkel dessine des compositions étonnantes qui rappellent leur communauté d'expérience et de culture. Il s'agit d'énigmes, qui recourent parfois à des faits personnels, de commentaires cryptés et assez ironiques sur leurs idéaux et leur situation. Même si les références découlent toujours de la mythologie antique, la présence de la nature opposée à celle de la ville industrielle ou

des machines, témoigne de la volonté de dépasser l'allégorie et d'atteindre à une forme de symbolique qui se rapproche du romantisme. On vérifie ici, par le prisme des images, à quel point l'artiste, dans sa relation personnelle avec Beuth, a conçu un projet esthétique qui met en parallèle l'héritage de la culture antique et l'élaboration d'une vision moderne, industrielle et libérale de la société.

Les contributions suivantes abordent les questions stylistiques liées à l'historicisme. L'étude par Bettina von Roenne des nombreux cadres dessinés par Schinkel pour les collections berlinoises dévoile un aspect inédit et primordial de la pratique historiciste dans son rapport aux œuvres anciennes. Birgit Kropmanns examine les étapes de réalisation du mobilier grâce aux catégories de dessin et au langage formel mobilisé. Les choix stylistiques de Schinkel pour les intérieurs de cour sont également interrogés par Jörg Meiner. Les projets néoclassiques et néogothiques du Monument du Prince Ferdinand font l'objet d'une discussion de la part d'Eva Börsch-Supan, qui traite des implications des choix stylistiques de Schinkel. La fonction de représentation monarchique et historique du projet du Burg Stolzenfels, construit pour le prince Frédéric-Guillaume IV, fait également l'objet d'une contribution de Jan Werquet. Les opérations de réfection et de restauration de Schinkel, étudiés par Andreas Meinecke, sont guidées par le principe du respect du style originel principal du monument concerné. Ces problématiques stylistiques sont également explorées par Hans-Dieter Nägelke qui met en parallèle les œuvres de Schinkel et de Heinrich Hübsch, l'auteur du fameux *In welchem Style sollen wir bauen?* (*Dans quel style devons-nous construire ?* de 1828), véritable bréviaire de l'esthétique historiciste. Les trois dernières contributions du volume portent sur le testament de l'architecte, sur les collections, de la Bauakademie au Kupferstichkabinett, et sur le travail fondateur de Paul Ortwin Rave.

L'ensemble du volume d'études met au jour des aspects précis du travail de Schinkel en rassemblant des analyses ponctuelles. Cet ouvrage apporte nombre d'éléments nouveaux ou méconnus sur ses nombreuses pratiques et fait prendre conscience de l'étendue des domaines concernés. Une introduction aurait cependant été utile pour fédérer ces différentes contributions scientifiques afin de prendre la mesure des ambitions d'un homme et d'une société qui avaient mis l'art au centre d'un vaste projet tout à la fois politique, économique et culturel. Une contextualisation européenne, en partie seulement abordée par Oechslin et par l'étude des voyages, aurait également été souhaitable pour mieux souligner l'importance des apports de Schinkel à la culture historiciste du premier XIX^e siècle.

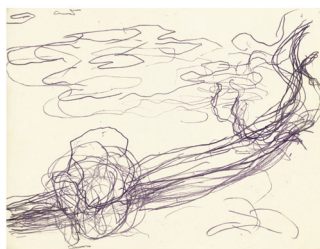


LAURENCE BERTRAND DORLÉAC

Contre-déclin

Monet et Spengler dans les jardins de l'histoire

ART ET ARTISTES GALLIMARD



Laurence Bertrand Dorléac, *Contre-déclin. Monet et Spengler dans les jardins de l'histoire*, Paris: Éditions Gallimard, 2012, 313 Seiten

Dominik Brabant

Wenn man als Besucher des Pariser *Musée de l'Orangerie* die ovalen Säle betritt und sich von Claude Monets berühmten Seerosen-Bildern umgeben sieht, so verliert sich der Blick in der Evokation einer immer schon bewegten und doch stets gleichbleibenden Natur: Als ein *tout sans fin* lassen Monets gemalte Meditationen die traditionellen Ordnungsschemata der Landschaftsmalerei hinter sich. Die Kunsthistorikerin Laurence Bertrand Dorléac nimmt das großangelegte künstlerische Vermächtnis des impressionistischen Künstlers in einer Studie mit dem Titel *Contre-déclin. Monet et Spengler dans les jardins de l'histoire* zum Anlass, um nicht nur die biographischen und kunstpolitischen Umstände der Genese dieser Werke nachzuzeichnen, die allzu oft in reduktiver Weise als Vorläuferformen abstrakter Tendenzen im 20. Jahrhundert begriffen worden sind. Sie bettet die Werke zugleich auch in die ideengeschichtlichen Denkhorizonte der Zeit des späteren 19. Jahrhunderts bis hin zum Ersten Weltkrieg und darüber hinaus ein. Monet, der seine *grandes décorations* am Vorabend des Waffenstillstandes vom 11. November 1918 in einem Brief an Georges Clemenceau dem französischen Staat vermachte, wollte diese während seiner letzten Lebensjahre unter Aufbietung aller Kräfte gefertigten Werke, wie Bertrand Dorléac umfassend dokumentiert, als ein ästhetisches Asyl vor den Zumutungen einer krisengeschüttelten Zeit begriffen wissen, als ein gemaltes Monument für den Frieden, das den beherrschenden Dekadenzdiskursen dieser Epoche die subtile Schönheit der sichtbaren Naturerscheinungen seines Gartens in Giverny entgegensetzen sollte.

Als eine Art Kontrastfolie, vor der *Le Triomphe de Monet* (so der Titel des letzten Kapitels) umso strahlender erscheinen kann, wählt die Kunsthistorikerin das pessimistisch-kulturkritische Werk *Der Untergang des Abendlandes – Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte* des nationalkonservativen Geschichtsphilosophen Oswald Spengler, dessen erster Band 1918 und dessen zweiter Band 1922 erschienen.¹ Spenglers Versuch einer kulturkomparatistischen Gesamtdiagnose der Weltgeschichte, die höchst unterschiedliche Epochen und Kulturen im Zeichen der biologistischen Metaphorik von Wachstum, Blüte und Verfall als quasi-natürliche und somit auch unabänderliche Entwicklungsprozesse darstellen sollte, darf durchaus als ein zeitgenössisch breitenwirksames Pamphlet für antidemokratische Erlösungshoffnungen und nationalistische Selbstversicherung gelten. Mehrere Studien haben auch die kritischen Töne, die Spenglers Studie provoziert hat, in Erinnerung gerufen.² Freilich kann der heutige Leser angesichts des dräuend-apokalyptischen Duktus und der höchst ei-

Regards croisés.

Deutsch-französisches Rezensionjournal für Kunstgeschichte und Ästhetik
Nummer 2 / 2014.

genwilligen Melange aus Goethescher Morphologie-Lehre und Nietzscheanischer Willensmetaphysik nur in Verlegenheit geraten. Spengler kontrastiert eine „apollinische“, weil präsenzverfallene Antike mit einem „magisch“ anmutenden Orient und einem „faustischen“, unweigerlich aufs Unendliche hindrängenden Abendland. Seine thanatologischen Beschwörungen einer unweigerlich dem Niedergang geweihten Moderne konnten dem französischen Impressionismus – wen würde es wundern – freilich nur wenig abgewinnen: Im Sinne einer „gefährliche[n] Kunst, peinlich, kalt, krank, für überfeinerte Nerven, aber wissenschaftlich bis zum äußersten“,“³ schienen ihm die französischen Maler als Inbegriff einer urban überformten Dekadenz, deren Landschaftsmalerei selbst wieder als Ausweis und untrügliches Zeichen einer kulturellen Dämmerung, als Rousseauistische Verblendung erscheinen musste.

Bertrand Dorléac schlägt aus der Analyse dieser Quellen für ihre Studie Kapital und setzt von dort aus zu einem breitangelegten Panorama des naturmetaphorischen Denkens im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert an, wobei ihre Argumentation auch Émile Zolas Roman *L'Œuvre* (S. 64ff.), Max Nordaus Degenerationstheorie (S. 61ff.), Ernst Haeckels Darwin-Rezeption (S. 78ff.) und Roger Marx' kunstkritische Verteidigung des Japonismus (S. 141ff.) streift. Die Konstellation von Monet und Spengler, deren Biographien sonst keine weiteren Berührungspunkte aufweisen, dient als Gravitationspunkt für die höchst unterschiedlichen Positionierungen dieser Epoche gegenüber dem „unvollendeten Projekt der Moderne“ (J. Habermas), deren Extrempole ein affirmativer Fortschrittsglaube auf der einen und eine defätistisch-säkularisierte Eschatologie auf der anderen Seite bilden. Ein Kapitel über die Faszination der Epoche für künstliche Paradiese, wie sie etwa bei der Pariser Weltausstellung von 1900 in einem überdimensionierten Aquarium zum Ausdruck kam, erstattet Monets scheinbar geschichtsenthobenen *grandes décorations* ihren Gegenwartsbezug zurück, indem es die phantasmagorischen Traumwelten ins Gedächtnis ruft, in die sich eine in ihrem Naturbezug verunsicherte Gesellschaft flüchtete (S. 108–117). Angesichts dieser überzeugenden Kontextualisierungen erscheint es jedoch weniger verständlich, warum die Argumentation nicht nachdrücklicher auf die jüngere Monet-Forschung eingeht: Ségolène Le Men etwa hat in einer Studie gezeigt, dass Monet durchaus ein gegenwartsinteressierter Künstler war, der mit den bissig-satirischen Karikaturen seiner Frühphase tief in der populären Bildkultur seiner Zeit verankert war.⁴ Ein weiteres Kapitel über die Landschaftsmalerei zur Zeit der *Troisième République* lässt nicht nur Monets Einbettung in ein dichtgesponnenes Netz an politisch engagierten Kunstkritikern wie etwa Gustave Geffroy zum Vorschein kommen, sondern es verdeutlicht zudem den entschieden republikanischen Impetus seiner Landschaftsgemälde, die weder zu religiöser Überhöhung noch zu allzu patriotischer Idealisierung (etwa im Sinne einer *France profonde*) einladen (S. 154ff.). Das darauf folgende Kapitel, das sich dem Problem der Serialisierung bei Monet widmet, richtet das Augenmerk unter anderem auf Charles Péguy's Deutungen von Monets visueller Poetologie der Serie, die gerade durch den Wandel in der Wiederholung weder in dekadente Endzeitvisionen noch in eine mechanistische Reproduzierbarkeit münden würde (S. 170).

In methodischer Hinsicht verschreibt sich Bertrand Dorléac einer Herangehensweise, die der mit ihren Schriften schon vertraute Leser aus Publikationen wie *L'Ordre sauva-*

ge: *Violence, dépense et sacré dans l'art des années 1950–1960* (Paris 2004) oder *Après la guerre* (Paris 2010) kennt: In einer sozialgeschichtlichen Tradition richtet sich ihr Interesse auf das Verhältnis von künstlerischer Formensprache und gesellschaftlich-politischer Zeitgeschichte, wobei die Katastrophen der zwei Weltkriege und die ideologischen Spannungsverhältnisse insbesondere zwischen Frankreich und Deutschland einen Angelpunkt ihrer Darstellung bilden.

Es ist jedoch gerade auch dieser weit ausgreifende Anspruch einer panoramaartigen Darstellung, der die Argumentation angesichts der leitmotivischen Zuspitzung auf Monets *monument pour la paix* und Spenglers geschichtsphilosophische Apokalyptik dann doch nicht wirklich ausgewogen erscheinen lässt. Ein Blick in den Namensindex zeigt die beachtliche Anzahl von über fünfhundert Persönlichkeiten, die dabei durchaus als repräsentativ für die kulturellen Kraftverhältnisse der Zeit verstanden werden darf. Und doch vermisst man schmerzlich manche der in den vergangenen Jahren so intensiv erforschten Vermittlerfiguren⁵, die sich konstant und ohne nationalistische Vorbehalte den deutsch-französischen Übersetzungsprozessen gewidmet haben. Während etwa Carl Einstein, Walter Benjamin oder Julius Meier-Graefe nur jeweils ein einziges Mal erwähnt werden und letztgenannter auch nur in seiner Rolle als Kunsthändler, nicht aber als Autor der *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst*⁶, sucht man als Leser angesichts der extensiven Analyse von Autoren wie Ernst Jünger und Friedrich Nietzsche oder von Künstlern wie Franz Marc und Wassily Kandinsky vergeblich Persönlichkeiten wie Harry Graf Kessler und nicht zuletzt frankophile Künstler wie Max Liebermann. Es waren aber eben auch diese Figuren, die in ihrem eigenen Handeln hoffnungsstiftende Momente der kulturübergreifenden Begegnung befördert haben und dadurch aktiv dem dumpfen Chor der Endzeitevokationen und Verfallsprognosen entgegengetreten sind. Es wäre erfreulich gewesen, wenn ihnen in dieser Studie mehr Raum zugesprochen worden wäre. Dennoch liest man das Buch mit Nutzen, da die Autorin mit großer Belesenheit und anhand zahlreicher Quellen und Zitate die intellektuellen Netzwerke und ästhetischen Verknüpfungsmomente sichtbar zu machen versteht, die sich zwischen den Protagonisten der Kunst, der Kunstkritik, der Kunstpolitik, der Wissenschaft und der Philosophie haben entfalten können.

1. Oswald Spengler: *Der Untergang des Abendlandes. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte*, Bd. 1: *Gestalt und Wirklichkeit*, München 1920 (22.–32. Auflage).

2. Vgl. exemplarisch: Barbara Beßlich: *Faszination des Verfalls: Thomas Mann und Oswald Spengler*, Berlin 2002.

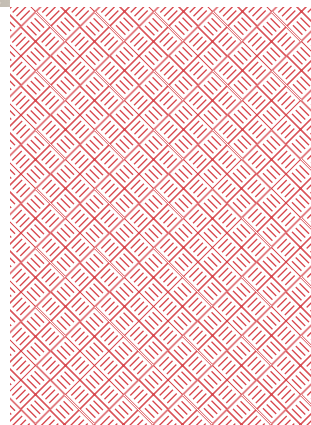
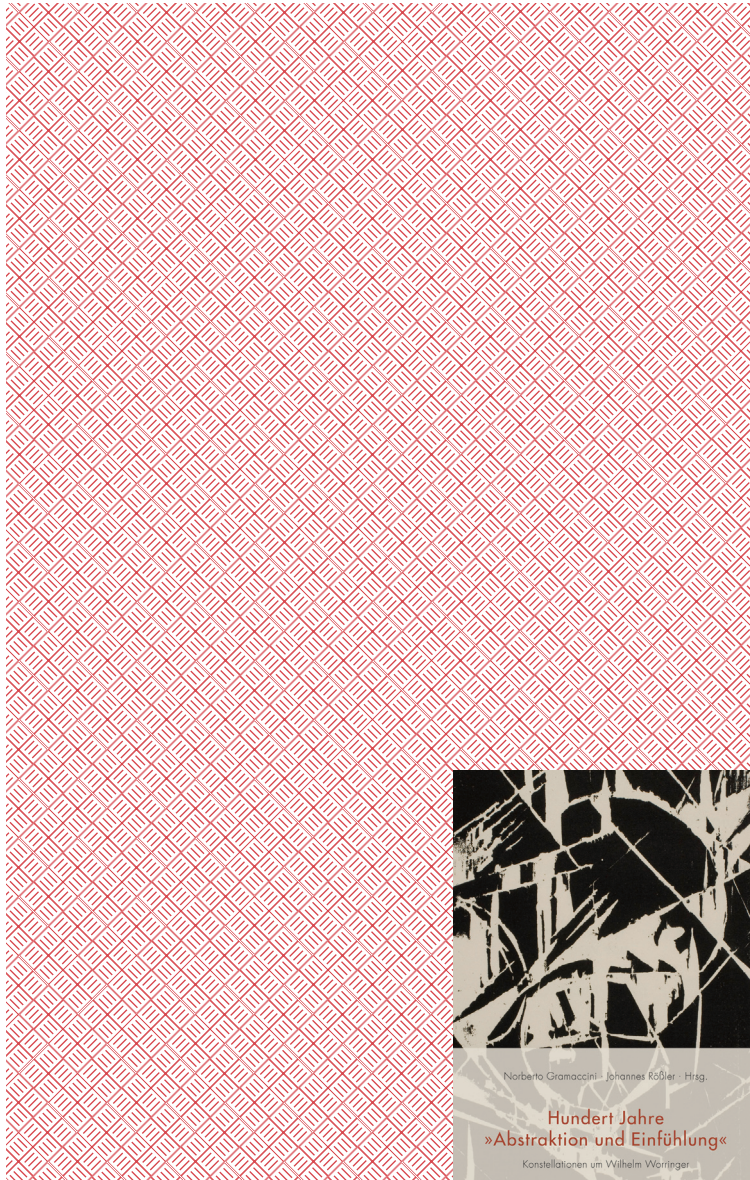
3. Spengler 1920, wie Anm. 1, S. 390.

4. Vgl. Ségolène Le Men, *Monet*, Paris 2010.

5. Vgl. exemplarisch: Andreas Holleczek und Andrea Meyer (Hg.): *Französische Kunst. Deutsche Perspektiven: 1870–1945. Quellen und Kommentare zur Kunstkritik*, Berlin 2004.

6. Julius Meier-Graefe, *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst: Vergleichende Betrachtungen der bildenden Künste, als Beitrag zu einer neuen Aesthetik*, Stuttgart 1904..





Norberto Gramaccini et Johannes Rößler (dir.), *Hundert Jahre „Abstraktion und Einfühlung“. Konstellationen um Wilhelm Worringer*, Munich : Wilhelm Fink, 2012, 288 pages

Mildred Galland-Szymkowiak

La publication des *Schriften* de Wilhelm Worringer (1881-1965) en 2004¹ est venue confirmer et encourager le visible renouveau, depuis les années 1980, de l'intérêt pour un historien d'art qui a œuvré autant à l'intérieur de sa discipline qu'à ses marges, et de ce fait a pendant longtemps été lu et discuté davantage par des artistes, des spécialistes de littérature, des psychologues et des philosophes que par des historiens d'art². Que l'on pense, par exemple, à la manière dont Gilles Deleuze s'est approprié, pour analyser dans sa *Logique de la sensation* la peinture de Francis Bacon, des notions issues d'*Abstraktion und Einfühlung* (Munich, 1908) et surtout des *Formprobleme der Gotik* (Munich, 1911). Il n'est pas impossible que l'intérêt renaissant pour Worringer ait effectué un détour via la France et les États-Unis, pour revenir vers l'Allemagne et la Suisse. Une sorte de coup d'envoi au revival avait été marqué par la parution du collectif *Invisible Cathedrals. The expressionist Art History of Wilhelm Worringer* (1995), relayé par le volume de 2002 intitulé *Wilhelm Worringers Kunstgeschichte*³. Les deux monographies marquantes de Claudia Öhlschläger et de Jutta Müller-Tamm⁴ en 2005 ont également été des jalons pour la redécouverte d'un auteur que toutes deux interprètent comme important repère dans la conscience de soi de la modernité. Si la perspective de C. Öhlschläger est plutôt esthétique que littéraire, celle de l'ouvrage approfondi de J. Müller-Tamm relève des sciences de la culture au sens le plus large, incluant littérature, psychologie, psychanalyse.

Le volume qui nous intéresse ici est issu d'un colloque tenu à l'Institut d'histoire de l'art de l'Université de Berne fin 2007, cent ans après que Worringer eut soutenu en cette même université sa thèse de doctorat, *Abstraktion und Einfühlung* (qui ne fut traduite en français qu'en 1978). Édité par deux historiens d'art, Norberto Gramaccini et Johannes Rößler, il rassemble des contributions émanant pour l'essentiel d'historiens d'art et vient donc attester heureusement que le renouveau de l'intérêt pour Worringer concerne désormais aussi sa propre discipline.

Les contributions sont organisées en quatre parties principales. Après une brève introduction des éditeurs contenant les résumés des articles, et après l'édition du *Gutachten* – plutôt neutre – rédigé en 1906 par Artur Weese sur la thèse de Worringer qu'il avait dirigée, une première partie contient deux articles à caractère introductif, l'un de Helga Grebing relatif à la biographie de Worringer, l'autre de Hannes Böhringer, qui reconstitue librement le statut théorique singulier de l'histoire de

Regards croisés.

Revue franco-allemande de recensions d'histoire de l'art et esthétique
Numéro 2 / 2014.

● l'art pratiquée par Worringer, et suggère que sa méthode même peut se comprendre à partir du double mouvement de l'abstraction et de l'empathie. On voit bien ici ce qui a pu à la fois rebuter les historiens d'art et exercer une influence tant sur la production artistique que sur la réflexion philosophique ou l'histoire des idées : Worringer élabore des distinctions conceptuelles que leur portée anthropologique, voire métaphysique, rend applicables bien au-delà de telle période déterminée de l'histoire de l'art.

C'est précisément sur les apports théoriques des premiers écrits de Worringer (1907-1911) que revient une deuxième grande partie, « Fondements et concepts de l'histoire de l'art ». Sont ici analysés non seulement la genèse et le contexte théorique des concepts qu'il a développés, mais aussi leurs relations avec d'autres modes d'écriture de l'histoire de l'art : l'approche « nomothétique » de Karl Lamprecht (contribution de Hardy Happle) ; celle de Riegl (à travers le prisme panofskyen : contribution de Hans Wernher von Kittlitz) ; ou encore celle de de Carola Giedion-Welcker, amie de Worringer et femme de Sigfried Giedion, dans sa *Moderne Plastik* de 1937 (Iris Bruderer-Oswald). Edgar Bierende, analysant l'ouvrage sur Cranach que Worringer publia juste après sa thèse, y discerne une application concrète de sa définition du style comme expression collective. Surtout, l'article remarquable de Magdalena Bushart sur « Les catégories psychiques de la configuration formelle » situe la position complexe de Worringer par rapport à l'entreprise générale d'une *Kunstwissenschaft* diversement visée par Riegl, Wölfflin et Schmarsow : une position, selon Magdalena Bushart, de « pot-pourri méthodologique sauvage » (p. 62), ignorant délibérément le primat de l'empirie.

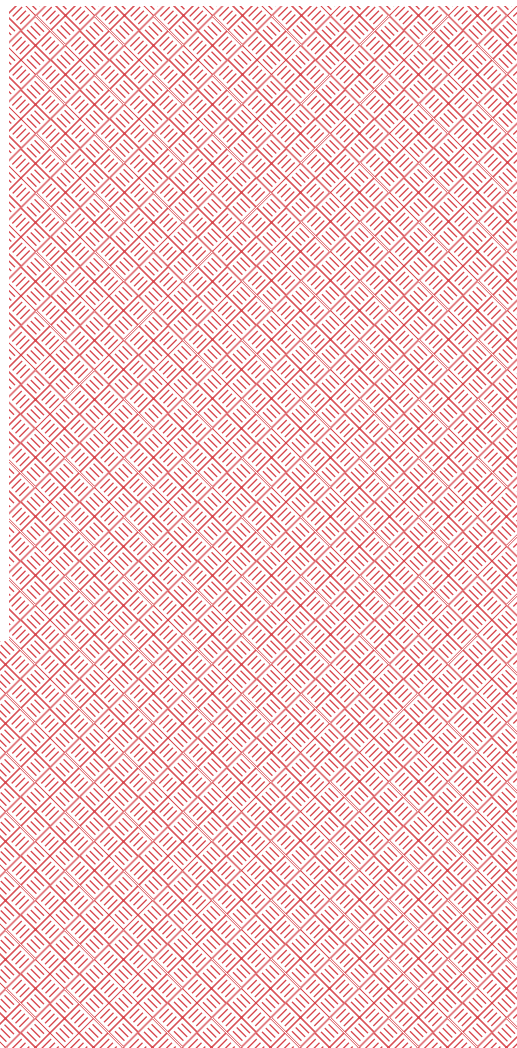
Une troisième partie est consacrée à la réception de l'œuvre de Worringer dans les arts plastiques et l'architecture. Dans une contribution marquante qui ne peut manquer de provoquer la discussion, Oskar Bätschmann relativise fortement la thèse d'une lecture de Worringer par les artistes du *Blaue Reiter*, Kandinsky et Franz Marc, et souligne sa distance critique par rapport à l'art qui lui fut contemporain. Divers aspects précis de la réception sont ensuite approfondis : Osamu Okuda se penche sur le rapport de Paul Klee à Worringer en 1914-1915 ; Andreas Rüfenart édite et commente plusieurs lettres écrites par Worringer à Cuno Amiet entre 1911 et 1919 ; Bernd Nicolai s'intéresse à l'influence des écrits de Worringer sur la théorie de l'architecture moderne entre 1912 et 1922 à travers la revue *Der Sturm* et les travaux de Paul Westheim, Adolf Behne et Burno Taut, mais aussi chez Le Corbusier via August Klipstein, élève de Worringer.

Une quatrième et dernière partie cerne quelques aspects de la réception de Worringer après l'expressionnisme : manière bienvenue de dépasser le sempiternel débat sur la question de savoir si l'on pourrait comprendre *Abstraktion und Einfühlung* et les *Formprobleme* comme des manifestes expressionnistes, alors même que la recherche a mis en évidence le statut de *malentendu productif* d'une telle réception, qui ne correspond nullement aux intentions de Worringer. L'article de Siegfried K. Lang, qui analyse le rapport de Worringer au cubisme autour de 1919, souligne cette divergence entre l'auteur et une réception prenant par rapport à lui une indépendance parfois étonnante. Ainsi André Schlüter montre comment les défenseurs d'une « révolution conservatrice », Moeller van den Bruck, Carl Schmitt et Ernst Jünger, transforment l'idée d'abstraction pour l'orienter vers un contenu esthétique-politique. Jörg Probst revient sur la réception de Worringer en RDA ; antinazi dès avant 1933 (p. 37), ce dernier vécut à Halle (zone d'occupation soviétique) à partir de 1946, avant de fuir à l'Ouest

en août 1950. Son concept d'abstraction fut compris comme opposé au réalisme socialiste et ce n'est que dans les années 1980 qu'il fut de nouveau recevable en RDA. Harald Kraemer élargit, pour finir, l'horizon de la réception en soulignant l'actualité de la pensée de l'ornement développée par Worringer pour comprendre l'œuvre de certains artistes d'aujourd'hui (Philipp Taaffe, Gilbert & George, Matthew Barney, Takashi Murakami, Marie-Jo Lafontaine etc.).

On ne peut que souhaiter que ce beau et intéressant volume constitue un aiguillon à des études francophones (en histoire de l'art, en études germaniques, en esthétique et en philosophie) qui permettraient de dépasser les clichés et approximations auxquels se réduit bien souvent la réception de Worringer en France. Seul un vaste travail de traduction pourra poser les fondations d'une telle lecture, à la fois contextualisante et féconde pour la pensée vivante.

1. Wilhelm Worringer, *Schriften*, Munich : Fink, 2004, 2 vol. (et un CD-Rom de leçons et exposés issus du Nachlaß).
2. Voir Mildred Galland-Szymkowiak, « Worringer », dans Michel Espagne et Bénédicte Savoy (dir.), *Dictionnaire des historiens d'art allemands*, Paris : CNRS éditions, 2010, p. 372-381.
3. Neil H. Donahue (dir.), *Invisible Cathedrals. The expressionist Art History of Wilhelm Worringer*, Pennsylvania : The Pennsylvania University Press, 1995; Hannes Böhringer, Beate Söntgen (dir.), *Wilhelm Worringers Kunstgeschichte*, Munich : Fink, 2002.
4. Claudia Öhlschläger, *Abstraktionsdrang. Wilhelm Worringer und der Geist der Moderne*, Munich : Fink, 2005. Jutta Müller-Tamm, *Abstraktion als Einfühlung. Zur Denkfigur der Projektion in Psychophysiologie, Kulturtheorie, Ästhetik und Literatur der frühen Moderne*, Fribourg en Brisgau : Rombach Verlag, 2005.





Écrire la sculpture (XIX^e-XX^e siècles)

SOUS LA DIRECTION D'YVANNE RIALLAND



CLASSIQUES
GARNIER

RENCENTRAUX 61

Ivanne Rialland (Hg.), *Écrire la sculpture (XIX^e–XX^e siècles)*,
 Actes du colloque organisé à l'École normale supérieure
 et à la Maison de la Recherche du 16 au 18 juin 2011, Paris:
 Classiques Garnier, 2012, 353 Seiten

Susanne Mersmann

Der von der Literaturwissenschaftlerin Ivanne Rialland herausgegebene Sammelband *Écrire la sculpture (XIX^e–XX^e siècles)* basiert auf einem dreitägigen, von der École normale supérieure und der Maison de la Recherche der Université Paris Sorbonne 2011 ausgerichteten Kongress, an dem sowohl Vertreter der Kunstgeschichte als auch Literatur- und GeschichtswissenschaftlerInnen teilnahmen. Die Publikation kann als eine Erweiterung und durch neue Zugänge bereicherte Fortführung zweier Tagungen gelten. Im Jahr 2000 erschien *From Rodin to Giacometti. Sculpture and Literature in France*, ein Band, in dem Aspekte des Wechselverhältnisses zwischen Literatur und Skulptur in den Jahren 1880 bis 1950 im französischen Kontext beleuchtet wurden.¹ 2010 veröffentlichte Rialland gemeinsam mit Dominique Vaugeois Kongressakten unter dem Titel *L'Écrivain et le spécialiste*, die das Beziehungsgeflecht kunstspezifischer und literarischer Perspektiven auf die bildenden Künste im 19. und 20. Jahrhundert thematisierten.²

Auch in den 21 Beiträgen des vorliegenden Bandes werden Romane und Gedichte als Ausgangspunkt genommen, um nach Formen der Betrachtung von Skulptur zu fragen.³ Wesentlich weitreichender sind aber die geographischen und zeitlichen Zusammenhänge, aus denen die betrachteten Werke stammen. Diese reichen von archäologischen Funden (Françoise Levaillant), über chinesische Skulptur (Anne Reverseau) bis hin zu Minimal Art (Laurence Corbel) und Christoph Schlingensief (bei Thierry Dufrêne). Hervorzuheben ist die Bedeutung, die der europäischen Rezeption afrikanischer Skulptur eingeräumt wird (Delphine Vernozzy, Jacqueline Gojard).

Die im Titel markierte Fokussierung auf das 19. und 20. Jahrhundert bezieht sich folglich nicht auf die Datierung der verhandelten Werke, sondern auf die Erscheinungsdaten der Texte. In der Gewichtung der Textauswahl und -gattungen knüpft der Band an Riallands Publikation aus dem Vorjahr an. Im Zentrum stehen literarische Werke (Claire Gheerardyn, Claire Barbillon, Daniel Delbreil), Kunstzeitschriften (Françoise Levaillant, Fabienne Fravallo, Corine Girieud) und Quellentexte der BildhauerInnen selbst (Antoinette Le Normand-Romain, Laurence Corbel, Jean-François Coadou). Darüber hinaus haben ein Reisebuch (Anne Reverseau), ein Kunstbuch (das *Musée imaginaire de la sculpture* von Malraux, dazu der Beitrag von Dominique Vaugeois) sowie Ausstel-

Regards croisés.

Deutsch-französisches Rezensionjournal
 für Kunstgeschichte und Ästhetik
 Nummer 2 / 2014.



lungskommentare (Ivanne Rialland) und auch Werbung (Corine Girieud) Eingang in die Analysen gefunden.

Mit dem Titel „Die Skulptur schreiben“, den Philippe Sollers bereits einem Essay aus dem Jahr 1983 vorangestellt hatte,⁴ bezeichnet Rialland den gemeinsamen Ausgangspunkt der Studien: Ziel sei es, „[...] die Schrift nicht – oder nicht nur – als einen Nachtrag, einen Kommentar zu betrachten, sondern als etwas für die Skulptur Konstitutives [...]“ (S. 7). Als einen exemplarischen Fall führt Rialland das Grabmal des Croniamantal aus der Erzählung „Der gemordete Dichter“ von Apollinaire an, das durch einen Künstler namens „Oiseau du Bénin“ (ein Alter Ego Picassos) als eine Hohlform errichtet werden soll: „[...] ich muß ihm ein tiefsinniges Standbild aus Nichts aushauen, wie die Poesie und wie der Ruhm“⁵, heißt es in der Erzählung. Das Beispiel deutet bereits an, dass Materialdiskurse in dieser Publikation nicht im Zentrum stehen.⁶

Das Themenspektrum der Beiträge erstreckt sich auch auf das Verhältnis zwischen Skulptur und Raum, wobei sowohl die Raumsituationen in Ausstellungen und deren Vergegenwärtigung in der Fotografie (Dufrêne) als auch Präsentationen im Skulpturengarten (Vaugeois) Berücksichtigung finden. Eine Stärke des Bandes liegt in der Vielfalt der ins Spiel gebrachten thematischen Ansätze, von denen nur einzelne hier angeführt werden können.⁷

Grundsätzlichen Definitionsfragen zur Skulptur widmet sich der Beitrag von Françoise Levailant, der *Skulptur schreiben* als Prozess des *Einschreibens* versteht und dabei die Zuweisung des Begriffs „Skulptur“ an bestimmte Objekte im Blick hat. Als Ausgangspunkt dient ihr die im Umkreis der Surrealisten erschienene Zeitschrift *Documents magazine illustré* (1929–1930), die dem Untertitel zufolge der Archäologie, den Schönen Künsten und der Ethnografie gewidmet sein sollte. Mit ihren Begründern Georges Bataille und Pierre d'Espezel, die beide für das Pariser Münzkabinett tätig waren, wird der Bezug zur Plastik besonders sinnfällig. Für das Anliegen des gesamten Sammelbandes, Formen des „*écrire sculpture*“ präzise zu analysieren, ist Levailants methodische Herangehensweise von besonderem Interesse, da sie einen Gesamtzusammenhang der Erwähnung des Begriffs „Skulptur“ in den Blick nimmt und dabei auf die Titel der Artikel und die Texte ebenso Acht gibt wie auf die Auswahl und Platzierung der Fotografien. Anhand der genauen Untersuchung eines Publikationsorgans, das verschiedene geistige Strömungen bündelte (Georges Henri Rivière war ebenso beteiligt wie Carl Einstein), tritt hervor, wie weit das Spektrum der Objekte reichte, die als Skulptur gelten konnten.

In einem Beitrag, der auch das aktuelle Ausstellungsgeschehen in Paris aufgreift, geht Delphine Vernozy einem Aspekt nach, der in besonderer Weise zu einem europäischen Modernitätsschub beigetragen hat: der Beeinflussung der Skulptur durch den Tanz.⁸ Im Zentrum ihrer Analyse steht die amerikanische Tänzerin Isadora Duncan, eine Wegbereiterin des Ausdruckstanzes in Deutschland, die sich choreographisch an antiken Vasen, Reliefs und Statuen orientierte. Vernozy richtet ihren Blick aber auch auf die Aufführung des Solos *Sculpture nègre* durch den Schweden Jean Börlin in Paris im Jahr 1920. Ihrer Untersuchung legt die Autorin einen erweiterten Begriff der Skulptur zugrunde – eine Entscheidung, die im Kontext der Betrachtung außereuropäischer Werke in Frankreich durchaus berechtigt ist. Ob ihre Festlegung auf die *bewegte Skulptur* für ihre Argumentation

notwendig ist und ob die von ihr konstatierte *Synthese* der Künste im Ballett tatsächlich neue Perspektiven eröffnet, erscheint allerdings zweifelhaft.

Die Herausgeberin Rialland geht in ihrem eigenen Beitrag der Frage nach, wie sich die Außendarstellung der Bildhauerin Germaine Richier aufgrund von kunstkritischen Kommentaren zu ihrem Werk und ihrer Person konstituiert und gewandelt hat. Aufschlussreich ist, wie die Kunstkritik der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts die Kategorien des Geschlechts und der regionalen Herkunft miteinander verknüpft hat, um ein positives Bild der Künstlerin zu prägen: Ihr provenzalischer Geburtsort diene als Ausweis ihres Temperaments und ihrer „virilen“ Schaffenskraft. Stilistisch wurde Richier einem Expressionismus „à la française“ zugeordnet.

Antoinette Le Normand-Romain untersucht in chronologischer Perspektive eine Sammlung von Autographen des Institut national d'histoire de l'art, die von Jacques Doucet und von Roland Marx an das französische Forschungsinstitut übergeben worden ist. Eine besondere Qualität dieses Beitrags liegt darin, dass Schriftstücke, denen sonst wenig Aufmerksamkeit geschenkt wird – darunter Rechnungen und inoffizielle Schreiben – als Textgattung ins Zentrum gerückt werden und ihre Stilistik untersucht wird. Le Normand-Romain gelingt es dabei, eine aufschlussreiche Entwicklung nachzuzeichnen: Während frühe Autographen davon zeugen, dass sich die Künstler (etwa Barye, Carpeaux, Rodin) nur eingeschränkt zu artikulieren verstanden (was sich in orthographischen Fehlern und umgangssprachlichen Formulierungen äußert), lässt sich im Symbolismus und mehr noch im 20. Jahrhundert ein sprachlicher Stil beobachten, der ein Bewusstsein vom eigenen künstlerischen Status und ein geschultes Vermögen, auch der Selbstdarstellung, verrät.

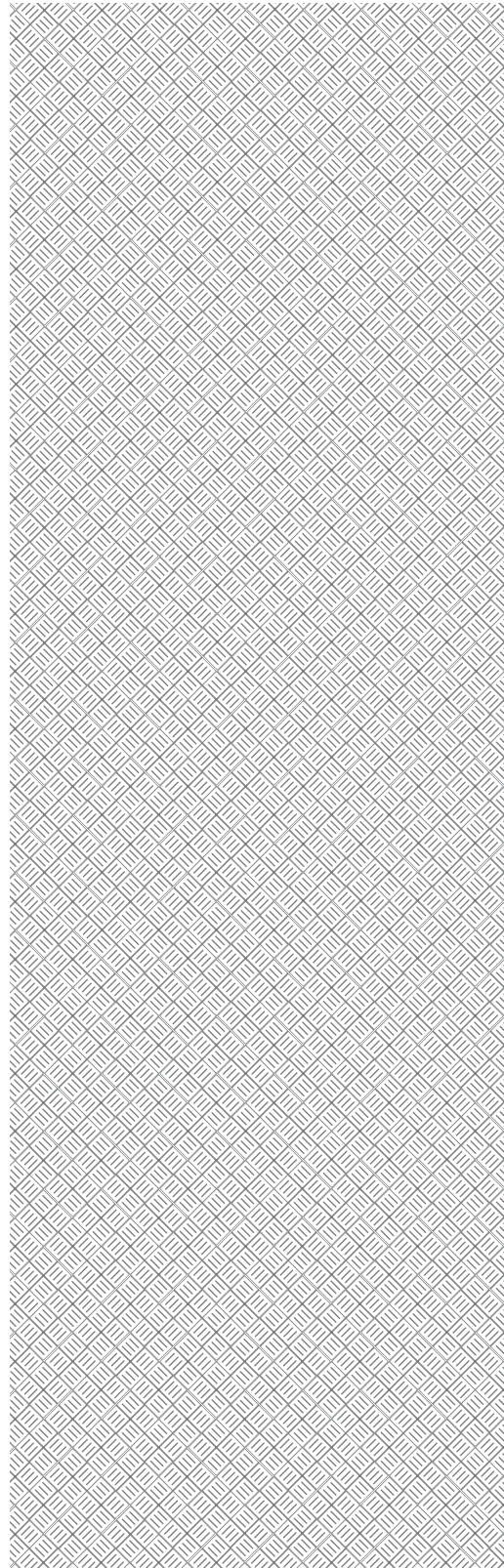
Bei aller Faszination für das Spektrum der teils neu entdeckten Aspekte lässt der vorliegende Sammelband ein klares Ordnungsschema vermissen. Der Chronologie wird keine Beachtung geschenkt, da sich erst ab Seite 247 ein Beitrag findet, der sowohl in der Text- als auch der Werkauswahl das 19. Jahrhundert in den Blick nimmt.⁹ Eine Einteilung in thematische Blöcke, die das Themenspektrum womöglich künstlich strukturiert hätte, wurde ebenfalls nicht vorgenommen. Obgleich nicht allen Fallstudien eine klare Fragestellung zugrunde liegt und das 19. Jahrhundert etwas vernachlässigt wird, wartet der Sammelband *Écrire la sculpture* insgesamt mit einer erfrischenden und inspirierenden Vielfalt aktueller Perspektiven auf. In diesem Sinne hat die Herausgeberin gut daran getan, die Beiträge bereits ein Jahr nach dem Kongress zu publizieren. Eine längere Redaktionsphase hätte freilich die Möglichkeit geboten, neben dem Personenindex auch einen Sachindex zu erstellen. Er hätte es erlaubt, die Begriffsfelder präziser zusammenzuführen und so eine bessere terminologische Grundlage für die zukünftige Forschung im Feld zwischen Literatur und Skulptur zu legen.

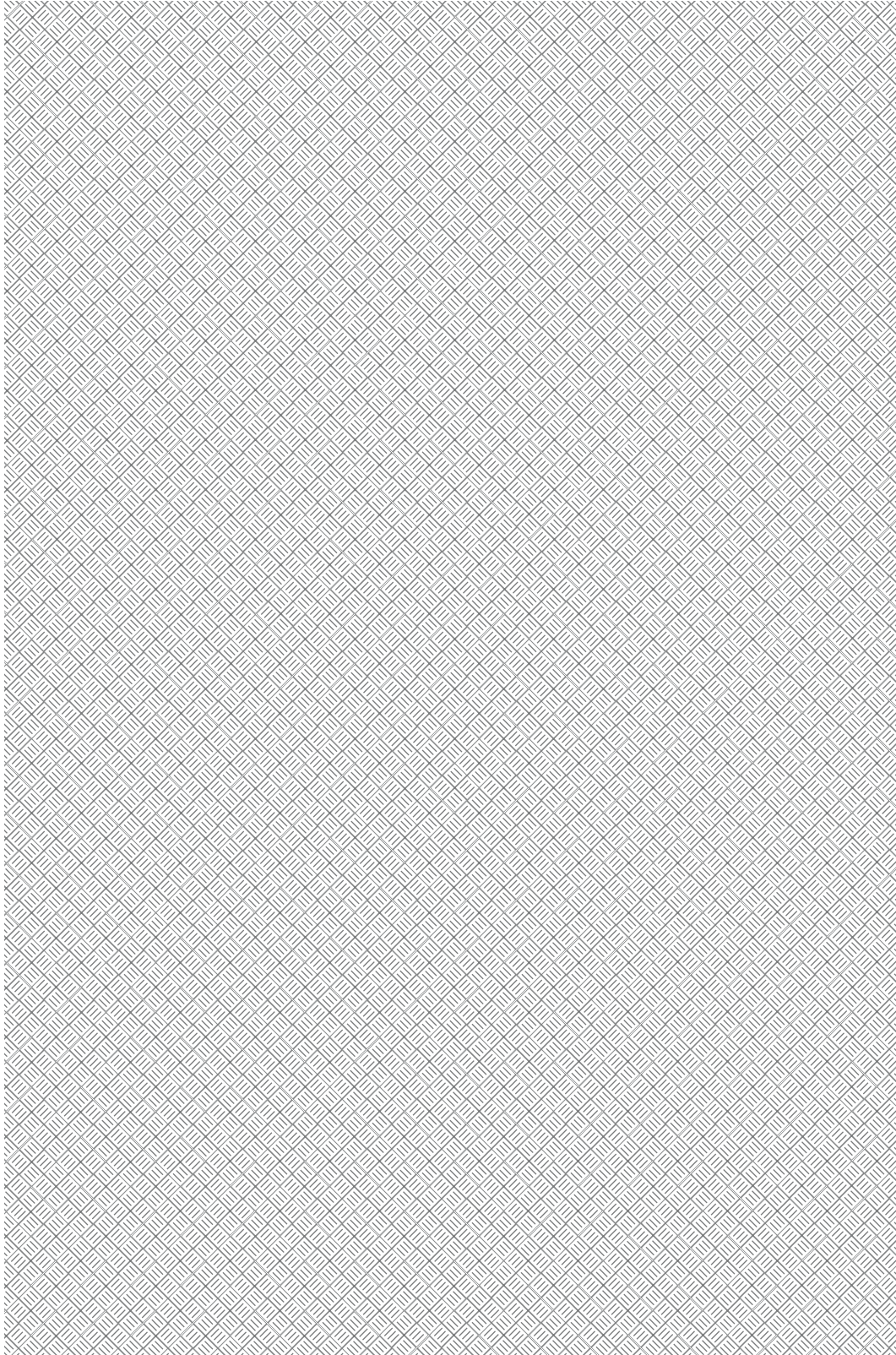
1. Keith Aspley, Elizabeth Cowling und Peter Sharatt (Hg.), *From Rodin to Giacometti. Sculpture and Literature in France 1880–1950*, Amsterdam 2000.

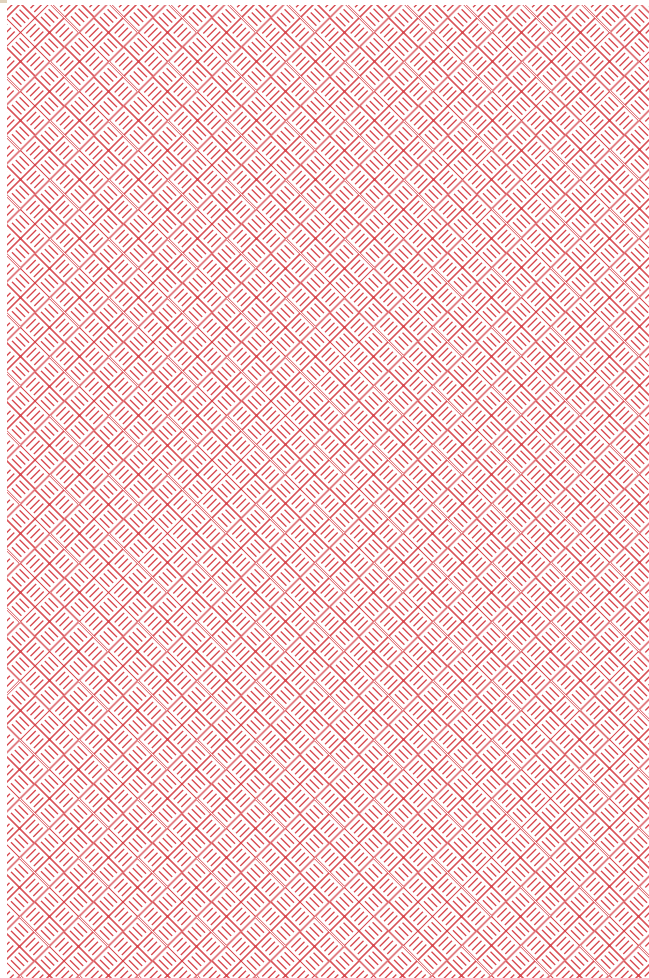
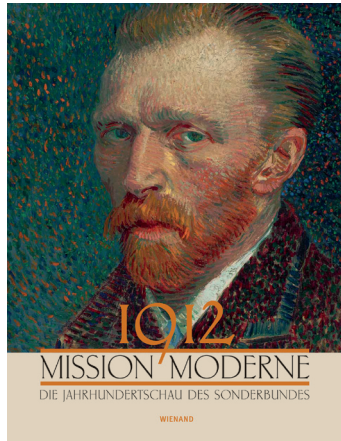
2. Dominique Vaugois und Ivanne Rialland (Hg.), *L'Écrivain et le spécialiste. Écrire sur les arts plastiques au XIX^e et au XX^e siècles*, Paris 2010. Als weitere Anknüpfungspunkte können auch Untersuchungen zur Interdependenz des

Schaffens von Rodin und Rilke angeführt werden. Zu nennen sind zum Beispiel: Michaela Kopp, *Rilke und Rodin. Auf der Suche nach der wahren Art des Schreibens*, Frankfurt am Main 1999, und Martina Kriessbach, *Rilke und Rodin. Wege einer Erfahrung des Plastischen*, Frankfurt am Main 1984.

3. Der Begriff „Skulptur“ wird im Folgenden synonym mit der entsprechenden Kunstgattung verwendet. Nur wenn es explizit um gegossene Werke geht, wird von „Plastik“ die Rede sein.
4. Vgl. Philippe Sollers, „Écrire la sculpture“, in: Jean Chatelain (Hg.), *Rodin et la sculpture contemporaine*, [Paris] 1983, S. 215–217.
5. Guillaume Apollinaire, *Der gemordete Dichter*, München 1968, S. 91.
6. Vgl. demgegenüber die Untersuchungen, die aus der Hamburger Forschungsstelle „Materialikonographie“ hervorgegangen sind: Dietmar Rübel, *Plastizität. Eine Kunstgeschichte des Veränderlichen*, München 2012, sowie Monika Wagner, *Auseinandersetzungen mit der Schwerkraft. Materialien und Oberflächen der Skulptur*, Vortrag anlässlich des Internationalen Symposiums „Skulptur pur“ in der Kunsthalle Mannheim am 20.09.2013.
7. Ein wenig verwundert, dass bei der gegebenen Thematik „Die Skulptur schreiben“ keine Reliefs behandelt werden. Dies mag dadurch begründet sein, dass Claire Barbillon in der Vorgängerpublikation *L'Écrivain et le spécialiste* einen Abschnitt ihres Aufsatzes „Ut sculptura poesis“ dem „Relief als Schrift“ widmet.
8. Vgl. Isadora Duncan. 1877–1927. *Une sculpture vivante*, Ausst.-Kat. Paris, Musée Bourdelle, Paris 2009. Von besonderem Interesse ist zudem ein Begleitband zu einer Ausstellung des Centre Pompidou, der auch Kulturen außerhalb Europas berücksichtigt, in denen der Tanz einen höheren Stellenwert hat als in Teilen des westlichen Kunstgeschehens: Christine Macel und Emma Lavigne (Hg.), *Danser sa vie. Écrits sur la danse*, Paris 2011.
9. Auf dem Kongress im Juni 2011 waren dem 19. Jahrhundert mehr Beiträge gewidmet, als in den vorliegenden Band eingegangen sind.







Barbara Schaefer (dir.), 1912 – *Mission Moderne. Die
Jahrhundertschau des Sonderbundes*, cat. exp., Cologne :
Wallraff-Richartz Museum & Fondation Couboud, Cologne :
Wienand-Verlag, 2012, 648 pages

Chloé Ledoux

« Cette exposition internationale d'œuvres d'artistes vivants » ne tente pas seulement de « donner un aperçu du mouvement expressionniste », elle a aussi pour but de « montrer les fondements historiques sur lesquels s'appuie cette peinture fortement controversée »¹. En tant que commissaire principal, Richart Reiche exposait ainsi les motivations de la première exposition internationale d'art moderne, quatrième manifestation de l'association d'artistes du Sonderbund, tenue entre mai et septembre 1912 à Cologne. Un siècle plus tard, le musée Walraff-Richartz célèbre l'événement à travers une reconstitution et un catalogue qui constituent déjà un outil fondamental pour les historiens des avant-gardes en Europe au début du vingtième siècle.

Fruit de recherches méticuleuses, l'ouvrage présente les cent quinze œuvres de l'exposition de 2012, mais surtout, la liste de cinq cent dix-huit autres peintures, sculptures ou objets d'art décoratif présents en 1912. Le travail de recensement est impressionnant au vu des vicissitudes rencontrées par l'art allemand en un siècle. Un même souci de reconstitution guide l'agencement des essais, selon le parcours de l'exposition de 2012, qui reproduit celui de 1912. Comme l'indiquait à l'époque Reiche, le but du *Sonderbund* était de montrer l'impact des grands inventeurs de la modernité – Van Gogh, Cézanne et Gauguin – sur la création contemporaine européenne, et plus spécifiquement allemande. Le spectateur était ainsi guidé depuis les premières salles et la rotonde centrale exposant les nombreuses œuvres de Van Gogh vers celles consacrées à l'art vivant, présenté « par pays » : France, Hollande, Hongrie, Norvège, Suisse et Autriche. Autour d'un vaste espace dédié à Munch, on retrouvait ensuite les artistes allemands de la *Brücke*, du *Blaue Reiter* et les expressionnistes rhénans. Aussi bien physique et géographique que symbolique, le chemin s'ouvre donc sur les pères, gravite autour d'eux et mène à leurs héritiers.

Dans le catalogue de 2012, chacune des sections de l'exposition de 1912 donne lieu à un essai éclairant. Celui de Stefan Koldehoff rappelle quels enjeux sous-tendaient la diffusion de l'art de Van Gogh au début du vingtième siècle. Objet de rétrospectives qui enflammaient la jeune génération, il commençait aussi à séduire un certain nombre de collectionneurs privés. Pourtant, en 1911, l'achat par le musée de Hambourg du *Champ de coquelicots* cristallisa l'amertume d'artistes allemands qui peinaient à s'imposer face à la concurrence française². Un an plus tard, il s'agissait donc

Regards croisés.

Revue franco-allemande de recensions
d'histoire de l'art et esthétique
Numéro 2 / 2014.

● de « germaniser » Van Gogh³ pour le rendre plus acceptable aux yeux du public national, tout en espérant que les bénéfices de sa gloire rejailliraient sur la jeune génération, encore plus malmenée que les aînés à l'honneur au *Sonderbund*.

Concernant Cézanne, l'article de Richard Schiff présente une brillante analyse de la modernité de l'œuvre et de sa perception en 1912 par les critiques d'arts allemands tel Julius Meier-Graefe. Ainsi appréhendé « au-delà de lui-même »⁴, Cézanne serait un artiste issu d'un contexte français qui satisferait un « besoin allemand » lié, entre autres, à une perception du monde dominée par le sensible plus que par le rationnel. L'artiste accorderait ainsi un rôle essentiel au processus créatif, plus qu'à son résultat, au mouvement, à la sonorité, à l'âme, à propos de laquelle Schiff ébauche une filiation avec la jeune génération, notamment Kandinsky.

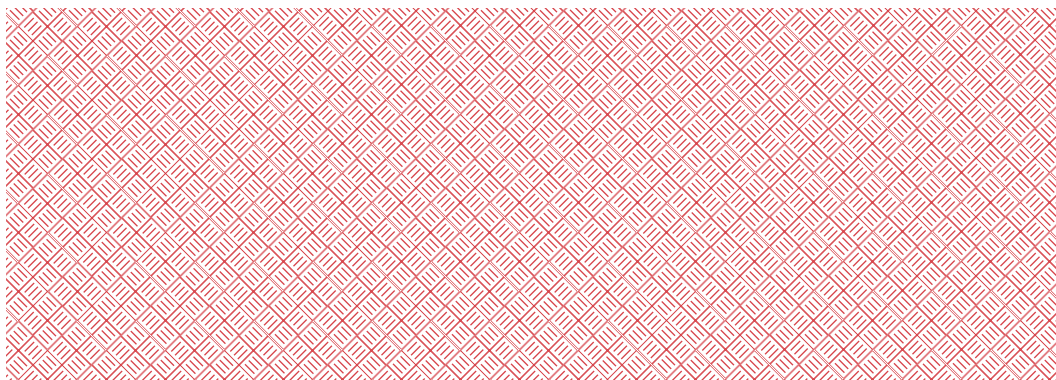
Cette problématique de la filiation et de sa mise en scène à Cologne est centrale dans la contribution de Sarah Mac Gavran sur Gauguin. L'auteur examine comment l'accrochage du *Sonderbund* prolonge l'invitation de Reiche à contempler les vieux maîtres de la ville au musée Wallraff-Richartz pour appréhender les liens unissant la peinture la plus récente au « flamboiement de la peinture médiévale »⁵. Le choix des œuvres atténue par exemple l'ancrage de Gauguin dans l'impressionnisme et la peinture de paysage française du dix-neuvième siècle pour accentuer la « sauvagerie » du syncrétisme élaboré en Bretagne et dans les Mers du Sud. Ce prisme d'interprétation emporte un grand succès, qui élargit l'influence de Gauguin sur les jeunes artistes allemands au-delà des pistes avancées par le *Sonderbund*. Mac Gavran cite ainsi une recension de l'époque selon laquelle Heckel adapte les motifs et le style de Gauguin au contexte « nordique » des baigneurs de Moritzbourg dans *Au bord du lac*⁶, œuvre aux lignes brisées d'inspiration « gothique »⁷.

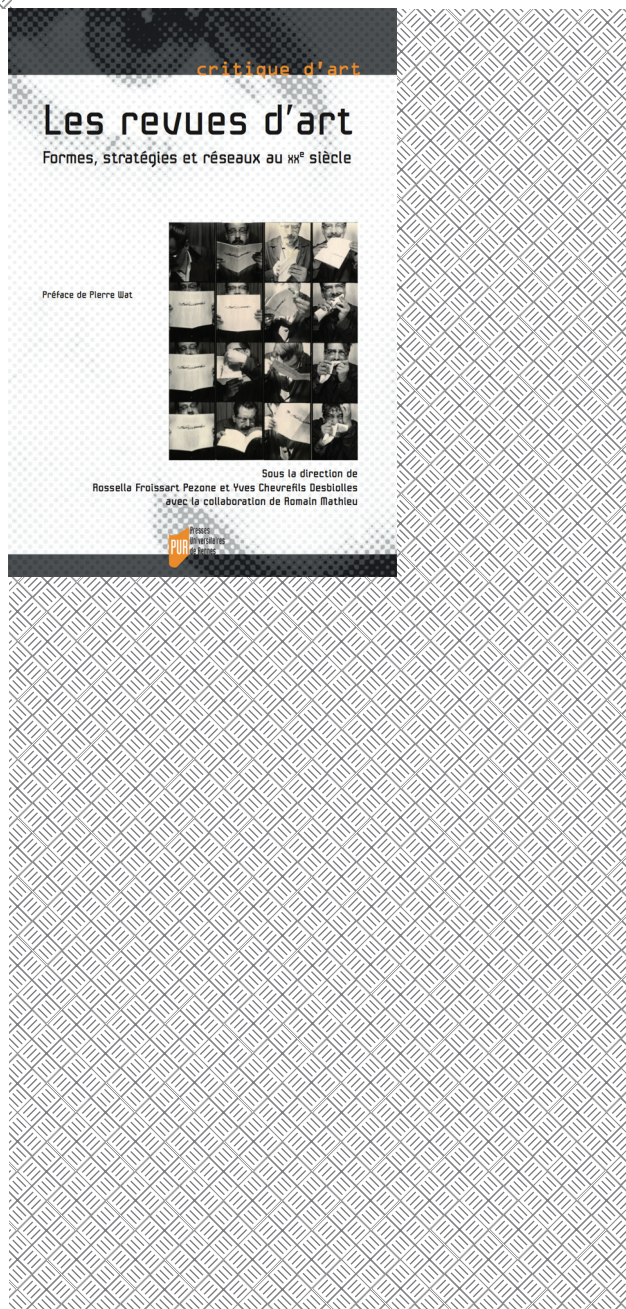
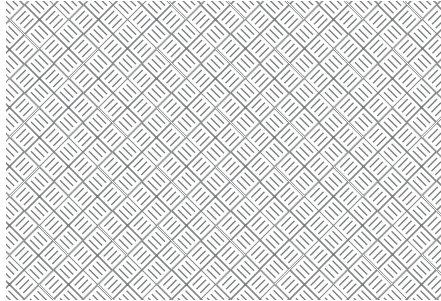
Après les figures tutélaires, la jeune génération. Il s'agit cette fois, dans les essais qui lui sont consacrés, de répondre d'abord à des questions pratiques : quel a été, pour chaque artiste, le médiateur auprès du *Sonderbund* ? Quels mouvements, quelles œuvres ont été ainsi mis en avant ? Quelle est leur parenté avec les artistes français ? Apparaissent aussi d'autres pistes de recherche, celle de l'identité du collectionneur ou des institutions qui prêtent les œuvres, celle de l'attitude des artistes face aux choix opérés, celle de la réception et des retombées de l'exposition à plus long terme. Présenté par Nils Ohlsen⁸, le cas de la section norvégienne, au-delà de la seule figure tutélaire d'Edvard Munch, est exemplaire. Sélectionnée par le directeur de la galerie nationale royale de Christiania (Oslo) sur les scènes artistiques les plus actuelles du pays, celle-ci est directement issue des ateliers ou de collections privées et témoigne d'une réception enthousiaste de Cézanne et de Matisse, autour d'Erik Werenskiöld et d'Henrik Sørensen, élève du chef de file du fauvisme. Pour les peintres tout récemment unis au sein de « l'association des artistes norvégiens » (1910), le *Sonderbund* de 1912 coïncide avec une prise de conscience identitaire, avec un positionnement à l'égard de ce qu'ils considèrent être l'expressionnisme, mouvement au cœur de l'exposition. Celle-ci constitue aussi un jalon important de leur reconnaissance en Allemagne. Sensibles à son impact sur leur carrière, les artistes allemands sont néanmoins plus critiques que les norvégiens : ceux de la *Brücke* regrettent de ne pas pouvoir exposer en tant que groupe, ceux du *Blaue Reiter*, défavorisés parce que moins représentés, organisent dans la galerie berlinoise d'Herwarth Walden un salon des « refusés » de Cologne (juin-juillet 1912).

Bien qu'il fasse la part belle à la peinture, le *Sonderbund* de 1912 ne néglige pas la sculpture et les arts appliqués, placés sous la houlette de la Guilde ouest-allemande pour les arts appliqués récemment fondée à Cologne. Andreas Baumerich⁹ en offre une image particulièrement vivante en étudiant l'effet publicitaire du motif inventé pour le *Sonderbund*, premier exemple dans l'histoire de l'exposition : rayures blanches et oranges partout placardées dans la ville, imprimées sur les cartons d'invitation et l'auvent de la buvette.

Le catalogue *Mission moderne* contient enfin un répertoire des œuvres de l'exposition du jubilé accompagné de commentaires et d'essais qui les regroupent par support et par nationalité. Il présente en outre une contribution originale de Rainer Stramm¹⁰ sur les personnalités qui prêtèrent les œuvres en 1912, offrant ainsi un panorama du marché de l'art et de la société allemande contemporaine, depuis les milieux intellectuels jusqu'à ceux de l'industrie. Les auteurs de *Mission moderne* enrichissent ainsi le travail d'identification des œuvres de 1912 effectué par l'équipe du musée Wallraf-Richartz. Par une synthèse des connaissances actuelles sur l'exposition de 1912 complétant la démarche de présentation de l'art contemporain et de ses sources mise en avant par Reiche, ils analysent ce qui a rendu possible une telle entreprise, et éclairent de façon convaincante sa signification historique ainsi que son retentissement ultérieur.

1. Préface in Catalogue illustré, *Internationale Kunstausstellung des Sonderbundes Westdeutscher Kunstfreunde und Künstler zu Köln 1912*, Städtische Ausstellungshalle am Aachener Tor, Cologne, 1912, p. 3-4.
2. Stefan Koldehoff, « "Eben doch nur ein Künstler kleineren Stils", Vincent Van Gogh und der Kampf um die Moderne in Deutschland », cat. p. 72-73.
3. Ibid., p. 80.
4. Richard Schiff, « Cézanne », cat. p. 92.
5. Richard Reiche, Préface in *Catalogue illustré*, op. cit., note 1, p. 6-7.
6. Erich Heckel, *Am Waldteich*, 1910, huile sur toile, 96 x 120,5 cm, Buchheim Museum am Starnberger See.
7. Paul F. Schmidt, « Die internationale Ausstellung des Sonderbundes in Köln 1912 » in *Zeitschrift für Bildende Kunst*, N.F., 23, Leipzig 1912, p. 229-238.
8. Nils Ohlsen, « "[...] nirgends ausserhalb Frankreich wird zur Zeit so gut gemalt wie in Norwegen", Der Norweger-Saal auf der Sonderbundaussstellung 1912 », cat. p. 192-199.
9. Andreas Baumerich, « "Ein reines Behagen", Die Gilde Westdeutscher Bund für Angewandte Kunst und die Kunstgewerbliche Präsentation auf der Sonderbundaussstellung 1912 », cat. p. 292-299.
10. Rainer Stramm, « "Wir wenigen Menschen, die diese Dinge gesammelt haben", *Die Leihgeber der Sonderbundaussstellung* », cat. p. 58-69.





Rossella Froissart Pezone und Yves Chevrefils Desbiolles

(Hg.), unter Mitarbeit von Romain Mathieu, *Les revues d'art.*

Formes, stratégies et réseaux au XX^e siècle, Rennes: Presses

Universitaires de Rennes, 2011, 342 Seiten

Eva Maria Froschauer

Dieser Sammelband bietet innerhalb dreier chronologisch geordneter Themenfelder und mit mehr als 20 Einzelbeiträgen einen Überblick zur besonderen Ausprägung und Blüte der Kunstmagazine im 20. Jahrhundert am Beispiel Frankreichs. Bereits die Titelstichwörter verweisen auf die Leitidee, der die Autorinnen und Autoren folgen, indem sowohl nach den Programmatiken der Blätter als auch nach den künstlerischen und publizistischen Netzwerken gefragt wird. Die ‚Materialität‘ Zeitschrift ist so ein weiteres Mal für die kunsthistorische Forschung erschlossen, denn deren Potentiale sollten ebensolche Wertschätzung erfahren, wie sie meist nur den Archiven zukommt, können sie doch als unentbehrliche Quelle gelten.

Les revues d'art vereint die Ergebnisse eines Kolloquiums, das 2008 an der Université de Provence (Aix-en-Provence), organisiert vom Centre méditerranéen de recherches sur les relations entre les arts (CEMERRA) und dem Institut Mémoires de l'édition contemporaine (IMEC), stattfand. Anders als von den Herausgebern suggeriert, liegt mit dem Band weit mehr als ein Zwischenergebnis vor, auch wenn der schöne doppelbödige Titel von Rossella Froissart Pezones Einführung darauf verweist, dass das Arbeiten an den Revuen mit einer „Baustelle“ zu vergleichen sei. Sie spricht zugleich die Komplexität des Themas sowie die Vielzahl der betroffenen Forschungsbereiche an. Ganz in diesem Sinne formuliert Pierre Wat in seinem Geleitwort, die Beschäftigung mit Zeitschriften könne für Kunsthistoriker ein echtes „Traumobjekt“ oder ein „Albtraum“ sein. Ersteres gelte für all jene, die ihr Fach ob des Forschungsgegenstands Zeitschrift als eine Querschnitts-Disziplin verstehen, denn Literaturgeschichte und Kunstdebatten müssen ebenso einbezogen werden wie Drucktechniken oder die Editionsgeschichte und jene der Formgebung. Einem Albtraum, so Wat, könne die Arbeit gleichen angesichts der noch immer bestehenden methodischen Unklarheiten, der unsicheren Forschungszugänge, die einem begegnen, sobald man die Zeitschriften zum zentralen Gegenstand der Untersuchung macht.

Der Sammelband schlägt nun in dieses weite Forschungsfeld einige Orientierungspfähle ein. Nachdem Yves Chevrefils Desbiolles unter dem anspielungsreichen Titel „Anch'io son editore“ den Revuen und ihren oft leidenschaftlichen Machern seine Referenz erweist und die Zeitschriften für die Kunstwissenschaft zur unentbehrlichen Primärquelle (S. 19) erhebt, führt

Regards croisés.

Deutsch-französisches Rezensionjournal
für Kunstgeschichte und Ästhetik
Nummer 2 / 2014.

◀ Froissart Pezone kenntnisreich in die Fragen, Ziele und Methoden des Bandes ein und legt den (inter-)nationalen Stand der Kunstzeitschriften-Forschung dar. Dem Beitrag folgt man mit großem Interesse, vor allem da die permanente Justierung und Selbstbefragung der Kunstgeschichte oder -wissenschaft angesprochen wird, die sich in der Auseinandersetzung mit dem Gegenstand Zeitschrift am Kreuzungspunkt verschiedener Zugänge und verwandter Fächer verstehen muss. Der Forschungsstand, so Froissart Pezone, habe sich seit *Les Revues d'art à Paris 1905–1940*, publiziert vor zwanzig Jahren, nicht gerade nennenswert fortentwickelt. Es sei also notwendig, den Gegenstand in neuer Weise in seinem historischen Kontext zu verstehen. Die Autorin blickt in diesem Sinne bis 1830 zurück, an den Beginn einer großen Epoche des Zeitschriftenwesens, und gelangt so zu einer Charakteristik des Mediums, das wie kaum ein anderes „Denken in Bewegung“¹ zu repräsentieren vermag. Froissart Pezone weist auch auf die vielen verschiedenen Themen und Typen des Genres hin, die erst heute Beachtung finden, seien es die zahlreichen „kleinen“ (Avantgarde)-Magazine oder die relativ gut erforschten Architekturzeitschriften. Für letztere lässt sich gerade im französischsprachigen Raum eine intensive Beschäftigung beobachten; so etwa in dem Sammelband *Les Périodiques d'architecture. XVIII^e–XX^e siècle*,² der schon 2001 das methodische Instrumentarium neu zur Disposition stellte. Was damals aufgegriffen wurde, bleibt auch für die Untersuchung der Kunstzeitschriften aktuell und umfasst die Spezifik der Kunstkritik genauso wie technische Fragen bis hin zum Erstellen von Datenbanken.³

Aus der Fülle der Beiträge seien hier nur drei näher erwähnt, die sehr subjektiv nach den Lesevorlieben der Rezensentin ausgewählt wurden: Im ersten Abschnitt des Buches, der „Les Hommes“ thematisiert, widmet sich Sylvie Mokhtari dem Magazin *arTitudes (international)*, einem für die *Body-Art* meinungsführenden Periodikum, das von 1971 bis 1977 erschien. Die Autorin zeigt, wie die Gesten und die Aktionen dieser Kunst – die Thematisierung des Körperlichen – auch das Agieren der Revue bestimmten. Mokhtari legt dar, wie eng soziologische Fragestellungen und Gesellschaftskritik an künstlerische Praktiken gebunden waren, was durchaus auch zur manifesten Haltung des Magazins führte.

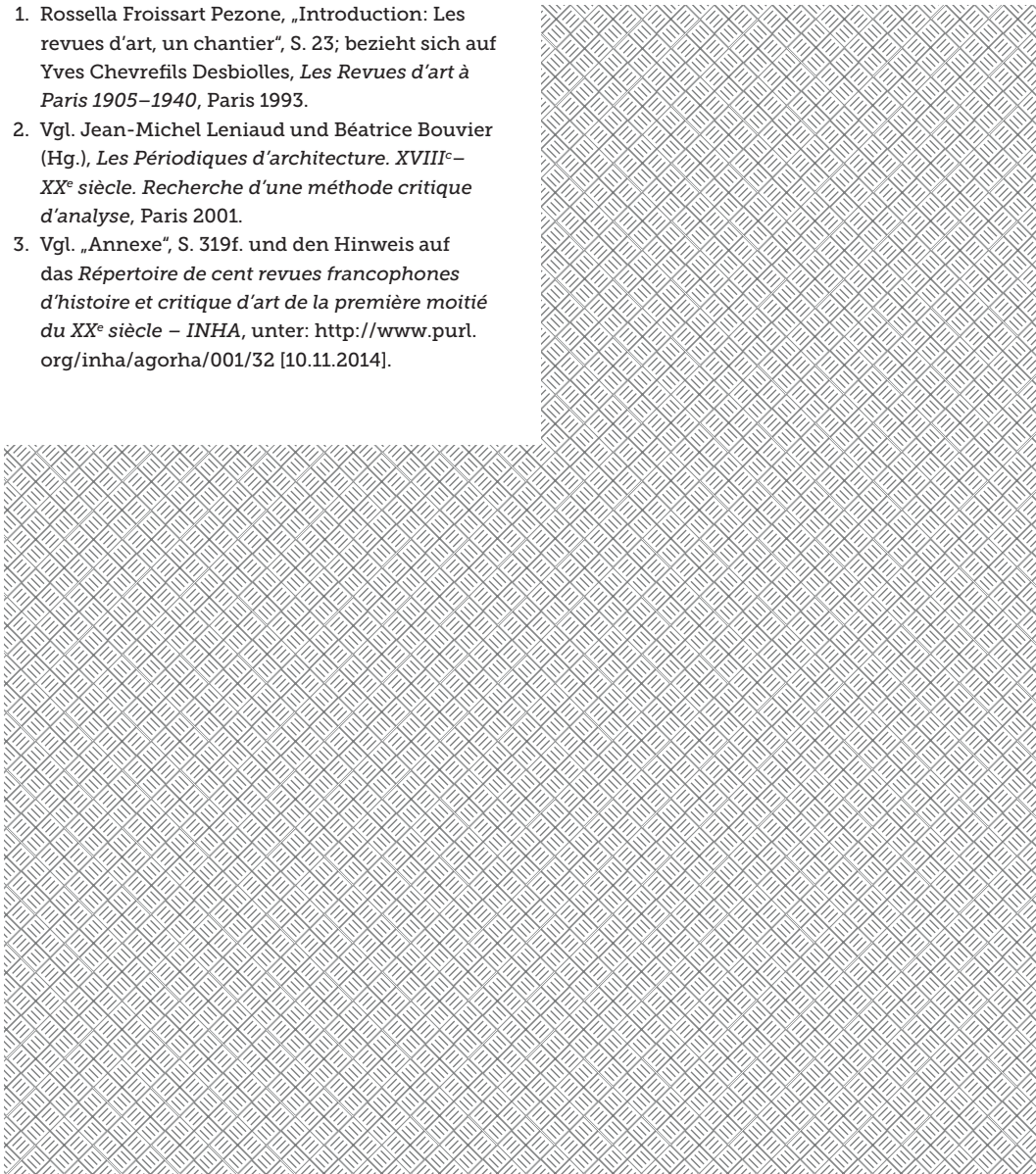
Im zweiten Abschnitt, in dem „die Gruppen“ zur Sprache kommen, porträtiert Antje Kramer das Magazin *ZERO*, das von 1958 bis 1961 in Düsseldorf und Paris herausgegeben wurde. Der Aufbruch der Nachkriegskunst, den die Initiative um Heinz Mack, Otto Piene und Günther Uecker propagierte und die „Zero ist der Anfang“ ausrief, schlug sich nicht nur in Ausstellungen und unterschiedlichen Ausdrucksformen nieder, wie in Yves Kleins Monochromismus oder Jean Tinguelys kinetischen Maschinen, sondern auch in den einzigen drei Ausgaben dieser Zeitschrift. Sie ‚illustrierte‘ den Neuanfang bilderlos und mit nüchterner Gestaltung in Schwarzweiß – und obwohl diese Publikationsorgane oft so schnell verschwanden wie sie auftauchten, waren sie durchaus einflussreich.

Der Text von François-René Martin findet sich im dritten Abschnitt zu „Les programmes“ und befragt *L'Esprit Nouveau* auf dessen Konstruktion eines Geschichtsbilds hin. Dieser Revue war eine seltsame Koexistenz von internationalem Anspruch und französischem Nationalismus eigen, welche ihre 28 Nummern zwischen 1920 und 1924, von Paul Dermée, Amédée Ozenfant und Charles-Édouard Jeanneret initiiert, kennzeichnet. Jene Macher, die sich mit Hilfe einfallsreicher Pseudonyme den Anschein einer breiten

Redakteursgruppe gaben, entwarfen eine Kunstgeschichte, ohne doch Kunsthistoriker zu sein – eine Kunstgeschichte, die sie, nicht ohne poetischen Impetus, als ihr ‚Werk‘ betrachteten.

Der Sammelband bietet neue Impulse für die Forschung, da er nicht nur den Diskurs im französischsprachigen Raum sehr bereichert, sondern vor allem auch disziplinäre und methodische Fragen von allgemeiner Relevanz aufwirft. Das Buch ist mit einem moderaten Preis ebenso für Studierende interessant. Allerdings leidet die Abbildungsqualität unter den Bedingungen der lobenswert günstigen Produktion. Das kann nur umso mehr eine Aufforderung sein – nehmt die Blätter in die Hand!

1. Rossella Froissart Pezone, „Introduction: Les revues d'art, un chantier“, S. 23; bezieht sich auf Yves Chevrefils Desbiolles, *Les Revues d'art à Paris 1905–1940*, Paris 1993.
2. Vgl. Jean-Michel Leniaud und Béatrice Bouvier (Hg.), *Les Périodiques d'architecture. XVIII^e–XX^e siècle. Recherche d'une méthode critique d'analyse*, Paris 2001.
3. Vgl. „Annexe“, S. 319f. und den Hinweis auf das *Répertoire de cent revues francophones d'histoire et critique d'art de la première moitié du XX^e siècle* – *INHA*, unter: <http://www.purl.org/inha/agorha/001/32> [10.11.2014].





Audrey Rieber, *Art, histoire et signification. Un essai d'épistémologie d'histoire de l'art autour de l'iconologie d'Erwin Panofsky*, Paris: Éditions l'Harmattan, collection Esthétiques, 2012, 312 Seiten

Hélène Ivanoff

Audrey Rieber wendet sich Erwin Panofskys Werken mit dem Blick einer Philosophin zu, um die Konzepte und Methoden dieses Hauptvertreters der Ikonologie zu verdeutlichen. Das Buch geht dabei nicht auf die Lebensgeschichte des deutschen Kunsthistorikers ein, obwohl diese zum Verständnis der Entstehung seiner Gedankenwelt hätte beitragen können: Geboren 1892 in Hannover war Erwin Panofsky ein Freund von Fritz Saxl und hat Aby Warburg und Ernst Cassirer an der Hamburger Universität kennengelernt, bis er 1933 nach Amerika emigrierte und dort Kunstgeschichte lehrte, zunächst in New York, später in Princeton, wo er 1968 starb. Ebenso wenig wird die Ikonologie Panofskys in dem Buch Riebers als Sammlung theoretischer Texte ohne Beziehung zu ihrer Umsetzung in die Praxis betrachtet. Seine Methode der Ikonologie wird vielmehr mit den Ansätzen seiner Zeitgenossen konfrontiert, wobei jedoch die interne Struktur und die Umgestaltungen dieses Gedankensystems zum Teil außer Acht gelassen werden. Schließlich wirft dieses Werk auch kein Licht auf die Entstehung der Ikonologie als Disziplin an deutschen Universitäten, und es übergeht die Rolle Erwin Panofskys im damaligen Wissens- und Ideentransfer zwischen Europa und Amerika, ebenso wie die Zusammenhänge zwischen den verschiedenen nationalen Traditionen der Kunstgeschichte.¹ Diese Kritiken scheinen jedoch letztlich unerheblich, insofern die Untersuchung Riebers nicht den Anspruch erhebt, eine Biographie, eine Monographie oder eine Studie der Wissenschaftsgeschichte zu sein, sondern ein philosophischer Essay über die Epistemologie der Kunstgeschichte.

Genau darin liegt nämlich die Originalität dieses Essays. Sein Ziel ist, die Ikonologie, d. h. nach Panofsky die Art von Kunstgeschichte, die sich anstatt für die Form für den Gehalt und die Bedeutung des Kunstwerks interessiert,² vorzustellen und dabei zum Vorschein zu bringen, wie ihre Methode und ihre Begriffe wirken. Indem Audrey Rieber die ästhetischen Diskurse der Kunsthistoriker analysiert, rückt sie die philosophische Begriffswelt von Panofskys Ikonologie ins Licht, um wieder an die Begriffe der traditionellen ästhetischen Grundfragen der Philosophie anzuknüpfen: Schöpfung, Rezeption, Norm, Schönheit, Nachahmung, Geschmack, Genius und Einflüsse.

Der erste Teil, „Das Kunstwerk und seine Bedeutungen“, ist der erkenntnistheoretischen Grundlage der Ikonologie gewidmet und analysiert die Konzepte von Bedeutung, Habitus, Symptom, sym-

Regards croisés.

Deutsch-französisches Rezensionjournal für Kunstgeschichte und Ästhetik
Nummer 2 / 2014.

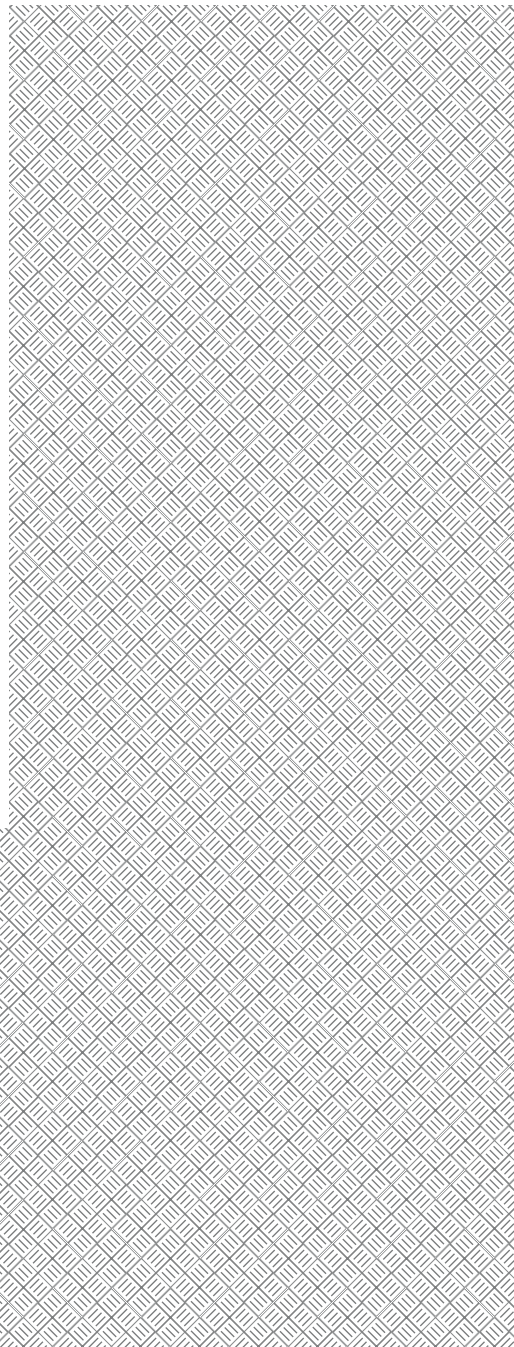
 bolischer Form sowie Kunstwollen. Dabei werden insbesondere die Unterschiede zwischen Panofskys Ansatz und denen von Alois Riegl (1858–1905), Heinrich Wölfflin (1864–1945), Wilhelm Worringer (1881–1965), Aby Warburg (1866–1929), und Ernst Cassirer (1874–1945) verdeutlicht. Im zweiten Teil, „Das Kunstwerk: ästhetisches Objekt, historisches Objekt“, wird diese duale Natur des Kunstwerks untersucht, die unter anderem zur Folge hat, dass die Kunstgeschichte ein Bestandteil der Kulturwissenschaften wurde. Zudem wird die Fähigkeit der Kunsthistoriker hinterfragt, diesen ästhetischen Begriffe durch die Ikonologie eine neue Grundlage zu geben. Der letzte Teil, „Über die künstlerische Schöpfung. Freiheit, Notwendigkeit, Temporalität“, beschäftigt sich mit Antinomien, die seit jeher die Kunstgeschichte begleiten, wie zum Beispiel die theoretische Aufarbeitung der Schöpfungsakte zwischen künstlerischer Freiheit und historischer Notwendigkeit, der problematische Status des Kunstwerks als das Produkt eines Genies oder der Geschichte, sowie die Beziehungen zwischen Kunst und Kultur einer Epoche. Ferner zeigt Audrey Rieber, auf welche Weise Panofsky den Lauf der Geschichte wahrnahm, und warum man bei diesem Kunsthistoriker geradezu von einem methodologischen „Hegelianismus“ sprechen muss.

Dieses Buch unterstreicht nicht nur die Rolle der Ikonologie Erwin Panofskys für die deutsche Kunstgeschichte und Ästhetik (nicht zuletzt zusammen mit Warburg und Cassirer), sondern weist auch auf deren Konvergenzen und Divergenzen mit der Philosophie von Kant, Hegel oder auch Dilthey hin. Betrachtet werden nicht nur die Bedingungen der ikonologischen Methode, sondern auch ihre Rezeption und ihre wissenschaftliche Aktualität: die zentralen Konzepte der Ikonologie wurden oft kritisiert, ihrer ursprünglichen Bedeutung entfremdet und neu interpretiert, zum Beispiel in Konzepten wie „Habitus“ und „Kulturschema“ (*schèmes de la culture*) bei Pierre Bourdieu³ oder im Begriff des „Nachlebens“ (*survivance*) bei Georges Didi-Huberman.⁴ Riebers Essay erläutert nicht nur ausführlich die Ikonologie und ihre Umdeutungen, er lädt uns vor allen Dingen zu einem philosophischen Nachdenken über ästhetische Begriffe wie Form, Stil, oder Historizität des Kunstwerks ein.

In zweifacher Weise schließt dieses Buch eine Lücke: Zum einen macht es mit Überlegungen Panofskys vertraut, die in Frankreich noch weitgehend unbekannt sind; zum anderen erklärt es die Ikonologie aus ihren Bezügen zur philosophischen Tradition in Deutschland. Zwar wurden zuvor schon wichtige Arbeiten über Panofsky vorgelegt, zum Beispiel das Buch von Michael Ann Holly⁵ über die Entstehung der Ikonologie als Disziplin in Deutschland, oder die Arbeit von Silvia Ferretti⁶ über die Konstellation Cassirer-Panofsky-Warburg und deren Rolle als Gründerväter der Ikonologie. Diese früheren Arbeiten zeigen jedoch kaum die Parallelen zwischen den gesamten Schriften Panofskys und seiner methodologischen Praxis auf, wie man sie bei Audrey Rieber findet, die die Konzepte dieses Kunsthistorikers in Beziehung zu seinen konkreten Werkanalysen setzt. Rieber hat zu diesem Zweck die Schriften der zwanziger Jahre⁷ ebenso wie die Einführung in die „Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance“ von 1939 mit Blick auf die kunsthistorischen Studien des Theoretikers untersucht. Dieses Buch ist zweifellos dem Feld philosophischer Reflexion zuzuordnen, weil Audrey Rieber unser Ästhetik-Verständnis mithilfe der Konzepte und Methoden der Ikonologie auf neue Weise hinterfragt. Indem

die Autorin den ikonologischen Ansatz im Zusammenhang mit der Geschichte und der Philosophie der Kunst erklärt, ist dieser philosophische Essay aber nicht minder wertvoll für Historiker, seien es Kunsthistoriker oder Historiker der deutschen Kulturwissenschaften.

1. Vgl. Karen Michels, *Transplantierte Kunstwissenschaft. Deutschsprachige Kunstgeschichte im amerikanischen Exil*, Berlin 1999.
2. Erwin Panofsky, „Introduction“, in: id., *Essais d'iconologie. Les thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance (1939)*, übersetzt von Claude Herbet und Bernard Teyssèdre, Paris 1967, S. 13–45, hier: S. 13.
3. Pierre Bourdieu, „Postface“, in: Erwin Panofsky, *Architecture gothique et pensée scolastique, précédé de l'abbé Suger de Saint-Denis*, übersetzt von Pierre Bourdieu, Paris 1967, S. 135–167.
4. Georges Didi-Huberman, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris 2002.
5. Michael Ann Holly, *Panofsky and the Foundations of Art History*, Ithaca/London 1984.
6. Silvia Ferretti, *Cassirer, Panofsky, and Warburg. Symbol, Art and History*, übersetzt von Richard Pierce, New Haven/London 1990.
7. Die theoretischen Schriften von 1915 bis 1932 werden am häufigsten untersucht. Gesammelt erschienen sind sie in Frankreich als Erwin Panofsky, *La perspective comme forme symbolique et autres essais*, übersetzt unter der Leitung von Guy Ballangé, Paris 1975.





1/Konstanze Rudert (dir.), *Im Netzwerk der Moderne. Kirchner, Braque, Kandinsky, Klee ... Richter, Bacon, Altenbourg und ihr Kritiker Will Grohmann*, cat. exp., Dresde : Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Munich : Hirmer Verlag, 2012, 440 pages

2/Konstanze Rudert (dir.), *Will Grohmann. Texte zur Kunst der Moderne*, anthologie commentée, revue par Volkmar Billig et publiée avec le concours des Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Munich : Hirmer Verlag, 2012, 380 pages

3/Konstanze Rudert (dir.), *Zwischen Intuition und Gewissheit. Will Grohmann und die Rezeption der Moderne in Deutschland und Europa 1918–1968*, actes de colloque publiés avec le concours des Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Dresde : Sandstein Verlag, 2013, 256 pages

Antje Kramer-Mallordy

Dans l'un de ses derniers textes publiés en 1966, Will Grohmann (1887-1968), alors âgé de près de quatre-vingts ans, revient en guise de préambule sur la difficulté du métier de critique d'art qu'il a fait sien pendant près d'un demi-siècle :

« Parler de l'art du présent immédiat est difficile, précisément parce que nous sommes mêlés à ce présent, parce que nous sommes la vague qui nous porte. Nous n'avons pas de recul pour regarder et pour juger

Regards croisés.

Revue franco-allemande de recensions d'histoire de l'art et esthétique
Numéro 2 / 2014.

● les choses de manière objective et sous des angles différents ; et pourtant, nous nous devons de tenter sans cesse d'appréhender les efforts des contemporains. Car le présent meurt si nous l'ignorons, et ce sans même servir le "grand" passé. »

Cette conscience du manque de recul – serait-ce une nécessité ou une tare professionnelle ? – et la ferme volonté de se confronter *malgré tout* au présent immédiat sont deux éléments fondamentaux qui ont toujours aiguisé sa plume, depuis ses premiers articles consacrés à partir de 1919 aux peintres de Die Brücke et à certains enseignants du Bauhaus. Écrit pour une exposition que l'auteur a consacré à la « Jeune génération » des peintres et sculpteurs allemands (dont Gerhard Richter et Georg Baselitz), ce texte tardif de 1966, paru dans la récente anthologie éditée par Konstanze Rudert et Volkmar Billig, confirme davantage encore les partis pris du critique : une écriture qui assume la subjectivité tout autant que le caractère quelque peu possessif, quant à la promotion et à la défense de « ses » artistes, avec une prédilection assumée pour la peinture. Une écriture qui s'intéresse au singulier, aux individualités artistiques, au détriment des pluriels en vogue, que ce soient le cubisme et le surréalisme ou, pour la période de l'après-guerre, l'expressionnisme abstrait et le Pop Art, délibérément délaissés.

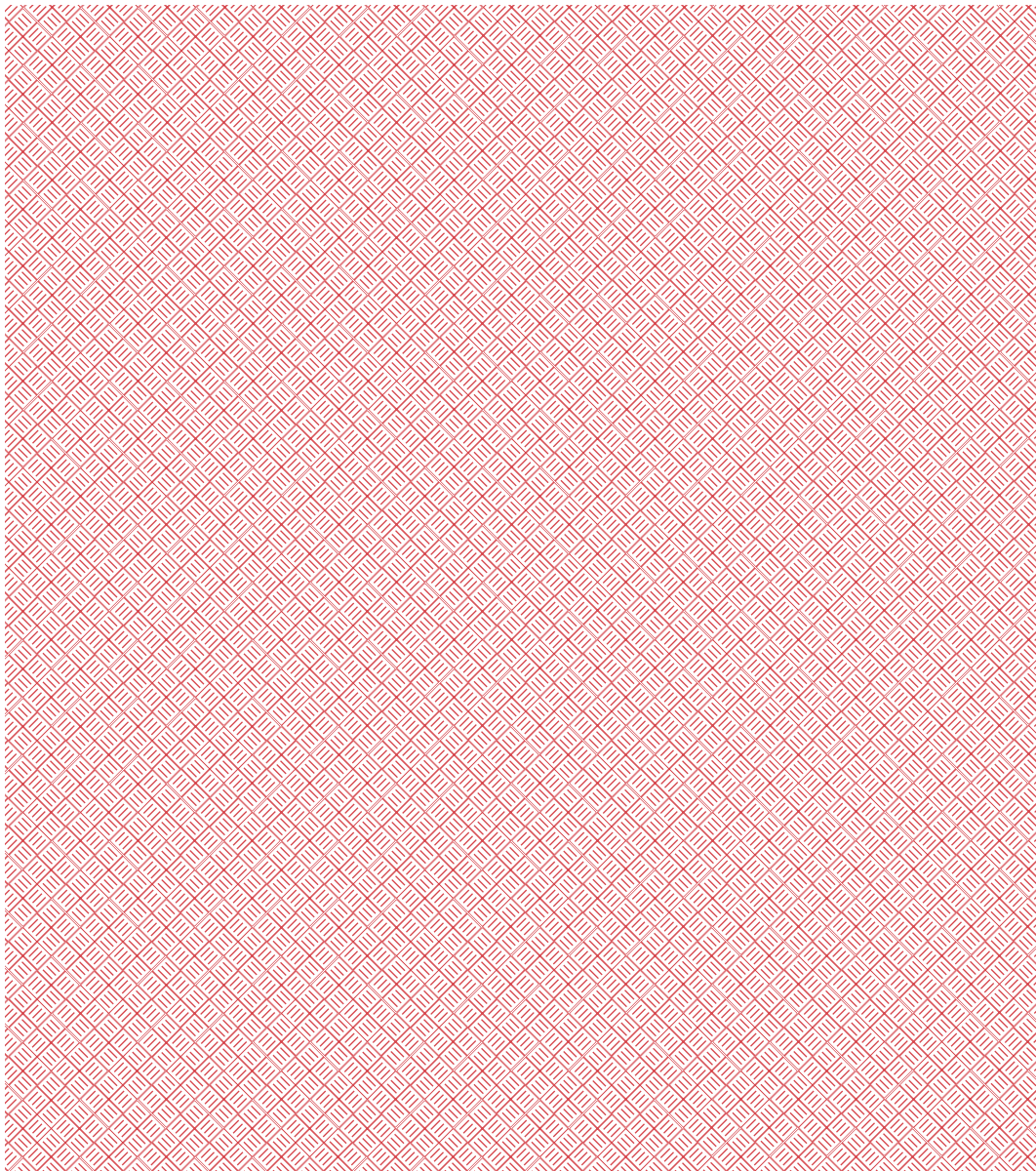
Contrairement à d'autres figures incontournables de la critique, Grohmann (entre autres co-organisateur des premières documenta, chroniqueur de la *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, professeur d'histoire de l'art aux Beaux-Arts de Berlin-Ouest et président de la section allemande de l'AICA) n'a jamais fait de la défense des avant-gardes sa ligne de conduite. Alors que l'année 1966/1967 constitue la grande saison de célébration du mouvement dada en général et de Duchamp en particulier, et que nombre de critiques d'art entament une réévaluation des événements en affirmant qu'« il vaut mieux partir de Duchamp », ce passage à l'écriture de l'histoire des avant-gardes reste l'un des rendez-vous manqués dans l'abondante bibliographie de Grohmann, fidèle à la tradition moderne. C'est ainsi que le projet de recherche de grande envergure, initié en 2009 par les Staatliche Kunstsammlungen de Dresde et dirigé par Konstanze Rudert, a pris logiquement le sous-titre « au cœur du réseau du modernisme » (*Im Netzwerk der Moderne*). L'accent y est mis sur la notion de réseau, soulignant les engagements multiples de Grohmann en tant que « passeur » de l'art. Articulé sous la forme d'une exposition à l'occasion du cent-vingt-cinquième anniversaire du critique et de plusieurs publications (l'anthologie commentée, le catalogue d'exposition et les actes de colloque), ce projet aurait pu emprunter la voie périlleuse d'un hommage, ne serait-ce qu'au vu du caractère colossal de l'entreprise : plus de vingt-six mètres linéaires du fonds Grohmann de la Staatsgalerie Stuttgart ont été passés au crible et mis en relation avec d'autres documents d'archives, dont la correspondance à elle seule compte déjà deux mille-cinq-cents interlocuteurs différents ; mille-sept-cents articles de presse issus de la plume de Grohmann ont pu être répertoriés et numérisés. Enfin, plus de mille pages réunies constituent les trois volumes complémentaires, publiés entre 2012 et 2013. Heureusement, nous sommes loin du ton emphatique, voire apologique dont peut témoigner un tel travail de revalorisation. Comme le soulignent Konstanze Rudert et ses coéquipiers dans les différentes préfaces de ces ouvrages, le contexte de la réunification, allant de pair avec un renouvellement du regard sur l'art des deux Allemagnes, a permis une prise de distance critique qui puise sa force dans une contextualisation historique méticuleuse. Will Grohmann, la vie et l'œuvre, deviennent

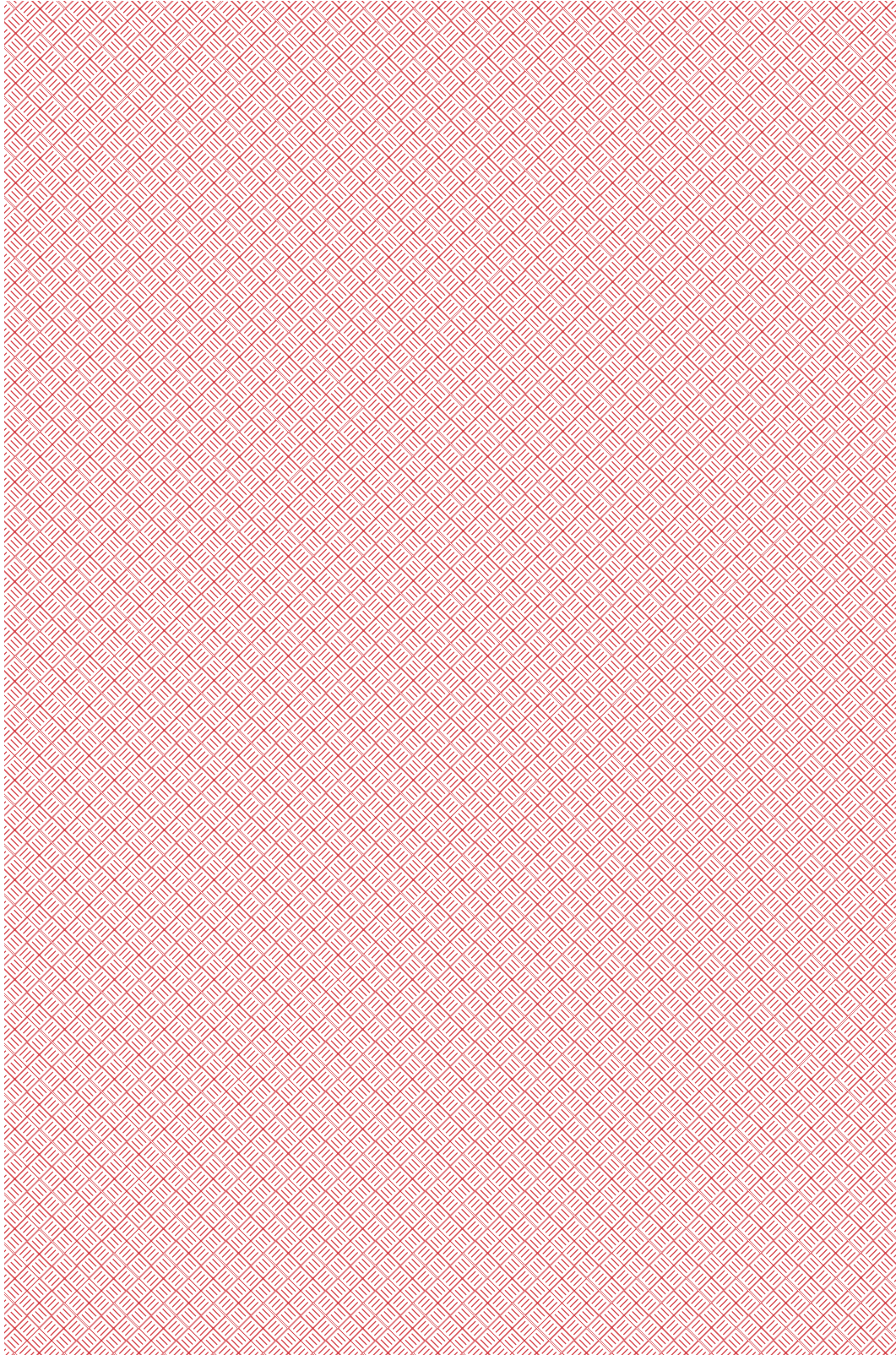
alors objet d'histoire, révélant de manière implicite une belle part des problématiques de l'histoire de l'art allemand et européen du XX^e siècle.

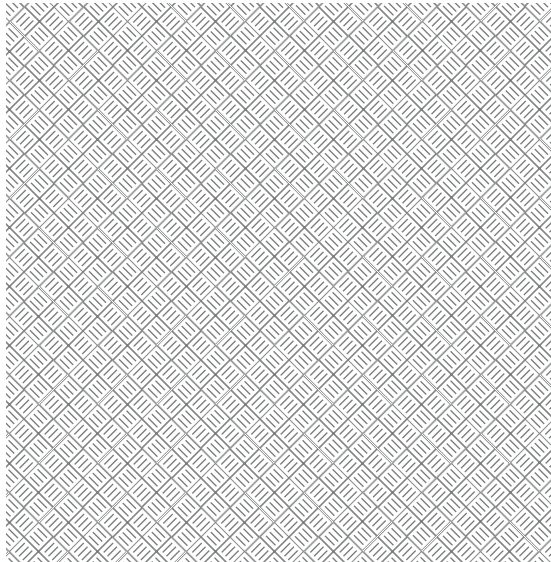
Si l'importante anthologie, présentant un vaste échantillon chronologique classé par artistes, thèmes et lieux, permet de plonger au cœur de l'évolution de son écriture, jusqu'à offrir la possibilité d'écouter trois de ses contributions radiophoniques pour la chaîne de Berlin-Ouest RIAS (Grohmann a quitté Dresde en 1948) grâce à des CD-Rom, le catalogue d'exposition propose des lectures qui confrontent les écrits aux éléments biographiques et historiques. Doté d'une chronologie remarquable, croisée avec des événements artistiques, littéraires et des mentions d'échanges épistolaires de Grohmann, le catalogue avance en deux temps. Sous l'angle d'une contextualisation critique, cinq essais et un entretien avec le peintre Karl Otto Götz, rassemblés dans la première partie, tentent de tracer un portrait précis du critique à travers les différentes périodes de son activité. Il importe de souligner en particulier les articles de Martin Schieder et d'Andreas Hüneke qui s'attaquent en l'occurrence aux eaux troubles de sa carrière sous le Troisième Reich, faisant émerger les contradictions et ambiguïtés de sa position qui jongle entre résistance intérieure et opportunisme (il a été membre de la *Reichskulturkammer* depuis 1936 et auteur dans de nombreux périodiques de propagande). Richement documentée et fondée sur les œuvres présentées dans l'exposition, la deuxième partie du catalogue examine selon le principe d'une longue liste alphabétique les relations complexes que Grohmann a pu entretenir avec les artistes, dont ses amitiés les plus marquantes avec Willi Baumeister, Hans Hartung, Vassily Kandinsky et Paul Klee.

Afin d'étayer et de compléter cette vue bio-bibliographique sur l'un des plus fervents porte-paroles de l'abstraction, les actes issus du colloque international de décembre 2012 donnent un aperçu à la fois dense et vaste qui permet d'appréhender les engagements divers de Grohmann – en tant que critique, historien de l'art, enseignant, commissaire d'exposition, conseiller pour des artistes, marchands et collectionneurs – et de toucher par là-même la nature profondément polymorphe de la critique d'art et de ses fins. Il faut particulièrement saluer le choix d'avoir, dans ce volume, élargi le cadre de références au contexte européen : l'article de Michel Gribenski revient sur la position de Grohmann face à l'évolution artistique européenne et ses différentes tendances. Marie Gispert examine ses échanges avec la France de l'entre-deux-guerres sous l'angle des stratégies de médiation qu'il développe dans ses articles des *Cahiers d'art*, tandis que Annika Johannsen s'intéresse à ses liens avec l'Angleterre au lendemain de la Seconde Guerre mondiale. Dans les écrits d'après 1945 de Grohmann, on peut observer son ambition accrue d'accompagner l'émancipation politique et économique de la RFA par une volonté de repousser également la domination, pourtant déjà obsolète, de Paris comme capitale de l'art moderne. Quoique déjà très connue, l'autre ouverture proposée ensuite par cet ouvrage réside dans des articles consacrés au champ de la critique d'art allemande des années 1950, marqué par des personnalités importantes, comme Franz Roh (l'article d'Ulrich Bischoff) et John Anthony Thwaites (l'article de Beate Eickhoff). Bien qu'on regrette dans cette rubrique l'absence d'un portrait de Werner Haftmann, ses actions et discours transparaissent tout au moins dans les contributions consacrées à l'organisation de la *documenta* (Harald Kimpel) et à la fonction de l'abstraction dans le discours de la critique de l'époque (Dietmar Elger). Ces études de cas, filtrées par le prisme du personnage de Grohmann, rappellent un volet conflictuel de l'histoire de la critique en Allemagne, tendu entre

● l'idéal de l'autonomie du discours sur l'art et le poids du contexte idéologique de la guerre froide. L'heure est au raccourci dangereusement naïf, consistant à faire correspondre l'abstraction à l'expression pure de la liberté démocratique, sous-entendue occidentale, raccourci auquel Grohmann n'a pas non plus échappé. Si le mot allemand *Netzwerk* correspond à « réseau », il contient également la notion de « filet », rappelant, à travers cette impressionnante somme de documents et de recherches, que la figure historique de Will Grohmann, tout en agissant au sein d'un large réseau européen, pouvait être pris dans les filets d'une histoire qu'il n'avait cessé d'alimenter lui-même d'un fil ininterrompu.







*Julie Verlaine, Les galeries d'art contemporain à Paris. Une
histoire culturelle du marché de l'art, 1944–1970, Paris:
Publication de la Sorbonne, 2012, 586 Seiten*

Luise Junghans

„Que serions-nous devenus si Kahnweiler n'avait pas eu le sens des affaires?“¹ Schon Pierre Assouline charakterisierte mit dieser Äußerung Picassos die Bedeutung des Galeristen für eine der renommiertesten Künstlerkarrieren des 20. Jahrhunderts. Große Künstler machen große Galeristen, soll Kahnweiler bemerkt haben.² Er war sich seines Einflusses also bewusst.

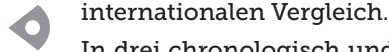
Die Kulturwissenschaftlerin Julie Verlaine bemüht Picasso und Kahnweiler nun erneut. Ihre Studie nimmt das Metier des Galeristen in den Blick: Wie ist das Verhältnis von Künstler und Agent grundsätzlich zu definieren? Wie agiert der Kunsthändler auf dem Pariser Kunstmarkt der Nachkriegszeit und welche Netzwerke spannt er? Und schließlich: Wie funktionierte der Handel mit dem zeitgenössischen Kunstobjekt?

Die dominierende Rolle des Händlers im komplexen Interessengeflecht zwischen Idee und Gewinn war der Forschung bis Verlaine zwar ein feststehender, aber doch vager Begriff. Händlerpersönlichkeiten wie etwa Iris Clert, Denise René, Pierre Loeb oder René Drouin blieben schillernde Einzelfiguren in der Patronage der Nachkriegsavantgarde. Nicht ohne Grund, hatte doch die Forschung mit der Selbststilisierung des Berufsstandes zu kämpfen, in der die Dokumentation der Geschäfte wohl gehütetes Berufsgeheimnis ist. Und doch ist es gerade die Fülle an Quellenmaterial, die bisher die systematische Untersuchung des Gesamtphänomens ausbleiben ließ. So geht Verlaine von ungefähr 200 Galerien zu Beginn der 1950er Jahre aus und konstatiert für die 1970er Jahre eine Steigerung der Anzahl um das Dreifache. Gesicherte quantitative Angaben allerdings kann auch sie nicht geben. Eine rege Fluktuation mache die Zählbarkeit der zumeist ephemeren Existenzen unmöglich.

Die methodische Herangehensweise an diese Problematik ist eine der Stärken der Arbeit. In systematischer Sichtung der Fachzeitschriften nach Galerien, die sich auf moderne und zeitgenössische Kunst spezialisierten, ermittelt Verlaine ihr Untersuchungsfeld. Zur Bewältigung und Auswertung der zu großen Teilen unveröffentlichten Archivalien erstellt sie ein Cluster von 50 Galerien und 100 Galeristen. Der Untersuchungszeitraum umfasst zweieinhalb Jahrzehnte – ein Vierteljahrhundert, das, nach der Befreiung, durch den Wiederaufbau und den an die großen Jahre der Zwischenkriegszeit anknüpfenden Aufstieg der Kunstmetropole Paris gekennzeichnet ist. Es folgen die Konjunkturen und Krisen der 1950er und 1960er Jahre und schließlich die Marginalisierung der französischen Metropole im

Regards croisés.

Deutsch-französisches Rezensionjournal
für Kunstgeschichte und Ästhetik
Nummer 2 / 2014.



internationalen Vergleich.

In drei chronologisch und thematisch angelegte Komplexe organisiert, präsentiert Verlaine ihre Ergebnisse. Gerahmt von den ökonomischen, fiskalischen und politischen Voraussetzungen während und infolge der Libération, stellt sie die Reorganisation des Berufsstandes und die neuerliche Etablierung des Galeriesystems dar. Dieses ist vor allem eines: komplex. Ebenso ausdifferenziert und breit gefächert sind die Fragestellungen, Argumentationsstränge und Methoden der Autorin. Diskursanalytisch verfolgt sie die ‚Rhetorik‘ des Pariser Kunstmarktes der unmittelbaren Nachkriegszeit, der im Versuch, an den vormaligen Rang im internationalen Markt anzuknüpfen, „so avantgardistisch wie früher“ sein möchte. Die Galerie ist die Trägerin des ästhetischen Diskurses. Diese Einsicht ist nicht neu. Neu aber ist die schlagende Beweislast in der Vielzahl an Galerieprogrammen, Zeitungsannoncen und Ausstellungskatalogen sowie die Untersuchung von Ausstellungspolitik und Künstlergruppen, die Verlaine ins Feld führt.

In der auf belastbaren Daten basierenden Analyse von Ökonomie und Handelsbeziehungen relativiert die Autorin gängige Bilder, wie die der „années héroïques“ (1944–1952) von Michel Ragon³. Sie konstatiert das Paradoxon der Marktdynamik zwischen zahlreichen Galerienegründungen und florierenden Ausstellungsaktivitäten einerseits und der Stagnation der Preise auf der anderen Seite. Der Handel, die Kunstproduktion und Vermarktungsstrategien der unmittelbaren Nachkriegszeit und der 1950er Jahre sind auf den Export ausgerichtet. Die Klientel der Galerien ist vorwiegend ausländisch, etwa diejenige von Iris Clert mit einem Anteil von ca. 90 %. Ausgehend von der Analyse des Netzwerkes der Galerien und ihrer Ausstellungsaktivitäten, skizziert Verlaine den europäischen Absatzmarkt, namentlich die Verkäufe in die Schweiz, Belgien und Skandinavien, Luxemburg und die Niederlande.

In Paris, *quasi intra muros*, untersucht sie die topographische Verortung des Galeriesystems. Die strukturelle Verteilung der Standorte von „rive gauche“ und „rive droite“ und die daraus abgeleitete Bipolarität der 1950er Jahre wird mit Hilfe von Schemata veranschaulicht. Der Pariser Kunstmarkt ist ein „Mikrokosmos“: Künstler, Kritiker und Händler agieren in Netzwerken und vielfältigen Arbeitsbeziehungen, in deren Zentrum die Galerie steht. Der Kunsthändler leistet die Vermarktung des Künstlers. Er arrangiert damit die ästhetische und ökonomische Wertsteigerung des Werkes und letztlich die Anerkennung in nationalen und internationalen Kunstinstitutionen.

Verlaines Arbeit entstammt der Disziplin der Kultur- und Sozialgeschichte. Die Fragen der Autorin heben dementsprechend auf das Milieu des Kunsthändlers ab. Sie begreift die Galerie als sozialen Raum und schreibt deren Geschichte als die Geschichte eines Kollektivs. Gerade im zweiten Komplex ihrer Arbeit kommt die soziologische Methodik bisweilen ermüdend akribisch zur Anwendung, wenn zum Beispiel das soziale Profil des Kunsthändlers erstellt wird: Statistisch gesehen ist dieser Franzose, männlich und stammt aus bürgerlichen Verhältnissen. Seine Karriere beginnt im Alter von 34,5 Jahren – das heißt fünf Jahre eher als die seiner weiblichen Kollegen – ohne professionellen Erfahrungshintergrund im Kunst-Metier. Anhand von qualitativ beschreibbaren Fallbeispielen allerdings differenziert Verlaine diesen Typus aus. So kann sie beispielsweise im Gegensatz zu anderen Metiers der Kunstszene einen hohen Anteil an Frauen nachweisen; etwa Denise René,

die mit 25 Jahren das Modegeschäft ihres Vaters zur Galerie Denise René umwandelt. Demgegenüber beginnen Jeanne Bucher oder Colette Allendy ihre Karrieren erst im Alter von 51 Jahren. Oder sie berichtet von spektakulären Quereinsteigern, wie Christian-Gilbert Stiébel, der zuvor als Pilot Reisereportagen schrieb und schließlich 1945 eine Galerie eröffnet. Obwohl die Vielzahl an kurzen biografischen Beschreibungen in ihren individuellen Ausführungen oberflächlich bleiben, leistet Verlaine doch in der Gesamtheit eine konkrete Definition der vagen sozio-professionellen Kategorie Kunsthändler. Beim kunsthistorisch interessierten Leser sorgt dies allerdings gelegentlich für Ernüchterung.

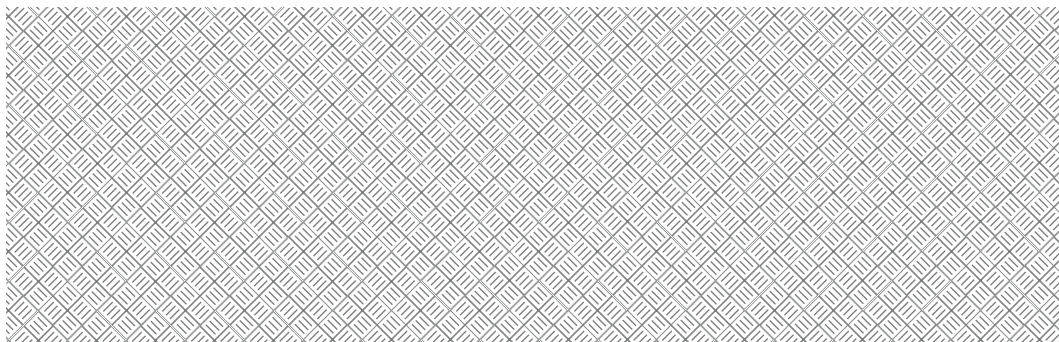
Die strukturelle Stringenz jedenfalls trägt im beträchtlichen Maße zur Lesbarkeit der überaus detaillierten Auswertung der Archivalien bei. Das entscheidende Verdienst der Arbeit ist der Anspruch auf Übersicht, auch wenn die zusammenhängende Darstellung aufgrund der schieren Fülle des Materials bisweilen zum anstrengenden Parcours gerät und der Leser sich in der Typenvielfalt der Kapitelüberschriften zu verirren droht. Aufgewogen wird dies durch einen gewinnbringenden Anhang, der eine schematische Aufschlüsselung des Untersuchungsclusters der 50 Galerien, ihres Gründungsjahres und ihrer Lebensdauer ebenso enthält wie eine Übersicht über die 100 Galeristen und Galeristinnen mit deren Geschlecht, Nationalität, Datum sowie Alter bei Eröffnung der Galerie. Zudem bietet der Anhang eine umfangreiche thematisch gegliederte Bibliographie und Listung der Archivfonds.

Für die Kunstgeschichte bietet Verlaines Untersuchung eine faktenreiche und solide Grundlage, an die zahlreiche Fragestellungen anknüpfen können, etwa Untersuchungen zur Reintegration der Surrealisten nach ihrer Rückkehr aus dem Exil oder zur Avantgarde und ihrer Netzwerkbildung nach 1945. Dazu gehörte auch die Frage, wie sich die Debatte um Abstraktion oder Figuration im Geflecht des Markts situierte, sowie eine vertiefte Auseinandersetzung mit einzelnen Künstlern oder Galeristen, die nun mit Gewinn einer neuen Betrachtung unterzogen werden müssen.

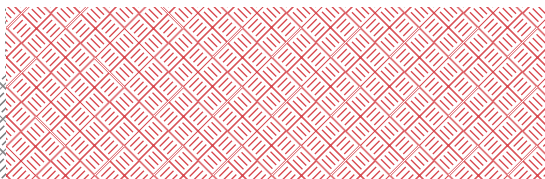
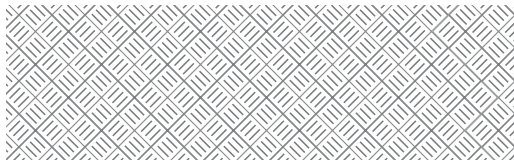
1. „Was wäre aus uns geworden, hätte Kahnweiler nicht diesen Geschäftssinn besessen?“ Zitiert nach: Pierre Assouline, *L'homme de l'art. D.-H. Kahnweiler*, Paris 1988, S. 10.

2. Ibidem.

3. Michel Ragon, *Vingt-cinq ans d'art vivant, chronique vécue de l'art contemporain, de l'abstraction au pop art: 1944–1969*, Paris 1969, S. 22.



Impressum



Revue Regards Croisés

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

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

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

Redaktion / Rédaction :
Ann-Cathrin Drews

Assistenz / assistance :
Hanna Kock, Isis von Plato

Internet : www.revue-regards-croises.org
Kontaktadresse / Contact Email :
redaktion@revue-regardscroises.eu

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

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

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

Gestaltung / Graphisme :
Daniela Löbbert, www.danielaloebbert.de
Satz / Maquette : Till Julian Huss

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

Zitierweise / Référence:

Rezensionen / Recensions

Beispiel / Par exemple :

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

Dossiertexte / Textes du dossier

Beispiel / Par exemple :

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

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



regards croisés

Regards croisés

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



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

KUNSTAKADEMIE
MÜNSTER
HOCHSCHULE FÜR BILDENDE KUNSTE
ACADEMY OF FINE ARTS MÜNSTER

– PANTHÉON - SORBONNE –
UNIVERSITÉ PARIS 1

