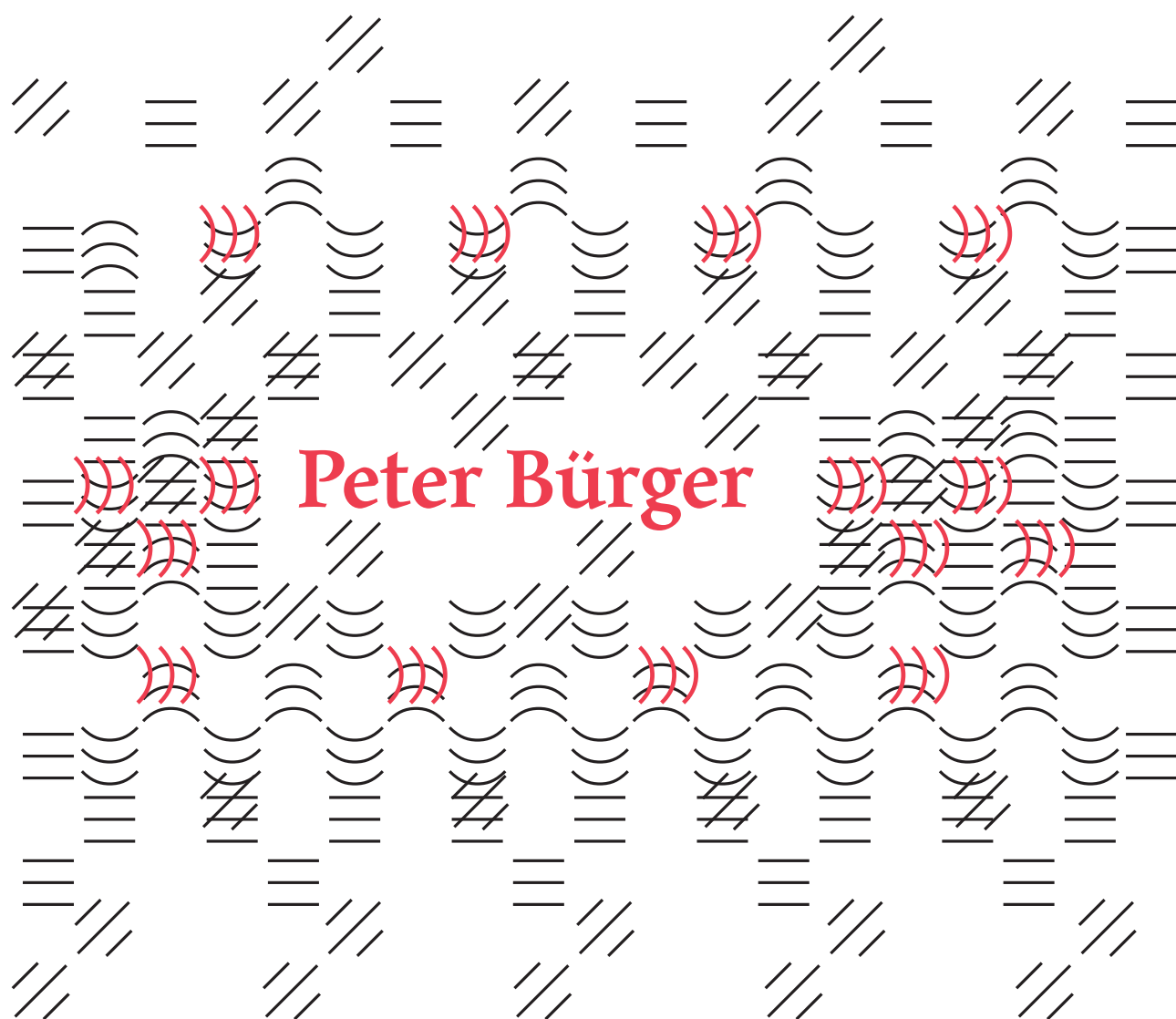
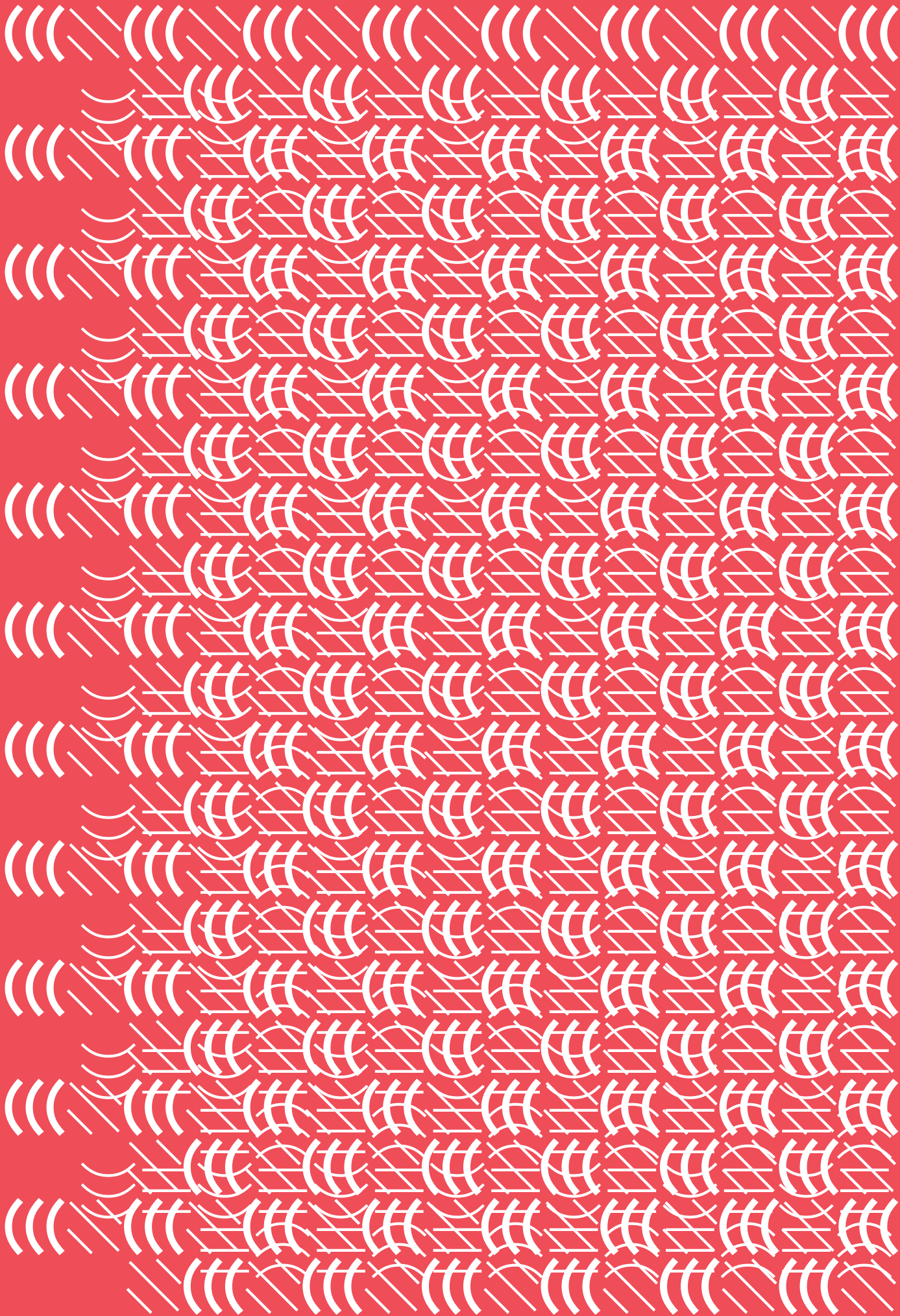


REGARDS CROISÉS •

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





Regards Croisés N° 15, 2025

Peter Bürger

Sommaire / Inhalt

4 **Éditorial / Editorial**

Dossier Peter Bürger

Wolfgang Asholt

16 Der (verpasste) Moment der Erkennbarkeit: die (verspätete) Rezeption Peter Bürgers in Frankreich

25 Reconnaissance (manquée) : la réception (tardive) de Peter Bürger en France

Nicolas Heimendinger

35 Bürger, Jauss, Adorno: réinventer l'avant-garde dans l'Allemagne des « années 68 »

52 Bürger, Jauss, Adorno: Die Avantgarde in Deutschland zur Zeit der ›68er‹ neu denken

Jean Tain

71 Entre performance et distanciation, les coulisses théâtrales de la *Théorie de l'avant-garde*

84 Zwischen Performance und Verfremdungseffekt. Die Theaterkulissen der *Theorie der Avantgarde*

Lectures croisées

Recensions françaises et allemandes / Deutsch-französische Rezensionen

100 **Jean-Claude Schmitt**

Juliane von Fircks, *Panni Tartarici. Seidengewebe aus Asien im spätmittelalterlichen Europa*

103 **Romain Thomas**

Saskia C. Quené, *Goldgrund und Perspektive. Fra Angelico im Glanz des Quattrocento*

109 **Mira Claire Zadrozny**

Sylvie Ramond & Alain Schnapp (Hg.), *Formes de la ruine*

- 113 **Alain Montandon**
Ulrich Stadler, *Der ewige Verschwinder. Eine Kulturgeschichte des Flohs*
- 116 **Burcu Dogramaci**
Dominique de Font-Réaulx (Hg.), *Exils. Regards d'artistes*
- 119 **Hélène Trespeuch**
Jelena Hahl-Fontaine (éd.), *Kandinsky. Das Leben in Briefen, 1889–1944*
- 122 **Marie Gispert**
Annett Reckert (dir.), *Kirchner Holzschnitte. Benjamin Badock, Gabriela Jolowicz, Thomas Kilpper*
- 126 **Anastasia Simoniello**
Hans-Peter Wipplinger (éd.), *Glanz und Elend. Neue Sachlichkeit in Deutschland*
Inge Herold & Johan Holten (éds.), *Die neue Sachlichkeit. Ein Jahrhundertjubiläum*
- 133 **Marietta Geiger**
Didier Ottinger & Marie Sarré (Hg.), *Surréalisme, d'abord et toujours!*
- 136 **Franca Spengler**
Guillaume Logé, *Le musée monde. L'art comme écologie*

Projet croisé

Une histoire de l'art au prisme de diverses méthodologies

- 142 Discussion d'Anne Lafont et Elisabeth Fritz avec Claudia Blümle, issue d'une retranscription de la table ronde organisée à l'occasion de la présentation du numéro « Agnès Humbert » de Regards Croisés (14, 2024).
- 161 **Mentions légales / Impressum**

Éditorial

Peter Bürger compte parmi les voix les plus marquantes pour comprendre la théorie du post-avant-gardisme. Émergeant du contexte qu’offre alors l’École de Francfort, tout en s’y référant de manière critique, il se consacre à l’esthétique de l’autonomie, qu’il ne comprend pas tant comme un principe intemporel que comme une formation au devenir historique. Au gré de mobilisations politiques et d’engagements universitaires divers, il formule pendant les années 1970 sa théorie fondatrice selon laquelle il faut comprendre l’avant-garde historique non pas comme un style, mais comme une critique de l’institution susceptible de renouer ensemble de manière étroite l’art et la vie. Ses textes marquent un tournant méthodique qui porte notre regard aussi bien sur la réception des œuvres que sur les conditions structurelles selon lesquelles l’art gagne ou perd en pertinence sociale. Cette perspective historique et théorique se révèle aujourd’hui encore signifiante dans la mesure où elle aiguise notre regard sur la modernité et ses formes d’auto-compréhension. En Allemagne, sa Théorie de l’avant-garde suscite des controverses entre des positions relevant d’un côté de l’esthétique de la réception, et de l’autre du formalisme ou bien encore de la critique de l’institution. En France, Peter Bürger ne s’est trouvé pendant des décennies qu’à peine mentionné et ce n’est que grâce aux traductions de Marc Jimenez et de Rainer Rochlitz qu’a été enfin rendue possible une redécouverte tardive. Les contributions à ce numéro de *Regards Croisés* reconstruisent l’histoire différenciée de sa réception et montrent combien elle est fortement marquée par les constellations politiques du savoir et combien l’effectivité théorique demeure liée aux conditions culturelles, institutionnelles et discursives.

La contribution de **Wolfgang Asholt** questionne la redécouverte tardive de l'œuvre de Bürger en France, véritablement amorcée seulement depuis les années 2010. Cela s'explique lorsque l'on remonte au fait que les écrits de Walter Benjamin, Karl Heinz Bohrer, Elisabeth Lenk et Ginka Steinwachs, tout comme les textes de la théorie critique de l'École de Francfort, n'ont été, par comparaison avec d'autres, que tardivement traduits. L'étude allemande de la littérature était depuis les années 1960 imprégnée des théories marxistes, des théories sociales et par l'histoire sociale, tandis qu'en France on travaillait pendant cette même période plutôt dans une perspective (post-)structuraliste et selon le principe d'études immanentes au texte. L'attention tardive dont a bénéficié Bürger ces dernières années en France trouve son ancrage avant tout dans la théorie de l'art anglo-américaine, en particulier celle de Hal Foster ou de Benjamin Buchloh, qui sont considérés comme références majeures pour comprendre l'avant-garde historique et la néo-avant-garde. Asholt montre à ce propos que la force productive d'une théorie peut se dissiper dès lors qu'elle rencontre un champ de connaissances déjà accoutumé à d'autres manières de poser les problèmes. ↗ 25

L'essai de **Nicolas Heimendinger** est consacré à la *Théorie de l'avant-garde* de Bürger comme tentative de rassembler les courants esthétiques et politiques du paysage intellectuel de l'Allemagne de l'Ouest de la fin des années 1960. L'insistance mise sur le double caractère de l'art au sens que lui a donné Adorno, c'est-à-dire fixé à la fois comme autonome et comme social, ouvre un espace de pensée dans lequel la distance de l'art à la réalité sociale devient la source de son potentiel critique face à celle-ci. C'est surtout avec l'exemple du dadaïsme que cette radicalité est mise en avant, car le propos ne s'y dirige pas contre le style ou les formes, mais contre la séparation que fixe la société entre l'art et la vie. Heimendinger repère comme point fort de la théorie de Bürger de l'art le fait qu'elle ne nivelle pas les deux traditions en apparence opposées que sont, d'une part celle qui porte l'accent de manière herméneutique sur les médiations historiques et celle, d'autre part, qui de manière matérialiste insiste sur les conditions sociales de production, mais les place dans une relation fructueuse de tension réciproque. Cette vision d'ensemble manifeste bien qu'Heimendinger interprète la théorie de Bürger moins ↗ 35

comme un système clos que comme l'expression d'un processus intellectuel de recherche qui se meut dans un champ où se trouvent mis en tension la tradition, la critique et la rupture politique.

↗ 71 **Jean Tain** se confronte à la question de savoir pourquoi Bürger ne considère les arts scéniques et corporels qu'à la marge. Dès lors que l'on prend en compte le théâtre, la musique, la danse, le happening ou la poésie lue à haute-voix, il devient manifeste que ces formes témoignent d'une présence immédiate qui rend plus mince la séparation de l'œuvre et du monde de la vie que ce que permettent les arts fondés sur l'image ou le texte. Le manifeste dada de Hugo Ball est en cela exemplaire du fait qu'il n'a pas surgi d'abord comme texte, mais comme action et que sa structure de sens ne peut être correctement saisie qu'au travers de son articulation performative. Le premier surréalisme souligne également cette dislocation du langage quotidien que le processus poétique conduit dans le domaine de l'imprévisible et de la brisure psychique. Bürger s'est consacré dans ses derniers écrits de manière intensive à Antonin Artaud et reconnaît dans ces textes une position qui ne vise pas la réalisation artistique mais l'urgence existentielle de la forme artistique. Dans cette perspective, le concept de vie est déplacé par rapport à ce que l'avant-garde avait si souvent promis. Un tel art ne relèverait plus de l'expression individuelle, mais de la présentation d'une déchirure interne à la vie même.

Les noms de **Christa et de Peter Bürger** sont aussi ceux d'un couple d'intellectuels qui a comme peu d'autres marqué la discussion en Allemagne sur l'art, la littérature et la fonction sociale au XX^e siècle. Cette année, nous avons eu la tristesse d'apprendre la mort de Christa Bürger. Si nous n'avons pas eu le temps de consacrer une section de la revue à son portrait, nous souhaitons toutefois lui rendre hommage, au moins dans cet éditorial. Tandis que Peter Bürger a revalorisé la modernité esthétique avec sa *Théorie de l'avant-garde*, Christa Bürger a, de son côté, développé un travail tout aussi indépendant et influent sur la dimension politique de la littérature, la sphère publique de la bourgeoisie et les relations entre hommes et femmes dans la modernité. Ses travaux en anthropologie littéraire, sur les formes d'écriture et de

pensée du XVIII^e siècle et sur la critique des modèles normatifs de subjectivité élargissent le regard porté sur ces constellations historiques dans lesquelles les processus esthétiques et sociaux interfèrent. Christa Bürger articule la précision philologique avec une manière de lire la modernité résolument politique et plaide pour une science de la littérature qui ne reflète pas seulement la réalité sociale mais la réfléchit et la met en tension. Avant d’enseigner pendant trente-cinq ans comme professeure de germanistique à la Frankfurter-Goethe-Universität, elle a exercé au début des années 1960 la fonction de lectrice à l’Université de Lyon, où elle entre, aux côtés de Peter Bürger, en contact avec « la culture française ».¹ Dans son dernier livre, *Die Ordnung der Liebe (L’ordre de l’amour)*, qui, espérons-le, paraîtra prochainement à titre posthume, elle se consacre à des écrivaines françaises telles que Marie de France, Marguerite de Navarre ou Marie de Gournay, marquant ainsi de manière évidente, jusque dans sa dernière œuvre de germaniste, sa proximité durable avec la France.

Cette brève évocation de l’œuvre de Christa Bürger rappelle l’importance des échanges franco-allemands qui font l’identité de la revue *Regards Croisés*. La section Projet croisé de ce numéro y contribue également en publiant la transcription du dialogue sur les méthodologies de l’histoire de l’art qui a rassemblé Claudia Blümle, membre de la rédaction de la revue, et deux historiennes de l’art, Anne Lafont et Elisabeth Fritz, à l’occasion de la présentation du dernier numéro de notre revue dédié à Agnès Humbert (n° 14, 2024) à l’École des hautes études en sciences sociales de Paris (EHESS). Enfin, la section Lectures croisées propose, comme à son habitude, des recensions d’ouvrages germanophones et francophones parus récemment dans les domaines de l’histoire de l’art, de la littérature comparée et de l’esthétique.

↗ 142

↗ 98

Nous remercions les autrices et auteurs, ainsi que Florence Rougerie et Manuela Mohr pour leurs traductions de l’allemand au français et du français à l’allemand, et particulièrement Fritz Grögel pour la conception graphique de l’ensemble du numéro. Nos remerciements vont également à Helena Hummel (Université de Jena) pour sa collaboration à la recherche scientifique des références bibliographiques du dossier. Que les

institutions qui soutiennent la revue Regards croisés financièrement et logistiquement, soient ici encore vivement remerciées :
le Centre Allemand d'Histoire de l'Art de Paris, l'HiCSA (Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne), le Laboratoire de Recherche Historique Rhône-Alpes (LARHRA), l'Université Friedrich Schiller de Iéna et l'UMR 3400 ARCHE de l'Université de Strasbourg.

- 1 <https://www.tagesspiegel.de/kultur/die-literaturwissenschaftlerin-christa-burger-wird-90-liebe-ordnung-einsamkeit-13684921.html> [consulté le 15/11/2025]

Editorial

Peter Bürger zählt zu den prägenden Stimmen eines postavantgardistischen Theorieverständnisses. Aus dem Kontext der Frankfurter Schule hervorgegangen und ihr zugleich kritisch gegenüberstehend widmete er sich der Autonomieästhetik, die er nicht länger als überzeitliches Prinzip, sondern als historisch gewordene Formation versteht. Angesichts politischer Mobilisierung und universitärer Umbrüche formulierte er in den 1970er Jahren sein grundlegendes Anliegen, die historische Avantgarde nicht als Stil, sondern als Institutionenkritik zu begreifen, die Kunst und Lebenspraxis wieder enger miteinander verbinden sollte. Seine Texte markieren ein methodisches Umdenken, das den Blick sowohl auf die Rezeption als auch auf die strukturellen Bedingungen richtet, in denen Kunst gesellschaftliche Relevanz gewinnt oder verliert. Diese historische und theoretische Perspektive erweist sich auch heute als bedeutsam, weil sie den Blick auf die Moderne und ihre Formen der Selbstverständigung schärft. In Deutschland löste seine *Theorie der Avantgarde* kontroverse Debatten aus, die sich zwischen den Positionen der Rezeptionsästhetik, formalistischen und institutionskritischen Ansätze bewegt. In Frankreich wiederum war Peter Bürger über Jahrzehnte kaum präsent und erst die Übersetzungen von Marc Jimenez und Rainer Rochlitz ermöglichten die späte Wiederentdeckung. Die Beiträge dieser Ausgabe von *Regards Croisés* rekonstruieren diese unterschiedlichen Rezeptionsgeschichten und zeigen, wie stark sie von wissenschaftspolitischen Konstellationen geprägt sind und wie theoretische Wirksamkeit an kulturelle, institutionelle und diskursive Bedingungen gebunden bleibt.

- ↗ 16 Der Beitrag von **Wolfgang Asholt** untersucht die späte Wiederentdeckung von Bürgers Werk in Frankreich, die erst ab den 2010er Jahren stattfand. Dies ist unter anderem darauf zurückzuführen, dass die Schriften von Walter Benjamin, Karl Heinz Bohrer, Elisabeth Lenk und Ginka Steinwachs ebenso wie die Texte der Kritischen Theorie der Frankfurter Schule vergleichsweise spät rezipiert wurden. Zudem war die deutsche Literaturwissenschaft seit den 1960er Jahren von marxistischen, gesellschaftstheoretischen und sozialgeschichtlichen Ansätzen geprägt, während Frankreich im selben Zeitraum stärker (post-)strukturalistisch und textimmanent forschte. Die verspätete Aufmerksamkeit, die Bürger in den letzten Jahren teilweise in Frankreich erhielt, findet ihren Ausgangspunkt vor allem in der angloamerikanischen Kunsttheorie, insbesondere über Hal Foster oder Benjamin Buchloh, die zu einer maßgeblichen Referenz zur historischen Avantgarde und Neoavantgarde wurden. Asholt zeigt dabei, dass die produktive Kraft eines Ansatzes verloren gehen kann, wenn er erst in einem Moment auf ein wissenschaftliches Feld trifft, das sich bereits anderen Problemstellungen zugewandt hat.
- ↗ 52 **Nicolas Heimendingers** Beitrag behandelt Bürgers *Theorie der Avantgarde* als ein Versuch, die ästhetischen und politischen Strömungen der westdeutschen intellektuellen Landschaft der späten 1960er Jahre zusammenzuführen. Die Betonung des doppelten Charakters der Kunst im Sinne Adornos, die zugleich autonom und gesellschaftlich verankert ist, eröffnet einen Denkraum, in dem die Distanz der Kunst zur sozialen Wirklichkeit selbst zu ihrem kritischen Potenzial wird. Besonders am Beispiel des Dadaismus wird diese Radikalität hervorgehoben, denn hier richtet sich der Angriff nicht gegen Stile oder Formen, sondern gegen die gesellschaftlich fixierte Trennung von Kunst und Leben. Die Stärke von Bürgers Kunsttheorie sieht Heimendinger darin, dass sie zwei die gegensätzlich erscheinende Traditionen zwischen hermeneutischer Betonung geschichtlicher Vermittlungen und dem materialistischen Anspruch gesellschaftlicher Bedingungen nicht nivelliert, sondern in ein spannungsvolles Verhältnis setzt.

In der Zusammenschau wird ersichtlich, dass Heimendinger Bürgers Theorie weniger als abgeschlossenes System denn als Ausdruck eines intellektuellen Suchprozesses liest, der sich im Spannungsfeld von Tradition, Kritik und politischem Aufbruch bewegt.

Jean Tain setzt bei der Frage an, weshalb sich Bürger den darstellenden und verkörperten Künsten nur am Rande zuwendet. Gerade im Blick auf Theater, Musik, Tanz, Happening oder gesprochene Poesie wird sichtbar, dass diese Formen eine unmittelbare Präsenz erzeugen, die die vertraute Trennung von Werk und Lebenswelt durchlässiger macht, als es die bild- und textbasierten Künste vermögen. Das dadaistische Manifest von Hugo Ball ist hierfür exemplarisch, da es nicht nur als Text, sondern als Aktion entstanden ist und seine Sinnstruktur erst durch die performative Artikulation gewinnt. Ebenso betont der frühe Surrealismus jene Erschütterungen der Alltagsrede, die den poetischen Prozess in das Feld des Unvorhersehbaren und des psychischen Umschlags führen. Zudem hat sich Bürger in späteren Schriften intensiver mit Antonin Artaud beschäftigt und erkennt in dessen Texten eine Position, die nicht auf die Abschaffung der Kunst zielt, sondern auf eine existenzielle Durchdringung der künstlerischen Form. In dieser Perspektive verschiebt sich der Begriff des Lebens, den die Avantgarde so häufig beschworen hat. Eine solche Kunst wäre nicht länger individueller Ausdruck, sondern die Darstellung der inneren Zerrissenheit des Lebens selbst. ↗ 84

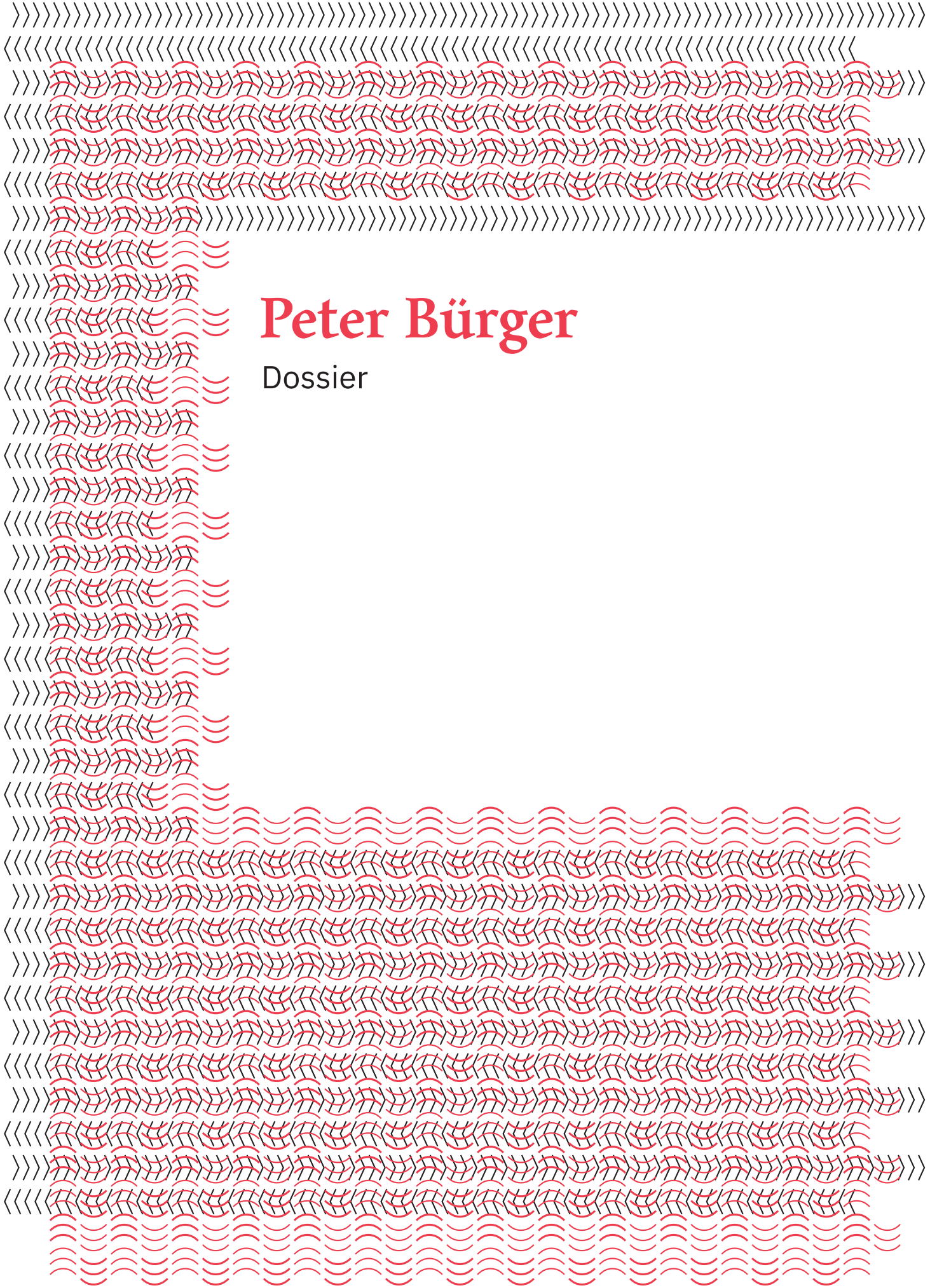
Mit den Namen **Christa und Peter Bürger** begegnet uns schließlich ein Gelehrtenpaar, das wie wenige andere die Diskussion in Deutschland über Kunst, Literatur und ihre gesellschaftliche Funktion im 20. Jahrhundert geprägt hat. In diesem Jahr sehen wir uns in der traurigen Situation, kurz vor der Fertigstellung dieser Ausgabe vom Tod Christa Bürgers erfahren zu haben. Leider konnten wir ihr daher keine Porträtsektion widmen, jedoch möchten wir ihr Schaffen hier würdigen. Während Peter Bürger mit seiner *Theorie der Avantgarde* die ästhetische Moderne neu vermessen hat, entwickelte Christa Bürger ein ebenso eigenständiges wie wirkungsvolles Werk zur politischen Dimension

von Literatur, zur bürgerlichen Öffentlichkeit und zu den Geschlechterverhältnissen der Moderne. Ihre Arbeiten zur literarischen Anthropologie, zu den Schreib- und Denkformen des 18. Jahrhunderts und zur Kritik normativer Subjektivitätsmodelle erweiterten den Blick auf jene historischen Konstellationen, in denen ästhetische und gesellschaftliche Prozesse ineinandergreifen. Christa Bürger verknüpfte philologische Genauigkeit mit einer dezidiert politischen Lesart der Moderne und plädierte für eine Literaturwissenschaft, die gesellschaftliche Wirklichkeit nicht nur spiegelt, sondern reflektiert und herausfordert. Bevor sie für 35 Jahre als Germanistikprofessorin an der Frankfurter Goethe-Universität lehrte, war sie zu Beginn der 1960er Jahre als Lektorin an der Université Lyon als Lektorin tätig und kam gemeinsam mit Peter Bürger in Berührung mit der »französischen Kultur«.¹ In ihrem letzten Buch **Die Ordnung der Liebe**, das hoffentlich bald posthum erscheinen wird, widmet sie sich französischen Schriftstellerinnen wie Marie de France, Marguerite de Navarre oder Marie de Gournay, womit sie auch zum Abschluss ihres Werks als Germanistin ein deutliches Zeichen für die bleibende Nähe zu Frankreich setzt.

Solche deutsch-französischen Brückenschläge kennzeichnen insgesamt das Profil der Zeitschrift **Regards Croisés**. Wie gewohnt, enthält daher auch diese Ausgabe **Rezensionen** deutscher und französischer Neuerscheinungen aus den Bereichen Kunstgeschichte, Literaturwissenschaft und Ästhetik. Das **Projet croisé** dieser Ausgabe basiert auf einem Interview, das Claudia Blümle mit Anne Lafont und Elisabeth Fritz führen konnte und das an eine von **Regards Croisés** organisierte Veranstaltung zu Agnès Humbert an der EHESS in Paris anschließt. Im Zentrum des Gesprächs steht Humberts marxistisch geprägte Kunstauffassung, die sie als ein sozial wirksames Gefüge behandelt. Die Aktualität ihres Ansatzes liegt dabei nicht zuletzt in der Zuspitzung der Frage, was es bedeutet, Kunstgeschichte unter Bedingungen gesellschaftlicher Dringlichkeit zu betreiben.

Wir danken den Autorinnen und Autoren sowie den Übersetzerinnen Florence Rougerie und Manuela Mohr für ihre Übertragungen aus dem Deutschen ins Französische und aus dem Französischen ins Deutsche und außerdem Fritz Grögel für die grafische Gestaltung der gesamten Ausgabe. Ferner danken wir Helena Hummel (Universität Jena) für ihre Mitarbeit bei der wissenschaftlichen Recherche einzelner bibliografischer Angaben der Dossiertexte. Den Institutionen, die **Regards Croisés** finanziell und logistisch unterstützen, sei an dieser Stelle ebenfalls herzlich gedankt: dem ARCHE-Labor der Universität Straßburg, dem Deutschen Forum für Kunstgeschichte Paris, dem HiCSA der Universität Paris 1 Panthéon-Sorbonne, der Humboldt-Universität zu Berlin, der Universität Jena und dem Laboratoire de Recherche Historique Rhône-Alpes (LARHRA).

- 1 <https://www.tagesspiegel.de/kultur/die-literaturwissenschaftlerin-christa-burger-wird-90-liebe-ordnung-einsamkeit-13684921.html> [letzter Zugriff 15/11/2025]



Peter Bürger

Dossier

WOLFGANG ASHOLT

Der (verpasste) Moment der Erkennbarkeit: die (verspätete) Rezeption Peter Bürgers in Frankreich

Die Rezeption des Werkes von Peter Bürger in Frankreich ist eng mit der Forschungsgeschichte und -situation der 1970er Jahre in der deutschen und französischen Literaturwissenschaft verbunden. Mit der Theorie der Rezeptionsästhetik und der ihr verbundenen hochkarätigen geisteswissenschaftlichen Forschergruppe »Poetik und Hermeneutik« (1963–1994) beeinflusst die Romanistik in Person von Hans Robert Jauss und in Verbindung mit Wolfgang Iser und der Anglistik seit Ende der 1960er Jahre modellbildend die deutschen Geisteswissenschaften. Die hermeneutische Konzeption der Rezeptionsästhetik, ihre Distanzierung von der traditionellen Philologie eines Ernst Robert Curtius oder auch Hugo Friedrich und ihre Offenheit und (zumindest theoretische) Leserorientierung korrespondieren mit dem gesellschaftlichen Reformklima, das 1969 zur Bildung der sozialliberalen Koalition führt. Hans Robert Jauss' Konstanzer Antrittsvorlesung von 1967, die unter dem Titel *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft* 1970 bei Suhrkamp erscheint,¹ ist Ausdruck dieses reformerischen Wandels in der Literaturwissenschaft. Angesichts der Dominanz und der strategisch geplanten Offensiven der Rezeptionsästhetik haben es sozial engagierte oder historisch-soziologische Modelle der Literaturwissenschaft (nicht nur) in der Romanistik nicht leicht. Zwar gelingt es Erich Köhler und seiner Schule sich institutionell zu etablieren, doch auch bei dem von Hans Robert Jauss und Erich Köhler herausgegebenen *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters* (1972–1987)² dominiert die Rezeptionsästhetik deutlich. In einem von diesen Netzwerken beherrschten literaturwissenschaftlich-romanistischen Feld muss jede alternative Position, zumal wenn sie die sich etablierenden kritisiert, wie Peter Bürger es mit der Anfang der 1970er Jahre proklamierten *kritischen Literaturwissenschaft* vornahm, mit erheblichen Schwierigkeiten rechnen. Anders als die hermeneutische Rezeptionsästhetik oder die historisch-soziologische Konzeption beruft sich Bürger explizit auf die *Kritische Theorie* der Frankfurter Schule, insbesondere auf Adorno. Diese Referenz sowie die Situation des deutschen literaturwissenschaftlichen Feldes in dieser Zeit spielen auch für die französische Rezeption der Arbeiten von Peter Bürger eine Rolle.

Während das lange 19. Jahrhundert, von der »Préface de Cromwell«³ bis zu Proust, im Zentrum der Forschungen von Jauss und vieler seiner Schüler steht und Erich Köhler zentral zum Mittelalter arbeitet, wird Peter Bürger nach einer Habilitation zu den Komödien Pierre Corneilles (1970) mit der Arbeit *Der französische Surrealismus*, die den pro-

grammatischen Untertitel *Studien zum Problem der avantgardistischen Literatur* trägt,⁴ bekannt. Im deutschen Sprachraum viel diskutiert, ist sie bis heute nicht ins Französische übersetzt. Das dort angekündigte Problem steht im Zentrum von Bürgers *Theorie der Avantgarde*, die 1974 bei Suhrkamp erscheint und deren französische Übersetzung bis 2013 warten muss,⁵ nachdem mehr als 15 Übersetzungen in andere Sprachen vorliegen. Den Gründen für diese extrem verspätete Rezeption und den damit verbundenen ›Verlusten‹ möchte ich im Folgenden nachgehen.

Während in den 1950er und 1960er Jahren allenfalls die ›großen‹ Romanisten wie Ernst Robert Curtius oder Hugo Friedrich in Frankreich wahrgenommen werden, scheint sich die Situation seit Ende der 1960er Jahre zu verändern. Allerdings stellt sich für eine aufbruchsbereite Romanistik die Frage, mit wem sie in Frankreich ins Gespräch kommen kann. Auf der einen Seite steht die traditionelle Literaturwissenschaft, auf der anderen die *Nouvelle critique*, und in ihrer Folge der Poststrukturalismus. Die durch den Sorbonne-Professor Raymond Picard mit seiner Barthes-Polemik *Nouvelle critique ou nouvelle imposture* (1966) ausgelöste *Querelle* endet bekanntlich mit dem Sieg der *Nouvelle critique*, während an den Universitäten die traditionelle Philologie weiter dominiert. Beide Positionen können mit den neuen Tendenzen in der (westdeutschen) Romanistik wenig anfangen und umgekehrt, was es für die Romanistik nicht einfacher macht.

Erstaunlicherweise zeigt sich die DDR-Romanistik in Person von Rita Schober ›offener‹. Schon 1968 veröffentlicht sie die Schrift *Im Banne der Sprache. Strukturalismus in der Nouvelle Critique, speziell bei Roland Barthes*,⁶ doch diese ›Öffnung‹ muss nach der Besetzung der Tschechoslowakei 1969 abgebrochen werden.⁷ Die Rezeptionsästhetik ›profitiert‹ hingegen von den Frankreich-Kontakten Karlheinz Stierles. 1971 nimmt er erstmals an einem Kolloquium in Cerisy teil, das Jean Ricardou und Françoise van Rossum-Guyon organisieren und bei dem auch Alain Robbe-Grillet anwesend ist.⁸

Eine erste wichtige Etappe der Aufnahme der Rezeptionsästhetik in Frankreich bildet die Veröffentlichung der Jausschen Streitschrift des Jahres 1967 als *Pour une esthétique de la réception* bei Gallimard 1978.⁹ Besonders wichtig für die französische Wahrnehmung dieser deutschen Theorie ist, dass Jauss einen prominenten Literaturtheoretiker als Mittler für das Vorwort hat gewinnen können: Jean Starobinski. In seiner »Préface« betont er insbesondere die Bedeutung des »Erwartungshorizonts«, des Referenzsystems des literarischen Werkes, das durch dieses wiederum verändert wird. Jauss hatte schon 1972 und 1973 an von Starobinski organisierten Tagungen zur »Theory of Literary History« in Bellagio teilgenommen, zu denen u. a. Geoffrey Hartman, Wolfgang Iser, F. R. Jameson oder Hayden White, aber keine französischen Literaturtheoretiker eingeladen waren. Starobinski seinerseits nimmt auch an Tagungen der »Poetik und Hermeneutik«-Gruppe in Bad Homburg teil. Jauss ist also international hervorragend vernetzt, weshalb die relativ späte französische Rezeption umso mehr auffällt. 1991 revanchiert sich Jauss bei Starobinski mit einer »Einleitung« zu dessen *Kleiner Geschichte des Körpergefühls*.¹⁰

Die Frankreich-Beziehungen, die sich mit Karlheinz Stierles Teilnahme an weiteren Cerisy-Wochen entwickeln, ebnen dort auch einem Kolloquium den Weg, das zu einer Begegnung der *Nouvelle critique*, repräsentiert durch Jean Ricardou und Lucien Dällenbach, mit der Konstanzer Schule führt: »Problèmes actuels de la lecture« im Juli 1979.

An ihm nehmen von deutscher Seite Hans Robert Jauss, Wolf-Dieter Stempel, Karlheinz Stierle und Rainer Warning teil, auf französischer unter anderem Michel de Certeau. Jauss und seine beiden ›Schüler‹ sprechen zu Themen der Literatur des 19. Jahrhunderts. Auch wenn es zu keiner wirklichen Verständigung über Lektüren und ihre Möglichkeiten gekommen zu sein scheint, könnte nun ein intensiverer Austausch zwischen der (west-)deutschen Rezeptionsästhetik und den poststrukturalistischen Strömungen in Frankreich beginnen. Doch zu dem kommt es nur sporadisch: Erst 1988 erscheint bei Gallimard Jauss' *Pour une herméneutique littéraire*, mit einer »Présentation« von Thomas Pavel,¹¹ doch mit der Jauss-›Affäre‹ ab Mitte der 1990er Jahre, als Jauss' Vergangenheit als SS-Offizier breit publik gemacht wird, steht nicht mehr die Rezeptionsästhetik, sondern ihr wichtigster Vertreter im Vordergrund.

Einfacher stellt sich die Situation für die oben genannte Köhlersche Literatursoziologie dar. Die deutsch-französischen Beziehungen in der Mediävistik sind traditionell intensiver als in den moderneren Literaturen, die Köhlerschen Arbeiten können von seinen französischen Kollegen häufig (noch) in der Originalsprache gelesen werden. So kommt es nur zur Übersetzung von zwei grundlegenden Texten: 1974 erscheint bei Gallimard *L'Aventure chevaleresque: idéal et réalité dans le roman courtois, études sur la forme des plus anciens poèmes d'Arthur et du Graal*¹² (wie der zweite Teil des Titels zeigt: *Ideal und Wirklichkeit in der höfischen Epik* nach der Ausgabe 1970), mit einem Vorwort von Jacques Le Goff, und 1986 bei Klincksieck *Le Hasard en littérature: le possible et la nécessité*,¹³ 1973 als *Der literarische Zufall, das Mögliche und die Notwendigkeit* bei Fischer erschienen. Wenn man so will, entspricht die französische Rezeption der romanistischen Literatursoziologie damit der des ›Erwartungshorizonts‹.

Während man für die Rezeptionsästhetik und die Köhlersche Literatursoziologie also von einer Rezeption sprechen kann, ist das bei Bürgers Arbeiten nicht möglich. Die Publikation einer US-amerikanischen Ausgabe der *Theory of the Avant-Garde*¹⁴ bildet ein Indiz dafür, dass Bürger auch versucht haben dürfte, seine weitgehend an französischsprachigen Beispielen aus Dadaismus und Surrealismus entwickelte Theorie in Frankreich zu veröffentlichen.¹⁵ Gleiches gilt für Bürgers *Französischen Surrealismus*, der nach der ersten großen Bestandsaufnahme des Surrealismus von Maurice Nadeau¹⁶ den ersten Versuch einer Theorie des Surrealismus darstellt.

Für diese fehlende Rezeption, um nicht von einem fehlenden Interesse zu sprechen, scheint es zwei Gründe zu geben. Der eine hängt mit der Rezeption der Kritischen Theorie in Frankreich und in der deutschen Romanistik zusammen, der andere mit dem (geringen) Interesse an romanistischen Arbeiten, die sich mit der französischen Literatur auseinandersetzen. Schon im *Französischen Surrealismus* geht Peter Bürger wie der Untertitel *Studien zum Problem der avantgardistischen Literatur* verdeutlicht, auch auf methodisch-theoretische Probleme der Literaturwissenschaft ein. Für seine »historisch-gesellschaftliche Deutung des Surrealismus«¹⁷ beruft er sich einleitend auf den »Surrealismus«-Essay¹⁸ des damals in Frankreich weitgehend unbekanntes Walter Benjamin: Maurice de Gandillac bahnbrechende Werkausgabe (*Œuvres*)¹⁹ erscheint im gleichen Jahr wie Bürgers Studie. Daneben verweist er auf Adornos Aufsatz »Rückblickend auf den Surrealismus«,²⁰ und aus beiden resultiert für Bürgers Surrealismus-Konzeption: »Der Surrealismus intendiert keine literarische Erneuerung, er will nicht neue Formen

an die Stelle überlebter Formen setzen, sondern eine Veränderung der Mentalität des Menschen bewirken.«²¹ Seine eigentliche Theorie entfaltet Bürger in den abschließenden »Soziologischen Bemerkungen«, wo er ein »dialektisches Modell zwischen Literatur und Gesellschaft«²² skizziert, das er in Hinblick auf die Avantgarde-Bewegungen so zusammenfasst: »Der Dadaismus ist diejenige künstlerische Bewegung, die die *chute des référentiels* am klarsten zum Ausdruck bringt. Der Surrealismus dagegen lässt sich begreifen als der Versuch, die Möglichkeit von Erfahrung wiederherzustellen.«²³

Für eine solche Konzeption gibt es in der französischen Surrealismusforschung keine Anknüpfungspunkte, nicht einmal Bürgers innovative Interpretationen des ersten Manifests,²⁴ des *Paysan de Paris*,²⁵ von *Nadja*²⁶ oder der *Écriture automatique* werden zur Kenntnis genommen. Ebenso ergeht es den Arbeiten von Karl Heinz Bohrer, *Die gefährdete Phantasie, oder Surrealismus und Terror* (1970)²⁷ oder Elisabeth Lenk, *Der springende Narziss. André Bretons poetischer Materialismus* (1971),²⁸ aber auch Ginka Steinwachs und ihrer *Mythologie des Surrealismus oder die Rückverwandlung von Kultur in Natur: eine strukturelle Analyse von Bretons »Nadja«* (1971).²⁹ Alle werden bis heute nicht ins Französische übersetzt, und d.h. nicht zur Kenntnis genommen. Die Wahrnehmung der eigenen Literatur durch andere Literaturwissenschaften interessiert in Frankreich kaum: zu sehr ist man sich (noch) seiner Rolle als Hauptstand der *République mondiale des lettres* (1999) gewiss, um den Titel des Werkes von Pascale Casanova zu zitieren.³⁰ Zudem gilt der Surrealismus als eine Bewegung der französischen Literatur und Kultur, der des Rahmens von Theorien wie jener der Frankfurter Schule nicht bedarf, von einer *Theorie der Avantgarde* ganz abgesehen. Bezeichnend dafür sind die beiden wichtigen Studien von Henri Béhar, *Étude sur le théâtre dada et surréaliste* (1967)³¹ und Michel Sanouillet, *Dada à Paris* (1965),³² auf die Bürger verweist. Beide widmen sich ausschließlich dem französischen Dada-Kontext. Zürich oder gar Berlin spielen (fast) keine Rolle.

Am besten lässt der Tagungsband der Cerisy-Woche *Entretiens sur le surréalisme* (1966) die Situation der französischen Forschung erkennen.³³ Von Fernand Alquié konzipiert, auf dessen 1955 erschienene *Philosophie du surréalisme*³⁴ Bürger eingeht, behandelt das Kolloquium vor allem zwei Komplexe: die Geschichte sowie die Vorgeschichte des Surrealismus und, wie die Surrealismus-Ausstellung des Centre Pompidou 2024–2025, seine thematischen Schwerpunkte. Zu wirklichen Debatten kommt es, in Fortsetzung der Arbeiten Alquiés, vor allem um die Philosophie des Surrealismus. Aber auch Maurice de Gandillac, der spätere Benjamin-Übersetzer, der sich intensiv an den Diskussionen beteiligt, erwähnt die zeitgenössische deutsche Rezeption ebenso wenig wie die anderen Teilnehmer. Selbst die der Kritischen Theorie verpflichtete Elisabeth Lenk weist nicht auf Adornos Surrealismus-Studie hin. Von einer »Theorie des Surrealismus« ist in Cerisy ebenso wenig die Rede wie von dessen Beziehungen zu europäischen Avantgarden; italienischer Futurismus und Dadaismus werden eher beiläufig erwähnt, der russisch-sowjetische Konstruktivismus ist noch (fast) vollkommen unbekannt. Allein die Diskussions-Beiträge von Jochen Noth, damals Mitglied des Sozialistischen Deutschen Studentenbunds, verweisen auf eine kritisch-theoretische Dimension des Surrealismus. So ist es der Beitrag des Maurice Halbwachs-→Schülers Alfred Sauvy, »Sociologie du surréalisme«,³⁵ der zumindest indirekt die Frage behandelt, weshalb die Institutionen von Literatur und Kunst ihre radikale Kritik akzeptieren und integrieren und damit das

Projekt des Surrealismus, wie Bürger es formulieren würde, scheitern lassen. Vielleicht ist es kein Zufall, dass es ein Demograf und Soziologe ist, der solche Perspektiven entwickelt, auf die Bürger eingeht.³⁶ Dieser ›Forschungsstand‹ des Surrealismus verdeutlicht aber, dass es in der französischen Surrealismus-Forschung kaum Anknüpfungspunkte für Bürgers Konzeption gibt.

Der *Theorie der Avantgarde* sollte es nicht besser ergehen. Womöglich noch konsequenter als im *Französischen Surrealismus* entwickelt Bürger seine »Theorie« auf der Grundlage der Diskussion fast ausschließlich deutschsprachiger Debatten. Wie das Literaturverzeichnis ausweist, bildet allein die Rezeption der russischen Formalisten und von Althusser und Balibars *Lire le Capital I* eine Ausnahme.³⁷ Schon mit der Begrifflichkeit seiner »Einleitung: Vorüberlegungen zu einer kritischen Literaturwissenschaft«³⁸ verweist Peter Bürger explizit auf den Kontext der Kritischen Theorie und distanzier sich ausdrücklich von »beliebigen traditionellen Konzeptionen«,³⁹ d.h. vor allem der Hermeneutik Gadamers, die er mit Habermas kritisiert. Auf eben diese Hermeneutik beruft sich allerdings prominent die Rezeptionsästhetik von Jaus, als deren romanistischer Kritiker Bürger damit auftritt. Für Bürger sind der Ideologiebegriff und die Ideologiekritik unentbehrlich, weil sie möglich machen, »das widersprüchliche Verhältnis von geistigen Objektivationen und gesellschaftlicher Realität zu denken.«⁴⁰ In der Folge entwickelt er ein aus der Marxschen Religionskritik abgeleitetes Modell, das »erlaubt, den Zusammenhang von Einzelwerk und gesellschaftlicher Wirklichkeit, der dieses sein Entstehen verdankt, als dialektische Beziehung (Funktion) zu denken.«⁴¹ Dieses Modell ergänzt er insofern durch Marcuses »affirmativen Charakter[s] der Kultur«,⁴² als die »Institution Kunst die Rahmenbedingungen darstellt, innerhalb derer die Einzelwerke produziert und rezipiert werden.«⁴³ Für Bürger ist die »Institution Kunst in der bürgerlichen Gesellschaft nur in Opposition zur Lebenspraxis zu bestimmen«,⁴⁴ was auf die Autonomie von Kunst und Literatur in der Tradition Kants und Schillers verweist, gegen die sich Anfang des 20. Jahrhunderts die Avantgardebewegungen richten.

Im Zentrum des Theorie-Teils der *Theorie der Avantgarde* steht das kurze Kapitel »Avantgarde als Selbstkritik der Kunst in der bürgerlichen Gesellschaft«.⁴⁵ Hier beruft Bürger sich auf den Autoren Habermas der »Bewußtmachenden oder rettenden Kritik – die Aktualität Walter Benjamins«,⁴⁶ Benjamin diskutiert er direkt anschließend. Allerdings kritisiert Bürger sowohl die Habermassche These einer »Sonderstellung, die die Kunst unter den Gestalten des absoluten Geistes einnimmt«,⁴⁷ da sie der Eigenentwicklung von Kunst und Literatur nicht ausreichend Rechnung trage, als auch die Benjaminische These der »technischen Reproduzierbarkeit« als zu monokausal. Für ihn stellen die Avantgarden den »Versuch [dar], die ästhetische [...] Erfahrung, die der Ästhetizismus herausgebildet hat, ins Praktische zu wenden.«⁴⁸ Bürgers Stellung gegenüber der Kritischen Theorie, und d.h. vor allem gegenüber Adorno, wird auch in den Kapiteln »Zum Problem der Autonomie in der bürgerlichen Gesellschaft«, »Das avantgardistische Kunstwerk« und »Avantgarde und Engagement« deutlich und lässt sich mit seinem »Nachwort zur zweiten Auflage« so zusammenfassen: »Adorno hat bekanntlich zu den Avantgardebewegungen gerade nicht den Bruch mit der Institution Kunst herausgearbeitet.«⁴⁹

In diesem »Nachwort« geht Bürger auch auf die Diskussionen ein, die seine *Theorie der Avantgarde* in Deutschland ausgelöst hat, etwa die von W. M. Lüdke herausgegebene *Theorie der Avantgarde. Antworten auf Peter Bürgers Bestimmung von Kunst und bürgerlicher Gesellschaft*.⁵⁰ Vor allem aber kommt es zu einer ›Antwort‹ aus der DDR mit der von Karlheinz Barck, Dieter Schlenstedt und Wolfgang Thierse herausgegebenen *Künstlerischen Avantgarde. Annäherungen an ein unabgeschlossenes Kapitel*.⁵¹ Doch weder die Vielfalt noch die Intensität dieser deutschen Diskussionen vermögen die französische Avantgarde- bzw. Surrealismus-Forschung zu interessieren. Dies liegt vermutlich auch daran, dass die Kritische Theorie der Frankfurter Schule in den 1960er Jahren in Frankreich erst allmählich zur Kenntnis genommen wird, und zwar zunächst in der Philosophie. Ein jüngerer Aufsatz von Isabelle Aubert bilanziert diese späte ›Rezeption‹: »L'accueil d'Adorno et de Marcuse en France: deux réceptions contrastées«.⁵² Die Adorno-Rezeption setzt 1961 mit dessen Einladung zu einer Vortragsreihe am Collège de France durch den Germanisten Robert Minder ein, bei der Adorno über die negative Dialektik spricht. Doch mit einer zweiten Vortragsreihe, bei der er die französische Heidegger-Begeisterung kritisiert, stößt er auf Unverständnis, etwa bei Maurice Merleau-Ponty oder Jean Wahl. Es sollte bis Januar 1968 dauern, dass Adorno zu einem Lucien Goldmann-Kolloquium nach Royaumont eingeladen wird. Und seine *Théorie esthétique* erscheint erst 1974 bei Klincksieck.⁵³ Im gleichen Jahr wird nach italienischen, spanischen und englischen Übersetzungen auch die *Dialectique de la raison* von Horkheimer und Adorno bei Gallimard veröffentlicht.⁵⁴

Angesichts dieser zögerlichen Aufnahme der Frankfurter Schule in Frankreich überrascht es nicht sonderlich, dass eine literaturtheoretische Arbeit wie die *Theorie der Avantgarde*, die sich in kritischer Weise auf die Kritische Theorie stützt, dort auf wenig Echo stößt. Wenn es 2013, fast vierzig Jahre nach ihrem Erscheinen, zu einer französischen Übersetzung bei dem kleinen, aber engagierten Verlag Questions théoriques kommt,⁵⁵ so ist das keinem Literaturwissenschaftler, sondern dem Philosophen und Wittgenstein-Spezialisten Jean-Pierre Cometti zu verdanken, der das Werk auch übersetzt. Cometti hatte schon den Bürger-Aufsatz »L'œuvre d'art d'avant-garde«, eine Zusammenfassung der Avantgarde-Theorie, ins Französische übertragen, der 2010 in *Rue Descartes* erscheint.⁵⁶ Die *Théorie de l'avant-garde*-Übersetzung hat allerdings, von einem Artikel abgesehen, den ich in *Critique* veröffentlicht habe,⁵⁷ kein großes Echo gefunden. Man könnte die Situation mit jener der Avantgarden in William Marx' *L'Adieu à la littérature* beschreiben: »Il était trop tard. [...] La littérature et la vie s'étaient dit adieu, définitivement.«⁵⁸

Wie wichtig eine zeitnahe Rezeption für die gegenwärtige Bedeutung ist, zeigt die englischsprachige Übersetzung, die 1984 bei der University of Minnesota Press erscheint.⁵⁹ Angestoßen durch eine kritische Rezension von Benjamin Buchloh⁶⁰ setzt sich Hal Foster in seiner wirkungsreichen Studie *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*⁶¹ mit Bürgers Avantgarde-Theorie auseinander, um ihm eine irrige Einschätzung der Neo-Avantgarden vorzuwerfen. Und Foster ist es auch, der in der Zwischenbilanz des einflussreichen *Art since 1900*⁶² mit seinen Mitherausgebern (Yve-Alain Bois, Benjamin Buchloh und Rosalind Krauss) intensiv Bürgers Avantgarde-Theorie diskutiert. Seitdem setzen sich, bis hin zum gegenwärtigen Kunstaktivismus, (fast) alle wichtigeren Avantgarde-Untersuchungen mit Bürgers Theorie auseinander. Und es ist

bezeichnend, dass die *New Literary History* 2010 ihr Dossier »What Is an Avant-Garde« mit einem Bürger-Beitrag eröffnet, in dem dieser (auch) auf die Foster-Diskussion eingeht.⁶³ Das ist in Frankreich schon aufgrund der fehlenden Übersetzung nicht möglich. Die englischsprachige Fassung der *Theorie der Avantgarde* geht auf Jochen Schulte-Sasse zurück, einen Germanisten an der Universität Minnesota.⁶⁴ Doch Mitte der 1980er Jahre interessiert sich die französische Germanistik kaum für Arbeiten im Kontext der Kritischen Theorie. Und auch in den *Lettres Modernes* spielen Avantgarde-Konzeptionen wenn überhaupt eine eher unwichtige Rolle: Der Surrealismus wird praktisch exklusiv als ein Phänomen der französischen Literaturgeschichte des 20. Jahrhunderts betrachtet. Diese Situation des literaturwissenschaftlichen Feldes und die wenig intensiven Kontakte Peter Bürgers nach Frankreich verhindern die Rezeption seines Werkes. Als es unter vollkommen anderen Bedingungen dazu kommt, ist es zu spät.

Bis 2013 erscheint nur ein Bürger-Werk in französischer Übersetzung: Marc Jimenez, Philosoph und Germanist an der Sorbonne (Paris I), übersetzt Bürgers *Prosa der Moderne* (1988), die 1995 bei Klincksieck als *La prose de la modernité* erscheint.⁶⁵ Die breit angelegte Untersuchung der künstlerischen und literarischen Entwicklung bildet mit ihren »Fragmenten zu einer Theorie der ästhetischen Moderne« das Pendant der *Theorie der Avantgarde*. Dank der schnellen Übersetzung kommt es zu einer kurzzeitigen Bürger-Rezeption in Frankreich, die vor allem Marc Jimenez und Rainer Rochlitz geschuldet ist.

Am 16. und 17. Februar 1996 veranstaltet das Nouveau musée / Institut d'art contemporain de Villeurbanne ein »Séminaire Peter Bürger«, an dem neben Bürger selbst Jimenez, Rochlitz und F. Leen teilnehmen. Die Beiträge werden 1998 von Jean-Claude Conésa in den *Cahiers – Philosophie de l'art* publiziert.⁶⁶ In diesem Kontext sind auch zwei Aufsätze zur Ästhetik der Moderne in von Rainer Rochlitz herausgegebenen Sammelbänden zu sehen.⁶⁷ So bleibt als »Rezeption« der Avantgarde-Theorie Bürgers (kurzer) Aufsatz in den *Études littéraires*: »Fin de l'avant-garde?«.⁶⁸ Leider muss man die Bürger-Rezeption in Frankreich mit der abschließenden Einschätzung seines *New Literary History*-Aufsatzes resümieren: »how far removed the avant-garde's impulse to transform real social relationship is from us today«.⁶⁹ In ähnlicher Weise ist der Moment, in dem die *Theorie der Avantgarde* in Frankreich hätte wirksam werden können, wohl unwiederbringlich vorüber.

1 Hans Robert Jauss, *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1970.

2 Hans Robert Jauss und Erich Köhler (Hg.), *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters*, Heidelberg: Winter, 8 Bde., 1972–1987.

3 Victor Hugo, »Préface de Cromwell« [1827], in: id.: *Cromwell*, Paris: Dupont, 1828, S. I–LXIV.

4 Peter Bürger, *Der französische Surrealismus. Studien zum Problem der avantgardistischen Literatur*, Frankfurt a. M.: Athenäum, 1971.

5 Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1974. Id., *Théorie de l'avant-garde*, aus dem Deutschen übers. von Jean-Pierre Cometti, Paris: Questions Théoriques, 2013.

6 Rita Schober, *Im Banne der Sprache. Strukturalismus in der Nouvelle Critique speziell bei Roland Barthes*, Halle: Mitteldeutscher Verlag, 1968.

7 Wolfgang Asholt, »Rita Schober und die Entwicklung der Romanistik im 20. Jahrhundert«, in: Dorothee Röseberg (Hg.), »*Que la vie en vaut la peine*«. *In memoriam Rita Schober (1918–2012)*, Sitzungsberichte der Leibniz-Sozietät, Bd. 136, Berlin: Trafo Verlag, 2018, S. 11–29.

Der (verpasste) Moment der Erkennbarkeit: die (verspätete) Rezeption
Peter Bürgers in Frankreich

- 8 Jean Ricardou und Françoise van Rossum-Guyon (Hg.), *Nouveau Roman: hier, aujourd'hui*, 2 Bde., Paris: 10/18 Union Générale d'Éditions, 1972.
- 9 Hans Robert Jaus, mit einem Vorwort (»Préface«) von Jean Starobinski, *Pour une esthétique de la réception*, aus dem Deutschen übers. von Claude Maillard, Paris: Gallimard, 1978.
- 10 Jean Starobinski, *Kleine Geschichte des Körpergefühls*, mit einer Einleitung von Hans Robert Jaus, aus dem Französischen übers. von Inga Pohlmann, Frankfurt a. M.: Fischer-Taschenbuch-Verlag, 1991.
- 11 Hans Robert Jaus, *Pour une herméneutique littéraire*, mit einer Einleitung (»Présentation«) von Thomas Pavel, aus dem Deutschen übers. von Maurice Jacob, Paris: Gallimard, 1988.
- 12 Erich Köhler, *L'Aventure chevaleresque: idéal et réalité dans le roman courtois, études sur la forme des plus anciens poèmes d'Arthur et du Graal*, mit einem Vorwort (»Préface«) von Jacques Le Goff, aus dem Deutschen übers. von Eliane Kaufholz, Paris: Gallimard, 1974. Originalversion: Id., *Ideal und Wirklichkeit in der höfischen Epik: Studien zur Form der frühen Artus- und Graldichtung*, Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1970.
- 13 Erich Köhler, *Le hasard en littérature. La possibilité et la nécessité*, aus dem Deutschen übersetzt von Eliane Kaufholz, Paris: Éditions Klincksieck, 1987. Originalversion: Id., *Der literarische Zufall, das Mögliche und die Notwendigkeit*, Frankfurt a. M.: Fischer-Taschenbuch-Verlag, 1994.
- 14 Peter Bürger, *Theory of the Avant-Garde*, mit einem Vorwort von Jochen Schulte-Sasse, aus dem Deutschen übers. von Michael Shaw, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.
- 15 Entsprechende Belege hierfür könnten im Bürger-Nachlass in Marbach einsehbar sein.
- 16 Maurice Nadeau, *Histoire du surréalisme*, 2 Bde., Paris: Éditions du Seuil, 1945.
- 17 Bürger, *Der französische Surrealismus*, op. cit., S. 11.
- 18 Walter Benjamin, »Der Surrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz«, in: *Literarische Welt*, Februar 1929, zitiert in: Id., *Angelus Novus. Ausgewählte Schriften 2*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 1966, S. 200–215.
- 19 Walter Benjamin, *Œuvres*, aus dem Deutschen übers. von Maurice de Gandillac, Paris: Denoël, 1971.
- 20 Theodor W. Adorno, »Rückblickend auf den Surrealismus«, in: Id., *Noten zur Literatur. Gesammelte Schriften*, Bd. 11, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1974, S. 101–105.
- 21 Bürger, *Der französische Surrealismus*, op. cit., S. 17.
- 22 Ibid., S. 188.
- 23 Ibid., S. 195.
- 24 André Breton, *Manifeste du surréalisme*, Paris: Éditions du Sagittaire, 1924.
- 25 Louis Aragon, *Le paysan de Paris*, Paris: Gallimard, 1926.
- 26 André Breton, *Nadja*, Paris: NRF, 1928.
- 27 Karl Heinz Bohrer, *Die gefährdete Phantasie, oder Surrealismus und Terror*, München: Carl Hanser Verlag, 1970.
- 28 Elisabeth Lenk, *Der springende Narziss. André Bretons poetischer Materialismus*, München: Rogner & Bernhard, 1971.
- 29 Ginka Steinwachs, *Mythologie des Surrealismus oder die Rückverwandlung von Kultur in Natur: eine strukturelle Analyse von Bretons »Nadja«*, Neuwied/Berlin: Luchterhand, 1971.
- 30 Pascale Casanova, *République mondiale des lettres*, Paris: Éditions du Seuil, 1999.
- 31 Henri Béhar, *Étude sur le théâtre dada et surréaliste*, Paris: Gallimard, 1967.
- 32 Michel Sanouillet, *Dada à Paris*, Paris: Jean-Jacques Pauvert, 1965.
- 33 Ich benutze die Neuauflage: Ferdinand Alquié (Hg.), *Le Surréalisme*, Paris: Les éditions Hermann, 2012.
- 34 Alquié, *Philosophie du surréalisme*, Paris: Flammarion, 1955.
- 35 Alfred Sauvy, »Sociologie du surréalisme«, in: Ferdinand Alquié (Hg.), *Le Surréalisme*, op. cit., S. 486–504.
- 36 Ibid., S. 83.
- 37 Louis Althusser, Étienne Balibar (Hg.), *Lire le Capital*, 2 Bde., Bd. 1, Paris: Éditions François Maspero, 1965.
- 38 Bürger, *Theorie der Avantgarde*, op. cit., S. 8–19.
- 39 Ibid., S. 9.
- 40 Ibid., S. 11.
- 41 Ibid., S. 13.
- 42 Herbert Marcuse, »Über den affirmativen Charakter der Kultur«, in: *Zeitschrift für Sozialforschung* 6, 1937, S. 54–94.
- 43 Bürger, *Theorie der Avantgarde*, op. cit., S. 15.
- 44 Ibid., S. 16.
- 45 Ibid., S. 26–35.

- 46 Jürgen Habermas, »Bewußtmachende oder rettende Kritik – die Aktualität Walter Benjamins«, in: Siegfried Unseld (Hg.), *Zur Aktualität Walter Benjamins*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1972, S. 175–223.
- 47 Bürger, *Theorie der Avantgarde*, op. cit., S. 34.
- 48 Ibid., S. 44.
- 49 Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1987, S. 135. Jörg Später kommentiert Bürgers Adorno-Rezeption so: »[Bürger] ging es bereits um eine Ästhetik nach Adorno«, in: Id., *Adornos Erben. Eine Geschichte aus der Bundesrepublik*, Berlin: Suhrkamp, 2024, S. 275.
- 50 Werner Martin Lüdke (Hg.), *Theorie der Avantgarde. Antworten auf Peter Bürgers Bestimmung von Kunst und bürgerlicher Gesellschaft*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1976.
- 51 Karlheinz Barck, Dieter Schlenstedt und Wolfgang Thierse (Hg.), *Künstlerische Avantgarde. Annäherungen an ein unabgeschlossenes Kapitel*, Berlin: Akademie Verlag, 1979.
- 52 Isabelle Aubert, »L'accueil d'Adorno et de Marcuse en France: deux réceptions contrastées«, in: *Philonsorbonne* 17, 2023, S. 97–119. Siehe auch die Rezension von Agnès Grivaux, »Paris–Francfort et retour. À propos de: Thomas Franck, *Adorno en France. La constellation Arguments comme dialogue critique* (Presses Universitaires de Rennes, 2022)«, in: *La Vie des idées*, 5. Januar 2023, URL: <https://laviedesidees.fr/Paris-Francfort-et-retour> [letzter Zugriff: 04/11/2025]. Die Zeitschrift *Arguments* veröffentlicht 1959 ein Dossier »Découvrons Adorno«.
- 53 Theodor W. Adorno, *Théorie esthétique*, aus dem Deutschen übers. von Marc Jimenez, Paris: Éditions Klincksieck, 1974.
- 54 Theodor W. Adorno und Max Horkheimer, *Dialectique de la raison*, aus dem Deutschen übersetzt von Éliane Kaufholz, Paris: Gallimard, 1974.
- 55 Bürger, *Théorie de l'avant-garde*, op. cit.
- 56 Peter Bürger, »L'œuvre d'art d'avant-garde«, in: *Rue Descartes*, 69, 2010, S. 84–95.
- 57 Wolfgang Asholt, »À l'avant-garde de la théorie?«, in: *Critique*, 814, 2015, S. 235–245.
- 58 William Marx, *L'Adieu à la littérature. Histoire d'une dévalorisation. XVII^e–XX^e siècle*, Paris: Les Éditions de Minuit, 2005, S. 80.
- 59 Für eine exemplarische Aufarbeitung der US-amerikanischen Bürger-Rezeption verweise ich auf: Nicolas Heimendinger, »Avant-gardes and Post-modernism: The Reception of Peter Bürger's *Theory of the Avant-Garde* in American Art Criticism«, *Biens Symboliques / Symbolic Goods* 11, 2022, URL: <https://journals.openedition.org/bssg/1222> [letzter Zugriff: 04/11/2025]. Heimendinger beginnt seine Studie mit dem Satz: »Peter Bürger's *Theory of the Avant-Garde* (originally published as *Theorie der Avantgarde* in West Germany in 1974) has long had a very limited readership in France«. Dem ist (fast) nichts hinzuzufügen. In dieser Ausgabe der *Regards Croisés*, siehe: Nicolas Heimendinger, »Bürger, Jauss, Adorno: Die Avantgarde in Deutschland zur Zeit der ›68er‹ neu denken«, S. 52–79.
- 60 Benjamin Buchloh, »Theorizing the Avant-Garde«, in: *Art in America* 72, 1984, S. 19–20.
- 61 Hal Foster, *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*, Cambridge (Massachusetts): MIT Press, 1996.
- 62 Yve-Alain Bois, Benjamin H.D. Buchloh, Hal Foster, Rosalind Krauss und Joselit David, *Art Since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, New York: Thames & Hudson, 2004.
- 63 Peter Bürger, »Avant-Garde and Neo-Avant-Garde: An Attempt to Answer Certain Critics of *Theory of the Avant-Garde*«, in: *New Literary History* 41, 2010, S. 695–715.
- 64 Bürger, *Theorie of the Avant-Garde*, op. cit.
- 65 Peter Bürger, *Prosa der Moderne*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1988; id., *La prose de la modernité*, aus dem Deutschen übers. von Marc Jimenez, Paris: Éditions Klincksieck, 1995.
- 66 Jean-Claude Conésá (Hg.), *Cahiers – Philosophie de l'art. Séminaire Peter Bürger*, Villeurbanne: IAC, 1998.
- 67 Peter Bürger, »À propos de quelques catégories de l'esthétique idéaliste«, in: Rainer Rochlitz (Hg.), *Théories esthétiques après Adorno*, Arles: Actes Sud, 1990, S. 171–246, und id., »L'esthétique de la modernité: une rétrospective«, in: Rainer Rochlitz und Jacques Serrano (Hg.), *L'Esthétique des philosophes. Les Rencontres Place Publique*, Paris: Éditions Dis Voir, 1996, S. 81–90.
- 68 Peter Bürger, »Fin de l'avant-garde?«, in: *Études littéraires* 31, Nr. 2, 1999, S. 15–22.
- 69 Bürger, »Avant-Garde and Neo-Avant-Garde«, op. cit., S. 714.

WOLFGANG ASHOLT — traduit par Florence Rougerie

Reconnaissance (manquée) : la réception (tardive) de Peter Bürger en France

La réception de l'œuvre de Peter Bürger en France est étroitement liée à l'histoire et à l'état de la recherche dans le domaine littéraire en France et en Allemagne dans les années 1970. Depuis la fin des années 1960, les sciences humaines allemandes sont influencées par la romanistique qu'elles érigent en modèle. Incarnée par Hans Robert Jauss, ainsi que par les études anglaises qui s'organisent autour de Wolfgang Iser, cette discipline est étroitement liée à la théorie de l'esthétique de la réception développée par le groupe de chercheurs de haut niveau en sciences humaines « Poétique et herméneutique » (1963-1994). La conception herméneutique de l'esthétique de la réception, sa prise de distance à l'égard de la philologie traditionnelle d'Ernst Robert Curtius ou encore d'Hugo Friedrich, ainsi que son ouverture et son orientation (en théorie du moins) vers le lecteur, entrent en résonance avec le climat de réforme sociale qui conduit, en 1969, à la formation de la coalition socio-libérale.

La conférence inaugurale de Hans Robert Jauss à Constance en 1967, parue chez Suhrkamp en 1970 sous le titre « L'histoire de la littérature pensée comme provocation à l'encontre de la science de la littérature »,¹ est l'expression de cette transformation et de la réforme à l'œuvre dans les études littéraires. Au regard de la domination de l'esthétique de la réception qui planifie et mène des offensives stratégiques, les modèles socialement engagés ou historico-sociologiques ne se frayent que péniblement un chemin dans le domaine de la romanistique, et pas uniquement dans celui-ci. Certes, Erich Köhler et son école réussissent à s'établir institutionnellement, mais même dans l'« Esquisse des littératures romanes du Moyen-Âge »² (1972-1987) publiée par Hans Robert Jauss et Erich Köhler, c'est encore l'esthétique de la réception qui domine. Toute position alternative rencontre des obstacles considérables, dès lors que, comme le fait Peter Bürger avec sa « science critique de la littérature » proclamée dès le début des années 1970, elle désapprouve ceux qui sont en train de s'établir. À la différence de l'esthétique de la réception ou de la conception historico-sociologique, Bürger se réfère explicitement à la « Théorie Critique » de l'École de Francfort, et en particulier à Adorno. Cette référence, ainsi que la situation des études littéraires allemandes à cette époque, jouent également un rôle dans la réception française des travaux de Peter Bürger.

Tandis que le long XIX^e siècle, depuis la « Préface de Cromwell »³ jusqu'à Proust, se trouve au cœur des recherches de Jauss et de nombre de ses élèves et alors qu'Erich Köhler travaille essentiellement sur le Moyen-Âge, c'est après son doctorat portant sur les comédies de Pierre Corneille (1970) et avec son travail sur *Le Surréalisme français* au

sous-titre programmatique « Études sur le problème de la littérature d'avant-garde »,⁴ que Peter Bürger se fait un nom. Si cet essai est abondamment discuté dans l'ère germanophone, il n'est toujours pas traduit en français. Le « problème » qu'il annonce vouloir affronter est au cœur de la *Théorie de l'Avant-Garde* (*Theorie der Avantgarde*) qui paraît en 1974 chez Suhrkamp et dont la traduction française n'est publiée qu'en 2013,⁵ alors qu'il existe déjà des traductions dans 15 langues différentes. J'aimerais étudier les raisons de cette réception extrêmement tardive ainsi que les « pertes » qui en découlent.

Tandis que dans les années 1950 et 1960, les « grands » romanistes comme Ernst Robert Curtius ou Hugo Friedrich sont au mieux reconnus en France, la situation semble évoluer à partir de la fin des années 1960. En tout état de cause, la question qui se pose à une discipline romanistique prête à prendre son essor est de savoir quel interlocuteur elle peut trouver en France. D'un côté, il y a les études littéraires traditionnelles, de l'autre, on trouve la « Nouvelle Critique » et, dans son sillage, le post-structuralisme. La « querelle » déclenchée par Raymond Picard, professeur à la Sorbonne, avec sa polémique contre Barthes, *Nouvelle critique ou nouvelle imposture* (1966), se termine comme on sait par la victoire de la « Nouvelle Critique », tandis qu'à l'université, la philologie traditionnelle continue de régner. Aucune des deux positions ne sait quoi faire au juste des nouvelles conceptions émergent de la romanistique (provenant de l'Allemagne de l'Ouest) et réciproquement, cela complique en retour la posture de la romanistique.

De manière étonnante, la romanistique de la République démocratique allemande (RDA) en la personne de Rita Schober fait preuve de plus d'ouverture. Dès 1968, elle publie l'ouvrage *La fascination de la langue. Le structuralisme dans la Nouvelle Critique, en particulier chez Roland Barthes* (*Im Banne der Sprache. Strukturalismus in der Nouvelle Critique, speziell bei Roland Barthes*),⁶ mais cette « ouverture » connaît un coup d'arrêt après l'occupation de la Tchécoslovaquie en 1969.⁷ L'esthétique de la réception « profite » en revanche des contacts français de Karlheinz Stierle. En 1971, celui-ci prend pour la première fois part à un colloque à Cerisy, organisé par Jean Ricardou et Françoise Van Rossum-Guyon, auquel participe également Alain Robbe-Grillet.⁸

La publication en 1978 chez Gallimard⁹ du manifeste de Jauss, paru en 1967 sous le titre *Pour une esthétique de la réception*, constitue une première étape significative dans la diffusion de l'esthétique de la réception en France. Le fait que Jauss ait pu convaincre un éminent théoricien de la littérature, à savoir Jean Starobinski, d'opérer la médiation en rédigeant la préface, joue un rôle capital dans la réception française de cette théorie allemande. Il y insiste en particulier sur la signification de l'« horizon d'attente » du système de référence de l'œuvre littéraire, système qui la modifie en retour. Jauss avait déjà pris part en 1972 et 1973 aux journées sur la « Theory of Literary History » à Bellagio, co-organisées par Starobinski et auxquelles étaient invités entre autres Geoffrey Hartmann, Wolfgang Iser, F. R. Jameson ou Hayden White, mais aucun théoricien français de la littérature. Starobinski quant à lui prend également part aux rencontres du groupe « Poétique et herméneutique » à Bad Homburg. Jauss dispose donc d'un excellent réseau international, raison pour laquelle il est frappant que sa réception française soit si tardive. En 1991, Jauss prend sa revanche sur Starobinski avec une « introduction » à sa *Brève histoire de la conscience du corps* (*Kleine Geschichte des Körpergefühls*).¹⁰

Les relations avec la France, qui continuent de se développer avec la participation de Karlheinz Stierle à des semaines de rencontres à Cerisy, ouvrent la voie à un colloque, « Problèmes actuels de la lecture », en juillet 1979. Cette occasion permet la rencontre de la « Nouvelle critique », représentée par Jean Ricardou et Lucien Dällenbach, avec l'École de Constance. Y participent côté allemand, Hans Robert Jauss, Wolf-Dieter Stempel, Karlheinz Stierle et Rainer Warning et, côté français, Michel de Certeau entre autres. Jauss et ses deux « disciples » s'expriment sur des thèmes de la littérature du XIX^e siècle. Même s'il ne semble pas y avoir eu de réel consensus sur des lectures et leurs possibles apports, au moins cela a-t-il donné naissance à un véritable échange entre l'esthétique de la réception (ouest) allemande et les courants post structuralistes. Mais cela ne se produisit que de manière sporadique : si le texte de Jauss « Pour une herméneutique littéraire » précédé d'une présentation de Thomas Pavel¹¹ ne paraît qu'en 1988 chez Gallimard, dès lors que son passé d'officier SS est rendu largement public au milieu des années 1990, ce n'est plus seulement l'esthétique de la réception à laquelle on prête attention désormais, mais plutôt à la figure qui l'a portée principalement au jour.

La situation semble se présenter sous de meilleurs auspices pour la sociologie de la littérature köhlerienne précédemment citée. Les relations franco-allemandes en littérature médiévale sont traditionnellement plus étroites que dans les littératures modernes, les travaux de Köhler pouvant être à l'époque (encore) lus par ses collègues français dans la langue originale. C'est ainsi qu'on ne trouve que deux traductions de textes fondamentaux : en 1974 paraît chez Gallimard *L'Aventure chevaleresque : idéal et réalité dans le roman courtois, études sur la forme des plus anciens poèmes d'Arthur et du Graal*¹² (comme le montre la seconde partie du titre : *Idéal et réalité dans le roman épique courtois* selon l'édition de 1970), avec un avant-propos de Jacques Le Goff, et en 1986 chez Klincksieck, *Le Hasard en littérature : le possible et la nécessité*,¹³ de l'original *Der literarische Zufall, das Mögliche und die Notwendigkeit* paru en 1973 chez Fischer. D'une certaine manière, la réception française de la sociologie de la littérature en romanistique correspond à celle qui a été faite de l'« horizon d'attente ».

Alors qu'on peut parler de réception tant dans l'esthétique de la réception que dans la sociologie de la littérature köhlerienne, cela ne s'applique pas aux travaux de Bürger. La publication d'une édition américaine de la *Theory of the Avant-Garde*¹⁴ indique que Bürger a vraisemblablement essayé de publier aussi en France sa théorie en s'appuyant très largement sur des exemples du Dadaïsme et du Surréalisme empruntés à l'aire francophone.¹⁵ La même chose vaut pour le *Französischen Surrealismus* de Bürger qui, après le premier grand état des lieux dressé par Maurice Nadeau,¹⁶ constitue une première tentative d'établir une théorie du surréalisme.

On peut trouver deux raisons à ce manque de fortune critique, pour ne pas parler d'un manque d'intérêt. L'une tient à la réception de la Théorie Critique tant en France que dans les études romanes allemandes, l'autre au (faible) intérêt pour les travaux en romanistique consacrés à la littérature française. Déjà dans le *Französischen Surrealismus*, Peter Bürger s'intéresse à des problèmes méthodologiques et théoriques de la science de la littérature, comme le laisse entendre le sous-titre *Studien zum Problem der avantgardistischen Literatur (Études du problème de la littérature d'avant-garde)*. Pour son « interprétation historico-sociologique du Surréalisme »,¹⁷ il se réfère en introduction à l'essai sur le

surréalisme¹⁸ de Walter Benjamin, qui est encore largement inconnu en France : l'édition pionnière de ses *Œuvres*¹⁹ par Maurice de Gandillac paraît la même année que l'étude de Bürger. Parallèlement, il renvoie à l'essai d'Adorno « Regard rétrospectif sur le Surréalisme » (*Rückblickend auf den Surrealismus*)²⁰ et ces deux références constituent le socle de sa conception du surréalisme : « Le surréalisme n'aspire pas à un renouveau littéraire, il ne veut pas substituer des formes nouvelles à des formes dépassées, mais provoquer une transformation de la mentalité de l'homme. »²¹ Sa théorie proprement dite, Bürger la développe dans les « remarques sociologiques » qui suivent, où il esquisse un « modèle dialectique entre littérature et société »²² qu'il résume comme suit, relativement aux mouvements d'avant-garde : « Le dadaïsme est le mouvement artistique qui exprime le plus clairement la *chute des référentiels*. Le surréalisme en revanche peut être défini comme la tentative de restaurer la possibilité de l'expérience. »²³

Il n'existe pas d'équivalent à cette conception dans la recherche française sur le surréalisme : même les interprétations tout à fait innovantes du premier *Manifeste*,²⁴ du *Paysan de Paris*,²⁵ de *Nadja*²⁶ ou de l'« Écriture automatique » ne prennent pas en compte la théorie de Bürger. Les travaux de Karl Heinz Bohrer, *L'imagination menacée, ou le Surréalisme et la terreur* (*Die gefährdete Phantasie, oder Surrealismus und Terror, 1970*)²⁷ ou d'Elisabeth Lenk, *Le Narcisse sautant. Le matérialisme poétique d'André Breton* (*Der springende Narziss. André Bretons poetischer Materialismus, 1971*),²⁸ mais aussi de Ginka Steinwachs et sa *Mythologie du Surréalisme ou la reconversion de la culture en nature : une analyse structurale de « Nadja » de Breton* (*Mythologie des Surrealismus oder die Rückverwandlung von Kultur in Natur : eine strukturelle Analyse von Bretons »Nadja«*, 1971)²⁹ connaissent le même sort. Jusqu'à ce jour, aucun de ces ouvrages n'a été traduit en français et n'a donc été pris en considération. La perception de sa propre littérature par le prisme des études littéraires d'autres pays n'intéresse que peu la France : elle est encore bien trop convaincue pour cela de son rôle en tant que place forte de la *République mondiale des lettres* (1999), pour citer le titre de l'œuvre de Pascale Casanova.³⁰ En outre, le surréalisme passe pour être un mouvement de la littérature et de la culture française ne nécessitant aucunement le cadre qu'offrent des théories comme celle de l'École de Francfort, et encore moins la *Théorie de l'Avant-garde*. En témoignent les deux études importantes d'Henri Béhar, *Étude sur le théâtre dada et surréaliste* (1967),³¹ et de Michel Sanouillet, *Dada à Paris* (1965),³² auxquelles Bürger fait référence. Toutes deux ne se consacrent qu'au contexte exclusivement français de Dada, Zurich et Berlin n'y jouant (quasiment) aucun rôle.

Les actes du colloque de Cerisy *Entretiens sur le surréalisme* (1966) reflètent parfaitement la situation de la recherche française.³³ Le colloque, conçu par Fernand Alquié, dont la *Philosophie du surréalisme*³⁴ parue en 1955 est analysée par Bürger, traite avant tout de deux thématiques : l'histoire et la préhistoire du surréalisme, ainsi que ses points forts, comme l'exposition sur le Surréalisme du Centre Pompidou l'a encore fait en 2024-2025. Dans le sillage des travaux d'Alquié, c'est surtout la philosophie du surréalisme qui fait l'objet de débats véritables. Mais même Maurice de Gandillac, futur traducteur des œuvres de Benjamin, qui prit activement part aux discussions, n'évoque que peu la réception allemande contemporaine, à l'instar d'Elisabeth Lenk qui, bien qu'attachée à la Théorie Critique, n'y fait pas référence à l'étude d'Adorno sur le surréalisme. De même, il est peu

question à Cerisy d'une « théorie du surréalisme » ou de ses relations avec les avant-gardes européennes : le futurisme italien et le dadaïsme sont cités de manière incidente ; le constructivisme russo-soviétique est encore (presque) totalement inconnu. Seules les contributions de Jochen Noth, membre à l'époque de la Fédération étudiante socialiste allemande (*Sozialistischer Deutscher Studentenbund*), renvoient à une dimension critique-théorique du surréalisme. Alfred Sauvy, l'« élève » de Maurice Halbwachs, quant à lui, traite au moins indirectement dans sa contribution « Sociologie du surréalisme »³⁵ la question de savoir pourquoi les institutions littéraires et artistiques acceptent et intègrent leur critique radicale, vouant ainsi, comme le formulerait Bürger, le projet du surréalisme à l'échec. Ce n'est peut-être pas un hasard si Bürger choisit d'approfondir précisément les perspectives ouvertes par un démographe et sociologue.³⁶ Cet *état de la recherche* sur le surréalisme montre cependant clairement pourquoi la conception de Bürger ne trouve aucun écho dans la recherche française sur le surréalisme.

La *Théorie de l'Avant-garde* ne devait pas connaître un sort plus heureux. Bürger développe sa « Théorie » sur la base presque exclusive de la discussion menée dans les débats en langue allemande, peut-être même plus encore que dans le *Surréalisme français*. Comme l'indique la bibliographie, seule la réception des formalistes russes et celle de *Lire le Capital I* d'Althusser et Balibar y font exception.³⁷ Dès son « Introduction : réflexions liminaires au sujet d'une littérature critique » (*Einleitung: Vorüberlegungen zu einer kritischen Literaturwissenschaft*),³⁸ Peter Bürger renvoie explicitement au contexte de la Théorie Critique et prend expressément ses distances avec la plupart des « conceptions traditionnelles »,³⁹ à savoir principalement celles de l'herméneutique de Gadamer, qu'il critique en ayant recours à Habermas. C'est justement à cette herméneutique que se réfère l'esthétique de la réception de Jauss, dont Bürger se présente comme le critique romaniste. Pour Bürger, le concept d'idéologie et la critique de l'idéologie sont indispensables parce qu'ils permettent « de penser le rapport *contradictoire* entre les objectivations intellectuelles et la réalité sociale ». ⁴⁰ Par la suite, il développe un modèle dérivé de la critique marxiste de la religion qui « permet de penser le rapport entre une œuvre singulière et la réalité sociale, la première devant son existence à la seconde, comme s'il s'agissait d'une relation dialectique (fonction) ». ⁴¹ Il complète ce modèle par le « caractère affirmatif de la culture » ⁴² de Marcuse dans la mesure où « l'institution art représente le cadre à l'intérieur duquel les œuvres singulières sont produites et reçues ». ⁴³ Pour Bürger, « l'institution art ne peut être définie dans la société bourgeoise que par opposition à l'expérience pratique de la vie », ⁴⁴ ce qui renvoie à l'autonomie de l'art et de la littérature dans la tradition de Kant et de Schiller, contre laquelle les mouvements d'avant-garde du début du XX^e siècle se sont rebellés.

Au centre de cette partie théorique de la *Théorie de l'Avant-garde* se trouve le court chapitre « L'avant-garde comme auto-critique de l'art dans la société bourgeoise » (*Avant-garde als Selbstkritik der Kunst in der bürgerlichen Gesellschaft*). ⁴⁵ Bürger y renvoie à Habermas, l'auteur de « Critique salvatrice ou éclairante – l'actualité de Walter Benjamin », ⁴⁶ Benjamin étant discuté immédiatement par la suite. Bürger y critique autant la thèse de Habermas défendant une « position particulière que prend l'art parmi les formes de l'esprit absolu », ⁴⁷ puisqu'elle ne rendrait pas suffisamment justice au développement autonome de l'art et de la littérature, que la thèse benjaminienne de la « reproductibilité

technique » [de l'œuvre d'art], parce qu'elle serait trop monocausale. Pour lui les avant-gardes représentent la « tentative de mettre l'expérience [...] esthétique, que l'esthétisme a forgée, en pratique ». ⁴⁸ La position de Bürger à l'égard de la Théorie Critique, c'est-à-dire avant tout à l'égard d'Adorno, transparait également dans les chapitres « Du problème de l'autonomie dans la société bourgeoise », « L'œuvre d'art avant-gardiste » et « Avant-garde et engagement ». Elle peut être résumée par un passage de sa « Postface à la seconde édition » : « Adorno comme on sait n'a précisément pas travaillé la question de la rupture avec l'institution art, notamment à propos des mouvements d'avant-garde. » ⁴⁹

Dans cette postface, Bürger aborde également les discussions qu'a suscitées sa *Théorie de l'Avant-garde* en Allemagne, par exemple chez W. M. Lüdke dans *Théorie de l'Avant-garde. Réponses à la définition de l'art et de la société bourgeoise selon Peter Bürger (Theorie der Avantgarde. Antworten auf Peter Bürgers Bestimmung von Kunst und bürgerlicher Gesellschaft)*. ⁵⁰ C'est toutefois avant tout de RDA qu'émane une « réplique » de Karlheinz Barck, Dieter Schlenstedt et Wolfgang Thierse dans leur *Avant-garde artistique. Approches d'un chapitre ouvert (Künstlerischen Avantgarde. Annäherungen an ein unabgeschlossenes Kapitel)*. ⁵¹ Cela dit, ni la diversité, ni l'intensité de ces discussions allemandes ne parviennent à attirer l'attention de la recherche sur l'avant-garde française ou de la recherche sur le surréalisme. Cela tient sans doute également au fait que la Théorie Critique de l'École de Francfort ne s'est que progressivement diffusée en France dans les années 1960, et ce d'abord en philosophie. Un essai relativement récent tire le bilan de cette « réception » tardive : « L'accueil d'Adorno et de Marcuse en France : deux réceptions contrastées » d'Isabelle Aubert. ⁵² La réception d'Adorno débute en 1961 avec son invitation par le germaniste Robert Minder à venir s'exprimer sur la dialectique négative au Collège de France. Mais c'est lors d'une seconde série de conférences, au cours desquelles Adorno critique l'engouement français pour Heidegger, qu'il se heurte à l'incompréhension de Maurice Merleau-Ponty ou de Jean Wahl. Il faudra attendre janvier 1968, pour qu'Adorno soit invité à un colloque organisé par Lucien Goldmann à Royaumont. Et sa *Théorie esthétique* ne sera publiée qu'en 1974 chez Klincksieck. ⁵³ La même année paraissent également les traductions en italien, en espagnol et en anglais de la *Dialectique de la raison* d'Horkheimer et Adorno chez Gallimard. ⁵⁴

Au regard de cette réception mitigée de l'École de Francfort en France, il n'est pas particulièrement surprenant qu'un ouvrage de théorie littéraire tel que la *Théorie de l'Avant-garde*, qui examine la Théorie Critique, n'y rencontre que peu d'écho. Si en 2013, soit presque quarante ans après sa publication, une traduction en français voit enfin le jour chez Questions théoriques, ⁵⁵ un petit éditeur certes, mais engagé, ce n'est pas à un spécialiste de la littérature qu'on le doit, mais au philosophe spécialiste de Wittgenstein, Jean-Pierre Cometti, qui prend également en charge sa traduction. Cometti avait déjà traduit en français l'essai de Bürger « L'œuvre d'art d'avant-garde », un résumé de sa théorie de l'avant-garde, qui paraît en 2010 dans la revue *Rue Descartes*. ⁵⁶ Sa traduction de la *Théorie de l'avant-garde* n'a, du reste, pas rencontré un grand écho, hormis un article que j'ai publié dans *Critique*. ⁵⁷ On pourrait décrire la situation avec les mots de William Marx sur celle des avant-gardes dans *L'Adieu à la littérature* : « Il était trop tard. [...] La littérature et la vie s'étaient dit adieu, définitivement. » ⁵⁸

La traduction anglaise, publiée en 1984 par l'University of Minnesota Press, témoigne de l'importance d'une réception précoce pour l'actualité de la signification d'une œuvre.⁵⁹ Sous l'impulsion d'une recension critique de Benjamin Buchloh,⁶⁰ Hal Foster examine la théorie de Bürger dans son influente étude *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*,⁶¹ pour lui reprocher une évaluation erronée des néo avant-gardes. Et c'est aussi Foster qui, dans le bilan intermédiaire que constitue l'influent *Art since 1900*,⁶² discute intensivement avec ses coéditeurs (Yve-Alain Bois, Benjamin Buchloh et Rosalind Krauss) la théorie de l'avant-garde de Bürger. Depuis, (presque) toutes les études sérieuses consacrées aux avant-gardes, jusqu'à l'activisme artistique contemporain, analysent la théorie de Bürger. Et, fait parlant, c'est avec une contribution de Bürger où il aborde (aussi) la discussion initiée par Foster,⁶³ que la *New Literary History* choisit en 2010 d'ouvrir son dossier « What Is an Avant-Garde ? ». Chose impossible en France, ne serait-ce qu'en raison de l'absence de traduction du texte. On doit la version en langue anglaise de la *Théorie de l'avant-garde* à Jochen Schulte-Sasse, un germaniste de l'Université du Minnesota.⁶⁴ Mais au mitan des années 1980, la germanistique française ne s'intéresse quasiment pas aux travaux produits dans le contexte de la Théorie Critique. Et même dans les Lettres Modernes, les conceptions d'avant-garde ne jouent, dans le meilleur des cas, qu'un rôle secondaire : le Surréalisme n'est pratiquement considéré que comme un phénomène de l'histoire de la littérature française du XX^e siècle. Cette situation de la discipline et les contacts peu nourris de Peter Bürger avec la France entravent la réception de son œuvre. Lorsque cela finit par se produire dans des conditions radicalement différentes, il est déjà trop tard.

Jusqu'en 2013, une seule œuvre de Bürger est traduite en français : la *Prosa der Moderne* (1988) par Marc Jimenez, philosophe et germaniste à la Sorbonne (Paris 1), qui paraît en 1995 chez Klincksieck sous le titre *La prose de la modernité*.⁶⁵ Cette vaste étude de l'évolution artistique et littéraire constitue, avec son chapitre « Fragments d'une théorie de la modernité esthétique » (*Fragmente zu einer Theorie der ästhetischen Moderne*), le pendant de la *Théorie de l'Avant-garde*. Grâce à cette traduction, qui voit rapidement le jour, la réception de Bürger connaît une embellie de courte durée en France, que l'on doit avant tout à Marc Jimenez et à Rainer Rochlitz. En effet, les 16 et 17 février 1996, le Nouveau musée / Institut d'art contemporain de Villeurbanne organise un « Séminaire Peter Bürger », auquel participent Jimenez, Rochlitz et F. Leen aux côtés de Bürger en personne. Les contributions sont publiées en 1998 par Jean-Claude Conésa dans les *Cahiers – Philosophie de l'art*.⁶⁶ On peut également rattacher à ce contexte deux articles sur l'esthétique de la modernité publiés par Rainer Rochlitz dans deux ouvrages collectifs.⁶⁷ Il ne reste ainsi à la « réception » de la théorie de l'avant-garde que le (court) essai de Bürger paru dans les *Études littéraires* : « Fin de l'avant-garde ? »⁶⁸ On doit hélas résumer la réception de Bürger en France par la remarque conclusive de son essai sur la *New Literary History* : « Qu'elle est lointaine aujourd'hui l'impulsion avant-gardiste de transformer les relations sociales ». ⁶⁹ De manière similaire, le moment où la *Théorie de l'Avant-garde* aurait pu jouer un rôle majeur en France est sans doute irrémédiablement passé.

- 1 Hans Robert Jauss, *Literaturgeschichte als Provokation*, Francfort-sur-le-Main : Suhrkamp, 1970.
- 2 Hans Robert Jauss et Erich Köhler (éds.), *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters*, Heidelberg : Winter, 8 tomes, 1972-1987.
- 3 Victor Hugo, *Préface de Cromwell* [1827], dans *id.*, *Cromwell*, Paris : Garnier-Flammarion, 1968.
- 4 Peter Bürger, *Der französische Surrealismus. Studien zum Problem der avantgardistischen Literatur*, Francfort-sur-le-Main : Athenäum, 1971.
- 5 Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Francfort-sur-le-Main : Suhrkamp, 1974. *Id.*, *Théorie de l'avant-garde*, traduit de l'allemand par Jean-Pierre Cometti, Paris : Questions Théoriques, 2013.
- 6 Rita Schober, *Im Banne der Sprache. Strukturalismus in der Nouvelle Critique speziell bei Roland Barthes*, Halle : Mitteldeutscher Verlag, 1968.
- 7 Wolfgang Asholt, « Rita Schober und die Entwicklung der Romanistik im 20. Jahrhundert », dans Dorothee Röseberg (éd.), « *Que la vie en vaut la peine* ». *In memoriam Rita Schober (1918-2012)*, comptes-rendus de réunion de la Société Leibniz, t. 136, Berlin : Trafo Verlag, 2018, p. 11-29.
- 8 Jean Ricardou et Françoise Van Rossum-Guyon (éds.), *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui*, 2 tomes, Paris : 10/18 Union Générale d'Éditions, 1972.
- 9 Hans Robert Jauss, avec une « Préface » de Jean Starobinski, *Pour une esthétique de la réception*, traduit de l'allemand par Claude Maillard, Paris : Gallimard, 1978.
- 10 Jean Starobinski, *Kleine Geschichte des Körpergefühls*, avec une introduction de Hans Robert Jauss, traduit du français par Inga Pohlmann, Francfort-sur-le-Main : Fischer-Taschenbuch-Verlag, 1991.
- 11 Hans Robert Jauss, *Pour une herméneutique littéraire*, avec une « Présentation » de Thomas Pavel, traduit de l'allemand par Maurice Jacob, Paris : Gallimard, 1988.
- 12 Erich Köhler, *L'Aventure chevaleresque : idéal et réalité dans le roman courtois, études sur la forme des plus anciens poèmes d'Arthur et du Graal*, avec une « Préface » de Jacques Le Goff, traduit de l'allemand par Éliane Kaufholz, Paris : Gallimard, 1974. Version originale : *Id.*, *Ideal und Wirklichkeit in der höfischen Epik : Studien zur Form der frühen Artus- und Galdichtung*, Tübingen : Max Niemeyer Verlag, 1970.
- 13 Erich Köhler, *Le hasard en littérature. La possibilité et la nécessité*, traduit de l'allemand par Éliane Kaufholz, Paris : Éditions Klincksieck, 1987. Version originale : *Id.*, *Der literarische Zufall, das Mögliche und die Notwendigkeit*, Francfort-sur-le-Main : Fischer-Taschenbuch-Verlag, 1994.
- 14 Peter Bürger, *Theory of the Avant-Garde*, avec une préface de Jochen Schulte-Sasse, traduit de l'allemand par Michael Shaw, collection Theory and History of Literature, t. 4, Minneapolis : University of Minnesota Press, 1984.
- 15 On pourrait trouver des preuves concordantes à cela dans le fonds Bürger à Marbach.
- 16 Maurice Nadeau, *Histoire du surréalisme*, 2 tomes, Paris : Éditions du Seuil, 1945.
- 17 Bürger, *Der französische Surrealismus*, *op. cit.*, p. 11. Traduction Florence Rougerie.
- 18 Walter Benjamin, « Der Surrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz », *Literarische Welt*, février 1929, cité dans *Id.*, *Angelus Novus. Ausgewählte Schriften 2*, Francfort-sur-le-Main : Suhrkamp Verlag, 1966, p. 200-215.
- 19 Walter Benjamin, *Œuvres*, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Paris : Denoël, 1971.
- 20 Theodor W. Adorno, « Rückblickend auf den Surrealismus », dans *Id.*, *Noten zur Literatur. Gesammelte Schriften*, t. 11, Francfort-sur-le-Main : Suhrkamp, 1974, p. 101-105.
- 21 Bürger, *Der französische Surrealismus*, *op. cit.*, p. 17. Traduction Florence Rougerie.
- 22 *Ibid.*, p. 188. Traduction Florence Rougerie.
- 23 *Ibid.*, p. 195. Traduction Florence Rougerie.
- 24 André Breton, *Manifeste du surréalisme*, Paris : Éditions du Sagittaire, 1924.
- 25 Louis Aragon, *Le paysan de Paris*, Paris : Gallimard, 1926.
- 26 André Breton, *Nadja*, Paris : NRF, 1928.
- 27 Karl Heinz Bohrer, *Die gefährdete Phantasie, oder Surrealismus und Terror*, Munich : Carl Hanser Verlag, 1970.

- 28 Elisabeth Lenk, *Der springende Narziss. André Bretons poetischer Materialismus*, Munich : Rogner & Bernhard, 1971.
- 29 Ginka Steinwachs, *Mythologie des Surrealismus oder die Rückverwandlung von Kultur in Natur: eine strukturelle Analyse von Bretons « Nadja »*, Neuwied/Berlin : Luchterhand, 1971.
- 30 Pascale Casanova, *République mondiale des lettres*, Paris : Éditions du Seuil, 1999.
- 31 Henri Béhar, *Étude sur le théâtre dada et surréaliste*, Paris : Gallimard, 1967.
- 32 Michel Sanouillet, *Dada à Paris*, Paris : Jean-Jacques Pauvert, 1965.
- 33 J'utilise la nouvelle édition suivante : Ferdinand Alquié (éd.), *Le Surréalisme*, Paris : Les éditions Hermann, 2012.
- 34 Ferdinand Alquié, *Philosophie du surréalisme*, Paris : Flammarion, 1955.
- 35 Alfred Sauvy, « Sociologie du surréalisme », dans Ferdinand Alquié (éd.), *Le Surréalisme, op. cit.*, p. 486-504.
- 36 *Ibid.*, p. 83.
- 37 Louis Althusser, Étienne Balibar et al. (éds.), *Lire le Capital*, 2 tomes, t. 1, Paris : Éditions François Maspero, 1965.
- 38 Bürger, *Theorie der Avantgarde, op. cit.*, p. 8-19.
- 39 *Ibid.*, p. 9. Traduction Florence Rougerie.
- 40 *Ibid.*, p. 11. Traduction Florence Rougerie.
- 41 *Ibid.*, p. 13. Traduction Florence Rougerie
- 42 Herbert Marcuse, « Über den affirmativen Charakter der Kultur », *Zeitschrift für Sozialforschung*, 6, 1937, p. 54-94. Traduction Florence Rougerie.
- 43 Bürger, *Theorie der Avantgarde, op. cit.*, p. 15. Traduction Florence Rougerie
- 44 *Ibid.*, p. 16. Traduction Florence Rougerie
- 45 *Ibid.*, p. 26-35.
- 46 Jürgen Habermas, « Bewußtmachende oder rettende Kritik – die Aktualität Walter Benjamins », dans Siegfried Unseld (éd.), *Zur Aktualität Walter Benjamins*, Francfort-sur-le-Main : Suhrkamp, 1972, p. 175-223.
- 47 Bürger, *Theorie der Avantgarde, op. cit.*, p. 34. Traduction Florence Rougerie.
- 48 *Ibid.*, p. 44. Traduction Florence Rougerie.
- 49 *Ibid.*, p. 135. Jörg Später commente la réception d'Adorno par Bürger comme suit : « Il importait déjà à [Bürger] d'envisager une esthétique après Adorno », dans *Id.*, *Adornos Erben. Eine Geschichte aus der Bundesrepublik*, Berlin : Suhrkamp, 2024, p. 275.
- 50 Werner Martin Lüdke (éd.), *Theorie der Avantgarde. Antworten auf Peter Bürgers Bestimmung von Kunst und bürgerlicher Gesellschaft*, Francfort-sur-le-Main : Suhrkamp, 1976.
- 51 Karlheinz Barck, Dieter Schlenstedt et Wolfgang Thierse (éds.), *Künstlerische Avantgarde. Annäherungen an ein unabgeschlossenes Kapitel*, Berlin : Akademie Verlag, 1979.
- 52 Isabelle Aubert, « L'accueil d'Adorno et de Marcuse en France : deux réceptions contrastées », *Philonsorbonne*, 17, 2023, p. 97-119. Voir également la recension d'Agnès Grivaux, « Paris–Francfort et retour. À propos de : Thomas Franck, *Adorno en France. La constellation Arguments comme dialogue critique* (Presses Universitaires de Rennes, 2022) », dans *La Vie des idées*, [en ligne], 5 janvier 2023, URL : <https://laviedesidees.fr/Paris-Francfort-et-retour> [consulté le 05/02/2025]. La revue *Arguments* publie en 1959 un dossier « Découvrons Adorno ».
- 53 Theodor W. Adorno, *Théorie esthétique*, traduit de l'allemand par Marc Jimenez, Paris : Éditions Klincksieck, 1974.
- 54 Theodor W. Adorno et Max Horkheimer, *Dialectique de la raison*, traduit de l'allemand par Éliane Kaufholz, Paris : Gallimard, 1974.
- 55 Bürger, *Théorie de l'avant-garde, op. cit.*
- 56 Peter Bürger, « L'œuvre d'art d'avant-garde », *Rue Descartes*, no. 69, 2010, p. 84-95.

- 57 Wolfgang Asholt, « À l'avant-garde de la théorie ? », *Critique*, no. 814, 2015, p. 235-245.
- 58 William Marx, *L'Adieu à la littérature. Histoire d'une dévalorisation. XVII^e-XX^e siècle*, Paris : Les Éditions de Minuit, 2005, p. 80.
- 59 Pour une étude exemplaire de la réception américaine de Bürger, je renvoie à Nicolas Heimendinger, « Avant-gardes and Postmodernism : The Reception of Peter Bürger's *Theory of the Avant-Garde* in American Art Criticism », *Biens Symboliques / Symbolic Goods*, 11 [Online], 2022, URL : <https://journals.openedition.org/bssg/1222>. [consulté le 04/11/2025] — Heimendinger débute son étude par la phrase « Peter Bürger's *Theory of the Avant-Garde* (originally published as *Theorie der Avantgarde* in West Germany in 1974) has long had a very limited readership in France ». Il n'y a (presque) rien à rajouter à ceci. Dans ce numéro de *Regards Croisés*, voir Nicolas Heimendinger, « Bürger, Jauss, Adorno : réinventer l'avant-garde dans l'Allemagne des "années 68" », p. 35–51, ci-contre.
- 60 Benjamin Buchloh, « Theorizing the Avant-Garde », *Art in America*, 72, Nov. 1984, p. 20-22.
- 61 Hal Foster, *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*, Cambridge (Massachusetts) : MIT Press, 1996.
- 62 Yve-Alain Bois, Benjamin H.D. Buchloh, Hal Foster, Rosalind Krauss et Joselit David, *Art Since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, New York : Thames & Hudson, 2004.
- 63 Peter Bürger, « Avant-Garde and Neo-Avant-Garde : An Attempt to Answer Certain Critics of *Theory of the Avant-Garde* », *New Literary History*, 41, 2010, p. 695-715.
- 64 Bürger, *Theory of the Avant-Garde*, *op. cit.*
- 65 Peter Bürger, *Prosa der Moderne*, Francfort-sur-le-Main : Suhrkamp, 1988 ; *id.*, *La prose de la modernité*, traduit de l'allemand par Marc Jimenez, Paris : Éditions Klincksieck, 1995.
- 66 Jean-Claude Conésa (éd.), *Cahiers – Philosophie de l'art. Séminaire Peter Bürger*, Villeurbanne : IAC, 1998.
- 67 « À propos de quelques catégories de l'esthétique idéaliste », dans Rainer Rochlitz (éd.), *Théories esthétiques après Adorno*, Arles : Actes Sud, 1990, p. 171-246, et *id.*, « L'esthétique de la modernité : une rétrospective », dans Rainer Rochlitz et Jacques Serrano (éds.), *L'Esthétique des philosophes. Les Rencontres Place Publique*, Paris : Éditions Dis Voir, 1996, p. 81-90.
- 68 Peter Bürger, « Fin de l'avant-garde ? », *Études littéraires*, 31, no. 2, 1999, p. 15-22.
- 69 Bürger, « Avant-Garde and Neo-Avant-Garde », *art. cit.*, p. 714.

NICOLAS HEIMENDINGER

Bürger, Jauss, Adorno : réinventer l'avant-garde dans l'Allemagne des « années 68 »

Depuis sa parution en 1974, la *Théorie de l'avant-garde*¹ de Peter Bürger constitue une référence théorique centrale dans les débats autour de la notion d'avant-garde et a d'ailleurs contribué de manière décisive au développement d'*avant-garde studies*.² L'avant-garde, avance Bürger, est une critique du statut d'autonomie qui caractérise l'art dans la société bourgeoise et qui conditionne, en le séparant de la vie pratique, son absence d'effet social : c'est là le stade de l'« esthétique », atteint à la fin du XIX^e siècle et qu'incarnent par excellence les doctrines de l'art pour l'art. Les avant-gardes dites « historiques », celles de l'entre-deux-guerres, sont le moment de dépassement, au sens hégélien du terme, de cette situation devenue aporétique et, dans le même mouvement, une critique de l'appauvrissement et de l'aliénation du monde vécu que produit ce confinement de l'expérience esthétique à une sphère artistique autonome – « l'institution art », dans la terminologie de Bürger. Elles visent non pas à revenir à un art hétéronome, à la manière de l'art sacré prémoderne ou de l'art de propagande contemporain, mais à libérer le potentiel émancipateur de l'expérience esthétique : à « réintégrer l'art à la pratique de la vie ».³

Dans un autre article,⁴ j'ai montré que l'influence internationale des thèses de Bürger tenait notamment à leur transposition dans les débats états-uniens sur le postmodernisme au début des années 1980. Traduite en anglais en 1984, la *TA* a permis, dans ce contexte, de contester la définition formaliste de l'avant-garde qu'avait imposée Clement Greenberg outre-Atlantique depuis la fin des années 1930 et, en même temps, d'offrir une alternative à une version désengagée de l'art postmoderniste. Si cette lecture n'est pas sans intérêt ni pertinence, elle ne rend que très imparfaitement compte des objectifs que poursuit l'ouvrage lors de sa parution en République fédérale d'Allemagne (RFA). C'est ce contexte que vise à reconstituer l'article qui suit.

Ce retour historique doit aussi permettre d'expliquer le caractère paradoxal de la réception de la *TA*. Contrairement à celle de Greenberg, la définition de l'avant-garde de Bürger n'a pas fait école : elle n'est jamais citée qu'au prix de réserves, de correctifs, voire de franches critiques. L'une des premières recensions de l'ouvrage parue aux États-Unis, sous la plume de l'influent critique d'art Benjamin Buchloh, est bien sévère : « on aurait souhaité que Bürger prenne conscience de l'absurdité patente qu'il y a à réduire l'histoire des pratiques d'avant-garde au XX^e siècle à une préoccupation primordiale. »⁵

C'est qu'en réalité, la *TA* vise moins à définir le concept d'avant-garde qu'à renouveler les méthodes d'analyse de l'œuvre littéraire et la compréhension du caractère social

de l'art à l'époque moderne – ou plutôt, il conditionne sa définition de l'avant-garde à une stratégie de positionnement dans les débats qui animent alors le champ des études littéraires et de la philosophie de l'art en Allemagne. C'est ce qui explique le caractère partiel et partial de cette définition, que Buchloh, comme beaucoup d'autres, reproche à Bürger. Pour autant, si cette théorie a pu susciter l'intérêt au-delà de ce contexte précis, c'est que les questions qui agitent la théorie de l'art et de la littérature au tournant des années 1970 en RFA concernent au premier chef les rapports entre art et politique. En proposant le modèle, largement utopique, d'une alliance sans compromission entre rupture artistique et révolution politique, la *TA* renoue avec une aspiration qui traverse toute l'histoire des avant-gardes – bien que qu'elle ne la résume pas, ni ne s'y réduise.

Crise et renouvellements des études littéraires à la fin des années 1960

« Ce livre offre plus que son titre ne le laisse supposer », écrit dans un compte-rendu pour *Poetica* Hans Ulrich Gumbrecht.⁶ Werner Martin Lüdke souligne quant à lui « la double prétention de la *Théorie de l'avant-garde*, qui doit être lue telle que son titre l'annonce, mais aussi, en même temps, comme une contribution à l'esthétique matérialiste ». ⁷ C'est d'ailleurs moins la définition de l'avant-garde de Bürger qui est discutée en RFA dans les années 1970 – définition que même les détracteurs de l'ouvrage semblent trouver convaincante⁸ – que la tentative de refondation méthodologique des études littéraires qui la sous-tend, comme l'observe Bürger lui-même rétrospectivement : « si nous jetons aujourd'hui un regard sur les discussions que le livre provoqua à sa publication, il apparaît clairement qu'elles se préoccupaient moins en premier lieu de la définition de l'avant-garde que de questions de méthodologie. Même son auteur comprenait la *Théorie de l'avant-garde* avant tout comme une tentative pour poser les fondations d'une science matérialiste de la culture. »⁹

Cette réception doit être resituée dans le contexte du *Methodenstreit* qui agite alors les études littéraires en RFA et dont le problème de l'avant-garde apparaît comme un sous-produit. Cette crise méthodologique est indissolublement liée aux mutations sociales qui affectent alors le monde universitaire : la massification de l'enseignement supérieur – les étudiants en littérature passent de 5000 au début des années 1950 à 60 000 en 1980¹⁰ – conjugue ses effets avec ceux des mobilisations politiques de la fin des années 1960. Celles-ci reposent en RFA presque exclusivement sur les mouvements étudiants qui ne parviennent pas, comme en France, à s'associer à la classe ouvrière.¹¹ Cette situation fait de l'université à la fois le cadre et l'enjeu les plus immédiats des mouvements antiautoritaires.

Les études littéraires sont un terrain privilégié pour ces contestations. Celles-ci dénoncent le conservatisme à la fois théorique et politique de la discipline et le refoulement du passé nazi de certaines de ses grandes figures, comme Benno von Wiese. Sur le fond, ces critiques s'accordent de manière très générale autour d'une dénonciation de ce qui prend alors le nom de *werkimmanente Interpretation*. Si la prédominance d'une tendance internaliste ou « immanente » dans les études littéraires depuis 1945 est indéniable,¹² la *werkimmanente Interpretation* constitue cependant moins une position théorique revendiquée qu'une figure-repoussoir, définie après-coup par les partisans d'un renouvellement de la discipline. Elle agrège des noms et des approches théoriques – d'Emil Staiger

à Käte Hamburger¹³ – qui n'ont guère d'autre trait commun que d'être indistinctement rejetés par la frange réformatrice des chercheurs en littérature.¹⁴ Bien que sa fonction soit donc moins descriptive que polémique, la notion de *Werkimmanente Interpretation* a l'intérêt d'indiquer en creux le postulat minimal partagé par les différentes composantes du camp des rénovateurs : le projet d'articuler l'interprétation et l'histoire des œuvres avec un « extérieur » social, dont la définition exacte ainsi que les modalités de la relation aux œuvres font l'objet de positions variées selon les auteurs.

L'avant-garde comme critique de l'esthétique de la réception

La politisation du champ universitaire conduit à une réévaluation des approches marxistes de l'art et de la littérature, qui constitue le premier facteur de changement dans les études littéraires, tout en les ouvrant à d'autres disciplines – la philosophie au premier chef – et aux milieux intellectuels et militants de la *Neue Linke*. L'esthétique de la réception, dont Hans Robert Jauss est la figure de proue, constitue une seconde source de renouvellement pour la *Literaturwissenschaft*, née quant à elle au sein de la discipline, sous la forme d'une doctrine mieux définie que la vaste constellation des théories marxistes de l'art, plus hétérogènes et souvent antagoniques.

Ces deux pôles de rénovation ne constituent cependant pas des camps hermétiques et opposés. Théoriciens marxistes et tenants de l'esthétique de la réception se retrouvent tout d'abord dans une « forme de “provocation” à l'égard de la théorie littéraire traditionnelle », comme le note Isabelle Kalinowski.¹⁵ Surtout, parce qu'elles sont toutes les deux porteuses d'avantages spécifiques, la plupart des auteurs cherchent moins à s'attaquer frontalement au pôle dont ils sont les plus éloignés qu'à en intégrer les apports pour présenter leur propre contribution comme conciliation ou dépassement des contraires. C'est l'un des grands motifs du discours de Jauss, qui promeut l'esthétique de la réception, à la fin des années 1960, comme un paradigme révolutionnaire, capable de surmonter l'opposition entre formalisme et marxisme – en partant plutôt du premier terme pour aller vers le second.

C'est également, de manière symétrique, la stratégie de Bürger. Celui-ci est en 1974 un jeune professeur de littérature romane nommé depuis peu au sein de la nouvelle et très politisée Université de Brême. Lorsqu'il fait paraître la *TA*, il situe le point de départ de sa « théorie critique de la littérature » dans les « conceptions [...] les plus avancées » de l'époque, dont « l'herméneutique [...] fait incontestablement partie ».¹⁶ Le livre s'ouvre ainsi sur une longue discussion des thèses de Hans-Georg Gadamer et des objections que lui a adressées Jürgen Habermas dans *Connaissance et intérêt*,¹⁷ qui doivent former, selon Bürger, le « point de départ d'une herméneutique critique »¹⁸ : cette confrontation constructive entre le « conservateur Gadamer » et le représentant de la nouvelle génération de l'École de Francfort ne peut manquer d'apparaître comme une analogie de sa propre position dans le champ des études littéraires, corrigeant et reprenant dans une perspective matérialiste et critique les thèses de l'esthétique de la réception.

L'esthétique de la réception, à l'avant-garde de la théorie littéraire

Vérité et Méthode,¹⁹ que Gadamer fait paraître en 1960, constitue en effet l'une des deux principales sources sur lesquelles s'appuient Jauss et les auteurs associés à l'École de

Constance. L'apport principal de Gadamer tient à la critique de la prétention à l'objectivité scientifique dans l'interprétation des textes, par la mise en lumière de la participation de l'interprétant à la constitution du sens. La subtilité de Jauss consiste à reprendre cette approche de l'acte de lecture en corrigeant ses penchants conservateurs : la réhabilitation par Gadamer du « préjugé » contre l'objectivité et la méthode scientifiques, de même que l'assimilation de l'opération herméneutique à une « fusion des horizons » passé et présent, tendent en effet à marginaliser toute possibilité de prise de distance critique au profit d'une survalorisation de la tradition.²⁰

C'est la relecture des formalistes russes,²¹ pourtant exemples mêmes de « l'idéal scientifique historiciste et positiviste »²² que rejetait l'anti-méthode de Gadamer, qui permet à Jauss de compléter et corriger les thèses de celui-ci. Jauss s'intéresse tout particulièrement à leurs textes tardifs consacrés à « l'évolution littéraire »,²³ dans lesquels la notion fondamentale d'« écart poétique » est réinterprétée de manière diachronique et non plus seulement synchronique : autrement dit, l'écart poétique ne désigne plus seulement la différence entre langue quotidienne et langue poétique qui fonde, selon les formalistes, la « littérarité » d'un texte, mais un décalage interne à l'histoire littéraire et sans cesse rejoué, entre les formes consacrées qui tendent à se banaliser et les formes nouvelles qui les contestent et revitalisent la littérature de leur temps.

Chez Jauss, la dialectique abstraite des formalistes russes entre formes traditionnelles et formes novatrices est désormais incarnée par des lecteurs concrets, historiquement et socialement déterminés. L'« écart esthétique », comme l'appelle Jauss, est alors redéfini comme la distance entre l'horizon d'attente du public, dans lequel se coagulent les conventions artistiques en vigueur à un moment donné, et « l'œuvre nouvelle dont la réception peut entraîner un "changement d'horizon" ». ²⁴ Tout en rompant avec le strict objectivisme des formalistes, l'esthétique de la réception prétend donc bien fournir des critères objectifs pour le travail herméneutique : l'historien de la littérature ne doit pas se fondre passivement dans le flux de la tradition des interprétations, mais bien reconstituer l'histoire des horizons dans lesquels ont pris place les réceptions d'un texte, c'est-à-dire « formuler objectivement ces systèmes de références correspondant à un moment de l'histoire littéraire ». ²⁵

Le *Literaturwissenschaftler* devient ainsi un interprète-récepteur actif, à l'écart aussi bien de la neutralité revendiquée des formalistes que du traditionalisme de l'herméneutique gadamérienne : il peut viser « d'une part – contre l'objectivisme de l'école positiviste – la recherche délibérée de nouveaux canons artistiques, et d'autre part, corollairement – contre le néoclassicisme sécrété par l'étude de la tradition – le réexamen critique, sinon la destruction des canons littéraires hérités du passé ». ²⁶ Ces positions méthodologiques se doublent donc d'un engagement plus proprement artistique, puisqu'elles font de l'écart entre l'œuvre et l'horizon d'attente contemporain, non seulement l'unité de scansion de l'histoire littéraire, mais aussi un critère de qualité :

« l'écart entre l'horizon d'attente et l'œuvre [...] détermine, pour l'esthétique de la réception, le caractère proprement artistique d'une œuvre littéraire : lorsque cette distance diminue et que la conscience réceptrice n'est plus contrainte à se réorienter vers l'horizon d'une expérience encore inconnue, l'œuvre se rapproche du domaine de l'art "culinaire", du simple divertissement. » ²⁷

D'autre part, cette combinaison originale entre la *Wirkungsgeschichte* inspirée de Gadamer et la théorie de l'évolution littéraire des formalistes russes vise à surmonter un défaut pourtant commun aux deux approches : elle doit élargir l'herméneutique littéraire au-delà d'une analyse strictement « immanente » des œuvres et établir la littérature comme fait social. Le lecteur est érigé en effet au statut de pivot entre histoire littéraire et « histoire générale » : dans la mesure où celui-ci est porteur tout à la fois de déterminations sociales et de conventions esthétiques intériorisées, apparaît la possibilité d'une articulation entre évolutions des formes artistiques et histoire sociale qui ne soit pas une simple réduction de l'une à l'autre. Les conditions sociales d'existence n'affectent qu'indirectement les formes artistiques, par le biais de l'horizon d'attente qu'elles contribuent à façonner. Réciproquement, les mutations de cet horizon d'attente sous l'influence de nouvelles œuvres redéfinissent, même modestement, la formation des normes et des institutions collectives : « la fonction sociale de la littérature ne se manifeste dans toute l'ampleur de ses possibilités authentiques que là où l'expérience littéraire du lecteur intervient dans l'horizon d'attente de sa vie quotidienne, oriente ou modifie sa vision du monde et par conséquent réagit sur son comportement social. »²⁸

Comme beaucoup de commentateurs l'ont remarqué, Jauss n'a pas suivi les conséquences qui semblaient s'imposer après de telles prémisses et a rapidement abandonné la perspective d'une étude sociohistorique des publics littéraires, en « attribu[ant] à l'horizon d'attente intra-littéraire (les signaux du texte) la priorité face à l'horizon extra-littéraire ».²⁹ En ce sens, l'esthétique de la réception peut être interprétée comme un compromis entre une volonté de préserver l'herméneutique littéraire et la pression exercée par les théories marxistes dans « le champ intellectuel allemand de l'après-68 ».³⁰ Sous cet angle-là, la prise de position de Jauss a largement réussi : cette « réécriture de la théorie de l'évolution des formalistes russes d'un point de vue herméneutique »³¹, comme la décrit Bürger lui-même en 1978, fait de Jauss la pointe la plus avancée de la discipline à partir de 1967. « Dans le début des années 70, en Allemagne, on ne pouvait pas ne pas se définir par rapport à l'esthétique de la réception. »³²

Une critique marxiste de l'esthétique de la réception ?

De fait, si la confrontation avec l'École de Constance reste implicite dans la *TA*,³³ l'introduction et le premier chapitre de l'ouvrage, dont certains arguments peuvent sembler obscurs aujourd'hui, doivent se lire pour partie comme une réponse d'un point de vue marxiste à la critique de l'objectivisme historiciste qu'a développée Gadamer et que Jauss a transposée dans les études littéraires.³⁴ Cette lecture s'impose d'ailleurs avec une certaine évidence pour les participants aux débats théoriques de l'époque, à l'instar de Gumbrecht, qui souligne que « l'insistance (tout à fait fondée) sur l'importance de l'"institution art" » est ce qui distingue les « cadres théoriques et méthodologiques » de Bürger d'une « esthétique de la réception à tendance phénoménologique ».³⁵

Le concept d'« institution art », qui « renvoie au système de production et de distribution de l'art, ainsi qu'aux représentations de l'art qui dominent à une époque donnée, et qui déterminent essentiellement la réception des œuvres »,³⁶ constitue en effet la grande opération stratégique et la principale originalité théorique de la *TA*. Concept surdéterminé, « l'institution art » est, comme le résume Lüdke, le « carrefour vers lequel convergent tous

les axes », ³⁷ permettant à Bürger de distinguer son approche du fait littéraire et artistique aussi bien des thèses de Jauss et des formalistes que des marxistes classiques ou « francfortois », comme on le verra ensuite.

Il est d'ailleurs explicitement présenté comme l'instrument d'une auto-légitimation des thèses de l'auteur. En effet, selon une logique hégéliano-marxiste revendiquée, « ce n'est qu'à partir du moment où l'art parvient au stade de l'autocritique que la "compréhension objective" des époques passées du développement de l'art devient possible. » ³⁸ Le moment avant-gardiste des années 1910-1920 constituant ce stade de l'« autocritique » de l'art, « en conséquence c'est à partir des avant-gardes qu'il est possible de saisir les stades antérieurs du développement du phénomène art dans la société bourgeoise. » ³⁹ À ce stade du raisonnement, la TA se trouve donc redéfinie comme une théorie de l'art après l'avant-garde – une théorie post-avant-gardiste de l'art. Bürger se présente comme la contrepartie, sur le plan théorique, du mouvement accompli, sur le plan artistique, par les avant-gardes : la mise au jour de l'art comme institution.

Que ce fondement méthodologique soit aussi un critère pour juger de la pertinence d'une proposition théorique est exprimé plus clairement dans un texte contemporain de Bürger : « s'il est vrai qu'il existe une telle relation entre l'évolution de l'objet et l'élaboration de la théorie, la question à savoir : de quel état de développement de l'art ou bien de la littérature part une théorie, peut devenir un critère important dans l'évaluation des théories en général. » ⁴⁰ Ce raisonnement permet à Bürger de rejeter les thèses de Theodor Adorno et de Georg Lukács au motif qu'elles « ont aujourd'hui une signification déjà historique [...] et rest[ent] limitée[s] aux moyens artistiques et aux changements de type d'art [...] qui leur sont liés » ⁴¹ : elles sont, autrement dit, dépassées. C'est à peu près le même argument que Bürger oppose à l'esthétique de la réception dans l'introduction à l'édition états-unienne de la TA : « S'il pouvait être montré, par exemple, que ce qui correspond à l'esthétique de la réception (*Rezeptionsästhetik*) est ce stade de développement de l'art dans la société bourgeoise que nous appelons Esthétisme, alors une théorie de l'évolution littéraire formulée sur cette base devrait être mise en cause comme une inadmissible généralisation méta-historique. » ⁴² Autrement dit, Bürger propose d'identifier l'esthétique de la réception à l'expression théorique du stade de développement de l'art antérieur aux avant-gardes – manière de se situer lui-même une, voire deux étapes en avant de l'esthétique de la réception.

Plus généralement, Bürger reproche à Jauss d'ignorer l'historicité des modes de réception eux-mêmes – ce que le concept d'« institution art » se propose au contraire de saisir en retraçant les étapes de l'individualisation du rapport aux œuvres d'art dans la société bourgeoise. C'est, en somme, une manière de prendre la nouvelle herméneutique littéraire à son propre jeu, en poussant encore d'un cran l'historicisation de la position de l'interprète et la critique de toute catégorie à prétention supra-historique. À travers cet argument, Bürger rejoint également une critique plus classiquement marxiste de l'esthétique de la réception, qui consiste à lui reprocher une approche encore trop internaliste des œuvres littéraires au détriment de l'étude des « événements historiques réels » ⁴³ et des structures sociales dans lesquelles s'inscrivent leur production et leur diffusion : dans la mesure où « l'œuvre d'art n'agit pas simplement d'elle-même, et que son impact est bien davantage déterminé de manière décisive par l'institution au sein de laquelle l'œuvre

fonctionne », ⁴⁴ « on peut aboutir à l'importante perspective méthodologique au terme de laquelle la périodisation du développement artistique doit faire appel à ce qui se produit dans le champ de l'institution art, plutôt que dans celui des transformations du contenu de l'œuvre individuelle ». ⁴⁵

Le concept d'« institution art » permet ainsi de repousser l'esthétique de la réception du côté de la *werkimmanente Interpretation*, que Jauss prétendait pourtant dépasser et vers laquelle il semble lui-même faire retour en admettant, en 1975, privilégier à « l'horizon d'attente social » la reconstitution de « l'horizon d'attente littéraire impliqué par l'œuvre ». ⁴⁶ Bürger a beau jeu d'en conclure qu'« à rebours de son intention déclarée – l'esthétique de la réception “ne doit et ne peut en aucun cas servir à rendre à l'art et à la littérature une histoire autonome” – Jauss en revient toujours à une histoire autonome de la littérature ». ⁴⁷

Politiser la modernité artistique

Pour autant, Bürger tend à identifier l'« institution art » à la fonction de l'art telle qu'une société donnée se la représente, excluant ainsi toute étude empirique de l'organisation concrète de la production et de la réception des œuvres, ce qui « accentue le problème de la fondation matérielle que la théorie de Bürger cherche à établir », selon Peter Uwe Hohendahl. ⁴⁸ Autrement dit, son modèle historiographique se rapproche d'une simple histoire des idées relatives à la finalité de l'art – à peine moins idéaliste, donc, que les propositions de l'esthétique de la réception. De ce point de vue, Bürger recule, comme Jauss, devant le déplacement de l'analyse littéraire sur le terrain historique et sociologique que semble pourtant impliquer la critique de la *werkimmanente Interpretation*. ⁴⁹

La différence principale du modèle de Bürger vis-à-vis de l'esthétique de la réception réside donc moins dans l'opposition entre une méthode idéaliste et une méthode matérialiste, comme lui-même l'affirme, que dans le passage de l'approche « interactionniste » ⁵⁰ que partagent la plupart des théoriciens de la réception à une approche radicalement holiste. La notion d'horizon d'attente semble en effet considérer les conventions littéraires comme le produit des interactions interindividuelles entre auteurs et lecteurs médiatisées par les œuvres, là où Bürger considère que les techniques et les effets des œuvres sont fondamentalement prédéterminées par le stade historique atteint par l'« institution art ». Bürger établit même une séparation étonnamment hermétique entre œuvres individuelles et « institution art », au point que Lüdke la considère « comme la véritable innovation de Bürger, qui est essentiellement d'ordre méthodologique ». ⁵¹ Elle conduit en effet à déplacer le niveau d'historicisation de l'art et de la littérature : là où l'esthétique de la réception reste très proche du modèle formaliste, s'attachant surtout à suivre l'évolution des normes littéraires à travers les œuvres, sans jamais l'ouvrir à une histoire des facteurs sociaux déterminant l'horizon d'attente d'une époque, Bürger affirme quant à lui que l'« institution art » détermine unilatéralement les œuvres individuelles, de sorte que l'histoire littéraire doit s'ordonner autour des grandes transformations des cadres institués de production et de réception des œuvres.

La radicalité de cette disjonction entre œuvres et « institution art », difficile à défendre en tant que telle, ne s'explique que parce qu'elle permet de fonder le « *Sonderstatus* » ⁵² des avant-gardes historiques, premières à renverser le sens de la détermination, en se

retournant contre les contraintes jusqu'alors inconscientes et implacables qu'exerce l'« institution art » sur les œuvres : « Le dadaïsme, le mouvement le plus radical au sein de l'avant-garde européenne, ne dirige plus ses critiques contre les tendances artistiques qui le précèdent, mais contre l'*institution art* telle qu'elle s'est constituée dans la société bourgeoise. »⁵³ Autrement dit, l'avant-garde ne doit pas essentiellement être comprise comme innovation artistique – écart vis-à-vis de l'horizon d'attente du public – mais comme une critique plus radicale des conditions de production et de réception de l'œuvre d'art et, partant, du confinement des valeurs émancipatrices de l'art dans une sphère hermétiquement séparée du reste de la vie sociale. Le concept d'« institution art » permet donc à Bürger de rejeter l'esthétique de la réception à un stade pré-avant-gardiste de l'art, mais aussi et surtout, d'élaborer, sous le mot d'avant-garde, un type de rupture artistique qui ne se limite pas à un écart aux conventions littéraires, pouvant tout au mieux enrichir la « vision du monde » de quelques lecteurs, mais entend révolutionner la société dans son ensemble.

Concilier autonomie et fonction sociale de l'art : apports et limites de l'École de Francfort

Une critique du « marxisme vulgaire »

Cette dernière remarque indique assez la proximité de Bürger vis-à-vis des théories de l'art et de la littérature d'inspiration marxiste. Néanmoins, ses positions sont autant motivées par le rejet d'une certaine vulgate marxiste que par la critique de la *werkimmanente Interpretation* – comme il l'explique lui-même :

« Rebuté par les “dérivations” des œuvres d'art à partir de la base socioéconomique par les marxistes vulgaires, dans lesquelles l'analyse formelle était habituellement négligée, il [*l'auteur de la TA*] s'était convaincu [...] qu'une approche scientifique nécessitait avant tout de dégager le lieu historique à partir duquel le développement de l'art dans la société bourgeoise pourrait être compris. L'accent mis sur le développement immanent de l'art sous le signe de la doctrine de l'autonomie, que l'auteur établissait contre les divers dogmes marxistes qui circulaient à cette époque au sein de l'université nouvellement fondée de Brême, s'expliquent dans ce contexte. »⁵⁴

L'affaiblissement des positions marxistes dans le champ intellectuel ouest-allemand (et international) à partir des années 1980 tend en effet à occulter les divergences entre les différentes tendances qui s'en réclamaient auparavant et à minorer l'importance du front qui opposait dans les études littéraires une partie de la Nouvelle Gauche au marxisme orthodoxe. Or l'élaboration d'une théorie littéraire marxiste de troisième voie, si l'on peut dire, à distance aussi bien de la « théorie traditionnelle » que de tout réductionnisme social, constitue l'orientation déterminante du travail de Bürger comme de nombreux autres théoriciens de sa génération.

Dans ce contexte, son originalité relative repose, là encore, sur le concept d'« institution art ». L'insistance sur l'indépendance de l'« institution art » vis-à-vis des œuvres individuelles, qui le distingue notamment de l'esthétique de la réception, a pour contrepartie l'affirmation de son autonomie vis-à-vis des autres sphères d'activités sociales. Autrement dit, le concept d'« institution art » doit permettre de faire émerger un niveau intermédiaire

d'analyse et de scansion de l'histoire de la littérature, en rupture aussi bien avec l'approche « internaliste » de l'évolution littéraire qu'avec toute réduction du fait littéraire à son « infrastructure » sociale.

Outre le « marxisme vulgaire », une telle prise de position vise différents noms associés à la « théorie du reflet » : Bürger discute cette notion dans plusieurs textes contemporains, en visant les thèses sur l'art et la littérature de Lukács, de Lénine, de Thomas Metscher – alors son collègue à Brême – ou encore de Lucien Goldmann.⁵⁵ Dans la *TA*, c'est, de manière plus inattendue, à partir d'une critique du déterminisme technologique de Walter Benjamin – dont il se réclame par ailleurs – que Bürger met en cause toute relation non médiatisée entre histoire des œuvres et évolutions sociales. Plutôt qu'un « modèle d'explication pseudo-matérialiste », qui lierait mécaniquement transformations techniques (apparition de la photographie et du cinéma) et évolutions artistiques (désacralisation de l'œuvre d'art unique), le concept d'aura doit servir de point d'appui pour dégager le caractère institutionnel et historique des modes de réception de l'œuvre d'art : le passage de « la perception contemplative, caractéristique de l'individu bourgeois » à la perception « distraite et rationnellement contrôlée » qui « caractérise les masses ». ⁵⁶ Bürger en conclut que « la périodisation de l'histoire de l'art ne peut [...] pas se régler simplement sur celle de l'histoire des transformations sociales et de leurs phases de développement, mais que c'est bien au contraire la tâche des sciences de la culture de mettre en évidence les grands bouleversements qui se produisent dans le développement de son objet. » ⁵⁷

La volonté de rompre avec l'histoire sociale de l'art et de la littérature au sens traditionnel le conduit ainsi à accorder une indépendance sans doute excessive au plan de l'« institution art » par rapport au reste de la société, comme le remarque Gumbrecht, pourtant peu suspect de marxisme dogmatique : « l'impression qui se forme est que l'auteur est allé un peu trop loin dans le détachement de l'histoire de l'art vis-à-vis des développements des autres systèmes sociaux, bien que son point de départ, l'évitement des tentatives d'interprétation du marxisme vulgaire, soit tout à fait justifié. » ⁵⁸ La critique que lui adresse son collègue Thomas Metscher, quant à lui marxiste orthodoxe, explicite bien les termes du désaccord :

« Malgré une réflexion sur la société bourgeoise, le développement de l'art est décrit [par Bürger] [...] comme un processus extérieur à la lutte des classes et conceptualisé après tout comme un processus immanent de développement de l'art bourgeois [...]. Au contraire de Bürger, je tire les critères pour la détermination de la forme la plus développée du phénomène art de la question suivante : comment l'art du présent se comporte vis-à-vis et au sein de la forme la plus développée du conflit de classes. L'art du réalisme socialiste vaut pour moi comme la forme la plus développée de l'art du présent [...] : c'est l'art de la formation sociale la plus développée du présent et des forces sociales historiquement déterminantes de notre temps. » ⁵⁹

Comme le montrent ces considérations, l'enjeu théorique et méthodologique, qui se cristallise autour du degré d'autonomie à accorder au fait artistique et à son développement historique, dépend d'un second terrain de bataille, plus normatif, quant au type d'art qu'une esthétique marxiste se doit d'embrasser. Pour Bürger, la théorie de l'art de Lukács est avant tout motivée par un effort de légitimation du parti-pris anti-avant-gardiste qu'il partage avec les instances officielles à l'Est : « l'apport de Lukács à la formation de la

théorie du reflet [est] à chercher [...] dans son effort pour faire du concept de reflet un instrument dirigé contre l'art avant-gardiste ».⁶⁰

Bürger et Metscher rejouent ici un ancien affrontement, celui de l'*Expressionismus-debatte* des années 1930, qui fait l'objet d'une redécouverte dans les années 1970 en RFA.⁶¹ Ce débat avait opposé Lukács à Ernst Bloch, Bertolt Brecht et, plus tard, à Adorno, qui tous défendaient la valeur à la fois artistique et politique de l'avant-garde contre ses condamnations à l'Est. Si Bürger présente sa position comme un dépassement de cette opposition, à distance égale de ses deux termes, son choix d'une analyse sociale de l'œuvre d'art, informée par la théorie marxiste et orientée par un engagement progressiste, qui ne soit pas néanmoins anti-avant-gardiste sur le plan artistique, le situe clairement du côté des penseurs de l'École de Francfort.

Repartir d'Adorno

En ce sens, la *TA*, plus qu'un travail académique de conceptualisation de l'avant-garde, plus encore qu'une prise de position dans les questionnements méthodologiques qui agitent la *Literaturwissenschaft*, est orientée par un effort pour satisfaire et légitimer théoriquement l'aspiration à une alliance entre avant-gardisme artistique et avant-gardisme politique – un « projet utopique », qui, comme le rappelle Bürger, a regagné en actualité « quand les slogans surréalistes ont commencé à essaimer sur les murs de Paris en mai 1968 ».⁶² Or, là où l'esthétique de la réception apparaît favorable aux innovations artistiques, mais en les isolant plus ou moins complètement de leurs déterminants sociaux comme de leurs implications politiques, l'esthétique marxiste orthodoxe se présente comme « conservat[rice] dans le domaine de la culture »⁶³ au nom du progrès social. C'est ce qui fait tout l'intérêt de l'esthétique de l'École de Francfort pour cette nouvelle génération d'intellectuels engagés ouest-allemands et, dans cette perspective, l'apport d'Adorno est un jalon d'autant plus incontournable que sa *Théorie esthétique* paraît de manière posthume en 1970.

Adorno y articule par un mouvement dialectique original l'adhésion à la modernité artistique et la défense du potentiel critique de l'art. Non seulement il affirme « le double caractère de l'art comme autonomie et *fait social* »,⁶⁴ mais il situe paradoxalement la socialité même de l'art dans l'écart que celui-ci maintient vis-à-vis de la société : « l'art n'est social ni à cause du mode de sa production [...], ni par l'origine sociale de son contenu thématique. Il le devient beaucoup plus par la position antagoniste qu'il adopte vis-à-vis de la société, et il n'occupe cette position qu'en tant qu'art autonome. »⁶⁵ Ou, sous une forme plus ramassée : « l'art est l'antithèse sociale de la société ».⁶⁶

Cette théorie sociale négative de l'art, si l'on peut dire, s'oppose radicalement aux tenants du réalisme socialiste. Adorno insiste tout à la fois sur le caractère médiatisé du rapport de l'art à la société et sur la centralité de la forme pour toute esthétique : non seulement la forme fonde l'existence même de l'art – elle est « la cohérence des artefacts – aussi antagoniste et brisée soit-elle – par laquelle toute œuvre d'art réussie se sépare du simple étant »⁶⁷ – mais c'est essentiellement dans la médiation de la forme que doit être cherché le rapport spécifique de l'œuvre d'art à la réalité sociale. Là où le marxisme orthodoxe voit dans le travail formel au mieux un ornement ajouté à la représentation de la réalité objective, au pire un retranchement solipsiste et fallacieux de l'artiste hors du

monde social, Adorno conçoit la forme comme le point de rencontre entre la subjectivité de l'expression formatrice de l'artiste et l'objectivité du matériau formé. Or, « le matériau n'est pas un matériau naturel, même s'il apparaît ainsi aux artistes. Il est au contraire totalement historique »⁶⁸ et « tout ce en quoi la force productive se trouve incluse et sur quoi elle s'exerce, sont des sédiments ou des empreintes des rapports sociaux de production ».⁶⁹ C'est bien en ce sens que « la forme, la cohérence esthétique qui relie tous les éléments singuliers, représente dans l'œuvre le rapport social ».⁷⁰

En conséquence, le réalisme socialiste constitue à la fois une « régression esthétique »⁷¹ et une illusion trompeuse, en contradiction avec ses prétentions affichées : « Kafka, chez qui le capitalisme monopolitistique n'apparaît que de loin, codifie plus fidèlement et puissamment dans le rebut du monde administré ce qui arrive aux hommes placés sous l'emprise totale de la société que ne le font les romans traitant de la corruption des trusts industriels. »⁷² Plus grave encore pour Adorno, c'est une manière de se rendre complice de la domination et d'assujettir l'art à l'ordre social auquel sa nature l'oppose, au sens où le réalisme socialiste – comme l'art engagé – adopte vis-à-vis de l'art une logique instrumentale en lui imposant une fin hétéronome. En ce sens, la défiance de l'esthétique marxiste orthodoxe vis-à-vis de la forme et son asservissement à des fins politiques ne représentent pas seulement une condamnation de l'existence de l'art en tant que tel, elles n'indiquent pas seulement une profonde méconnaissance de l'élément dans lequel se médient et se cristallisent véritablement les rapports sociaux dans l'œuvre d'art, c'est aussi et surtout la neutralisation du seul pouvoir authentiquement critique de l'art : « l'instrumentalisation de l'art vient saboter sa protestation contre l'instrumentalisation ».⁷³

C'est pourquoi Adorno adopte une position ambivalente vis-à-vis de « l'art pour l'art ».⁷⁴ Certes, ces œuvres qui prétendent n'être dirigées que par une pure loi formelle immanente « sont idéologiques [...] en ce qu'elles posent *a priori* un élément spirituel comme quelque chose d'indépendant des conditions de sa production » ; mais cet idéalisme est en même temps la condition de « leur vérité sociale ».⁷⁵ Le déni du caractère social de l'art est en quelque sorte le mal nécessaire à endosser pour échapper à l'aliénation dans une société de plus en plus complètement gouvernée par une logique d'échange généralisé. Le fétichisme de la forme dans l'art est le négatif (et la négation) de l'occultation de la valeur d'usage par la valeur d'échange dans les sociétés capitalistes avancées⁷⁶ : le lieu d'une résistance à la dégradation de toute chose et de toute personne en moyen – résistance, donc, à l'extension indéfinie de la raison instrumentale, par la poursuite d'une fin entièrement pour elle-même, qui ne soit pas le moyen d'autre chose, qui ne réponde à aucune demande d'utilité sociale, et dont le produit absolument singulier ne soit substituable à aucun autre.

« En se cristallisant comme chose spécifique en soi au lieu de se conformer aux normes sociales existantes et de se qualifier comme "socialement utile", [l'art] critique la société par le simple fait qu'il existe [...]. Il n'y a rien de pur, de complètement structuré selon sa loi immanente qui ne critique pas implicitement ni ne dénonce la dégradation provoquée par une situation évoluant vers la société d'échange total : tout dans celle-ci n'existe que pour autre chose. »⁷⁷

Du pessimisme adornien à l'utopie d'une révolution par l'art

On saisit, à la lumière de cette analyse, ce que la *Théorie esthétique* peut avoir d'insatisfaisant, au moment de sa parution, pour les cercles intellectuels et artistiques liés à la *Neue Linke* : « les charges variaient, mais il y avait quasiment un consensus parmi les critiques du camp de gauche pour reconnaître que le dernier livre d'Adorno n'offrait pas la théorie matérialiste de l'art que tout le monde espérait. »⁷⁸ Les raisons en sont moins théoriques que politiques et esthétiques. Autant certaines naïvetés de l'art engagé ou les dérives doctrinaires du réalisme socialiste peuvent justifier une défense de l'autonomie de l'art, autant la condamnation *a priori* de toute contribution de l'art au changement social suscite l'hostilité de tous ceux qui tiennent à donner un contenu positif à la dimension critique et émancipatrice de l'art. L'esthétique négative d'Adorno paraît au contraire la circonscrire à une utopie abstraite, condamnée à l'impuissance : une simple « promesse de bonheur »,⁷⁹ sans espoir de réalisation, selon le mot de Stendhal qu'affectionne Adorno. La *Théorie esthétique* durcit même le ton dans des pages qui visent explicitement la « jeunesse contestataire » contemporaine : son programme d'un dépassement de l'art autonome vers l'engagement politique est qualifié de « verdict [...] totalitaire » et rapproché du fascisme⁸⁰ – ce qui trouble la légitimité à gauche du philosophe, dont les relations avec le mouvement étudiant ont été notoirement difficiles.⁸¹

La rupture est d'autant plus marquée que l'identification exclusive du potentiel critique de l'art à « sa protestation contre l'instrumentalisation » conduit Adorno à condamner, non pas seulement toutes les formes d'art politique, mais même l'action politique en tant que telle, par opposition à la seule critique authentique, purement passive et donc aporétique, que contient l'œuvre d'art autonome : « La critique que l'art exerce *a priori* est celle de l'activité en tant que cryptogramme de la domination. Selon sa forme pure, la praxis tend à réaliser ce que logiquement elle devrait faire disparaître. La violence lui est immanente et la maintient dans ses sublimations, tandis que les œuvres d'art, même les plus agressives, représentent la non-violence. »⁸² « Adorno poursuit une stratégie d'hibernation dont à l'évidence la faiblesse réside dans le caractère défensif qu'elle adopte », comme le résume Habermas en 1972.⁸³

Cette insatisfaction quant aux conséquences politiques de l'esthétique adornienne se double d'une mise en cause de ses prédilections artistiques : « la rigueur avec laquelle Adorno réduit le nombre d'œuvres exceptionnelles de notre siècle à quelques-unes (Proust, Kafka, Joyce et Beckett en littérature, Schönberg et l'école de Schönberg en musique) doit beaucoup à un concept d'art limité », note Bürger.⁸⁴ À l'orée des années 1970, ce corpus très exclusif paraît en effet moins avant-gardiste qu'à l'arrière-garde de l'« expérience de l'art contemporain »⁸⁵ que partage la nouvelle génération de théoriciens – et de leur réévaluation des avant-gardes les plus politisées ou transgressives du début du siècle, qu'avait oblitérée dans les années 1950 en RFA une vision quelque peu aseptisée de la modernité artistique et littéraire. « Les années 1960 en Allemagne de l'Ouest », explique Andreas Huyssen, « produisirent un changement majeur dans l'évaluation et l'intérêt d'un ensemble de modernes à un autre : de Benn, Kafka et Thomas Mann à Brecht, aux expressionnistes de gauche et aux écrivains politiques des années 1920, [...] de Schönberg et Webern à Eisler, de Kirchner et Beckmann à Grosz et Heartfield. »⁸⁶

Or, les orientations théoriques d'Adorno s'accompagnent de critiques substantielles à l'encontre des avant-gardes de l'entre-deux-guerres (le surréalisme notamment⁸⁷) ou des expérimentations contemporaines (comme le happening⁸⁸). Alors qu'il tirait initialement sa légitimité d'une défense sans concession de l'art « le plus avancé », de telles condamnations tendent à le faire apparaître comme l'emblème d'une nouvelle espèce de conservatisme culturel, à côté de celui des « puritains de gauche et de droite » qu'il fustige, cristallisé autour de la défense d'une version du modernisme déjà consacrée, hermétique, élitiste et rétive à toute espèce de transgression des limites instituées de l'art – de quoi autoriser Bürger à critiquer, de manière provocatrice, « l'anti-avant-gardisme »⁸⁹ d'Adorno et à réévaluer par contraste, comme beaucoup de ses contemporains, l'esthétique de Benjamin, qui a elle pour « point de départ [...] l'interprétation de la praxis esthétique du dadaïsme et du surréalisme ».⁹⁰

Bürger conteste donc moins les fondements théoriques de l'esthétique adornienne que les conséquences normatives qu'a cru devoir en tirer le philosophe, sur le plan politique et artistique : il ne s'agit pas de « nier la vérité de la théorie [d'Adorno] mais [de] situer ses limites historiques ».⁹¹ L'objectif est, en premier lieu, d'apporter une légitimité théorique à un nouveau canon avant-gardiste, moins esthète et plus « anti-art » que celui d'Adorno, trop prompt à « tabouiser les déclarations politiques dans l'œuvre d'avant-garde ».⁹² Ce changement de références artistiques n'est pas une simple affaire de goût opposant deux générations d'intellectuels, mais doit supporter « une autre façon de concevoir le dépassement de la dichotomie entre l'“art pur” et l'“art politique” »⁹³ que celle d'Adorno.

Le but, plus fondamentalement, est de conserver la conceptualisation par Adorno de l'art autonome comme négation d'une société régie par la raison instrumentale, tout en essayant de penser ce que pourrait être une libération de ce potentiel critique dans la réalité sociale – c'est-à-dire de sortir du cercle vicieux dessiné par Adorno, selon lequel toute aspiration à une action transformatrice de l'œuvre d'art revient, par principe, à assujettir l'art à une logique d'instrumentalisation à laquelle il s'oppose par nature. Toute la subtilité de la *TA* est d'envisager, non pas l'abolition de l'autonomie de l'art mais son « dépassement », non pas sa *réduction* au profit de l'engagement politique, mais au contraire son *extension* à la société tout entière :

« La rupture avec la société (la société de l'impérialisme) est au cœur des œuvres propres à l'esthétisme. Telle est la raison des tentatives répétées qui conduisent Adorno à en prendre la défense. L'intention des mouvements d'avant-garde peut être définie comme la tentative de transférer dans la pratique de la vie l'expérience esthétique (qui s'oppose à la praxis vivante) à laquelle l'esthétisme a donné naissance. Ce qui était entré le plus durement en conflit avec la rationalité instrumentale de la société bourgeoise était ainsi destiné à devenir un principe d'organisation de la vie. »⁹⁴

L'avant-garde vise ainsi à une esthétisation de la vie ordinaire, non pas au sens affaibli d'un embellissement du cadre de vie, mais comme généralisation de la dimension émanicipatrice de l'expérience esthétique – seule expérience soustraite, selon Adorno, à la contrainte oppressive de la raison instrumentale – à toutes les autres formes d'expérience.⁹⁵ Il n'est guère besoin d'insister, à la lumière de ces analyses, sur le caractère utopique, voire franchement messianique d'une conception de l'avant-garde qui attribue

à quelques cercles d'artistes européens des années 1910-1920 la mission de révolutionner la nature même de l'expérience humaine dans les sociétés modernes, afin de la libérer de son assujettissement aux logiques utilitaires.

Conclusion

L'avant-garde est donc le nom que donne Bürger à une solution, toute théorique, pour associer révolution artistique et révolution politique – d'où le caractère très restrictif de cette définition *ad hoc*, dont les limites descriptives comme les biais normatifs ont été soulignés par de nombreux auteurs. Néanmoins, en s'intéressant à la manière dont les innovations artistiques modernes pouvaient s'articuler à des projets de changement social, Bürger a mis en lumière une aspiration qui ne résume certes pas les avant-gardes, mais a traversé toute leur histoire depuis le XIX^e siècle. De ce point de vue, la TA a permis de remettre en cause l'assimilation simplificatrice de l'avant-garde à l'art pour l'art, qui a longtemps prévalu dans l'histoire, la sociologie et la théorie de l'art et de la littérature modernes.

Au-delà de cet intérêt historiographique, les séductions qu'a exercées la TA tiennent sans doute à l'analyse frappante que Bürger propose des contradictions auxquelles conduit l'autonomisation de l'art. Parce qu'elle soustrait les œuvres à tout impératif d'utilité sociale et de conformité aux conventions du goût commun, l'affirmation de la liberté de création menace d'enfermer les artistes modernes et contemporains dans un isolement social et un aristocratie culturelle, qui s'accordent mal avec les espoirs de changement et les intentions subversives qui sous-tendent en général leur contestation des normes et des institutions artistiques établies. Or, la solution imaginée par Bürger sous le nom d'avant-garde n'implique ni d'en rabattre sur l'autonomie artistique, ni d'abandonner l'aspiration à une efficacité sociale de l'art, mais fait au contraire de l'autonomie de l'art la clef d'une révolution totale, sociale et existentielle. Elle répond ainsi, dans l'espace idéal de la théorie, au désir profond de nombreux artistes et intellectuels, espérant abolir la tension, sans doute irréductible dans les faits, entre liberté artistique et valeurs démocratiques.

- 1 Abrégée TA dans la suite de l'article.
- 2 Wolfgang Asholt, Peter Bürger, Éva Forgács, Benedikt Hjartarson et Piotr Piotrowski, « The Future of Avant-Garde Studies: A European Round Table », *Journal of Avant-Garde Studies*, 1, no. 1, 2020, p. 115-150.
- 3 Peter Bürger, *Théorie de l'avant-garde*, traduit de l'allemand par Jean-Pierre Cometti, Paris : Questions théoriques, 2013, p. 36.
- 4 Nicolas Heimendinger, « Avant-gardes et postmodernisme. La réception de la *Théorie de l'avant-garde* de Peter Bürger dans la critique d'art américaine », *Biens Symboliques* [En ligne], no. 11, 2022, URL : <http://journals.openedition.org/bssg/1214>.
- 5 Benjamin Buchloh, « Theorizing the Avant-Garde », *Art in America*, 72, no. 10, 1984, p. 19. Traduction de Nicolas Heimendinger.
- 6 Hans Ulrich Gumbrecht, « Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*. Rezension », *Poetica*, no. 7, 1975, p. 223-233.
- 7 W. Martin Lüdke, « Die Aporien der materialistischen Ästhetik – kein Ausweg ? Zur kategorialen Begründung von P. Bürgers "Theorie der Avantgarde" », dans Id. (dir.), *"Theorie der Avantgarde". Antworten auf Peter Bürgers Bestimmung von Kunst und bürgerlicher Gesellschaft*, Francfort-sur-le-Main : Suhrkamp, 1976, p. 31. Trad. N. H.
- 8 Comme le relève Bürger lui-même : « les mouvements d'avant-garde ont radicalement mis en cause le statut autonome de l'art dans la société bourgeoise – et cette thèse de la *Théorie de l'avant-garde* n'a pas été mise en doute même par mes principaux critiques » (Peter Bürger, *Zur Kritik der idealistischen Ästhetik*, Francfort-sur-le-Main : Suhrkamp, 1983, p. 10. Trad. N. H.).

- 9 Peter Bürger, « Avant-Garde and Neo-Avant-Garde : An Attempt to Answer Certain Critics of *Theory of the Avant-Garde* », *New Literary History*, 41, no. 4, 2010, p. 699. Trad. N. H.
- 10 Jost Hermand, *Geschichte der Germanistik*, Hambourg : Rowohlt, 1994, p. 170-171.
- 11 Niall Bond, « Allemagne 68 », *Histoire@Politique. Politique, culture, société* [En ligne], no. 6, septembre-décembre 2008, URL : <https://doi.org/10.3917/hp.006.0002>.
- 12 Joseph Jurt, « De l'analyse immanente à l'histoire sociale de la littérature. À propos des recherches littéraires en Allemagne depuis 1945 », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 78, juin 1989, p. 95-96.
- 13 Dans la description, par exemple, qu'en donne Jost Hermand, *Geschichte der Germanistik*, *op. cit.*, p. 123-132.
- 14 Lutz Danneberg, « Zur Theorie der werkimmanenten Interpretation », dans Barner Wilfried et König Christoph (dir.), *Zeitenwechsel – Germanistische Literaturwissenschaft vor und nach 1945*, Francfort-sur-le-Main : Fischer Taschenbuch Verlag, 1996, p. 313-342.
- 15 Isabelle Kalinowski, « Hans-Robert Jauss et l'esthétique de la réception », *Revue germanique internationale*, no. 8, 1997, p. 165.
- 16 *TA*, *op. cit.*, p. 11.
- 17 Jürgen Habermas, *Connaissance et intérêt*, traduit de l'allemand par Gérard Cléménçon, Paris : Gallimard, 1976. Version originale : *id.*, *Erkenntnis und Interesse*, Francfort-sur-le-Main : Suhrkamp, 1968.
- 18 *Ibid.*
- 19 Hans-Georg Gadamer, *Vérité et méthode. Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, traduit de l'allemand par Étienne Sacre, Paris : Seuil, 1976. Version originale : *id.*, *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen : J. C. B. Mohr, 1960.
- 20 Hans Robert Jauss, *Pour une herméneutique littéraire* [1977], Paris : Gallimard, 1988, p. 434.
- 21 Dont certains des principaux textes sont traduits en allemand au milieu des années 1960 (H. R. Jauss, « L'histoire de la littérature : un défi à la théorie littéraire » [1967], dans *id.*, *Pour une esthétique de la réception*, traduit de l'allemand par Claude Maillard, Paris : Gallimard, 1978, p. 44, note 1 ; Isabelle Kalinowski, « Hans-Robert Jauss et l'esthétique de la réception », art. cit., p. 166).
- 22 H. R. Jauss, *Pour une herméneutique littéraire*, *op. cit.*, p. 358.
- 23 Titre d'un important article de Iouri Tynianov, traduit dans Tzvetan Todorov (dir.), *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes* [1965], Paris : Seuil, 2001, p. 122-139.
- 24 H. R. Jauss, « L'histoire de la littérature : un défi à la théorie littéraire », art. cit., p. 58.
- 25 *Ibid.*, p. 56.
- 26 *Ibid.*, p. 50.
- 27 *Ibid.*, p. 58.
- 28 *Ibid.*, p. 80.
- 29 Joseph Jurt, « De l'analyse immanente à l'histoire sociale de la littérature. À propos des recherches littéraires en Allemagne depuis 1945 », art. cit., p. 100.
- 30 Isabelle Kalinowski, « Hans Robert Jauss et l'esthétique de la réception », art. cit., p. 166.
- 31 Cité par Peter Schnyder, « Hans Robert Jauss et l'histoire littéraire », dans Luc Fraisse (dir.), *L'histoire littéraire à l'aube du XXIe siècle*, Paris : PUF, 2005, p. 393.
- 32 Joseph Jurt, « De l'analyse immanente à l'histoire sociale de la littérature. À propos des recherches littéraires en Allemagne depuis 1945 », art. cit., p. 100.
- 33 Elle est plus franche dans d'autres textes contemporains de Bürger, comme son compte-rendu du congrès annuel des romanistes à Mannheim, en 1975, qui critique ouvertement le « *Jauss-Gruppe* » (paru dans *Poetica*, no. 9, 1977, p. 446-471) et dans Peter Bürger, « Néoformalisme et herméneutique. Remarques sur certaines orientations théoriques de H. R. Jauss », *Cahiers d'histoire des littératures romanes*, 1977, reproduit dans Peter Bürger, *Vermittlung – Rezeption – Funktion. Ästhetische Theorie und Methodologie der Literaturwissenschaft*, Francfort-sur-le-Main : Suhrkamp, 1979, p. 133-143.
- 34 Tous deux sont cités comme références pour « la critique de l'historicisme » (*TA*, *op. cit.*, p. 24, note 2).
- 35 Hans Ulrich Gumbrecht, « Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*. Rezension », art. cit., p. 225. Trad. N. H.
- 36 *TA*, *op. cit.*, p. 36.
- 37 W. Martin Lüdke, « Einleitung », dans *Id.* (dir.), « *Theorie der Avantgarde* ». *Antworten auf Peter Bürgers Bestimmung von Kunst und bürgerlicher Gesellschaft*, *op. cit.*, p. 17. Trad. N. H.
- 38 *TA*, p. 36.

- 39 *Ibid.*, p. 31-32.
- 40 Peter Bürger, « La réception : problèmes de recherche » [1975], (*Œuvres & Critiques*, 2, no. 2, hiver 1977-1978, p. 5.
- 41 *TA*, *op. cit.*, p. 141.
- 42 Peter Bürger, « Introduction: Theory of the Avant-Garde and Theory of Literature », dans *Id.*, *Theory of the Avant-Garde*, traduit de l'allemand par Michael Shaw, Minneapolis : University of Minnesota Press, 1984, p. LIV. Ce court texte introductif, ajouté seulement à l'édition anglaise de la *Théorie de l'avant-garde*, est une reprise de l'introduction d'un autre ouvrage de Bürger réunissant plusieurs de ses articles, *Vermittlung - Rezeption - Funktion*, *op. cit.* Trad. N. H.
- 43 Peter Bürger, *Der französische Surrealismus. Studien zum Problem der avantgardistischen Literatur*, Francfort-sur-le-Main : Suhrkamp, 1971, p. 191. Trad. N. H.
- 44 *Ibid.*, p. 52. Trad. N. H.
- 45 *Ibid.*, p. 53. Trad. N. H.
- 46 Hans Robert Jaus, postface à « De l'*Iphigénie* de Racine à celle de Goethe » [1975], dans *id.*, *Pour une esthétique de la réception*, *op. cit.*, p. 284.
- 47 Peter Bürger, *Vermittlung - Rezeption - Funktion*, *op. cit.*, p. 137-138. Trad. N. H.
- 48 Peter Uwe Hohendahl, « Beyond Reception Aesthetics », *New German Critique*, no. 28, hiver 1983, p. 138. Trad. N. H.
- 49 Peter Bürger justifie son rejet de la sociologie empirique (inspiré par les positions antipositivistes d'Adorno) dans « The Institution of "Art" as a Category in the Sociology of Literature », *Cultural Critique*, no. 2, 1985, p. 5-33.
- 50 Peter Uwe Hohendahl, « Beyond Reception Aesthetics », art. cit., p. 119.
- 51 W. Martin Lüdke, « Die Aporien der materialistischen Ästhetik – kein Ausweg ? Zur kategorialen Begründung von P. Bürgers "Theorie der Avantgarde" », *op. cit.*
- 52 Hans Ulrich Gumbrecht, « Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*. Rezension », art. cit., p. 227. Trad. N. H.
- 53 *TA*, p. 36.
- 54 Peter Bürger, « Avant-Garde and Neo-Avant-Garde... », art. cit., p. 699. Trad. N. H.
- 55 Pour une critique des théories du reflet de Lénine, Lukács et Metscher, voir Peter Bürger, « Was leistet der Widerspiegelungsbegriff in der Literaturwissenschaft ? », *Das Argument*, no. 90, 1975, p. 199-228. Pour une discussion de Lucien Goldmann, voir Peter Bürger, *Vermittlung - Rezeption - Funktion*, *op. cit.*, p. 66-78.
- 56 *TA*, *op. cit.*, p. 47-48.
- 57 *Ibid.*, p. 53.
- 58 Hans Ulrich Gumbrecht, « Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*. Rezension », art. cit., p. 229. Trad. N. H.
- 59 Thomas Metscher, « Ästhetische Erkenntnis und realistische Kunst », *Das Argument*, no. 90, 1975, p. 229-258, ici p. 231-232. Trad. N. H.
- 60 Peter Bürger, *Vermittlung - Rezeption - Funktion*, *op. cit.*, p. 33. Trad. N. H.
- 61 Hans-Jürgen Schmitt (éd.), *Die Expressionismusdebatte: Materialien zu einer marxistischen Realismuskonzeption*, Francfort-sur-le-Main : Suhrkamp, 1973.
- 62 Peter Bürger, « Avant-Garde and Neo-Avant-Garde... », art. cit., p. 698. Trad. N. H.
- 63 Theodor W. Adorno, *Théorie esthétique*, traduit de l'allemand par Marc Jimenez, Paris : Éditions Klincksieck, 1995, p. 200.
- 64 *Ibid.*, p. 21.
- 65 *Ibid.*, p. 312.
- 66 *Ibid.*, p. 24.
- 67 *Ibid.*, p. 201.
- 68 *Ibid.*, p. 210.
- 69 *Ibid.*, p. 21.
- 70 *Ibid.*, p. 352.
- 71 *Ibid.*, p. 350.
- 72 *Ibid.*, p. 318.
- 73 *Ibid.*, p. 444.
- 74 Voir à ce sujet *ibid.*, p. 327-328.
- 75 *Ibid.*, p. 314.
- 76 « Seul l'inutile représente la valeur d'usage étiquée » (*ibid.*).
- 77 *Ibid.*, p. 312.
- 78 Peter Uwe Hohendahl, « Autonomy of Art: Looking Back at Adorno's *Ästhetische Theorie* », *German Quarterly*, 54, no. 2, mars 1981, p. 133. Trad. N. H.
- 79 Theodor W. Adorno, *Théorie esthétique*, *op. cit.*, p. 193.

- 80 *Ibid.*, p. 285-306.
- 81 Il fait notamment intervenir la police le 7 janvier 1969 pour reprendre son cours interrompu par les étudiants (Niall Bond, « Allemagne 68 », art. cit.).
- 82 Theodor W. Adorno, *Théorie esthétique*, *op. cit.*, p. 333-334.
- 83 Jürgen Habermas, « L'actualité de Walter Benjamin. La critique : prise de conscience ou préservation » [1972], *Revue d'esthétique*, no. 1, 1981, p. 116.
- 84 Peter Bürger, « Adorno's Anti-Avant-Gardism » [1983], *Telos*, no. 86, hiver 1990-1991, p. 50. Trad. N. H.
- 85 Rainer Rochlitz (éd.), *Théories esthétiques après Adorno*, traduit de l'allemand par Christian Bouchindhomme, Arles : Actes Sud, 1990, p. 11.
- 86 Andreas Huyssen, « Mapping the Postmodern », *New German Critique*, no. 33, automne 1984, p. 19. Trad. N. H.
- 87 Theodor W. Adorno, « Le surréalisme. Une étude rétrospective » [1958], dans *id.*, *Notes sur la littérature*, traduit de l'allemand par Sibylle Muller, Paris : Flammarion, 1984, p. 65-69.
- 88 Theodor W. Adorno, *Théorie esthétique*, *op. cit.*, p. 151.
- 89 Peter Bürger, « Adorno's Anti-Avant-Gardism », art. cit.
- 90 *Ibid.*, p. 54. Trad. N. H.
- 91 *Ibid.*, p. 50. Trad. N. H.
- 92 *TA*, *op. cit.*, p. 149.
- 93 *Ibid.*
- 94 *Ibid.*, p. 58.
- 95 Comme il l'explique au début de la *TA*, Bürger a puisé cet argument dans un influent article de Marcuse, republié une dizaine d'années plus tôt en RFA, qui appelait au dépassement de la « culture affirmative », c'est-à-dire à l'abolition de « la séparation entre l'utile et le nécessaire d'une part, et le beau et la jouissance d'autre part [...] qui donne le champ libre au matérialisme de la praxis bourgeoise et relègue le bonheur et l'esprit dans un "domaine réservé" de la "culture". » (Herbert Marcuse, « Réflexion sur le caractère "affirmatif" de la culture » [1937], traduit de l'allemand par Daniel Bresson, dans *id.*, *Culture et société* [1965], Paris : Minuit, 1970, p. 104).

NICOLAS HEIMENDINGER übersetzt von Manuela Mohr

Bürger, Jauss, Adorno: Die Avantgarde in Deutschland zur Zeit der ›68er‹ neu denken

Seit ihrer Veröffentlichung im Jahr 1974 stellt Peter Bürgers *Theorie der Avantgarde*¹ ein grundlegendes theoretisches Referenzwerk für die Kontroversen zum Begriff der Avantgarde dar. Zudem war das Werk maßgeblich an der Entwicklung der *avant-garde studies*² beteiligt. Bürger behauptet, dass die Avantgarde als Kritik an der Autonomie der Kunst in der bürgerlichen Gesellschaft zu verstehen sei. Dieser autonome Status bedinge das Ausbleiben einer gesellschaftlichen Wirkung, da die Kunst von der praktischen Lebenswelt abgeschnitten werde: Hierbei handele es sich um die Stufe des »Ästhetizismus«, welche Ende des 19. Jahrhunderts erreicht worden sei und in der Position der Kunst um der Kunst willen ihren vollendeten Ausdruck gefunden habe. Die sogenannten »historischen« Avantgarden der Zwischenkriegszeit verkörperten den Moment der Aufhebung dieser aporetisch zugespitzten Situation im hegelschen Sinne. Sie seien gleichzeitig eine Kritik an Verkümmern und Entfremdung von der Lebenswelt, welche durch die Reduzierung der ästhetischen Erfahrung auf eine autonome Kunstwelt – die »Institution Kunst«, wie Bürger sie nennt – hervorgerufen wurden. Sie zielten nicht darauf ab, zu einer heteronomen Kunst zurückzukehren, wie etwa der vormodernen sakralen Kunst oder der zeitgenössischen Propagandakunst, sondern darauf, das emanzipatorische Potenzial der ästhetischen Erfahrung freizusetzen, also »Kunst in Lebenspraxis zurückzuführen«.³

In einem anderen Beitrag⁴ habe ich gezeigt, dass der Einfluss von Bürgers Thesen auf internationaler Ebene insbesondere von deren Übertragung in US-amerikanischen Debatten über den Postmodernismus zu Beginn der 1980er Jahre herrührte. Die 1984 ins Englische übersetzte *TA* ermöglichte es vor diesem Hintergrund, die formalistische Definition der Avantgarde, welche Clement Greenberg seit Ende der 1930er Jahre in den USA durchgesetzt hatte, infrage zu stellen. Zugleich bot sie eine Alternative zu einer entpolitisierten Version postmoderner Kunst. So aufschlussreich und relevant diese Rezeption auch sein mag, wird sie doch den eigentlichen Zielen, die Bürgers Werk bei seiner Veröffentlichung in der Bundesrepublik Deutschland (im Folgenden BRD) verfolgte, nur unzureichend gerecht. Dieser Beitrag will versuchen, ebendiesen Kontext zu rekonstruieren.

Dieser Rückblick auf die Geschichte soll auch dazu beitragen, die paradoxe Rezeption von Bürgers *TA* zu erläutern. Anders als Greenbergs Definition der Avantgarde hat diejenige Bürgers keine Schule gemacht: Sie wurde nur unter Vorbehalten, mit Berichtigungen oder sogar offener Kritik zitiert. Eine der ersten Rezensionen des Werks, die von

dem einflussreichen Kunstkritiker Benjamin Buchloh aus den Vereinigten Staaten veröffentlicht wurde, fällt dementsprechend scharf aus: »One wishes that Bürger had expressed some awareness of how patently absurd it is to reduce the history of avant-garde practices in 20th-century art to *one* overriding concern«. ⁵

In Wirklichkeit aber wollte die *TA* nicht so sehr den Begriff der Avantgarde definieren, sondern zielte darauf ab, die Interpretationsmethoden literarischer Werke und das Verständnis des sozialen Charakters von moderner Kunst zu erneuern. Anders ausgedrückt: Die Definition der Avantgarde ist an eine Verortungsstrategie innerhalb der damaligen Debatten im Bereich der Literaturwissenschaften und der Kunstphilosophie in Deutschland gekoppelt. Dies erklärt die einseitige und voreingenommene Lesart dieser Definition, die von Buchloh und vielen anderen kritisiert wurde. Dass Bürgers Theorie dennoch über ihren unmittelbaren Entstehungskontext hinaus Interesse geweckt hat, liegt daran, dass die Fragen, welche die Kunst- und Literaturtheorie in der BRD um 1970 bewegten, vor allem das Verhältnis von Kunst und Politik betrafen. Indem sie ein weitgehend utopisches Modell einer integren Verbindung zwischen künstlerischem Bruch und politischer Revolution entwirft, knüpft die *TA* an ein zentrales Anliegen an, das die gesamte Geschichte der Avantgarden durchzieht – auch wenn sie diese Geschichte weder vollständig wiedergibt, noch sich auf sie beschränkt.

Krise und Erneuerung der Literaturwissenschaften Ende der 1960er Jahre

In einer Rezension für die Zeitschrift *Poetica* schreibt Hans Ulrich Gumbrecht: »Dieses Buch bietet mehr, als es sein Titel vermuten lässt«, ⁶ Werner Martin Lüdke hebt indes den »zweifachen Anspruch der *Theorie der Avantgarde*« hervor, »die, wie schon der Titel sagt, als solche, zugleich aber als Beitrag zur materialistischen Ästhetik gelesen werden will«. ⁷ Bemängelt wurde in der BRD der 1970er Jahre allerdings weniger Bürgers Definition der Avantgarde, die selbst Kritiker des Werks zu überzeugen schien, ⁸ sondern vielmehr der Versuch, die Methoden der Literaturwissenschaften zu überdenken, welche der Definition zugrunde lagen, wie Bürger selbst rückblickend feststellt: »If we now cast a glance at the discussions the book stirred up after its publication, it becomes obvious that they were not primarily concerned with defining the avant-garde but rather with questions of methodology. Even its author understood *Theory of the Avant-Garde* as, primarily, an attempt at laying the foundations for a materialist cultural science.« ⁹

Diese Rezeption ist im Kontext des Methodenstreits zu verorten, der damals in den Literaturwissenschaften in der BRD entbrannt war und dessen Problem der Avantgarde lediglich wie ein Beiprodukt erscheint. Diese methodologische Krise ist untrennbar mit den sozialen Umbrüchen verbunden, welche das Hochschulwesen zu jener Zeit prägten: So stieg die Zahl der Literaturstudierenden von 5000 zu Anfang der 1950er Jahre auf 60 000 im Jahr 1980. ¹⁰ Das Massenstudium stand im Wechselspiel mit den Auswirkungen der politischen Mobilisierung der Bevölkerung Ende der 1960er Jahre, welche in der BRD nahezu ausschließlich aus den Rängen der Studentenbewegungen kam. Im Gegensatz zur französischen Studentenbewegung vermochte es die deutsche nicht, sich mit der Arbeiterklasse zusammenzuschließen. ¹¹ Diese Konstellation machte die Universität zum unmittelbaren Rahmen und Schauplatz der antiautoritären Bewegungen.

Die Protestbewegungen spielten sich insbesondere innerhalb der Literaturwissenschaften ab. Sie prangerten sowohl den theoretischen als auch den politischen Konservatismus des Fachs sowie die Verdrängung der nationalsozialistischen Vergangenheit einiger ihrer führenden Persönlichkeiten, wie zum Beispiel Benno von Wiese, an. Inhaltlich entsprechen diese Kritikpunkte weitgehend der Verurteilung von dem, was man damals ›werkimmanente Interpretation‹ nannte. Zwar ist die vorherrschende Stellung einer intrinsischen oder »immanenten« Tendenz in den Literaturwissenschaften seit 1945 unbestreitbar,¹² doch stellt die sogenannte werkimmanente Interpretation weniger eine proklamierte theoretische Position als vielmehr eine Kontrastfigur dar, die nachträglich von den Befürwortern der Erneuerung des Fachs geprägt wurde. Verschiedenste theoretische Ansätze und Namen wie Emil Staiger oder Käte Hamburger¹³ wurden jener Haltung zugeordnet, obwohl sie kaum mehr gemeinsam haben als die Tatsache, dass sie von der reformorientierten Randgruppe von Literaturwissenschaftlern gleichermaßen abgelehnt wurden.¹⁴ Obwohl seine Funktion also eher polemisch als deskriptiv war, hat der Begriff der werkimmanenten Interpretation den Vorteil, indirekt den kleinsten gemeinsamen Nenner aller Befürworter einer Reform aufzuzeigen. Es handelt sich hierbei um die Bestrebung, Interpretation und Geschichte der Werke mit der sozialen »Außenwelt« zu verbinden, dessen genauere Definition sowie die Art der Verbindung zu den Werken unterschiedliche Stellungnahmen seitens der Theoretiker hervorgebracht haben.

Die Avantgarde als Kritik der Rezeptionsästhetik

Die Politisierung der Hochschullandschaft führte zu einer Neubewertung marxistischer Herangehensweisen an Kunst und Literatur, welche dem Wandel in den Literaturwissenschaften den ersten Impuls gab. Gleichzeitig brach sie die Grenzen des Fachs zu anderen Bereichen – allen voran zur Philosophie – und zu den intellektuellen und aktivistischen Kreisen der Neuen Linken auf. Die Rezeptionsästhetik, deren führender Vertreter Hans Robert Jaus war, hat ebenfalls zur Erneuerung der Literaturwissenschaften beigetragen. Sie entstand innerhalb des Fachgebietes in Form einer Theorie, die klarer umrissen war als die zahlreichen heterogeneren, sich oft gegenseitig widersprechenden marxistischen Kunsttheorien.

Diese beiden Impulsgeber der Neuausrichtung stellen jedoch keine voneinander abgeriegelten, gegensätzlichen Lager dar. Marxistische Theoretiker und Vertreter der Rezeptionsästhetik hatten zunächst eine »Art ›Provokation‹ gegenüber der klassischen Literaturtheorie« gemeinsam, wie Isabelle Kalinowski bemerkt.¹⁵ Vor allem aber versuchten die meisten Theoretiker, die Ansätze beider Quellen zusammenzubringen anstatt die gegnerische Position direkt anzugreifen, weil beide spezifische Vorteile mit sich brachten. Somit wurde der eigene Beitrag als Versöhnung oder Überwindung der Gegensätze dargestellt. Dies ist eines der zentralen Themen in Jaus' Argumentation, der die Rezeptionsästhetik Ende der 1960er Jahre als revolutionäres Paradigma propagierte, dank derer der Gegensatz zwischen Formalismus und Marxismus überwunden werden könne. Dabei geht er eher von ersterem aus, um sich letzterem zuzuwenden.

Auf gleiche Weise funktioniert auch Bürgers Strategie. 1974 war er ein junger Romanistikprofessor, der erst kurz zuvor an die neue und stark politisierte Universität Bremen berufen worden war. Mit der Veröffentlichung der *TA* verortete er den Ausgangspunkt

seiner »kritische[n] Literaturwissenschaft« bei den »Konzeptionen [... die am] avanciertesten« seien. Die Hermeneutik »gehört zweifellos«¹⁶ dazu. Das Werk beginnt daher mit einer ausführlichen Auseinandersetzung mit den Thesen Hans-Georg Gadamer sowie mit den von Jürgen Habermas in *Erkenntnis und Interesse*¹⁷ dagegen vorgebrachten Einwänden. Diese Aspekte sollen laut Bürger den »Punkt [bilden], an dem eine kritische Hermeneutik«¹⁸ ansetzt. Die konstruktive Konfrontation des ›konservativen Gadamer‹ und des Vertreters der jungen Generation der Frankfurter Schule erscheint zwangsläufig wie eine Analogie von Bürgers eigener Position in der Literaturwissenschaft, denn er korrigierte und übernahm Thesen der Rezeptionsästhetik aus einer materialistischen und kritischen Perspektive.

Die Rezeptionsästhetik als Avantgarde der Literaturtheorie

Gadamer's *Wahrheit und Methode*,¹⁹ erschienen 1960, stellte in der Tat eine der beiden Hauptquellen dar, auf die sich Jauss und die zur Konstanzer Schule gehörenden Theoretiker stützten. Gadamer's wichtigster Beitrag besteht in der Kritik am Anspruch der wissenschaftlichen Objektivität bei Textinterpretationen, insofern als er die Mitwirkung des Interpreten an der Sinnbildung hervorhebt. Jauss greift diesen Ansatz des Leseakts auf subtile Weise auf, korrigiert jedoch dessen konservative Tendenz: Gadamer's Rehabilitierung des »Vorurteils« gegenüber wissenschaftlicher Objektivität und Methode sowie seine Auffassung von hermeneutischen Vorgängen als eine »Horizontverschmelzung« in Vergangenheit und Gegenwart neigen nämlich dazu, die Möglichkeit zur kritischen Distanz zu reduzieren und stattdessen die Tradition übermäßig aufzuwerten.²⁰

Es ist die Neuinterpretation der russischen Formalisten,²¹ die exemplarisch für das historistische und positivistische Wissenschaftsideal von Gadamer²² abgelehnt wurden, die es Jauss wiederum ermöglichte, Gadamer's Anti-Methode zu ergänzen und zu korrigieren. Jauss interessierte sich allen voran für dessen spätere Texte zur »literarischen Evolution«,²³ in denen der grundlegende Begriff der »poetischen Abweichung« nicht mehr nur synchron, sondern auch erstmals diachron aufgefasst wurde. Das heißt, die poetische Abweichung bezeichnete nicht mehr nur den Unterschied zwischen Alltagssprache und poetischer Sprache, welche nach Auffassung der Formalisten die »Literarizität« eines Werkes ausmache, sondern auch eine Verschiebung innerhalb der Literaturgeschichte. Diese machte sich immer wieder im Spannungsfeld zwischen etablierten, gängigen Ausdrucksformen und neuen Formen bemerkbar, die sie herausforderten und die Literatur ihrer Zeit wiederbelebten.

Bei Jauss wird die abstrakte Gegenüberstellung der russischen Formalisten von traditionellen und innovativen Formen nunmehr durch echte Leser verkörpert, die von historischen und sozialen Gegebenheiten determiniert werden. Die sogenannte »ästhetische Abweichung« wird dabei als der Unterschied zwischen dem Erwartungshorizont des Publikums, in dem die jeweils geltenden künstlerischen Konventionen zusammenkommen, und »der Aufnahme des neuen Werkes [..., das einen] ›Horizontwandel‹« hervorrufen kann,²⁴ neu definiert. Obwohl die Rezeptionsästhetik dadurch mit dem strengen Objektivismus der Formalisten brach, beanspruchte sie wohl, objektive Kriterien für den hermeneutischen Prozess bereitzustellen: Literaturhistoriker sollten nicht passiv im Strom der Deutungsüberlieferungen treiben, sondern vielmehr die Geschichte

der Horizonte rekonstruieren, innerhalb derer die Rezeptionen eines Textes stattgefunden haben, das heißt »in dem objektivierbaren Bezugssystem der Erwartungen [...], das sich für jedes Werk im historischen Augenblick seines Erscheinens [...] ergibt.«²⁵

Der Literaturwissenschaftler interpretiert und rezipiert somit aktiv, wodurch er sowohl von der Neutralität der Formalisten als auch vom Traditionalismus der Gadamerischen Hermeneutik Abstand hält. Er kann sich damit folgende Ziele setzen: »[E]inerseits – dem Objektivismus der positivistischen Literaturhistorie gegenüber – eine bewußt angestrebte Kanonbildung, die andererseits – dem Klassizismus der Traditionsforschung gegenüber – eine kritische Revision, wenn nicht Destruktion des überkommenen literarischen Kanons voraussetzt.«²⁶ Diese Stellungnahmen zur Methodologie gehen also mit einem dezidiert künstlerischen Engagement einher, da sie die Differenz zwischen Werk und zeitgenössischem Erwartungshorizont nicht nur als Abschnitt zur zeitlichen Gliederung in der Literaturgeschichte, sondern auch als Qualitätskriterium begreifen:

»Die Distanz zwischen Erwartungshorizont und Werk [...] bestimmt rezeptionsästhetisch den Kunstcharakter eines literarischen Werks: in dem Maße, wie sich diese Distanz verringert, dem rezipierenden Bewußtsein keine Umwendung auf den Horizont noch unbekannter Erfahrung abverlangt wird, nähert sich das Werk dem Bereich der ›kulinarischen‹ oder Unterhaltungskunst.«²⁷

Zum anderen zielte diese originelle Kombination der durch Gadamer inspirierten Wirkungsgeschichte und der Theorie der literarischen Evolution von den russischen Formalisten darauf ab, einen Fehler auszubessern, der sich aber in beiden Ansätzen findet: Sie sollte die literarische Hermeneutik über eine rein »immanente« Werkanalyse hinaus erweitern und die Literatur als Ausdruck der Gesellschaft etablieren. Der Leser wird dabei zum Dreh- und Angelpunkt zwischen Literaturgeschichte und »allgemeiner Geschichtsschreibung«: Insofern als er Träger gesellschaftlicher Determinierungen und verinnerlichter ästhetischer Konventionen zugleich ist, eröffnet sich die Möglichkeit einer Verbindung zwischen der Entwicklung künstlerischer Formen und der Gesellschaftsgeschichte, ohne dass die eine auf die andere reduziert wird. Die gesellschaftlichen Lebensbedingungen wirken sich nur indirekt auf die künstlerischen Ausdrucksformen aus, nämlich über den Erwartungshorizont, zu dessen Entstehung sie beitragen. Umgekehrt wird die Entstehung kollektiver Normen und Institutionen durch die Veränderungen dieses Erwartungshorizontes unter dem Einfluss neuer Werke neu definiert, wenn auch nur geringfügig: »Die gesellschaftliche Funktion der Literatur wird erst dort in ihrer genuinen Möglichkeit manifest, wo die literarische Erfahrung des Lesers in den Erwartungshorizont seiner Lebenspraxis eintritt, sein Weltverständnis präformiert und damit auch auf sein gesellschaftliches Verhalten zurückwirkt.«²⁸

Wie viele Kritiker festgestellt haben, traten bei Jausss die Konsequenzen, die sich aus solchen Prämissen zu ergeben schienen, nicht ein. Zudem hat er die Idee einer historischsozialwissenschaftlichen Studie der Leserschaft schnell wieder aufgegeben, da er »dem innerliterarischen Erwartungshorizont (den Signalen des Textes) gegenüber dem außerliterarischen Horizont den Vorrang einräumte.«²⁹ In dieser Hinsicht kann die Rezeptionsästhetik als ein Kompromiss zwischen dem Bemühen um Beibehaltung der literarischen Hermeneutik und dem Druck, den die marxistischen Theorien im »deutschen intellektuellen Milieu nach den 68er Jahren«³⁰ ausübten, interpretiert werden. Unter

diesem Gesichtspunkt hatte Jauss' Position großen Erfolg: Diese »Neuschreibung der Evolutionstheorie der russischen Formalisten aus hermeneutischer Sicht«,³¹ wie sie Bürger 1978 beschrieb, machte Jauss ab 1967 zum fortschrittlichsten Vertreter der Disziplin. »Anfang der 70er Jahre konnte man sich in Deutschland nicht anders definieren als im Verhältnis zur Rezeptionsästhetik.«³²

Eine marxistische Kritik der Rezeptionsästhetik?

Obschon die Auseinandersetzungen mit der Konstanzer Schule in der *TA*³³ unausgesprochen bleiben, müssen doch die Einleitung und das erste Kapitel des Werks, in dem einige Argumente heutzutage möglicherweise unverständlich anmuten, zum Teil als die aus einem marxistischen Standpunkt gegebene Antwort auf Gadammers Kritik am historizistischen Objektivismus gelesen werden, die Jauss auf die Literaturwissenschaften übertragen hat.³⁴ Diese Lesart war für die Teilnehmer an den damaligen theoretischen Debatten, darunter auch Gumbrecht, offensichtlich. Es wird betont, dass »das (berechtigte) Insistieren auf der Bedeutung der ›Institution Kunst‹« das sei, was den »theoretischen und methodologischen Rahmen« Bürgers von einer »phänomenologisch orientierten Rezeptionsästhetik«³⁵ unterscheide.

Mit dem Begriff der »Institution Kunst« werden »sowohl der kunstproduzierende und -distribuierende Apparat als auch die zu einer gegebenen Epoche herrschenden Vorstellungen über Kunst bezeichnet [...], die die Rezeption von Werken wesentlich bestimmen«.³⁶ In der *TA* macht er die wichtigste strategische Vorgehensweise und theoretische Innovation aus. Als überdeterminierter Begriff ist die »Institution Kunst« die »Schaltstelle [...], in der die Fäden zusammenlaufen«,³⁷ wie es Lüdke auf den Punkt bringt. Er ermöglichte es Bürger, seine Herangehensweise an literarische und künstlerische Werke sowohl von den Thesen Jauss' und der Formalisten als auch von denen der klassischen oder »Frankfurter« Marxisten abzuheben, wie im Folgenden gezeigt werden soll.

Zudem wird der Begriff explizit als Instrument der Selbstlegitimierung der Thesen des Autors dargestellt. Einer ausdrücklich hegelianisch-marxistischen Logik folgend, ermögliche in der Tat »die damit einsetzende Selbstkritik des gesellschaftlichen Teilsystems Kunst [...] das ›objektive Verständnis‹ der vergangenen Entwicklungsphasen.«³⁸ Da die Blütezeit der Avantgarde während der 1910er und 1920er Jahre dieses Stadium der »Selbstkritik« der Kunst verkörpere, könnten »mithin von der Avantgarde aus die vorausgegangenen Stadien der Entwicklung des Phänomens Kunst in der bürgerlichen Gesellschaft begriffen werden.«³⁹ An dieser Stelle der Argumentation wird die *TA* somit als Theorie der Kunst nach der Avantgarde, d.h. als postavantgardistische Kunsttheorie, neu definiert. Bürger präsentiert seine Arbeit als das theoretische Gegenstück zu dem, was die Avantgarden auf künstlerischer Ebene vollzogen haben: die Enthüllung der Kunst als Institution.

Dass diese methodologische Grundlage zugleich ein Bewertungskriterium der Relevanz eines theoretischen Entwurfs darstellt, wird in einem seiner zeitgenössischen Texte noch deutlicher formuliert: »Wenn ein solcher Zusammenhang zwischen Gegenstandsentwicklung und Theoriebildung besteht, dann kann die Frage, von welchem Entwicklungsstand der Kunst bzw. Literatur eine Theorie ausgeht, ein wichtiges Kriterium zur Beurteilung von Theorien sein.«⁴⁰ Diese Argumentation erlaubte es Bürger, die

Thesen von Theodor W. Adorno und Georg Lukács zurückzuweisen, mit der Begründung, dass »die Debatte selbst [...] historisch [...] [sei und] eingeschränkt auf den Bereich der Kunstmittel und die damit verknüpfte Veränderung des Werktypus« bleibe:⁴¹ Mit anderen Worten, sie seien überholt. Ein ähnliches Argument bringt Bürger in der Einleitung zur US-amerikanischen Ausgabe der *TA* auch gegen die Rezeptionsästhetik vor: »If it can be shown, for example, that what corresponds to reception aesthetics (*Rezeptionsästhetik*) is that stage of the development of art in bourgeois society that we call Aestheticism, then a theory of literary evolution formulated on this basis will have to be problematized as an inadmissible meta-historical generalization.«⁴² Mit anderen Worten: Bürger schlägt vor, die Rezeptionsästhetik als theoretischen Ausdruck der Entwicklungsstufe der Kunst vor den Avantgarden zu verstehen. Auf diese Weise verortet er sich selbst eine, wenn nicht sogar zwei Etappen vor der Rezeptionsästhetik.

Generell warf Bürger Jauss vor, die Historizität der Rezeptionsweisen selbst zu ignorieren. Im Gegensatz dazu sollte der Begriff der »Institution Kunst« ebendiese erfassen, indem er die Etappen der Individualisierung des Verhältnisses zu Kunstwerken in der bürgerlichen Gesellschaft nachzeichnet. Dies ist letztlich eine Art, das Spiel der neuen literarischen Hermeneutik durch die Historisierung der Stellung des Interpreteten sowie durch die Kritik jeglicher Kategorien, deren Anspruch über das Historische hinausgeht, noch weiter zu treiben. Durch dieses Argument stimmte Bürger zugleich einer klassischen marxistischen Kritik der Rezeptionsästhetik zu, die eine noch zu immanente Herangehensweise an literarische Werke anprangerte. Diese gehe auf Kosten der Untersuchung vom »realen historischen Geschehen«⁴³ und gesellschaftlicher Strukturen, in die ihre Entstehung und Verbreitung eingebettet sind. Man gewinnt »die Erkenntnis, daß Kunstwerke nicht einfach von sich aus wirken, daß vielmehr ihre Wirkung entscheidend durch die Institution bestimmt ist, in der die Werke funktionieren«,⁴⁴ sowie die »methodologisch wichtige Einsicht [...], daß Periodisierungen der Entwicklung der Kunst im Bereich der Institution Kunst aufzusuchen sind und nicht im Bereich der Wandlungen der Gehalte der Einzelwerke«.⁴⁵

Der Begriff der »Institution Kunst« ermöglichte es somit, die Rezeptionsästhetik der werkimmanenten Interpretation wieder anzunähern, welche Jauss eigentlich überwinden wollte und zu der er selbst augenscheinlich zurückkehrte, als er 1975 gestand, dem »Erwartungshorizont einer Lebenspraxis« die Rekonstruktion der »innerliterarische[n]« Dimension, also des vom Werk implizierten literarischen Erwartungshorizonts⁴⁶ zu bevorzugen. Bürger konnte daraus zu Recht schließen, dass Jauss »[g]egen seine erklärte Intention – die Rezeptionsästhetik ›soll und kann keineswegs dazu dienen, für Literatur und Kunst wieder eine selbständige Geschichte zu retten‹ – [...] immer wieder auf eine selbständige Geschichte der Literatur zurück[kommt].«⁴⁷

Politisierung der Moderne in der Kunst

Dennoch neigt Bürger dazu, die »Institution Kunst« mit der Funktion der Kunst gleichzusetzen, die ihr von einer bestimmten Gesellschaft zugeschrieben wird. Dadurch schließt er jegliche empirische Untersuchungen der konkreten Funktionsweise von Produktion und Rezeption der Werke aus. Dies »intensifies the problem of the material grounding that Bürger's theory seeks to achieve«,⁴⁸ so Peter Uwe Hohendahl. Man könnte es auch

folgendermaßen ausdrücken: Sein historiografisches Modell kommt beinahe einer bloßen Ideengeschichte des Kunstzweckes gleich, also einer in kaum geringerem Maße idealistischen Position als die Entwürfe der Rezeptionsästhetik. In dieser Hinsicht schreckte Bürger ebenso wie Jauss vor der Verlagerung der literaturwissenschaftlichen Analyse auf die Gebiete der Geschichtswissenschaft und der Soziologie zurück, welche die Kritik an der werkimmanenten Interpretation doch eigentlich nahelegt.⁴⁹

Der Hauptunterschied zwischen Bürgers Modell und der Rezeptionsästhetik liegt daher im Übergang vom »interaktionistischen«⁵⁰ Ansatz der meisten Rezeptionstheoretiker zu einem radikal holistischen Ansatz, und weniger im Gegensatz zwischen einer idealistischen und einer materialistischen Methode, wie er selbst behauptete. Der Begriff des Erwartungshorizonts scheint die literarischen Konventionen zum Resultat zwischenmenschlicher Interaktionen von Schriftstellern und Lesern zu betrachten, die über die Werke stattfinden. Bürger dagegen ging davon aus, dass die Techniken und Wirkungen der Werke grundlegend durch das historische Stadium, welches die »Institution Kunst« erreicht hat, vorbestimmt seien. Er zog sogar eine überraschend undurchlässige Trennlinie zwischen einzelnen Werken und der »Institution Kunst«, sodass Lüdke sie »primär rekonstruktiv, historiographisch von Interesse« bezeichnet; sie sei »die eigentliche – und zwar wesentlich methodische – Neuerung Bürgers«.⁵¹ Sie führte zu einer Verschiebung der Historisierungsebene der Kunst und der Literatur: Einerseits nahm die Rezeptionsästhetik das formalistische Modell weiterhin zum Vorbild und konzentrierte sich vor allem darauf, die Entwicklung literarischer Normen anhand der Werke nachzuvollziehen, ohne jemals eine Geschichte der sozialen Faktoren zuzulassen, die den Erwartungshorizont einer Epoche bestimmen. Andererseits behauptete Bürger, dass die »Institution Kunst« die einzelnen Werke einseitig determiniere, sodass sich die Literaturgeschichte an den großen Veränderungen der festgelegten Rahmenbedingungen von Produktion und Rezeption der Werke ausrichten müsse.

Die radikale Trennung zwischen Werk und »Institution Kunst«, die als solche schwer zu rechtfertigen ist, lässt sich nur dadurch erklären, dass sie den »Sonderstatus«⁵² der historischen Avantgarden begründete. Diese waren die ersten, die das Determinierungsverhältnis umkehrten, indem sie die bis dahin unbewussten und unnachgiebigen Zwänge zurückwiesen, welche die »Institution Kunst« auf die Werke ausübt: »Der Dadaismus, die radikalste Bewegung innerhalb der europäischen Avantgarde, übt nicht mehr Kritik an den ihm vorausgegangenen Kunstrichtungen, sondern an der *Institution Kunst*, wie sie sich in der bürgerlichen Gesellschaft herausgebildet hat.«⁵³ Die Avantgarde sei nicht primär als künstlerische Innovation, also als Abweichung vom Erwartungshorizont des Publikums zu verstehen, sondern als radikale Kritik an den Bedingungen der Produktion und Rezeption des Kunstwerks und damit an der Tatsache, dass die emanzipatorische Kraft der Kunst in einer strikt vom übrigen gesellschaftlichen Leben abgetrennten Sphäre unter Verschluss gehalten werde. Der Begriff der »Institution Kunst« erlaubte es Bürger also, die Rezeptionsästhetik auf eine vor-avantgardistische Entwicklungsphase der Kunst zurückzustufen. Vor allem konnte er mit dem Begriff der Avantgarde eine Art künstlerische Zäsur herausarbeiten, welche sich nicht auf die Abweichung von literarischen Konventionen beschränken wollte und allenfalls die »Weltanschauung« einiger weniger Leser bereichere, sondern darauf abzielte, die Gesellschaft als Ganze zu revolutionieren.

Der Einklang von Autonomie und sozialer Funktion der Kunst. Beiträge und Grenzen der Frankfurter Schule

Eine Kritik des »Vulgärmarxismus«

Die obenstehende Bemerkung zeigt deutlich die Affinität Bürgers zu marxistisch inspirierten Kunst- und Literaturtheorien. Dennoch geht seine Position ebenso sehr auf die Zurückweisung einer bestimmten marxistischen Vulgata wie auf die Kritik an der werk-immanenten Interpretation zurück. Er erklärt:

»Repelled by vulgar Marxist ›derivations‹ of artistic works from the socio-economic basis, whereby formal analysis was usually neglected, he [the author of TA] had become convinced [...] that a scientific approach needed, first of all, to discern the historical site from which the development of art in bourgeois society could be construed. The emphasis on the immanent development of art under the sign of the doctrine of autonomy, which the author set against various Marxist dogmas that were circulating at the time in the newly founded University of Bremen, are explicable in this context.«⁵⁴

Im intellektuellen Milieu der BRD (sowie auf internationaler Ebene) ab den 1980er Jahren verloren marxistische Positionen immer mehr an Gewicht. Dies hat dazu geführt, dass die Unterschiede zwischen den verschiedenen Strömungen, welche sich dazu bekannt hatten, zunehmend in den Hintergrund traten und die Wichtigkeit der Grenze, die in den Literaturwissenschaften einen Teil der Neuen Linken vom orthodoxen Marxismus trennte, heruntergespielt wurde. Nun aber stellte die Herausarbeitung einer alternativen marxistischen Literaturtheorie, wenn man so will, die sowohl von der ›traditionellen Theorie‹ als auch von jeglichem sozialem Reduktionismus weit entfernt war, die maßgebliche Ausrichtung von Bürgers Forschungsarbeiten und vielen anderen Theoretikern seiner Generation dar.

In diesem Zusammenhang beruht Bürgers relative Originalität wiederum auf dem Konzept der »Institution Kunst«. Die Betonung der Unabhängigkeit der »Institution Kunst« von einzelnen Werken, was ihn insbesondere von der Rezeptionsästhetik unterscheidet, hat die Behauptung zur Kehrseite, sie sei gegenüber anderen gesellschaftlichen Handlungsfeldern autonom. Das Konzept »Institution Kunst« sollte es also ermöglichen, eine Zwischenebene für die Analyse und Gliederung in der Literaturgeschichte zu schaffen, die sowohl mit dem »intrinsischen« Ansatz der literarischen Entwicklung als auch mit jeglicher Reduzierung der Literatur auf ihre gesellschaftliche »Infrastruktur« breche.

Außer dem »Vulgärmarxismus« greift eine solche Position auch verschiedene Namen, die mit der »Widerspiegelungstheorie« verbunden sind, an: Bürger diskutiert diesen Begriff in mehreren zeitgenössischen Texten und bezieht sich dabei auf die Thesen zu Kunst und Literatur von Lukács, Lenin, Thomas Metscher – damals sein Kollege in Bremen – oder auch Lucien Goldmann.⁵⁵ In der TA ist es eher unerwartet, dass Bürger ausgehend von einer Kritik des technologischen Determinismus von Walter Benjamin – auf den er sich übrigens beruft – jede unmittelbare Beziehung zwischen der Geschichte der Werke und den sozialen Entwicklungen in Frage stellt. Anstelle eines »materialistische[n] Erklärungsschema[s]«, das technische Veränderungen (wie das Aufkommen von Fotografie und Film) automatisch mit künstlerischen Entwicklungen (wie der Desakrali-

sierung des einzigartigen Kunstwerks) verknüpft, sollte das Konzept der Aura als Ansatzpunkt dienen, um den institutionellen und historischen Charakter der Rezeptionsweisen von Kunstwerken herauszuarbeiten: Es ging um den Übergang von der »für das bürgerliche Individuum charakteristischen kontemplativen Rezeption« zur »zerstreute[n] und rational testende[n]« Rezeption, die »für die Massen charakteristisch[...]« sei.⁵⁶ Bürger schließt daraus, dass »die Periodisierung der Kunstgeschichte nicht einfach den Periodisierungen der Geschichte der Gesellschaftsformationen und ihrer Entwicklungsphasen folgen kann, daß es vielmehr die Aufgabe der Kulturwissenschaft sein muß, die großen Umbrüche in der Entwicklung ihres Gegenstandes herauszuarbeiten.«⁵⁷

Das Bestreben, mit der traditionellen sozialgeschichtlichen Betrachtung von Kunst und Literatur zu brechen, verleitete ihn dazu, der »Institution Kunst« eine wohl übertriebene Unabhängigkeit gegenüber dem übrigen gesellschaftlichen Gefüge zuzugestehen. Dies merkt auch Gumbrecht an, den man jedoch kaum des dogmatischen Marxismus verdächtigen kann: »Deshalb entsteht der Eindruck, daß Vf. bei der Ablösung der Geschichte der Kunst von den Entwicklungen anderer sozialer Systeme um einiges zu weit gegangen ist, obwohl ihr Ausgangspunkt, die Abwendung von vulgärmarxistischen Deutungsversuchen, durchaus Berechtigung hat.«⁵⁸ Die Kritik seitens seines Kollegen Thomas Metscher, seinerseits orthodoxer Marxist, macht die Streitpunkte deutlich:

»Trotz einer Reflexion auf bürgerliche Gesellschaft wird die Entwicklung der Kunst [von Bürger] [...] als ein Prozeß *außerhalb der Klassenkämpfe* angesiedelt, ja letztlich als ein immanenter Prozeß der Entwicklung *bürgerlicher Kunst* begriffen [...].

Im Gegensatz zu Bürger leite ich die Kriterien für die Bestimmung der entwickeltsten Form der Sache Kunst aus der Frage an, wie sich Kunst der Gegenwart zu den und in den *entwickeltsten Formen der Klassenauseinandersetzungen unserer Epoche* verhält.

Als die entwickeltste Form der Kunst in der Gegenwart gilt mir die Kunst des sozialistischen Realismus [...]: die *Kunst der entwickeltsten Gesellschaftsformation der Gegenwart und der historisch bestimmenden sozialen Kräfte unserer Zeit*.«⁵⁹

Wie diese Überlegungen zeigen, kristallisiert sich die theoretische und methodologische Problematik durch die Frage nach dem Maß an Autonomie heraus, das Kunstwerken und ihrer geschichtlichen Entwicklung zugestanden werden soll. Diese Problematik hängt mit einem zweiten, normativeren Spannungsfeld zusammen, welches die Frage nach der Art von Kunst, die die marxistische Ästhetik zu befürworten hat, stellt. Bürger sah die Beweggründe für die Kunsttheorie von Lukács vor allem bei der Legitimation der anti-avantgardistischen Haltung, die dieser mit den staatlichen Institutionen des Ostens teile: »Nicht in dem Versuch, den Begriff der schriftstellerischen Aufrichtigkeit zu theorisieren, ist der Beitrag von Lukács zur Entwicklung der Widerspiegelungstheorie zu sehen [...], sondern in dem Bemühen, den Widerspiegelungsbegriff konsequent zu einem gegen avantgardistische Kunst gerichteten Instrument zu machen.«⁶⁰

Bürger und Metscher ließen somit eine alte Auseinandersetzung wieder aufleben, nämlich die Expressionismusdebatte der 1930er Jahre, welche in den 1970er Jahren in der BRD⁶¹ neu entdeckt wurde. Mit seiner Meinung stand Lukács in dieser Debatte Ernst Bloch, Bertolt Brecht und später auch Adorno gegenüber, die den künstlerischen und politischen Wert der Avantgarde gegen deren Verurteilung im Osten verteidigten. Auch wenn Bürger seine Position als Überwindung dieses Gegensatzes darstellt, indem er sich

gleich weit von beiden Begriffen distanziert, so ordnet ihn doch seine Entscheidung für eine marxistisch geprägte und von einem progressiven Engagement geleitete soziale Analyse des Kunstwerks, die auf künstlerischer Ebene nicht avantgardefeindlich war, eindeutig den Denkern der Frankfurter Schule zu.

Adorno als neuer Ausgangspunkt

In diesem Sinne ist die *TA* mehr als eine wissenschaftliche Arbeit zur Formalisierung der Avantgarde oder eine Stellungnahme innerhalb der methodologischen Debatten, die die Literaturwissenschaften bewegten. Sie ist geprägt durch das Bemühen, den Anspruch auf einen Zusammenschluss von künstlerischem und politischem Avantgardismus zu erfüllen und theoretisch zu untermauern. Ein »utopisches Projekt«, das an Aktualität gewann, »when surrealist slogans started showing up on the walls of Paris in May 1968«,⁶² wie Bürger schreibt. Während die Rezeptionsästhetik künstlerischen Innovationen zwar wohlwollend gegenüberstand, sie jedoch mehr oder weniger vollständig von ihren sozialen Bestimmungsfaktoren und politische Implikationen abkoppelte, stellte sich die orthodoxe marxistische Ästhetik als »kulturkonservativ[...]«⁶³ im Namen des sozialen Fortschritts dar. Gerade das machte den besonderen Reiz der Ästhetik der Frankfurter Schule für die neue Generation engagierter westdeutscher Intellektueller aus, und in dieser Perspektive wurde Adornos Beitrag zum Thema umso mehr zu einem Meilenstein, da seine *Ästhetische Theorie* 1970 posthum erschienen ist.

Adorno verbindet durch ein originelles dialektisches Argument das Bekenntnis zur künstlerischen Moderne mit der Verteidigung des kritischen Potenzials der Kunst. Er betont nicht nur den »Doppelcharakter der Kunst als autonom und als fait social«,⁶⁴ sondern verortet paradoxerweise den sozialen Aspekt der Kunst ausgerechnet in dem Abstand, den sie zur Gesellschaft wahrt: »Gesellschaftlich aber ist Kunst weder nur durch den Modus ihrer Hervorbringung [...] noch durch die gesellschaftliche Herkunft ihres Stoffgehalts. Vielmehr wird sie zum Gesellschaftlichen durch ihre Gegenposition zur Gesellschaft, und jene Position bezieht sie erst als autonome.«⁶⁵ In Kurzform: »Kunst ist die gesellschaftliche Antithese zur Gesellschaft«.⁶⁶

Diese negative Gesellschaftstheorie der Kunst steht, wenn man so möchte, im kompletten Gegensatz zu den Vertretern des sozialistischen Realismus. Adorno betont in einem Atemzug sowohl den mediatisierten Charakter der Beziehung zwischen Kunst und Gesellschaft als auch die Bedeutung der Form für jede Ästhetik. Die Form begründe zunächst die Existenz der Kunst an sich, sie sei »die wie immer auch antagonistische und durchbrochene Stimmigkeit der Artefakte, durch die ein jedes, das gelang, vom bloß Seienden sich scheidet«.⁶⁷ Doch vor allem sei das spezifische Verhältnis eines Kunstwerks zur gesellschaftlichen Realität in der Vermittlung der Form zu suchen. Wo der orthodoxe Marxismus die Ausarbeitung der Form bestenfalls als eine hinzugefügte Dekoration zur Darstellung der objektiven Realität und schlimmstenfalls als solipsistischen und trügerischen Rückzug des Künstlers aus der Gesellschaft sieht, begreift Adorno die Form als Begegnungsort der Subjektivität des formgebenden Ausdrucks des Künstlers und der Objektivität des geformten Materials. Nun aber ist das »Material [...] auch dann kein Naturmaterial, wenn es den Künstlern als solches sich präsentiert, sondern geschichtlich durch und durch«⁶⁸ und »alles worin die Produktivkraft sich eingebettet findet und

woran sie sich betätigt, sind Sedimente oder Abdrücke der gesellschaftlichen«. ⁶⁹ In diesem Sinne gehorcht »[d]ie Konfiguration der Elemente des Kunstwerks zu dessen Ganzem [...] immanent Gesetzen, die denen der Gesellschaft draußen verwandt sind«. ⁷⁰

Infolgedessen stelle der sozialistische Realismus sowohl eine »ästhetische Regression« ⁷¹ als auch eine trügerische Illusion dar, der im Widerspruch zu seinen bekundeten Absichten stehe: »Kafka, in dessen Werk der Monopolkapitalismus nur entfernt erscheint, kodifiziert am Abhub der verwalteten Welt getreuer und mächtiger, was den Menschen unterm totalen gesellschaftlichen Bann widerfährt, als Romane über korrupte Industrietrusts.« ⁷² Noch problematischer ist für Adorno, dass man sich dadurch zum Komplizen der Herrschaftsverhältnisse mache und die Kunst einem gesellschaftlichen System unterworfen werde, gegen das sich ihr Wesen sträube, da der sozialistische Realismus ebenso wie die engagierte Kunst die Kunst instrumentalisieren, indem er ihr eine heteronome Absicht auferlege. In diesem Sinne stellen das Misstrauen der orthodoxen marxistischen Ästhetik gegenüber der Form und ihre Unterordnung unter politischer Zwecke nicht nur eine Verurteilung der Existenz der Kunst als solche dar und zeugen auch nicht allein von einem völligen Unverständnis des Umfelds, in dem die soziale Dimension des Kunstwerks tatsächlich vermittelt werde und sich herausbilde, sondern bedeuten vor allem die Neutralisierung der einzigen wirklich kritischen Kraft der Kunst: »Instrumentalisierung von Kunst sabotiert ihren Einspruch gegen Instrumentalisierung«. ⁷³

Aus diesem Grunde nimmt Adorno eine widersprüchliche Haltung gegenüber der »Kunst um der Kunst willen« ⁷⁴ ein. Zwar seien jene Werke, die vorgeben, nur einer reinen immanenten Formgesetzlichkeit zu folgen, »Ideologie darin, dass sie a priori Geistiges als ein von den Bedingungen seiner materiellen Produktion Unabhängiges und darum höher Geartetes setzen«; doch ebendieser Idealismus sei zugleich die Bedingung »ihre[r] gesellschaftliche[n] Wahrheit«. ⁷⁵ Die Verleugnung der sozialen Natur der Kunst ist gewissermaßen ein notwendiges Übel, das in Kauf genommen werden muss, um der Entfremdung in einer Gesellschaft zu entgehen, die immer vollständiger von der Logik des Tauschwertes beherrscht wird. Der Formfetischismus in der Kunst ist der negative Ausdruck (und die Negierung) der Verdrängung des Gebrauchswertes durch den Tauschwert in weitentwickelten kapitalistischen Gesellschaften: ⁷⁶ Er ist der Schauplatz eines Widerstandes gegen die Herabstufung aller Dinge und aller Menschen zu bloßen Mitteln, also ein Widerstand gegen die grenzenlose Ausweitung der instrumentellen Vernunft, durch das Streben nach einem Selbstzweck, der keinem anderen Zweck diene, keinem Anspruch auf sozialen Nutzen entspreche und dessen absolut einzigartiges Ergebnis durch kein anderes ersetzbar sei.

»Indem sie sich als Eigenes in sich kristallisiert, anstatt bestehenden gesellschaftlichen Normen zu willfahren und als ›gesellschaftlich nützlich‹ sich zu qualifizieren, kritisiert sie [die Kunst] die Gesellschaft, durch ihr bloßes Dasein [...]. Nichts Reines, nach seinem immanenten Gesetz Durchgebildetes, das nicht wortlos Kritik übte, die Erniedrigung durch einen Zustand denunzierte, der auf die totale Tauschgesellschaft sich hinbewegt: in ihr ist alles nur für anderes.« ⁷⁷

Von Adornos Pessimismus zur Revolution durch die Kunst

Die Analyse macht deutlich, warum die *Ästhetische Theorie* zum Zeitpunkt ihrer Publikation von den intellektuellen und künstlerischen Kreisen der Neuen Linken als unbefriedigend empfunden wurde: »The charges varied, but there was almost a consensus among the critics of the left camp that Adorno's last book did not offer the materialist theory of art that everybody was looking for.«⁷⁸ Die Gründe dafür lagen weniger bei der Theorie als vielmehr bei Politik und Ästhetik. Obwohl eine gewisse Naivität der engagierten Kunst oder die doktrinären Fehltritte des sozialistischen Realismus die Verteidigung der Autonomie der Kunst rechtfertigten, rief die grundsätzliche Ablehnung jeglicher Mitwirkung der Kunst am gesellschaftlichen Wandel doch die Feindseligkeit all jener auf den Plan, denen daran gelegen war, der kritischen und emanzipatorischen Kraft der Kunst einen positiven Gehalt zu verleihen. Adornos Ästhetik der Negativität schien hingegen diese kritische Kraft auf eine abstrakte Utopie zu reduzieren, die sie zur Ohnmacht verurteilte. Sie sei ein bloßes »Versprechen des Glücks«⁷⁹ ohne Hoffnung auf Verwirklichung, nach den Worten Stendhals, die Adorno besonders schätzte. Die *Ästhetische Theorie* verschärft sogar den Ton in den Abschnitten, die sich ausdrücklich gegen die zeitgenössische »Jugend der Protestaktionen« richten: Sein Unterfangen, die autonome Kunst zugunsten des politischen Engagements zu überwinden, wird als »totalitär[es] Verdikt« bezeichnet und mit dem Faschismus assoziiert,⁸⁰ was Adornos Legitimität innerhalb der Linken erschütterte, zumal seine Beziehung zur Studentenbewegung ja bekanntermaßen schwierig war.⁸¹

Der Bruch zeigt sich umso deutlicher, als die ausschließliche Verortung des kritischen Potenzials der Kunst in ihrem »Einspruch gegen die Instrumentalisierung« gegen die Instrumentalisierung bei Adorno dazu führte, dass er nicht nur alle Formen der politischen Kunst, sondern die politische Aktivität als solche verurteilte. Dem stellte er die einzig authentische, rein passive und damit aporetische Kritik gegenüber, die das autonome Kunstwerk enthält: »Die Kritik, welche Kunst a priori übt, ist die an der Tätigkeit als dem Kryptogramm von Herrschaft. Praxis tendiert in ihrer schieren Form nach zu dem hin, was abzuschaffen ihre Konsequenz wäre; Gewalt ist ihr immanent und erhält sich in ihren Sublimierungen, während Kunstwerke, noch die aggressivsten, für Gewaltlosigkeit stehen.«⁸² »Adorno verfolgt eine Strategie des Überwinterns, deren Schwäche ersichtlich in ihrem defensiven Charakter liegt«,⁸³ wie Habermas 1972 zusammenfasst.

Diese Unzufriedenheit mit den politischen Konsequenzen der Ästhetik Adornos ging mit der Infragestellung seiner künstlerischen Vorlieben einher: »The rigor with which Adorno reduces the number of outstanding works from our century to a few (Proust, Kafka, Joyce, and Beckett in literature, Schönberg and the Schönberg school in music) owes much to a limited concept of art«, bemerkt Bürger.⁸⁴ Zu Beginn der 1970er Jahre erschien diese äußerst reduzierte Werkauswahl tatsächlich weniger avantgardistisch als vielmehr der »Erfahrung zeitgenössischer Kunst«⁸⁵ hinterherzuhinken, die die junge Generation von Theoretikern gemeinsam hatte. Sie erschien auch rückständig hinsichtlich deren Neubewertung der besonders politischen oder grenzüberschreitenden Avantgarden des frühen 20. Jahrhunderts, die in den 1950er Jahren in der BRD durch eine aseptische Sichtweise auf die künstlerische und literarische Moderne verdrängt worden waren. Andreas Huyssen erklärt, dass »the 1960s in West Germany produced a major

shift in evaluation and interest from one set of moderns to another: from Benn, Kafka and Thomas Mann to Brecht, the left expressionists and the political writers of the 1920s, from Heidegger and Jaspers to Adorno and Benjamin, from Schönberg and Webern to Eisler, from Kirchner and Beckmann to Grosz and Heartfield. «⁸⁶

Die Theorien Adornos gingen aber mit einer substanziellen Kritik der Avantgarden der Zwischenkriegszeit (vor allem des Surrealismus)⁸⁷ oder zeitgenössischen Experimentierungen (wie dem Happening)⁸⁸ einher. Während seine Legitimität ursprünglich aus einer kompromisslosen Verteidigung der »fortgeschrittensten« Kunst erwuchs, ließen ihn solche Verurteilungen zunehmend als Paradebeispiel einer neuen Form von Kulturkonservatismus erscheinen, neben jenem der ›Puritaner von links und rechts‹, die er selbst kritisierte. Dieser kristallisiert sich um die Verteidigung einer bereits kanonisierten, hermetischen, elitären Version des Modernismus, die sich jeglicher Art von Überschreitung der festgelegten Grenzen der Kunst widersetzt. Somit konnte Bürger auf provokante Weise Adornos »Anti-Avantgardismus«⁸⁹ kritisieren und, wie viele seiner Zeitgenossen, im Gegenzug die Ästhetik Benjamins wiederentdecken, deren »point of departure [...] is his interpretation of the aesthetic praxis of dadaism and surrealism«. ⁹⁰

Bürger hinterfragte also weniger die theoretischen Grundlagen der Ästhetik Adornos als die normativen Konsequenzen im politischen und künstlerischen Bereich, welche der Philosoph daraus zu ziehen müssen glaubte. Bürgers Argumentation »does not deny the truth of [Adorno's] theory, but locates it epochal limits.«⁹¹ Ziel sei in erster Linie, einem neuen avantgardistischen Kanon theoretische Legitimität zu verleihen; einem Kanon, der weniger ästhetizistisch und stärker »anti-künstlerisch« geprägt war als der Adornos, der nur allzu bereitwillig zur »Tabuierung politischer Aussagen im avantgardistischen Werk« neige.⁹² Dieser Wandel der Kunstbezüge war keine bloße Geschmacksfrage, die zwei Generationen Intellektueller spaltete, sondern machte »[d]ie Aufhebung der Dichotomie von ›reiner‹ und ›politischer Kunst‹ [...] [auf] ander[e] Weise denkbar« als bei Adorno. ⁹³

Allgemein gesprochen bestand das Ziel darin, Adornos Verständnis der autonomen Kunst als Negierung einer von der instrumentellen Vernunft regierten Gesellschaft beizubehalten, während gleichzeitig versucht wurde, Überlegungen darüber anzustellen, wie eine Freisetzung dieses kritischen Potentials innerhalb des echten gesellschaftlichen Lebens aussehen könnte. Das heißt, der von Adorno geschaffene Teufelskreis sollte durchbrochen werden, in dem jegliches Streben nach einer transformierenden Kraft des Kunstwerks prinzipiell darauf hinausläuft, dass die Kunst der Instrumentalisierung unterworfen wird, deren Wesenszug der Kunst jedoch entgegengesetzt ist. Die Scharfsinnigkeit der TA liegt darin, nicht die Abschaffung der Autonomie der Kunst ins Auge zu fassen, sondern deren »Überwindung«; nicht deren ›Reduzierung‹ zugunsten des politischen Engagements, sondern im Gegenteil deren ›Ausweitung‹ auf die gesamte Gesellschaft:

»Der Bruch mit der Gesellschaft (es ist die des Imperialismus) macht das Zentrum der Werke des Ästhetizismus aus. Hier liegt der Grund für den von Adorno wiederholt unternommenen Versuch einer Rettung des Ästhetizismus. Die Intention der Avantgardisten läßt sich bestimmen als Versuch, die ästhetische (der Lebenspraxis opponierende) Erfahrung, die der Ästhetizismus herausgebildet hat, ins Praktische zu wenden. Das, was der zweckrationalen Ordnung der bürgerlichen Gesellschaft am meisten widerstreitet, soll zum Organisationsprinzip des Daseins gemacht werden.«⁹⁴

Die Avantgarde habe daher die Ästhetisierung des Alltagslebens zum Ziel, aber nicht im abgeschwächten Sinne der Verschönerung des Lebensumfelds, sondern im Sinne der Erweiterung der emanzipatorischen Komponente der ästhetischen Erfahrung auf alle anderen Erfahrungsformen, da die ästhetische Erfahrung laut Adorno die einzige sei, die nicht dem Zwang der instrumentellen Vernunft unterliege.⁹⁵ Vor dem Hintergrund dieser Betrachtungen bedarf es kaum der Betonung des utopischen, ja geradezu messianischen Charakters dieses Avantgardeverständnisses, welches einigen wenigen europäischen Künstlerkreisen der 1910er und 1920er Jahre die Aufgabe zuschrieb, das Wesen der menschlichen Erfahrung in der modernen Gesellschaft zu revolutionieren, um diese aus dem Joch utilitaristischer Gefüge zu befreien.

Fazit

Die Avantgarde bei Bürger bezeichnet somit eine rein theoretische Lösung, um die künstlerische und die politische Revolution miteinander zu verknüpfen, was den äußerst restriktiven Charakter dieser ad-hoc-Definition erklärt. Ihre deskriptiven Grenzen ebenso wie die normative Voreingenommenheit sind bereits von zahlreichen Kritikern hervorgehoben worden. Gleichwohl hat Bürger aufgezeigt, wie sich moderne künstlerische Innovationen mit Projekten gesellschaftlichen Wandels verknüpfen ließen. Dabei hat er ein Bestreben beleuchtet, das zwar die Avantgarde nicht vollständig beschreibt, aber ihre gesamte Geschichte seit dem 19. Jahrhundert durchzieht. In dieser Hinsicht hat die TA dazu beigetragen, die vereinfachende Gleichsetzung der Avantgarde mit der Kunst um der Kunst willen, welche lange in der Kunstgeschichte, Kunstsoziologie, Kunsttheorie und den Literaturwissenschaften vorherrschte, zu hinterfragen.

Über den historiografischen Zweck hinaus beruht die Anziehungskraft, welche die TA ausübte, wohl auf der markanten Analyse, die Bürger von den Widersprüchen vornimmt, welche die Autonomisierung der Kunst mit sich bringt. Indem sie die Werke jeglichem Gebot gesellschaftlicher Nützlichkeit und der Konformität mit herrschenden Geschmackskonventionen entzieht, droht die Bekräftigung der schöpferischen Freiheit, moderne und zeitgenössische Künstler in soziale Isolation und in einen kulturellen Aristokratismus zu treiben. Dies ist schlecht vereinbar mit den Hoffnungen auf Wandel und den subversiven Absichten, welche in der Regel ihrer Kritik an den etablierten künstlerischen Normen und Institutionen zugrunde liegen. Die von Bürger erdachte Lösung, die den Namen Avantgarde trägt, impliziert aber weder eine Einschränkung der künstlerischen Autonomie noch die Aufgabe des Anspruches auf die soziale Wirkungskraft der Kunst, ganz im Gegenteil. Sie macht die Autonomie der Kunst zum Schlüssel einer totalen, sozialen und existenziellen Revolution. Auf der idealen Ebene der Theorie

entspricht sie damit dem tiefen Wunsch zahlreicher Künstler und Intellektueller, die in der Praxis wohl unüberwindbare Spannung zwischen künstlerischer Freiheit und demokratischen Werten aufzuheben.

- 1 Der Werktitel wird im Folgenden mit *TA* abgekürzt.
- 2 Wolfgang Asholt, Peter Bürger, Éva Forgács, Benedikt Hjartarson und Piotr Piotrowski, »The Future of Avant-Garde Studies: A European Round Table«, in: *Journal of Avant-Garde Studies* 1, 2020, Nr. 1, S. 115–150.
- 3 Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974, S. 29.
- 4 Nicolas Heimendinger, »Avant-gardes et postmodernisme. La réception de la *Théorie de l'avant-garde* de Peter Bürger dans la critique d'art américaine«, in: *Biens Symboliques*, 2022, Nr. 11, URL: <http://journals.openedition.org/bssg/1214> [letzter Zugriff 02/11/2025].
- 5 »Man hätte sich gewünscht, dass Bürger klar geworden wäre, wie offenkundig absurd es ist, die Geschichte der avantgardistischen Praktiken in der Kunst des 20. Jahrhunderts auf *ein* übergeordnetes Anliegen zu reduzieren«. Benjamin Buchloh, »Theorizing the Avant-Garde«, in: *Art in America* 72, 1984, Nr. 10, S. 19–20, hier S. 19. Übers. N. H.
- 6 Hans Ulrich Gumbrecht, »Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*. Rezension«, in: *Poetica* 7, 1975, H 2, S. 223–233.
- 7 W. Martin Lüdke, »Die Aporien der materialistischen Ästhetik – kein Ausweg? Zur kategorialen Begründung von P. Bürgers ›Theorie der Avantgarde‹«, in: id. (Hg.), »*Theorie der Avantgarde*«. *Antworten auf Peter Bürgers Bestimmung von Kunst und bürgerlicher Gesellschaft*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1976, S. 27–71, hier S. 31.
- 8 Wie Bürger selbst hervorhebt: »Wenn es stimmt, daß die Avantgardebewegungen den Autonomiestatus der Kunst in der bürgerlichen Gesellschaft radikal in Frage gestellt haben – und diese These der *Theorie der Avantgarde* ist auch von den meisten meiner Kritiker nicht in Zweifel gezogen worden –, dann wird man nach den Folgen zu fragen haben.«, in: Peter Bürger, *Zur Kritik der idealistischen Ästhetik*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1983, S. 10.
- 9 »Wenn man nun einen Blick auf die Diskussionen wirft, die das Buch nach seiner Veröffentlichung ausgelöst hat, wird deutlich, dass sie nicht in erster Linie die Definition der Avantgarde betrafen, sondern vielmehr Methodikfragen. Selbst der Autor verstand seine *Theorie der Avantgarde* in erster Linie als einen Versuch, die Grundlagen einer materialistischen Kulturwissenschaft zu legen«. Peter Bürger, »Avant-Garde and Neo-Avant-Garde: An Attempt to Answer Certain Critics of *Theory of the Avant-Garde*«, in: *New Literary History* 41, 2010, H 4, S. 695–715, hier S. 699.
- 10 Jost Hermand, *Geschichte der Germanistik*, Hamburg: Rowohlt, 1994, S. 170–171.
- 11 Niall Bond, »Allemagne 68«, in: *Histoire@Politique. Politique, culture, société*, September–Dezember 2008, Nr. 6, URL: <https://doi.org/10.3917/hp.006.0002> [letzter Zugriff 02/11/2025].
- 12 Joseph Jurt, »De l'analyse immanente à l'histoire sociale de la littérature. À propos des recherches littéraires en Allemagne depuis 1945«, in: *Actes de la recherche en sciences sociales* 78, 1989, S. 94–101, hier S. 95–96.
- 13 Siehe beispielsweise auch die Beschreibung von Hermand, *Geschichte der Germanistik*, op. cit., S. 123–132.
- 14 Lutz Danneberg, »Zur Theorie der werkimmanenten Interpretation«, in: Wilfried Barner und Christoph König (Hg.), *Zeitenwechsel – Germanistische Literaturwissenschaft vor und nach 1945*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1996, S. 313–342.
- 15 Isabelle Kalinowski, »Hans-Robert Jauss et l'esthétique de la réception«, in: *Revue germanique internationale*, 1997, Nr. 8, S. 151–172, hier S. 165.
- 16 *TA*, S. 9.
- 17 Jürgen Habermas, *Erkenntnis und Interesse*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1968.
- 18 Ibid.
- 19 Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen: J. C. B. Mohr, 1960.
- 20 Hans Robert Jauss, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1984, S. 742.

- 21 Einige ihrer wichtigsten Texte wurden Mitte der 1960er Jahre ins Deutsche übersetzt (Hans Robert Jauss, *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*, Konstanz: Universitätsverlag Konstanz, 1967; französische Ausgabe: id., »L'histoire de la littérature: un défi à la théorie littéraire« in: id., *Pour une esthétique de la réception*, aus dem Deutschen übers. von Claude Maillard, Paris: Gallimard, 1978, S. 44, Anm. 1; Isabelle Kalinowski, »Hans-Robert Jauss et l'esthétique de la réception«, op. cit., S. 166).
- 22 Jauss, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, op. cit., S. 366.
- 23 Titel eines einschlägigen Beitrags von Juri Tynjanow, der in dem von Jurij Striedter herausgegebenen Band *Russischer Formalismus* (München: Fink, 1971, S. 432–460) auf Deutsch abgedruckt ist.
- 24 Hans Robert Jauss, »Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft« [1967], in: Rainer Warning (Hg.), *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis*, München: Wilhelm Fink Verlag, 1975, S. 126–162, hier S. 133.
- 25 Ibid., S. 130.
- 26 Ibid., S. 128.
- 27 Ibid., S. 133.
- 28 Ibid., S. 148.
- 29 Jurt, »De l'analyse immanente à l'histoire sociale de la littérature«, op. cit., S. 100. Übers. M. M.
- 30 Kalinowski, »Hans-Robert Jauss et l'esthétique de la réception«, op. cit., S. 166.
- 31 Zitiert aus Peter Schnyder, »Hans Robert Jauss et l'histoire littéraire«, in: Luc Fraise (Hg.), *L'histoire littéraire à l'aube du XXI^e siècle*, Paris: PUF, 2005, S. 393. Übersetzung Manuela Mohr.
- 32 Jurt, »De l'analyse immanente à l'histoire sociale de la littérature«, op. cit., S. 100. Übers. M. M.
- 33 In anderen zeitgenössischen Texten Bürgers erscheinen diese deutlicher, wie zum Beispiel in seiner Rezension des jährlichen Romanistenkongresses in Mannheim von 1975, welche offen die »Jauss-Gruppe« kritisiert (erschieden in *Poetica*, 1977, Nr. 9, S. 446–471) und in Peter Bürger, »Neoformalismus und Hermeneutik. Anmerkungen zu Theorieansätzen von Hans Robert Jauss«, in: id., *Vermittlung – Rezeption – Funktion. Ästhetische Theorie und Methodologie der Literaturwissenschaft*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1979, S. 133–143.
- 34 Beide werden als Literaturhinweise für die »Kritik am Historizismus« zitiert (*TA*, S. 20, Anm. 2).
- 35 Gumbrecht, »Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*. Rezension«, op. cit., S. 225.
- 36 Ibid., S. 29.
- 37 W. Martin Lüdke, »Einleitung«, in: id. (Hg.), »*Theorie der Avantgarde*«. *Antworten auf Peter Bürgers Bestimmung von Kunst und bürgerlicher Gesellschaft*, op. cit., S. 17.
- 38 *TA*, S. 29.
- 39 Lüdke, »Einleitung«, op. cit., S. 32.
- 40 Peter Bürger, »Probleme der Rezeptionsforschung« [1975], in: *Poetica* 9, 1977, S. 446–471, hier S. 446.
- 41 *TA*, S. 121.
- 42 »Wenn sich etwa zeigen ließe, dass das, was der Rezeptionsästhetik entspricht, jene Entwicklungsstufe der Kunst in der bürgerlichen Gesellschaft ist, die wir Ästhetizismus nennen, dann müsste eine auf dieser Grundlage formulierte Theorie literarischer Entwicklung als unzulässige metahistorische Verallgemeinerung in Frage gestellt werden.« Peter Bürger, »Introduction: Theory of the Avant-Garde and Theory of Literature«, in: id., *Theory of the Avant-Garde*, aus dem Deutschen übers. von Michael Shaw, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984, S. LIV. Diese kurze Einleitung, die nur der englischen Ausgabe der *Theorie der Avantgarde* hinzugefügt wurde, ist eine überarbeitete Version eines anderen Werkes von Bürger, das mehrere Beiträge enthält, nämlich Bürger, *Vermittlung – Rezeption – Funktion*, op. cit. Übers. N. H.
- 43 Peter Bürger, *Der französische Surrealismus. Studien zum Problem der avantgardistischen Literatur*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1971, S. 191.
- 44 *TA*, S. 40.
- 45 Ibid.
- 46 Hans Robert Jauss, »Racines und Goethes *Iphigenie*. Mit einem Nachwort über die Partialität der rezeptionsästhetischen Methode« [1975], in: Warning (Hg.), *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis*, op. cit., S. 392–393.
- 47 Bürger, *Vermittlung – Rezeption – Funktion*, op. cit., S. 137–138.
- 48 Dies »verschärft das Problem der materiellen Fundierung, die die Theorie Bürgers eigentlich leisten will«. Peter Uwe Hohendahl, »Beyond Reception Aesthetics«, in: *New German Critique* 28, 1983, S. 108–146, hier S. 138.

- 49 Peter Bürger verteidigt seine Ablehnung der empirischen Soziologie, die sich an den antipositivistischen Stellungnahmen Adornos inspirierte, in »The Institution of ›Art‹ as a Category in the Sociology of Literature«, in: *Cultural Critique* 2, 1985, S. 5–33.
- 50 Hohendahl, »Beyond Reception Aesthetics«, op. cit., S. 119.
- 51 Lüdke (Hg.), »Theorie der Avantgarde«. Antworten auf Peter Bürgers Bestimmung von Kunst und bürgerlicher Gesellschaft, op. cit., S. 34. Hervorhebung des Autors.
- 52 Gumbrecht, »Peter Bürger, Theorie der Avantgarde. Rezension«, op. cit., S. 227.
- 53 TA, S. 28–29.
- 54 »Abgestoßen von vulgären marxistischen ›Ableitungen‹ künstlerischer Werke aus der sozioökonomischen Grundlage, bei denen die Formanalyse zumeist vernachlässigt wurde, war er [der Autor der TA] zu der Überzeugung gelangt, [...] dass eine wissenschaftliche Herangehensweise vor allem darin bestehen müsse, die historische Position zu erkennen, von der aus die Entwicklung der Kunst in der bürgerlichen Gesellschaft zu begreifen sei. Die Betonung der immanenten Entwicklung der Kunst unter dem Zeichen der Autonomiedoktrin, die der Autor den marxistischen Dogmen entgegensetzte, welche damals an der neu gegründeten Universität Bremen kursierten, ist in diesem Zusammenhang erklärbar.« Peter Bürger, »Avant-Garde and Neo-Avant-Garde«, op. cit., S. 699.
- 55 Zur Kritik der Widerspiegelungstheorie von Lenin, Lukács und Metscher siehe Peter Bürger, »Was leistet der Widerspiegelungsbegriff in der Literaturwissenschaft?«, in: *Das Argument* 90, 1975, S. 199–228. Zu einer Diskussion Lucien Goldmanns siehe Bürger, *Vermittlung – Rezeption – Funktion*, op. cit., S. 66–78.
- 56 TA, S. 36.
- 57 Ibid., S. 40–41.
- 58 Gumbrecht, »Peter Bürger, Theorie der Avantgarde. Rezension«, op. cit., S. 229.
- 59 Thomas Metscher, »Ästhetische Erkenntnis und realistische Kunst«, in: *Das Argument* 90, 1975, S. 229–258, hier S. 231–232.
- 60 Bürger, *Vermittlung – Rezeption – Funktion*, op. cit., S. 33.
- 61 Hans-Jürgen Schmitt (Hg.), *Die Expressionismusdebatte: Materialien zu einer marxistischen Realismuskonzeption*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1973.
- 62 »Als die surrealistischen Parolen im Mai 1968 auf den Mauern von Paris auftauchten«. Bürger, »Avant-Garde and Neo-Avant-Garde«, op. cit., S. 698.
- 63 Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, in: id., *Gesammelte Schriften in 20 Bänden*, Bd. 7, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970, S. 213.
- 64 Ibid., S. 16.
- 65 Ibid., S. 335.
- 66 Ibid., S. 19.
- 67 Ibid., S. 213.
- 68 Ibid., S. 223.
- 69 Ibid., S. 16.
- 70 Ibid., S. 350.
- 71 Ibid., S. 377.
- 72 Ibid., S. 342.
- 73 Ibid., S. 475.
- 74 Dazu siehe ibid., S. 85.
- 75 Ibid., S. 337.
- 76 »Fürs Herrschaftslose steht ein nur, was jenem nicht sich fügt; für den verkümmerten Gebrauchswert das Nutzlose« (ibid.).
- 77 Ibid., S. 335.
- 78 »Die Vorwürfe variierten, aber unter den Kritikern aus dem linken Lager herrschte nahezu Einigkeit darüber, dass Adornos letztes Buch nicht die materialistische Kunsttheorie bot, auf die alle gehofft hatten.« Peter Uwe Hohendahl, »Autonomy of Art: Looking Back at Adorno's *Ästhetische Theorie*«, *German Quarterly* 54, 1981, Nr. 2, S. 133–148, hier S. 133.
- 79 Adorno, *Ästhetische Theorie*, op. cit., S. 205.
- 80 Ibid., S. 372–373.
- 81 Er rief zum Beispiel am 7. Januar 1969 die Polizei, um seinen Unterricht fortführen zu können, der von Studierenden unterbrochen worden war (s. Niall Bond, »Allemagne 68«, op. cit.).
- 82 Adorno, *Ästhetische Theorie*, op. cit., S. 358–359.
- 83 Jürgen Habermas, »Bewußtmachende oder rettende Kritik – die Aktualität Walter Benjamins«, in: Siegfried Unseld (Hg.), *Zur Aktualität Walter Benjamins, aus Anlass des 80. Geburtstages von Walter Benjamin*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1972, S. 173–224, hier S. 195.

- 84 »Die Unerbittlichkeit, mit welcher Adorno die Anzahl der außergewöhnlichen Werke unseres Jahrhunderts auf einige wenige reduziert (Proust, Kafka, Joyce und Beckett in der Literatur, Schönberg und die Schönberger Schule in der Musik), kommt im Wesentlichen von einem eingeschränkten Kunstbegriff«. Peter Bürger, »Adorno's Anti-Avant-Gardism« [1983], in: *Telos* 86, 1990–1991, S. 49–60, hier S. 50.
- 85 Rainer Rochlitz (Hg.), *Théories esthétiques après Adorno*, aus dem Deutschen übers. von Christian Bouchindhomme, Arles: Actes Sud, 1990, Buchumschlag.
- 86 »Die 1960er Jahre in Westdeutschland brachten einen tiefgreifenden Wandel in der Bewertung und im Interesse von einer Gruppe von Modernen zur anderen mit sich: Von Benn, Kafka und Thomas Mann zu Brecht, den linken Expressionisten und den politischen Schriftstellern der 1920er Jahre; von Heidegger und Jaspers zu Adorno und Benjamin; von Schönberg und Webern zu Eisler; von Kirchner und Beckmann zu Grosz und Heartfield.« Andreas Huyssen, »Mapping the Postmodern«, in: *New German Critique* 33, 1984, S. 5–52, hier S. 19.
- 87 Theodor W. Adorno, »Rückblickend auf den Surrealismus«, in: id., *Noten zur Literatur. Gesammelte Schriften II* [1974], Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997, S. 101–105.
- 88 Id., *Ästhetische Theorie*, op. cit., S. 383.
- 89 Bürger, »Adorno's Anti-Avant-Gardism«, op. cit.
- 90 Deren »Ausgangspunkt [...] die Interpretation der ästhetischen Praxis des Dadaismus und des Surrealismus« bildet. Ibid., S. 54.
- 91 »Sie [Die Kritik] leugnet nicht die Richtigkeit der Theorie, sondern situiert ihre historischen Grenzen.« Ibid., S. 50.
- 92 *TA*, S. 127.
- 93 Ibid.
- 94 Ibid., S. 44.
- 95 Wie Bürger zu Beginn der *TA* erklärt, hat er dieses Argument aus einem prägenden Artikel von Marcuse übernommen, der etwa zehn Jahre zuvor in der Bundesrepublik neu veröffentlicht worden war. Darin wurde zum Überwinden der »affirmativen Kultur« aufgerufen, das heißt zur Abschaffung der »Trennung des Zweckmäßigen und Notwendigen vom Schönen und vom Genuß [...], welche das Feld freigibt für den Materialismus der bürgerlichen Praxis einerseits und für die Stillstellung des Glücks und des Geistes in einem »Reservatbereich« der »Kultur« andererseits.« Herbert Marcuse, »Über den affirmativen Charakter der Kultur« [1937], in: id., *Kultur und Gesellschaft I*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1965, S. 57.

JEAN TAIN

Entre performance et distanciation, les coulisses théâtrales de la *Théorie de l'avant-garde*

La *Théorie de l'Avant-garde* de Peter Bürger laisse de côté les « références de détail »¹ et les analyses d'œuvres ou d'artistes pour se concentrer sur l'élaboration d'une « théorie critique de la littérature ».² Cette concision a fait la fortune de l'ouvrage et sa réception bien au-delà de la théorie littéraire, notamment dans l'histoire et l'esthétique des arts plastiques.³ Ce bref essai est bien une *théorie*, et toute lecture faite depuis un champ esthétique donné, par exemple l'histoire des arts modernes ou contemporains, devra évaluer ses thèses à la lumière de ses propres objets et intérêts de recherche, c'est-à-dire à partir d'œuvres ou de pratiques situées, y compris dans un autre cadre chronologique que celui envisagé par Bürger, celui des avant-gardes artistiques et littéraires du début du XX^e siècle, considérées avec le recul des années 1970.

Une fois admise la relative discrétion des œuvres dans l'ouvrage, la présente étude voudrait tout de même demander ce que la *Théorie de l'avant-garde* peut nous dire d'une dimension esthétique succinctement évoquée : les arts dits « vivants » ou de la performance, comme le théâtre, la musique, la danse, le *happening*, la poésie parlée ou « l'art performance », autrement dit les différentes formes pour lesquelles une performance en acte et incarnée dans un corps est essentielle, quelles que soient ses modalités.⁴ L'ouvrage de Bürger s'est notamment fait connaître pour sa définition de l'« institution art » comme « système de production et de distribution de l'art », incluant les « représentations de l'art qui dominent à une époque donnée, et qui déterminent essentiellement la réception des œuvres ».⁵ Mais les analyses de Bürger ont-elles la même portée si l'on considère que de nombreuses créations des avant-gardes n'étaient justement pas toujours des « œuvres » mais souvent des « manifestations »,⁶ comme le note l'auteur lui-même, lorsqu'il analyse la transformation de la catégorie d'œuvre d'art consécutive à la subversion de « l'institution art » par les mouvements d'avant-garde ?

Malgré cette précaution terminologique importante, on peut se demander si toutes les conséquences en ont été tirées par Bürger. Il semble à première vue que les formes d'art performatives ne soient pas spécifiquement prises en compte dans la théorie critique de la littérature qu'il entend fonder, ni d'ailleurs du côté de la théorie critique de l'art en général, dans laquelle il s'inscrit également, comme le suggèrent les reproductions d'œuvres plastiques incluses dans l'édition originale allemande. Pourtant, une lecture plus attentive permet de repérer dans l'ouvrage une critique certes rapide mais assez sévère du *happening*, forme considérée par Bürger comme emblématique des « néo-avant-gardes »⁷ d'après-guerre, ainsi qu'une discussion beaucoup plus développée du théâtre et de la pensée de Brecht dans le chapitre conclusif « Avant-garde et engagement ».⁸

La place relativement importante de cette caractérisation de Brecht à l'échelle de ce bref essai laisse penser que les œuvres et pratiques théâtrales ou performatives ont bien une importance stratégique dans la démonstration. Mais le soin apporté à cette lecture de Brecht contraste avec le verdict de Bürger sur le théâtre ou sur les pratiques performatives les plus proches de lui, en particulier dans le contexte des mouvements étudiants des années 1960.⁹ En considérant les développements du *happening*, des expérimentations situationnistes ou du théâtre de rue comme de vaines tentatives de dépassement des avant-gardes historiques, l'auteur s'est peut-être interdit de les considérer pleinement comme des continuations et transformations d'un répertoire d'actions qui trouve son origine dans les cabarets dadaïstes, les expériences surréalistes ou encore celles des futuristes russes. Dans cette mesure, on peut se demander si une théorie des avant-gardes qui laisse de côté leurs multiples expressions performatives ne risque pas de confondre l'épuisement de leurs impulsions critiques avec celui de leurs justifications *textuelles* et théoriques, alors même que le critère distinctif des avant-gardes selon Bürger est précisément « la tentative d'instaurer à partir de l'art une *nouvelle* pratique de la vie ». ¹⁰ Mais dans ce cas, quelles sont les œuvres ou pratiques permettant d'évaluer la réussite ou l'échec de cette tentative ? Selon Bürger, les productions artistiques qu'il qualifie de néo-avant-gardistes ne peuvent qu'échouer ou se contredire, dans la mesure où elles confirment, à l'intérieur de l'« institution art » et sous la forme d'une « œuvre », le geste du *ready-made* que Marcel Duchamp avait justement programmé pour dissoudre ces catégories. Bürger prend alors l'exemple des « objets trouvés » pour illustrer l'échec d'une tentative d'« union de l'art et de la pratique de la vie », dans la mesure où « l'objet trouvé a ainsi perdu son caractère antiartistique pour devenir une œuvre d'art parmi d'autres dans l'enceinte du musée ». ¹¹ Cet exemple est illustré dans l'édition allemande par l'image d'un collage tridimensionnel de l'artiste Daniel Spoerri. ¹² Mais ce diagnostic serait-il le même avec des œuvres performées, où la tentative de brouiller la frontière de l'art et de la vie ne saurait réussir ou échouer une fois pour toute, mais se rejoue à chaque performance ou interprétation, qu'elle soit réussie ou non ? Le caractère éphémère des performances, y compris d'œuvres anciennes, dont *l'interprétation* peut être renouvelée, est peut-être la garantie paradoxale de la pérennité des gestes d'avant-garde, contre la fatalité de la réintégration dans l'institution art, que Bürger a pu repérer dans ce qu'il appelle les néo-avant-gardes.

Les coulisses théâtrales de la *Théorie de l'avant-garde*

Notre hypothèse de lecture est ici que Peter Bürger n'a pas assez pris au sérieux la dimension de récréation, essentielle aux œuvres performatives en général, et tout particulièrement aux « manifestations » d'avant-garde, dans la mesure où celles-ci peuvent et doivent à chaque fois rejouer le geste de rupture qui les a motivées, jusqu'à refuser l'idée même de répétition. ¹³ Une autre hypothèse en découle : si Peter Bürger ne développe pas ce point, il nous donne cependant les moyens de le faire, à condition de reconstituer différents enjeux de la théorie du théâtre et de la performance qui traversent l'ouvrage.

Il faut d'abord rappeler que les premiers travaux de Bürger portaient justement sur des corpus d'œuvres théâtrales. Sa thèse d'habilitation de 1970 sur *Les premières comédies de Corneille et le théâtre français en 1630* entendait proposer une esthétique de la

réception et une étude à la fois formelle et socio-historique de ces pièces.¹⁴ À la même période, Bürger insère dans un recueil sur le XVIII^e siècle français une étude d'inspiration hégélienne sur les relations entre maîtres et serviteurs dans le théâtre de Marivaux.¹⁵ On trouve la trace de ces premières recherches dans la *Théorie de l'avant-garde*. Ainsi, Bürger évoque la *Dramaturgie de Hambourg* de Lessing et sa polémique contre les normes de la tragédie classique comme exemple d'une controverse qui « fonctionne à l'intérieur de l'institution théâtre »¹⁶ sans remettre en cause « l'institution art » en tant que telle, qu'il définit un peu plus loin. On reconnaît aussi les acquis de ses recherches sur l'esthétique de la réception des œuvres théâtrales dans la typologie proposée par Bürger entre « art sacré », « art de cour » et « art bourgeois », qui vise à montrer « l'asynchronie » et la coexistence de ces différentes formes d'art dans le second chapitre sur « Le problème de l'autonomie de l'art dans la société bourgeoise ».¹⁷

Peter Bürger aurait aussi pu tirer parti des principales sources philosophiques de la *Théorie de l'avant-garde* pour traiter spécifiquement des arts de la scène : Walter Benjamin, Theodor W. Adorno et Herbert Marcuse. En effet, ces trois auteurs leur donnent une grande importance, jusque dans leurs ouvrages les plus théoriques. On peut ainsi rappeler que la théorie de l'allégorie de Walter Benjamin, qui permet à Bürger de définir le caractère « non organique »¹⁸ des œuvres d'avant-garde, s'applique avant tout à des allégories théâtrales dans *L'Origine du drame baroque allemand* (1928).¹⁹ *L'Essai sur Wagner* d'Adorno (1952),²⁰ également cité dans l'ouvrage, est centré sur la réinvention wagnérienne du théâtre musical, et même sa *Théorie esthétique* (1970),²¹ en apparence plus abstraite, est dédiée à Samuel Beckett, dont l'œuvre apparaît comme exemplaire. Enfin, Marcuse donne une réelle fonction théorique à ses références à Brecht dans plusieurs textes, notamment *L'Homme unidimensionnel*, nous y reviendrons.

Une fois repéré ce qu'on pourrait voir comme un sous-texte de théorie du théâtre dans la *Théorie de l'avant-garde*, les questions qui motivent notre lecture sont les suivantes : les thèses de Bürger s'appliquent-elles de la même manière à la littérature et aux nombreuses expérimentations scéniques et performatives des avant-gardes ? Faut-il penser que Bürger a négligé les arts de la scène pour mieux se concentrer sur son champ disciplinaire, c'est-à-dire la *Literaturwissenschaft*, certes comprise au sens large, mais fondamentalement centrée sur l'écrit ? Ou encore, faut-il expliquer la relative absence des arts vivants dans la *Théorie de l'avant-garde* en considérant que celle-ci s'inscrit dans le sillage immédiat de son étude sur *Le Surréalisme français*,²² où l'ampleur de la tâche l'avait amené à laisser de côté des figures du mouvement impliquées dans un projet sur-réaliste de renouveau du théâtre, comme Roger Vitrac ou Antonin Artaud ?

De nombreux indices permettent pourtant d'avancer que la *Théorie de l'avant-garde* mérite d'être lue comme une théorie littéraire et esthétique, qui ménage une place aux arts de la scène, du corps, de la parole et de la voix : quelque part entre le silence de l'écriture et celui des arts plastiques. Si cette place n'a pas été nettement délimitée par Bürger lui-même, nous tâcherons ici de mettre au jour un fil conducteur possible, théâtral et performatif, dans la *Théorie de l'avant-garde*. On proposera d'abord une lecture critique de l'ouvrage au prisme des arts de la scène, en retraçant leur prise en compte – explicite et implicite – par Peter Bürger, en particulier concernant la thèse avant-gardiste de l'indistinction de l'art et la vie. Puis nous évoquerons une étude brève et plus tardive sur Antonin

Artaud, en nous demandant si elle vient infirmer ou confirmer son diagnostic antérieur sur les avant-gardes.²³

Scènes manifestes des avant-gardes

Mais de quelles avant-gardes s'agit-il exactement ? Il faut rappeler quels sont les mouvements considérés par Bürger dans la *Théorie de l'avant-garde*, et la manière dont ils intègrent ou non la performance dans leurs écrits programmatiques. Dans une note de bas de page du premier chapitre, Bürger considère comme « mouvements historiques d'avant-garde [...] principalement le dadaïsme et le premier surréalisme », ainsi que « l'avant-garde russe après la révolution d'Octobre », en incluant également « le futurisme italien et l'expressionnisme allemand », tout en les rassemblant sous le critère général d'un refus « non pas des procédés artistiques particuliers de l'art du passé, mais de l'art dans sa totalité ». ²⁴ Un repérage dans les différents manifestes de ces mouvements permet alors de mesurer un écart entre les revendications performatives de ces textes et leur théorisation par Bürger. Il ne s'agit pas de réduire l'histoire de ces mouvements à leur autodéfinition dans ces manifestes, mais de repérer les mots d'ordre qui motivent ou auraient pu motiver la théorie de Bürger.

Tout d'abord, le premier « Manifeste DaDa » de Hugo Ball n'est pas un simple texte mais une performance destinée à être lue, ce qui fut fait à Zurich le 14 juillet 1916. Sa qualité de performance n'est pas seulement une modalité possible de sa transmission, elle est essentielle à son projet artistique de rupture, non seulement avec la poésie conventionnelle, mais avec le langage en tant que tel.²⁵ Dans cette mesure, vouloir se saisir du « mot là où il s'arrête et là où il commence »²⁶ n'est pas seulement une revendication de nouveauté radicale et d'obsolescence immédiate, c'est une façon de pratiquer la littérature en la situant dans la singularité d'une profération qui est, à la limite, contradictoire avec la fixation écrite de l'œuvre.

En revanche, le « Manifeste Dada » de Tristan Tzara de 1918 revendique de passer par l'écriture, mais pour mieux pointer la contradiction propre à celle-ci, c'est-à-dire d'une écriture considérée comme une action, alors que toute action est elle-même contradictoire : « J'écris un manifeste et je ne veux rien, je dis pourtant certaines choses, et je suis par principe contre les manifestes [...]. J'écris ce manifeste pour montrer qu'on peut faire les actions opposées ensemble, dans une seule fraîche respiration. »²⁷ Ainsi, dans ce manifeste plus centré sur l'écrit, l'image de la respiration sous-tend celle de l'écriture, comme si sa mise en acte avait encore à s'incarner dans le langage proféré. Loin de réduire l'action à la seule écriture, ces textes s'installent plutôt dans une apparente contradiction entre l'inertie du texte et l'activité de la parole, afin de la dépasser par une dialectique rigoureuse entre l'écriture et l'action, c'est-à-dire dans une performance virtuelle.

Concernant le futurisme italien le mouvement est célèbre pour avoir théorisé le renouveau nécessaire des performances théâtrales, que ce soit dans l'appel à l'interaction provocatrice avec le public, par exemple dans le manifeste de Marinetti sur « Le Music-Hall », ou dans la réinvention de la notion de matériau sonore chez Luigi Russolo.²⁸ Quant au futurisme russe, on peut évoquer l'« opéra futuriste » *Victoire sur le Soleil*, créé au Luna Park de Saint-Petersbourg en octobre 1913, avec costumes et décors de Kasimir Malevitch, sur une musique du peintre Mikhaïl Matiouchine et un livret d'Alexei Kroutchonykh. Le texte

était écrit en langue « zaoum » modulant et décomposant les syllabes, à la manière d'une partition, que seule la profération peut doter de sa part de signification, incluant le non-sens.²⁹ Bürger ne commente pas cette création, mais il fait référence aux relations historiques entre formalisme et futurisme russe dans le chapitre introductif de l'ouvrage.³⁰

Enfin, dans le premier « Manifeste du surréalisme » d'André Breton, l'accent est mis d'emblée sur « la croyance à la vie » et sur la subversion du rationalisme par les moyens de l'image surréaliste, de l'écriture automatique et du rêve. En ce sens, ce manifeste est à première vue plus spécifiquement consacré à l'écriture poétique qu'à la performance ou à la parole. Cependant, Breton insiste sur un mode spécifique de subversion du langage ordinaire, celui du dialogue et de la conversation courante, lieu par excellence de la doxa et du sens commun, mais aussi occasion de lapsus et d'affleurement d'un « désordre »³¹ de la pensée, recouverts par la sociabilité et l'habitude. Cette petite théorie du dialogue parlé comme lieu de courts-circuits psychiques est liée à une critique radicale de la forme du « livre » qui justifie les expérimentations surréalistes, parmi lesquelles Breton évoque « Barrières », un poème co-écrit avec Philippe Soupault.³² Dans son étude sur le surréalisme français, et dans les fines analyses stylistiques et conceptuelles qu'il consacre au premier manifeste de 1924, Peter Bürger ne s'arrête pas sur ce texte.³³ Mais il a nécessairement perçu la relation entre la subversion sociale prônée par le manifeste, qui est au cœur de son analyse, et la subversion du langage ordinaire, dans des formes poétiques et pratiques qui œuvrent à une véritable dramatisation de la vie quotidienne.

Le fait que Bürger ne relève pas spécifiquement la dimension performative des avant-gardes ne saurait donc s'expliquer par le caractère marginal de celle-ci, sans cesse revendiquée par les principaux mouvements, mais peut-être par sa focalisation sur le surréalisme théorisé par Breton. Ce dernier laisse relativement de côté les pratiques performatives qui étaient celles de plusieurs membres du groupe à ses débuts, comme Roger Vitrac et Antonin Artaud, pour mieux insister sur les moyens poétiques d'une transformation de la subjectivité, et plus largement, de la « vie » elle-même.

La frontière dialectique de l'art et de la vie : Marcuse, Brecht, Bürger

C'est bien cette question générale du déplacement, du brouillage, ou de l'abolition de la frontière entre la sphère de l'art et celle de la « vie », au sens de la « vie pratique » [*Lebenspraxis*], qui est au cœur de la *Théorie de l'avant-garde*. Il faut s'y arrêter pour tâcher de comprendre pourquoi Peter Bürger ne traite pas *en particulier* des arts vivants à ce propos, bien que son argumentation table sur un débat philosophique où la topologie théâtrale de la frontière entre l'art et la vie, comprise comme différence entre la « distanciation » et l'immédiateté du corps, de la voix et du geste, joue un rôle central. Si Bürger considère que le franchissement de cette frontière par les avant-gardes historiques a échoué, comment définit-il cette frontière ? Et si la contestation de cette frontière reste une motivation pour les avant-gardes théâtrales d'après-guerre, doivent-elles être disqualifiées selon les critères que Bürger attribue aux néo-avant-gardes dans les arts plastiques ? La multiplicité des formes performatives après-guerre n'indique-t-elle pas plutôt que les avant-gardes historiques n'avaient simplement pas achevé le projet d'abolition de la frontière entre l'art et la vie ? Le principal argument de Bürger à ce propos est tiré de sa lecture de Herbert Marcuse :

« La théorie de Marcuse sur la duplicité de l'art dans la société bourgeoise fournit une explication particulièrement claire de l'intention des artistes d'avant-garde. Du fait que l'art est séparé de la vie pratique, tous les besoins dont la satisfaction est impossible dans l'existence quotidienne, en raison du principe de concurrence qui la traverse de part en part, y trouvent un exutoire. [...] Il est alors raisonnable de penser que la tentative des avant-gardes de transférer l'art dans la vie pratique est une entreprise passablement contradictoire en elle-même. Car la liberté (relative) de l'art à l'égard de la vie pratique est en même temps la condition de possibilité d'une connaissance critique de la réalité. »³⁴

Bürger applique ici à sa lecture des avant-gardes une thèse que l'on trouve exprimée dans divers écrits de Marcuse, en particulier *Contre-révolution et révolte*,³⁵ qu'il cite à plusieurs reprises. L'argument trouve cependant sa formulation philosophique la plus précise dans *L'Homme unidimensionnel*.³⁶ Nous exposerons d'abord celle-ci, pour faire mieux voir l'inflexion qui mène de ce texte à *Contre-révolution et révolte* et à sa réception par Peter Bürger.

La thèse de Marcuse est que les productions artistiques sont des expressions de la « sublimation » des désirs et des frustrations engendrés par l'organisation hiérarchique des sociétés de classes. Les arts participent au caractère « aliénant »³⁷ de ces sociétés en détournant l'attention des structures inégalitaires, ou en les euphémisant. Mais ils constituent aussi une sphère séparée, ritualisée, capable par là même de donner une image renversée et distanciée qui favorise la prise de conscience de ces mêmes structures. Marcuse considère que les arts, y compris les plus anciens, se définissent essentiellement en négatif : en instaurant une rupture contrastée entre la réalité artistique et la réalité sociale. Cette rupture persiste « en dépit de toute démocratisation et de toute popularisation, à travers le XIX^e siècle et au début du XX^e siècle ». ³⁸ Marcuse illustre cette thèse en évoquant la manière dont certains arts performatifs bourgeois matérialisent tout particulièrement la frontière entre l'art et le quotidien, en créant une distance symbolique et un espace hétérogène : « Le salon, le concert, l'opéra, le théâtre sont là pour créer et évoquer une autre dimension de la réalité. Ils ont les mêmes caractères que la fête ; ils transcendent l'expérience journalière et tranchent sur elle. »³⁹ Cette séparation forte et ritualisée est certes critiquable, mais elle a valeur de symptôme : « Les privilèges culturels exprimaient que la liberté est injuste, ils exprimaient la contradiction entre l'idéologie et la réalité. »⁴⁰ Cette séparation relative est donc également essentielle à la puissance critique de l'art. En tant qu'« exutoire », « ritualisé ou non, l'art contient la rationalité de la négation », ⁴¹ et l'abolition de cette séparation signifierait aussi l'abolition d'une « autre dimension », celle du pouvoir des œuvres à exprimer les contradictions. Si cet « écart n'existe plus, la transgression et la mise en accusation cessent avec lui ». ⁴² Dans ce cas, Marcuse considère que « la distanciation artistique s'estompe en même temps que les autres modes de négation devant le processus irrésistible de la rationalité technologique ». ⁴³ Et c'est justement à ce niveau que le philosophe considère que la notion brechtienne de « distanciation » a un rôle particulier à jouer. Marcuse se réfère donc explicitement au théâtre de Brecht et à sa théorisation de « l'effet de distanciation » [*Verfremdungseffekt*], où il voit un moyen de réconcilier le plaisir du « divertissement » et celui de « l'étude » ⁴⁴ critique du monde contemporain.

Si Bürger et Marcuse partagent le même diagnostic sur l'art bourgeois, et une même référence admirative à l'œuvre de Brecht, Bürger attribue aux avant-gardes un projet de dépassement de l'art dans la vie, condamné à s'abolir en négation de la négation, c'est-à-dire dans une normalisation de l'avant-garde par l'institution art, alors que Marcuse considère encore que « l'avant-garde lutte » pour qu'une certaine forme de rationalité dialectique, que Marcuse appelle le « *logos* », « ne soit pas [absorbée] dans le monde unidimensionnel – et tente de créer une distanciation qui rendrait la vérité artistique à nouveau communicable ».45

Autrement dit, là où Bürger voit le risque d'une rechute des avant-gardes dans l'unidimensionnalité, Marcuse semblait voir en elles un pouvoir de résistance structurel, quitte à reconnaître leur continuité avec des formes d'art plus anciennes, dans la mesure où elles aussi construisaient des espaces hiérarchisés, mais aptes à une critique radicale, comme dans la tragédie grecque. C'est cette proximité avec l'argument de Marcuse, en même temps qu'une lecture plus pessimiste et plus différenciée de la pluralité des avant-gardes et de leur devenir politique, qui explique le statut ambigu que Bürger confère à Brecht dans la *Théorie de l'avant-garde*, et qui est probablement la clef permettant d'expliquer sa critique du *happening*.

Le cas Artaud, à la vie à la mort

Cependant, la conception des avant-gardes de Marcuse avait évolué entre *L'Homme unidimensionnel* (1964) et *Contre-révolution et révolte* (1973), ouvrage qui semble avoir le plus fortement influencé Bürger, en particulier le chapitre « Art et révolution ». Dans ce chapitre, Marcuse prend acte du fait qu'une part des avant-gardes artistiques et militantes de son temps, dans le contexte des mouvements étudiants américains et européens, ne revendique plus une distanciation critique dans la filiation de Brecht, même si son influence reste déterminante. L'idée d'un « théâtre de guérilla »46 d'inspiration maoïste se réclame, sur le plan esthétique, d'un « programme d'abolition de l'art » directement inspiré par les essais théoriques d'Antonin Artaud, publiés en 1964, notamment « En finir avec les chefs d'œuvre ».47

Si Marcuse reconnaît l'intérêt de la thèse d'Artaud, et son historicité, en notant que celui-ci écrivait « dans l'entre-deux guerres »,48 il dénonce la recherche d'immédiateté dans l'expression de la violence qui transparaît dans les essais-manifestes du « Théâtre de la cruauté ». En effet, cette expression semble devenue inefficace en tant que *catharsis*, dans la mesure où la violence et la saturation des sensations sonores et visuelles est banalisée à bien des égards dans nos sociétés contemporaines industrialisées. Alors qu'Artaud « propose un théâtre où des images physiques violentes broient et hypnotisent la sensibilité du spectateur »,49 Marcuse se demande alors « quel langage, quelles images pourraient donc broyer et hypnotiser les esprits et des corps qui vivent en coexistence pacifique avec le génocide, la torture et l'empoisonnement »50 ? La volonté radicale d'Artaud d'un dépassement de la performance théâtrale par la saturation des organes de la perception finit par rejoindre, selon Marcuse, la sphère de la vie dans ce que celle-ci a de plus morbide, la violence, la guerre et la mort : « Loin de faire perdre la familiarité oppressive avec la destruction, [les événements du théâtre de la cruauté] la reproduisent. »51

C'est donc probablement à partir de ce diagnostic sévère sur Artaud et en considérant sa réception dans une partie du théâtre des années 1960⁵² que Bürger s'est détourné de la limite extrême du projet des avant-gardes, c'est-à-dire la recherche de l'immédiateté comme abolition de la frontière entre l'art et la vie. Cela aboutit à une très grande proximité avec Marcuse dans la valorisation rétrospective de Brecht comme modèle d'articulation réussie entre œuvre d'art d'avant-garde et expression d'une critique politique dans la forme même de l'œuvre. Bien sûr, Bürger est obligé de reconnaître que « Brecht n'a jamais adhéré au projet de destruction de l'art comme institution qui a animé les représentants des mouvements historiques d'avant-garde »,⁵³ mais il ajoute curieusement un peu plus loin que « Brecht est un auteur d'avant-garde dans la mesure où l'œuvre d'avant-garde autorise une nouvelle forme d'art politique fondée sur l'émancipation de toute subordination à un tout ». ⁵⁴

C'est donc à partir d'un argument relativement formel, le critère de l'œuvre comme montage non organique et engagée politiquement dans l'immanence de sa forme, que Bürger défend une valeur transformatrice de l'art d'avant-garde, tout en remarquant que ses tentatives sont vouées à échouer dans la contradiction de l'abolition de l'art. Y aurait-il ici un choix définitif et décidé en faveur de la distanciation brechtienne contre la provocation plus immédiate de la performance ? Ou une manière de réconcilier les deux en prenant pour modèle le théâtre de Brecht, dans la mesure où celui-ci associe l'interpellation performative, héritée de la tradition du cabaret, à un recul réflexif sur elle et sur l'institution qui l'entoure ?

Nous pouvons répondre pour conclure que Bürger se tournera plus tard avec plus d'attention vers la conception très spécifique de l'art d'avant-garde envisagée par Artaud. Dans un essai sur Artaud paru dans *Prose de la modernité*,⁵⁵ Bürger reformule lucidement le problème que peuvent poser certaines affirmations de la *Théorie de l'avant-garde* sur la frontière entre l'art et la vie, et il distingue ainsi l'originalité d'Artaud par rapport aux surréalistes. Loin de vouloir abolir l'art en le confondant avec la vie, Artaud cherche à se tenir sur la ligne de crête d'une vie qui cherche à *s'exprimer* immédiatement dans l'art, quitte à ne plus pouvoir exprimer que la souffrance due à cette impossible immédiateté. Ce paradoxe est relevé par Bürger à propos de la correspondance entre Artaud et Jacques Rivière, où Artaud souhaite à la fois fermement publier ses poèmes comme expressions immédiates de sa souffrance psychique, et les dévalorise en même temps comme traces passagères d'un mal qui les dépassera toujours. De la même manière, Bürger insiste sur « la contradiction entre la façon dont [Artaud] formule son expérience de la pensée et du langage, et la précision extraordinaire avec laquelle cette expérience est relatée ». ⁵⁶ Enfin, concernant la spécificité du théâtre, Artaud n'est pas seulement le prophète d'un pathos de la souffrance lorsqu'il envisage le « théâtre de la cruauté », comme semblait le croire Marcuse. Toute performance étant toujours à refaire, Artaud part du fait qu'elle est peut-être le lieu d'expression privilégié : être voués à assister à l'obsolescence du nouveau, à la mort symbolique de ce qui avait commencé à vivre ou à revivre. Bürger cite alors le paragraphe final de l'essai « Le théâtre et la culture », où Artaud exprime avec précision le concept de « vie » qui donnerait enfin sens à l'idée d'un brouillage performatif de l'art et de la vie :

« Aussi bien, quand nous prononçons le mot de vie, faut-il entendre qu'il ne s'agit pas de la vie reconnue par le dehors des faits, mais de cette sorte de fragile et remuant foyer auquel ne touchent pas les formes. Et s'il est encore quelque chose d'inférieur et de véritablement maudit dans ce temps, c'est de s'attarder artistiquement sur des formes, au lieu d'être comme des suppliciés que l'on brûle et qui font des signes sur leurs bûchers. »⁵⁷

Commentant cette dernière phrase, Bürger relève avec justesse qu'il s'agit aussi d'inventer « une forme – on peut le dire de façon paradoxale – dans laquelle la mort est vécue. Signe non répétable d'une vie dans l'instant de la mort. Un tel art ne serait plus expression individuelle mais expression des déchirures de la vie ». ⁵⁸ Quel que soit le léger scepticisme critique qui pointe dans ces écrits tardifs sur Artaud, et malgré le fait que Bürger n'ait pas pris l'occasion de cette étude pour resituer la performance au cœur des avant-gardes, on peut tout de même reconnaître dans ce commentaire une inflexion, et un trait d'union entre les premières études de Peter Bürger sur les avant-gardes et ses ouvrages ultérieurs centrés sur une théorie de la littérature, qui est aussi une théorie de la subjectivité.⁵⁹ À la lecture de Jacques Derrida, Georges Bataille et Maurice Blanchot, Bürger se montre paradoxalement plus sensible à la question de la performativité, y compris chez Artaud, mais il en reste toujours à la scène de l'écriture.⁶⁰

- 1 Peter Bürger, *Théorie de l'avant-garde*, traduit par Jean-Pierre Cometti, Marseille : éditions Questions théoriques, coll. « Saggio Casino », 2013, « Avant-propos », p. 7 ; *id.*, *Theorie der Avantgarde*, Francfort-sur-le-Main : Suhrkamp, 1974, p. 7 : « Le présent travail a sa source dans les résultats de mon livre sur le surréalisme. Je renvoie, de manière globale, aux analyses qui y sont présentées, en renonçant, autant que possible, aux références de détail. » Désormais *TAV*, p. 7 ; *TDA*, p. 7.
- 2 *TAV*, p. 9 ; *TDA*, « Einleitung : Vorüberlegungen zu einer kritischen Literaturwissenschaft », p. 8.
- 3 Voir Nicolas Heimendinger, « Avant-gardes et post-modernisme. La réception de la *Théorie de l'avant-garde* de Peter Bürger dans la critique d'art américaine », *Biens Symboliques / Symbolic Goods* [en ligne], no. 11, 2022, DOI : <https://doi.org/10.4000/bssg.1214>.
- 4 Voir pour une présentation générale RoseLee Goldberg, *Performance Art. From Futurism to the Present*, New York : Thames and Hudson [1979], coll. « Worlds of Art », rééd. 1990. Pour une approche plus anthropologique, voir Joachim Fiebach, « Performance », dans Karlheinz Barck, Martin Fontius, Friedrich Wolfzettel et Burkhard Steinwachs (éds.), *Ästhetische Grundbegriffe, Historisches Wörterbuch*, vol. 4/7, Stuttgart/Weimar : J. B. Metzler, 2002, p. 740-758.
- 5 *TAV*, p. 36 ; *TDA*, p. 29 : « Le concept d'institution art désigne ici à la fois les dispositifs de production et de distribution artistiques, au sein des conceptions dominantes de l'art à une époque donnée, en tant qu'elles déterminent de manière significative la réception des œuvres »
- 6 « Au lieu de parler d'œuvres d'art d'avant-garde, il nous faudra parler de manifestations d'avant-garde. Une manifestation dadaïste n'a pas le caractère d'une œuvre, et cependant il s'agit d'une authentique manifestation de l'avant-garde artistique. », *TAV*, p. 84 ; *TDA*, p. 68-69.
- 7 *TAV*, p. 95 : « Ces tentatives, qu'on pourrait décrire comme néo-avant-gardistes, les *happenings* par exemple, ne peuvent plus avoir la valeur de protestation des manifestations dadaïstes, même si elles bénéficient d'une préparation et d'une exécution supérieure à celles-ci » ; *TDA*, p. 79 : « Diese Versuche, wie z.B. die Happenings – man könnte sie als neo-avantgardistisch bezeichnen – vermögen den Protestwert dadaistischer Veranstaltungen nicht mehr zu erreichen, und das unabhängig davon, dass sie perfekt geplant und durchgeführt sein mögen als diese. »
- 8 *TAV*, p. 144-151 ; *TDA*, p. 123-128.

- 9 On trouvera des études précises sur le développement des œuvres et pratiques performatives au sein des mouvements de Mai 1968 dans les pays de langue allemande dans Martin Klimke et Joachim Scharloth (éds.), *Handbuch zur Kultur- und Medien-geschichte der Studentenbewegung*, Stuttgart/Weimar : J. B. Metzler, 2007. Voir notamment les contributions de Joachim Scharloth, « Ritualkritik und Rituale der Protest: Die Entdeckung des Performativen in der Studentenbewegungen der 1960er Jahre », p. 75 sq., Dorothea Kraus, « Strassentheater als politische Protestreform », p. 89 sq. et Martin Papenbrock, « Happening, Fluxus, Performance: Aktionkünste in der 1960er Jahren », p. 137 sq.
- 10 TAV, p. 83 ; TDA, p. 67 : « Was sie [die Avantgardisten] von jenen unterscheidet, ist der Versuch, von der Kunst aus eine neue Lebenspraxis zu organisieren. » L'auteur souligne.
- 11 TAV, p. 94-95 ; TDA, p. 78-79 : « [...] die [materialisierte] avantgardistische Intention der Verbindung von Kunst und Lebenspraxis [ist] heute als Kunstwerk anerkannt. Damit verliert das objet trouvé seinen Charakter als Antikunst, wird autonomes Werk neben anderen im Museum. »
- 12 Daniel Spoerri, « Qui sait où sont en haut et en bas ? », collage tridimensionnel mixte, 54 × 63 × 16 cm, 1964, Hamburger Kunsthalle. TDA, p. 79 : « Wer weiß, wo oben und unten ist ? »
- 13 Ainsi, la dixième règle de création d'un happening proposée par un de ses inventeurs, Allan Kaprow, consiste à ne pas le répéter : « N'exécutez le happening qu'une seule fois. Le réitérer c'est l'éventrer, ça ressemble à du théâtre et ça provoque la même chose que la répétition », Allan Kaprow, *Comment faire un happening*, traduit par Gauthier Herrmann, Reims : éditions le clou dans le fer, 2011. Cité par Maud Hagelstein dans « Les paradoxes de l'art performance », Dossier « L'art performance. La place du spectateur », *Culture. Magazine Culturel de l'Université de Liège*, 2012, URL : <https://hdl.handle.net/2268/137131>; Allan Kaprow, *How to Make a Happening*, CD vinyle, éd. Mass Arts, 1966 : « Perform the happening once only. Repeating it makes it stale, reminds you of theatre and does the same thing as rehearsing. »
- 14 Peter Bürger, *Die frühen Komödien Pierre Corneilles und das französische Theater um 1630*, Francfort-sur-le-Main : Athenäum Verlag, 1971. Pour une vue d'ensemble du parcours et des publications de Bürger, voir Wolfgang Asholt, « In memoriam Peter Bürger », *Romanistische Zeitschrift für Literatur-geschichte*, vol. 42, 2018, p. 203-207.
- 15 Peter Bürger, « Herr und Knecht bei Marivaux », dans *id.*, *Studien zur französischen Frühaufklärung*, Francfort-sur-le-Main : Suhrkamp, 1972, p. 133-150. L'étude porte plus précisément sur la pièce *Le Triomphe de Plutus* (1728).
- 16 TAV, p. 35 ; TDA, p. 28 : « Die Kritik [Lessings an den deutschen Nachahmungen der klassischen französischen Tragödie] funktioniert hier innerhalb der Institution Theater. [...] Davon zu unterscheiden ist ein Typus von Kritik, der die Institution Kunst als Ganzes betrifft: die Selbstkritik der Kunst. »
- 17 TAV, p. 78 sq. ; TDA, p. 64 sq.
- 18 Voir Peter Bürger, « Le concept d'allégorie chez Walter Benjamin », dans TAV, p. 112 sq. ; TDA, p. 92 sq.
- 19 Walter Benjamin, *Origine du drame baroque allemand*, trad. Sybille Muller, préfacé par Irving Wohlfarth, Paris : Flammarion, coll. « Champs essais », 1985 ; *id.*, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Berlin : Ernst Rowohlt Verlag, 1928.
- 20 Theodor W. Adorno, *Essai sur Wagner*, trad. Hans Hildenbrand et Alex Lindenberg, Paris : Gallimard, coll. « NRF Essais », 1966 ; *id.*, *Versuch über Wagner*, Francfort-sur-le-Main : Suhrkamp, 1952.
- 21 Theodor W. Adorno, *Théorie esthétique*, trad. Marc Jimenez, Paris : Klincksieck, 1985 ; *id.*, *Ästhetische Theorie*, Francfort-sur-le-Main : Suhrkamp, 1970.
- 22 TAV, p. 7 ; TDA, p. 7. Peter Bürger, *Der französische Surrealismus. Studien zur avantgardistischen Literatur*, Francfort-sur-le-Main : Athenäum Verlag, 1971, réédité et augmenté d'études nouvelles (1992-1994) chez Suhrkamp en 1996.
- 23 Peter Bürger, « Art mimétique et révolution culturelle : Antonin Artaud » dans *id.*, *La Prose de la modernité*, III, 5, traduit par Marc Jimenez, Paris : Klincksieck, 1994, p. 215-229 ; Peter Bürger, « Mimetische Kunst und Kulturrevolution : Antonin Artaud », dans *id.*, *Prosa der Moderne*, Francfort-sur-le-Main : Suhrkamp, 1988, p. 236-252. Désormais PM, p. 215-229 et PDM, p. 236-252.
- 24 TAV, p. 27 ; TDA, p. 44 : « Der hier verwendete Begriff der historischen Avantgardebewegungen ist vor allem am Dadaismus und frühen Surrealismus gewonnen, er bezieht sich aber gleichermaßen auf die russische Avantgarde nach der Oktoberrevolution. Die Gemeinsamkeit dieser Bewegungen besteht bei allen, zum Teil erheblichen Unterschieden darin, dass sie nicht einzelne künstlerischen Verfahrensweisen der voraufgegangenen Kunst ablehnen, sondern diese in ihrer Gesamtheit, so einen radikalen Traditionsbruch vollziehend, und dass in ihren extremsten Ausprägungen sie sich vor allem gegen

- die Institution Kunst wenden, wie sie sich in der bürgerlichen Gesellschaft herausgebildet hat. Mit Einschränkungen, die in konkreten Untersuchungen herauszuarbeiten wären, gilt dies auch für den italienischen Futurismus und den deutschen Expressionismus. »
- 25 Hugo Ball, « Eröffnungs-Manifest, 1. Dada Abend, Zürich, 14. Juli 1916 » : « Je ne veux pas de mots inventés par d'autres. », traduction de Jean Tain. Dans *DADA total. Manifeste, Aktionen, Texte, Bilder*, éd. par Angela Merte, Karl Riha et Jörgen Schäfer, Stuttgart : Philipp Reclam, 1994, p. 34 : « Ich will keine Worte, die andere erfunden haben. ».
- 26 Hugo Ball, « Eröffnungs-Manifest », *op.cit.*, trad. de J. T. ; *DADA total, op.cit.*, p. 34 : « Das Wort will ich haben, wo es aufhört und wo es anfängt. »
- 27 Tristan Tzara, « Manifeste Dada 1918 », dans *id., Sept manifestes Dada*, Paris : Pauvert, 1978, p. 359-360 ; « Manifest Dada 1918 (Gelesen vom Autor am 23. Juni in der "Meise" in Zürich) », traduit par Hans Jacob, dans *DADA total, op.cit.*, p. 35 : « Ich schreibe ein Manifest und will nichts, trotzdem sage ich gewisse Dinge und bin aus Prinzip gegen Manifeste. [...] Ich schreibe dieses Manifest, um zu zeigen, dass man mit einem einzigen frischen Sprung entgegengesetzte Handlungen gleichzeitig begehen kann. »
- 28 Filippo Tommaso Marinetti, « Le Music-Hall : manifeste futuriste » (1913) et Luigi Russolo « L'Art des bruits. Manifeste futuriste » (1913), dans Giovanni Lista, *Futurisme. Manifestes, proclamations, documents*, Lausanne : L'Âge d'homme, 1973.
- 29 Voir *Manifestes futuristes russes*, choisis, traduits et commentés par Léon Robel, Paris : les Éditeurs français réunis, 1972 et RoseLee Goldberg, « Victory over the Sun », dans *id., Performance Art, op.cit.*, p. 34-37.
- 30 *TAV*, p. 30 ; *TDA*, p. 45.
- 31 « C'est encore au dialogue que les formes du langage surréaliste s'adaptent le mieux. [...] Il n'est point de conversation où ne passe quelque chose de ce désordre. [...] Ce mode de langage ne permet pas d'ailleurs d'aborder le fond d'un sujet. [...] Le surréalisme poétique, auquel je consacre cette étude, s'est appliqué jusqu'ici à rétablir dans sa vérité absolue le dialogue, en dégageant les deux interlocuteurs des obligations de la politesse. [...] Les mots, les images ne s'offrent que comme tremplins à l'esprit de celui qui écoute. », André Breton, *Manifeste du surréalisme* [1924], dans *id., Manifestes du surréalisme*, Paris : Gallimard, coll. « Folio essais », p. 46-47, 2013.
- 32 Voir André Breton et Philippe Soupault, « Barrières », dans *id., Champs magnétiques*, Paris : Gallimard, coll. « poésie », 1971, p. 61-74. Je dois cette réflexion à Wolfgang Asholt, qui a commenté ce poème et sa valeur d'exemple lors de son intervention au colloque de Cerisy « Penser la lecture » : « Existe-t-il un "effet retour" herméneutique de l'art sur la vie ? Les textes surréalistes d'Aragon et Breton », 27 juillet 2024.
- 33 Peter Bürger, *Der französische Surrealismus, op.cit.*, 1996, p. 59 sq.
- 34 *TAV*, p. 83-84 ; *TDA*, p. 67-68 : « Die avantgardistische Intention lässt sich von dem in der Einleitung skizzierten Theorem Herbert Marcuses vom Doppelcharakter der Kunst in der bürgerlichen Gesellschaft besonders gut fassen. Da die Kunst von der Lebenspraxis abgehoben ist, können in sie alle Bedürfnisse Eingang finden, deren Befriedigung im alltäglichen Dasein aufgrund des alle Lebensbereiche durchdringenden Konkurrenzprinzips unmöglich ist. [...] dann ist einsichtig, dass der Versuch der Avantgardisten, die Kunst in den Lebensprozess zurückzunehmen, selbst ein in hohem Masse widersprüchliches Unterfangen ist. Denn die (relative) Freiheit der Kunst gegenüber der Lebenspraxis ist zugleich die Bedingung der Möglichkeit kritischer Realitätserkenntnis. »
- 35 Herbert Marcuse, *Contre-révolution et révolte*, trad. Didier Coste, Paris : Seuil, 1973 ; *id., Counter-revolution and Revolt*, Boston : Beacon Press, 1972 ; *id., Konterrevolution und Revolte*, übersetzt von Renate & Rolf Wiggershaus, Francfort-sur-le-Main : Suhrkamp, 1973.
- 36 Herbert Marcuse, *L'Homme unidimensionnel*, trad. Monique Wittig, Paris : éditions de Minuit, 1968 ; *id., One-dimensional Man* [1964], New-York/Londres : Routledge, 1991 ; *id., Der eindimensionale Mensch*, trad. Alfred Schmidt [1967], Munich : Deutscher Taschenbuch Verlag, 1988. Désormais *HUN*, *ODM* et *EDM*.
- 37 « Avant que la société et la culture puissent se réconcilier, la littérature et l'art étaient essentiellement aliénants, ils protégeaient la contradiction et lui donnaient sa force », Herbert Marcuse, *HUN*, p. 86 ; *ODM*, p. 64 ; *EDM*, p. 81 : « Vor dieser kulturellen Versöhnung waren Literatur und Kunst wesentlich Entfremdung, hielten den Widerspruch aus und bewahrten ihn. »
- 38 *HUN*, p. 88 ; *ODM*, p. 67 ; *EDM*, p. 83 : « Trotz aller Demokratisierung und Popularisierung besteht sie in dieser Form fort während des neunzehnten Jahrhunderts und bis ins zwanzigste Jahrhundert hinein. »

- 39 *HUN*, p. 88 ; *ODM*, p. 67 ; *EDM*, p. 83 : « Die "hohe Kultur", in der diese Entfremdung gefeiert wird, hat ihre eigenen Riten und ihren eigenen Stil. Der Salon, das Konzert, Oper und Theater sind dazu bestimmt, eine andere Dimension der Wirklichkeit zu schaffen und zu beschwören. Ihr Besuch erfordert feier-tägliche Vorbereitung; sie unterbrechen die Alltags-erfahrung und transzendieren sie. »
- 40 *HUN*, p. 89 ; *ODM*, p. 68 ; *EDM*, p. 84-85 : « Die kultu-rellen Privilegien drückten die Ungerechtigkeit der Freiheit aus, den Widerspruch zwischen Ideologie und Wirklichkeit. »
- 41 *HUN*, p. 88 ; *ODM*, p. 66 ; *EDM*, p. 83, « Ob ritualisiert oder nicht, enthält Kunst die Rationalität der Negation. »
- 42 *HUN*, p. 89 ; *ODM*, p. 68 ; *EDM*, p. 85 : « Jetzt ist diese Distanziertheit beseitigt – und mit ihr Transzendenz und Anklage ». L'anglais indique bien « transgression », rendu ici par « Transzendenz ».
- 43 *HUN*, p. 90 ; *ODM*, p. 68 ; *EDM*, p. 85 : « Die künstle-rische Entfremdung erliegt mit den anderen Weisen der Negation dem Prozess technologischer Rationa-lität. »
- 44 *HUN*, p. 91 ; *ODM*, p. 70 ; *EDM*, p. 86 : « Unterhaltung und Lernen sind jedoch keine Gegensätze ; Unterhal-tung kann die wirksamste Art des Lernens sein. »
- 45 *HUN*, p. 91 ; », *ODM*, p. 69 ; *EDM*, p. 86 : « Der Kampf um dieses Medium oder vielmehr der Kampf dagegen, dass es von der herrschenden Eindimen-sionalität aufgesogen wird, tritt hervor in den avant-gardistischen Versuchen, eine Verfremdung zu schaffen, welche die künstlerische Wahrheit wieder kommunizierbar machen soll. »
- 46 Herbert Marcuse, *Contre-révolution et révolte*, *op. cit.*, p. 131 ; *id.*, *Counterrevolution and Revolt*, *op. cit.*, p. 101 ; *id.*, *Konterrevolution und Revolte*, *op. cit.*, p. 120 ; Désormais *CRR*, p. 131 ; *CAR*, p. 101 ; *KUR*, p. 120 : « Zweifelos gibt es Rebellion im Guerilla-Theater ».
- 47 *CRR*, p. 141-142 ; *CAR*, p. 111 ; *KUR*, p. 130 : « Zwischen den beiden Weltkriegen, als der Protest direkt in Aktion umsetzbar und ihr verknüpft schien, als die Zerstörung der ästhetischen Form den in Aktion befindlichen revolutionären Kräften am ehes-ten zu entsprechen schien, verkündete Antonin Artaud das Programm der Abschaffung der Kunst : "En finir avec les chefs-d'œuvres". »
- 48 *CRR*, p. 141 ; *CAR*, p. 111 ; *KUR*, p. 130.
- 49 Antonin Artaud, « En finir avec les chefs d'œuvres », dans *id.*, *Le Théâtre et son double* [1938], Paris : Gallimard, 1964, rééd., coll. « Folio essais », 1985, p. 128.
- 50 *CRR*, p. 142 ; *CAR*, p. 112 ; *KUR*, p. 131 : « Und welche Sprache, welche Bilder könnten heute Geist und Körper derer "zermalmen und hypnotisieren", die in friedlicher Koexistenz mit Völkermord, Folter und Gift leben (und sogar davon profitieren)? »
- 51 *CRR*, p. 142 ; *CAR*, p. 112 ; *KUR*, p. 132 : « Sie durchbrechen nicht die repressive Vertrautheit mit der Zerstörung – sie reproduzieren sie. »
- 52 Marcuse évoque notamment « Paradise Now », création collective et itinérante du « Living Theatre » de Judith Malina et Julian Beck (*CRR*, p. 143 ; *CAR*, p. 113 ; *KUR*, p. 133). Pour une analyse de l'influence d'Artaud dans les avant-gardes théâtrales du XX^e siècle, notamment le Living Theatre, voir Monique Borie, « Le théâtre des années 1960 "l'ère Artaud" », *Revue des Lettres Modernes*, vol. 2, *Artaud et les avant-gardes théâtrales*, Olivier Penot-Lacassagne (dir.), Paris/Caen : Lettres modernes Minard, 2005, p. 113-137, et le jugement équilibré de Peter Brook sur l'importance d'Artaud et du Living Theatre dans Peter Brook, *L'Espace vide. Écrits sur le théâtre* [1968], Paris : Seuil, 1977, p. 73-92.
- 53 *TAV*, p. 145 ; *TDA*, p. 124. : « Die Intention der Vertreter der Avantgardebewegungen auf Zerstörung der Institution Kunst hat Brecht niemals geteilt. »
- 54 *TAV*, p. 150 ; *TDA*, p. 127 : « Brecht ist Avantgardist in dem Maße, wie der Typus des avantgardistischen Kunstwerks auf Grund der Tatsache, dass es die Teile aus der Herrschaft des Werkganzen entlässt, einen neuen Typus politischer Kunst ermöglicht. »
- 55 « Art mimétique et révolution culturelle : Antonin Artaud », dans *PM*, p. 221 sq. ; *PDM*, p. 243 sq.
- 56 *PM*, p. 216 ; *PDM*, p. 237 : « Der Widerspruch zwischen der formulierten Erfahrung des Denk- und Sprachverlust und der außerordentlichen Genauig-keit, mit der diese Erfahrung festgehalten wird, prägt die meisten Texte Artauds. »
- 57 Antonin Artaud, « Le théâtre et la culture » [1937], dans *id.*, *Le Théâtre et son double*, *op. cit.*, p. 19-20. L'auteur souligne.

- 58 *PM*, p. 227 ; *PDM*, p. 250 : « Den erstarrten Formen wird nicht eine lebendige entgegengesetzt, sondern eine – man kann es nur paradox formulieren –, in der der Tod gelebt wird. Nicht mehr individueller Ausdruck wäre eine solche Kunst, sondern Ausdruck der Zerrissenheit des Lebens selbst. »
- 59 Voir Peter Bürger, *Das Denken des Herrn. Bataille zwischen Hegel und der Surrealismus. Essays*, Francfort-sur-le-Main : Suhrkamp, 1992 et *id.*, *Das Verschwinden des Subjekts. Eine Geschichte der Subjektivität von Montaigne bis Barthes*, Francfort-sur-le-Main : Suhrkamp, 1998.
- 60 Cet article a pour origine un atelier de lecture de la *Théorie de l'avant-garde* organisé à l'École Normale Supérieure de Lyon en 2023. Son propos n'aurait pas été le même sans la participation active des étudiant-e-s, et il a bénéficié de leurs suggestions et de leurs travaux, notamment de Eliott Bernard de Courville, Simon Bongrand et Bénédicte Le Pimpec. Qu'ils/elles en soient ici remercié-e-s, ainsi que Julie Ramos et la rédaction de *Regards Croisés* pour leur travail d'édition.

JEAN TAIN übersetzt von Manuela Mohr

Zwischen Performance & Verfremdungseffekt. Die Theaterkulissen der *Theorie der Avantgarde*

Anstatt auf »Einzelhinweise«¹ und Analysen von Werken oder Künstlern konzentriert sich Peter Bürgers *Theorie der Avantgarde* auf die Ausarbeitung einer »kritischen Literaturwissenschaft«.² Diese Prägnanz hat seinem Werk zum Erfolg sowie zu einer Rezeption weit über die Literaturtheorie hinaus und zu einer Wahrnehmung insbesondere in der Geschichtswissenschaft und der Ästhetik der bildenden Künste verholfen.³ In der Tat formuliert dieser kurze Aufsatz eine *Theorie*. Doch muss jede ihrer Auslegungen, welche einen spezifischen kunstbezogenen Bereich berücksichtigt, wie etwa die Geschichte der modernen oder zeitgenössischen Kunst, die Thesen Bürgers unter Berücksichtigung der eigenen Forschungsgegenstände und -interessen bewerten. Das heißt, ausgehend von in Bürgers Text gegebenen Werken oder Herangehensweisen sind die auch außerhalb des von Bürger behandelten Zeitraumes (die künstlerischen und literarischen Avantgarden des frühen 20. Jahrhunderts, rückblickend betrachtet in den 1970er Jahren) liegenden Aspekte mitzudenken.

Die relativ verhaltene Präsenz der Kunstwerke bei Bürger zur Kenntnis genommen, möchte sich dieser Beitrag dennoch mit der Frage befassen, was die *Theorie der Avantgarde* uns über die knapp skizzierte ästhetische Ebene sagen kann: Über die sogenannten ›darstellenden‹ oder performativen Künste wie Theater, Musik, Tanz, Happening, gesprochene Lyrik oder ›Performance Art‹; verschiedene Ausdrucksweisen, für welche eine leibhaftige, verkörperte Darstellung wesentlich ist, unabhängig von ihren jeweiligen Modalitäten.⁴ Bürgers Werk ist insbesondere durch seine Definition der »Institution Kunst« als »kunstproduzierende[r] und -distribuirernde[r] Apparat« bekannt geworden, der auch die »zu einer gegebenen Epoche herrschenden Vorstellungen über Kunst«⁵ mit einschließt. Doch haben Bürgers Analysen selbst die gleiche Tragweite, wenn man einräumt, dass viele avantgardistische Schöpfungen eben nicht immer »Werke«, sondern häufig »Manifestation[en]«⁶ waren, wie der Autor selbst bei der Untersuchung der Wandlungen der Kategorie Kunstwerk feststellt, welche auf die Subversion der »Institution Kunst« durch die Avantgardebewegungen folgten?

Trotz dieser großen terminologischen Umsichtigkeit bleibt zu klären, ob Bürger alle daraus resultierenden Konsequenzen tatsächlich gezogen hat. Auf den ersten Blick scheint es, dass performative Kunstformen in der kritische Literaturtheorie, die er zu begründen suchte, nicht eigens berücksichtigt werden. Übrigens werden sie ebensowenig von der kritischen Kunsttheorie im Allgemeinen mitbedacht, an die sich Bürger ebenfalls anlehnt, wie die Abbildungen von Kunstwerken in der deutschen Originalaus-

gabe nahelegen. Dennoch lässt sich im Buch bei genauerem Hinsehen eine kurze, aber recht scharfe Kritik am Happening erkennen, das Bürger als emblematische »neoavantgardistische«⁷ Form der Nachkriegszeit betrachtet. Darüber hinaus findet sich im Abschlusskapitel »Avantgarde und Engagement«⁸ eine umfanglichere Auseinandersetzung mit Brechts Theater und Sichtweisen.

Die, gemessen an der Kürze des Essays, ausführliche Charakterisierung Brechts lässt vermuten, dass theatrale und performative Werke und Vorgehensweisen durchaus eine strategische Bedeutung in Bürgers Argumentation haben. Doch die Sorgfalt, mit welcher Brecht analysiert wird, steht im Gegensatz zu Bürgers Urteil über das Theater sowie über verwandte performative Praktiken, vor allem im Kontext der Studentenbewegungen der 1960er Jahre.⁹ Indem er die Weiterentwicklungen des Happenings, des situationistischen Experimentierens oder des Straßentheaters als vergebliche Versuche zur Überwindung der historischen Avantgarden betrachtet, hat sich der Autor womöglich selbst daran gehindert, diese als vollwertige Fortsetzungen und Transformationen eines Handlungsrepertoires zu betrachten, das seinen Ursprung in dadaistischen Kabarets und Erfahrungen der Surrealisten oder auch im russischen Futurismus hat. Diesbezüglich stellt sich die Frage, ob eine Theorie der Avantgarden, die deren vielfältige performative Ausdrucksformen ausklammert, nicht Gefahr läuft, die Erschöpfung ihrer kritischen Impulse mit derjenigen ihrer ›schriftlichen‹ und theoretischen Begründungen zu verwechseln. Doch laut Bürger zeichnen sich die Avantgarden gerade dadurch aus, dass sie versuchen, »von der Kunst aus eine *neue* Lebenspraxis zu organisieren«.¹⁰ Aber welche Werke oder Praktiken erlaubten es in solch einem Fall, über den Erfolg oder das Scheitern dieses Versuchs zu urteilen? Bürger glaubt, dass die von ihm als neoavantgardistisch bezeichneten Kunstwerke unausweichlich scheitern oder sich selbst widersprechen, insofern als sie im Rahmen der »Institution Kunst« und in Form eines »Werks« genau jene Geste des *Ready-mades* bestätigen, die Marcel Duchamp gerade so konzipiert hatte, dass sich diese Kategorien auflösen. Bürger nennt dazu das Beispiel der »objets trouvés«, um den gescheiterten Versuch der »Rückführung der Kunst in Lebenspraxis« zu veranschaulichen, denn »die [materialisierte] avantgardistische Intention der Verbindung von Kunst und Lebenspraxis [sei] heute *als Kunstwerk* anerkannt. Damit verliert das *objet trouvé* seinen Charakter als Antikunst, wird autonomes Werk neben anderen im Museum«.¹¹ Dieses Beispiel wird in der deutschen Ausgabe anhand der Abbildung einer dreidimensionalen Collage des Künstlers Daniel Spoerri verdeutlicht.¹² Wäre Bürger anhand performativer Werke zur selben Feststellung gelangt? Bei diesen kann der Versuch, die Grenze zwischen Kunst und Leben zu verwischen, nicht ein für alle Mal gelingen oder scheitern, sondern vollzieht sich bei jeder Darstellung oder Interpretation aufs Neue, unabhängig davon, ob sie gelungen ist oder nicht. Gerade die Vergänglichkeit von Performances, auch solche älterer Werke, deren *Interpretation* ja aktualisiert werden kann, ist möglicherweise die paradoxe Garantie für das Fortbestehen avantgardistischer Gesten, die der Fatalität der Wiedereingliederung in die Institution Kunst trotzen, welche Bürger bei den Neoavantgarden festgestellt hat.

Die Theaterkulissen der *Theorie der Avantgarde*

Unsere Interpretationshypothese ist, dass Peter Bürger den Aspekt der Neuschöpfung, welcher für performative Werke im Allgemeinen und für avantgardistische »Manifestationen« im Besonderen wesentlich ist, nicht ausreichend ernst genommen hat. Diese können und müssen aber den Akt der Abgrenzung, der ihnen zugrunde liegt, jedes Mal neu vollziehen, bis hin zur Verweigerung jeglicher Wiederholung.¹³ Daraus ergibt sich eine weitere Hypothese: Auch wenn Peter Bürger diesen Aspekt nicht ausarbeitet, liefert er uns doch die Mittel zu einer solchen Aktualisierung; vorausgesetzt, die verschiedenen theater- und darstellungstheoretischen Problemstellungen, die sein Werk durchziehen, werden rekonstruiert.

Zunächst sei daran erinnert, dass sich Bürger in seinen frühen Arbeiten mit Theaterstücken auseinandergesetzt hat. Seine Habilitationsschrift von 1970 über *Die frühen Komödien Pierre Corneilles und das französische Theater um 1630* hatte zum Ziel, eine Rezeptionsästhetik und eine sowohl formelle als auch sozialgeschichtliche Analyse der Stücke zu erarbeiten.¹⁴ Gleichzeitig veröffentlichte Bürger in einer Essaysammlung über das 18. Jahrhundert in Frankreich eine von der Hegelschen Philosophie inspirierte Studie über die Beziehungen zwischen Herren und Dienern im Theater bei Marivaux.¹⁵ In der *Theorie der Avantgarde* finden sich Spuren dieser ersten Forschungsarbeiten. So zitiert Bürger etwa Lessings *Hamburgische Dramaturgie* und dessen Kritik an den Normen der klassischen Tragödie als Beispiel für eine Kontroverse, welche »innerhalb der Institution Theater«¹⁶ stattfand, ohne an dieser Stelle die »Institution Kunst«, die er an einer anderen Stelle definiert, als solche infrage zu stellen. Auch die Ergebnisse seiner Studien zur Rezeptionsästhetik von Theaterstücken lassen sich in der von Bürger vorgeschlagenen Typologie »sakrale Kunst«, »höfische Kunst« und »bürgerliche Kunst« wiedererkennen, die im zweiten Kapitel über das »Problem der Autonomie der Kunst in der bürgerlichen Gesellschaft« die »Asynchronie« und die Koexistenz dieser unterschiedlichen Kunstformen verdeutlichen.¹⁷

Peter Bürger konnte sich die wichtigsten philosophischen Quellen der *Theorie der Avantgarde* zunutze machen, um sich gezielt mit den darstellenden Künsten auseinanderzusetzen: Walter Benjamin, Theodor W. Adorno und Herbert Marcuse. Denn in der Tat räumen diese drei Autoren den Bühnenkünsten selbst in ihren theoretischsten Schriften eine wichtige Stellung ein. So sei daran erinnert, dass Walter Benjamins Theorie der Allegorie in erster Linie auf Allegorien im Theater angewendet wird. Diese Theorie erlaubte es Bürger, die »nicht-organische[...]«¹⁸ Natur von Avantgarde-Werken anhand von Benjamins *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (1928)¹⁹ zu bestimmen. In Adornos *Versuch über Wagner* (1952)²⁰, der ebenfalls zitiert wird, geht es vornehmlich um die Wagnerschen Neuerfindung des Musiktheaters, und selbst seine scheinbar abstrakter anmutende *Ästhetische Theorie* (1970)²¹ widmet sich Samuel Beckett, dessen Œuvre beispielhaft erscheint. Schließlich verleiht auch Marcuse in mehreren Werken, vor allem in *Der eindimensionale Mensch*, den Werken Brechts eine tatsächliche theoretische Funktion, wie später gezeigt werden soll.

Nachdem der Subtext einer Theatertheorie in der *Theorie der Avantgarde* identifiziert wurde, stellen sich für unsere Analyse folgende Leitfragen: Gelten Bürgers Thesen in gleicher Weise für die Literatur und die zahlreichen szenischen und performativen

Experimente der Avantgarden? Oder muss angenommen werden, dass Bürger die darstellenden Künste zugunsten seines eigenen Fachgebietes der Literaturwissenschaft vernachlässigt hat, eine Disziplin, die zwar nicht im engen Sinne definiert wird, aber letztlich auf das Schriftliche beschränkt ist? Und ist die geringe Berücksichtigung der darstellenden Künste in der *Theorie der Avantgarde* durch ihre Entstehung in unmittelbarer Nachfolge der Studie über den *Französischen Surrealismus*²² zu erklären, wo die Breite des Untersuchungsfeldes ihn dazu zwang, Persönlichkeiten wie Roger Vitrac oder Antonin Artaud auszulassen, wenngleich sie am surrealistischen Projekt zur Erneuerung des Theaters beteiligt waren?

Zahlreiche Hinweise legen jedoch nahe, dass die *Theorie der Avantgarde* als Literatur- und Ästhetiktheorie gelesen werden sollte, die den Bühnenkünsten, dem Körper, dem gesprochenen Wort und der Stimme einen Platz einräumt: Irgendwo zwischen der Stille des Schriftlichen und der der Künste. Auch wenn dieser Ort von Bürger selbst nicht klar umrissen worden ist, soll hier ein möglicher theatraler und performativer roter Faden aufgezeigt werden, der die *Theorie der Avantgarde* durchzieht. Zunächst wird eine kritische Lektüre des Werks hinsichtlich der darstellenden Künste vorgenommen, wobei deren explizite und implizite Berücksichtigung bei Peter Bürger aufgezeigt wird, insbesondere was die avantgardistische These der Aufhebung der Trennung von Kunst und Leben angeht. Anschließend gehen wir auf eine spätere, kurze Studie Bürgers über Antonin Artaud ein, wobei die Frage erörtert wird, ob diese seine bisherigen Untersuchungen zu den Avantgarden bestätigt oder ihnen widerspricht.²³

Manifeste und Performances der Avantgarden

Um welche Avantgarden handelt es sich genau? Dazu muss man sich die Bewegungen in Erinnerung rufen, welche von Bürger in der *Theorie der Avantgarde* berücksichtigt werden. Es gilt sich zu fragen, ob, und wenn ja, wie diese Bewegungen performative Elemente in ihre Programme mit einbeziehen. In einer Fußnote im ersten Kapitel zählt Bürger zu den »historischen Avantgardebewegungen [...] vor allem [den] Dadaismus und frühen Surrealismus« sowie »die russische Avantgarde nach der Oktoberrevolution« aber auch »den italienischen Futurismus und den deutschen Expressionismus«. All diese Bewegungen fasst er unter dem gemeinsamen Kriterium eines Protests »nicht [gegen] einzelne künstlerischen Verfahrensweisen der voraufgegangenen Kunst, sondern diese in ihrer Gesamtheit«²⁴ zusammen. Eine Untersuchung der verschiedenen Manifeste dieser Bewegungen lässt eine Diskrepanz zwischen der performativen Zielsetzung dieser Schriften und ihrer theoretischen Einordnung bei Bürger erkennen. Es soll jedoch nicht darum gehen, die Geschichte dieser Bewegungen auf ihre Selbstbeschreibung in den Manifesten zu reduzieren, sondern vielmehr darum, jene Forderungen zu identifizieren, welchen Bürgers Theorie den Anstoß gegeben hat oder haben könnte.

Zunächst ist festzuhalten, dass das erste »Dadaistische Manifest« von Hugo Ball kein bloßer Text, sondern eine zum Lesen bestimmte Performance ist, die am 14. Juli 1916 in Zürich stattgefunden hat. Seine performative Eigenschaft ist nicht nur eine mögliche Form der Übermittlung, sondern seinem künstlerisches Projekt des Bruchs, nicht nur mit konventioneller Poesie, sondern auch mit Sprache als solcher, unabdinglich.²⁵ In diesem Sinne ist das Bestreben, das »Wort [...] [zu] haben, wo es aufhört und wo es

anfängt«²⁶ nicht bloß eine Forderung nach radikaler Erneuerung und sofortiger Obsoleszenz, sondern eine Art und Weise, Literatur zu schaffen, indem man sie in der Einzigartigkeit eines Ausdrucks situiert, der im äußersten Fall im Widerspruch zur schriftlichen Fixierung des Werks steht.

Demgegenüber beansprucht das *Manifest Dada* von Tristan Tzara aus dem Jahr 1918, sich auf das Schriftliche zu stützen, aber nur, um so besser auf dessen Widersprüchlichkeit hinzuweisen. Das heißt Schreiben wird als Handlung verstanden, obwohl jede Handlung an sich widersprüchlich sei: »Ich schreibe ein Manifest und will nichts, trotzdem sage ich gewisse Dinge und bin aus Prinzip gegen Manifeste. [...] Ich schreibe dieses Manifest, um zu zeigen, dass man mit einem einzigen frischen Sprung entgegengesetzte Handlungen gleichzeitig begehen kann.«²⁷ So basiert dieses Manifest, das sich eher auf das Schriftliche konzentriert, auf der Vorstellung des Atmens, dem das Schreiben zugrunde liegt, ganz so, als ob seine Ausführung noch im gesprochenen Wort verkörpert werden müsse. Den Texten liegt völlig fern, die Handlung auf das Schreiben zu reduzieren. Sie stehen eher in einem scheinbaren Widerspruch zwischen der Trägheit des Schriftlichen und der Tatkraft des Gesprochenen, um diese Diskrepanz durch die Aufhebung einer strengen Unterscheidung zwischen Schreiben und Handlung zu überwinden, nämlich in einer virtuellen Performance.

Was den italienischen Futurismus betrifft, so ist die Bewegung bekannt für ihre Theoretisierung der notwendigen Erneuerung von Theateraufführungen, sowohl in Form eines Aufrufes zur provokanten Interaktion mit dem Publikum wie zum Beispiel in Marinettis Manifest *Music-Hall*, als auch mit der Neudefinition des Klangmaterials bei Luigi Russolo.²⁸ Zum russischen Futurismus kann man die ›futuristische Oper‹ *Der Sieg über die Sonne* anführen, die im Oktober 1913 im Lunapark-Theater in Sankt Petersburg uraufgeführt wurde. Die Kostüme und Bühnenbilder stammten von Kasimir Malewitsch, die Musik vom Maler Michhail Matjuschin und das Libretto von Alexei Krutschonych. Der Text war in der Zaum-Sprache verfasst worden, die Silben verändert und zerlegt, ähnlich einer Partitur, deren Bedeutung einschließlich des Nonsens nur durch das Aussprechen vermittelt werden kann.²⁹ Bürger kommentiert dieses Werk nicht, aber er verweist auf die historischen Verbindungen zwischen Formalismus und russischem Futurismus in der Einleitung seines Textes.³⁰

Schließlich wird im ersten *Manifest des Surrealismus* von André Breton von Anfang an der »Glaube an das Leben« betont sowie der Umsturz des Rationalismus durch das surrealistische Bild, das automatische Schreiben und den Traum. In diesem Sinne geht es in diesem Manifest auf den ersten Blick eher um das poetische Schreiben als um Performance oder das gesprochene Wort. Jedoch betont Breton eine spezifische Form der Unterwanderung der Alltagssprache, nämlich durch den Dialog und das gemeine Gespräch, die beispielhafte Ausdrucksorte der Doxa und des gesunden Menschenverstands seien, die aber auch Gelegenheiten für Versprecher und Annäherung an die »Störung«³¹ des Denkens bieten, die in der Gemeinschaft und durch Gewohnheit überdeckt werden. Diese kleine Theorie des gesprochenen Dialogs als Ort psychischer Kurzschlüsse ist mit einer radikalen Kritik an der Form »Buch« verbunden, welche die surrealistischen Experimente rechtfertigt. Unter anderem erwähnt Breton *Barrières*, ein gemeinsam mit Philippe Soupault verfasstes Gedicht.³² In seiner Studie zum französischen Surrealismus

und seinen feinsinnigen stilistischen und begrifflichen Analysen des ersten Manifests von 1924 geht Peter Bürger zwar nicht auf diesen Text ein,³³ doch hat er zwangsläufig die Verbindung zwischen den im Manifest geforderten sozialen Umwälzungen, die im Zentrum seiner Analyse stehen, und dem Umsturz der Alltagssprache erkannt. Diese Verbindung wird durch poetische und praktische Formen sichtbar, die zu einer wahrhaftigen Dramatisierung des Alltagslebens führen.

Die Tatsache, dass Bürger den performativen Charakter der Avantgarden nicht ausdrücklich hervorhebt, lässt sich daher nicht durch deren Marginalität erklären, welche die wichtigsten Strömungen immer wieder für sich selbst explizit einforderten. Möglicherweise gründet diese Auslassung im von Breton theoretisierten Surrealismus, dem er seine volle Aufmerksamkeit widmet. Breton lässt die performativen Praktiken, welche für mehrere Mitglieder (zum Beispiel Roger Vitrac und Antonin Artaud) zu Beginn eine wichtige Stellung einnahmen, quasi außer Acht. Dadurch rückt er die poetischen Mittel zur Transformation der Subjektivität und sogar des »Lebens« selbst in den Vordergrund.

Die dialektische Grenze von Kunst und Leben: Marcuse, Brecht, Bürger

Es ist gerade die allgemeine Frage nach der Verschiebung, Verwischung oder Aufhebung der Grenze zwischen den Bereichen der Kunst und des »Lebens« im Sinne von Lebenspraxis, die im Zentrum der *Theorie der Avantgarde* steht. Ein genauerer Blick ist nötig, um zu verstehen, warum Peter Bürger in diesem Zusammenhang nicht *spezifisch* auf die darstellenden Künste eingeht, obwohl seine Argumentation auf einer philosophischen Kontroverse basiert, in der die Topologie der Grenze zwischen Kunst und Leben im Theater, verstanden als der Unterschied zwischen »Verfremdung« und Unmittelbarkeit von Körper, Stimme und Geste, eine zentrale Rolle spielt. Wenn also Bürger der Ansicht ist, dass das Überschreiten dieser Grenze durch die historischen Avantgarden gescheitert ist, wie definiert er dann diese Grenze? Und wenn die Anfechtung dieser Grenze ein Antrieb für die theatralen Avantgarden der Nachkriegszeit blieb, müssten diese dann aufgrund der Kriterien, die Bürger auf die Neoavantgarden der bildenden Kunst anwendet, ebenfalls disqualifiziert werden? Weist die Vielfalt performativer Formen der Nachkriegszeit nicht vielmehr darauf hin, dass die historischen Avantgarden das Projekt der Aufhebung der Grenze zwischen Kunst und Leben schlicht noch nicht vollendet hatten? Das Hauptargument, das Bürger hierzu anführt, stammt von Herbert Marcuse:

»Die avantgardistische Intention lässt sich von dem in der Einleitung skizzierten Theorem Herbert Marcuses vom Doppelcharakter der Kunst in der bürgerlichen Gesellschaft besonders gut fassen. Da die Kunst von der Lebenspraxis abgehoben ist, können in sie all jene Bedürfnisse Eingang finden, deren Befriedigung im alltäglichen Dasein aufgrund des alle Lebensbereiche durchdringenden Konkurrenzprinzips unmöglich ist. [...] dann ist einsichtig, dass der Versuch der Avantgardisten, die Kunst in den Lebensprozess zurückzunehmen, selbst ein in hohem Maße widersprüchliches Unterfangen ist. Denn die (relative) Freiheit der Kunst gegenüber der Lebenspraxis ist zugleich die Bedingung der Möglichkeit kritischer Realitätserkenntnis.«³⁴

Bürger argumentiert an dieser Stelle seiner Interpretation der Avantgarden mit einer These, die in verschiedenen Werken von Marcuse vorbereitet ist, insbesondere *Konterrevolution und Revolte*, die er mehrfach zitiert.³⁵ Die Überlegung nimmt in *Der eindimensionale Mensch*³⁶ ihren präzisesten philosophischen Ausdruck an. Zunächst soll diese dargelegt werden, um die Wendung, die von diesem Text ausgeht und zur *Konterrevolution und Revolte* sowie zu seiner Rezeption durch Peter Bürger führt, zu verdeutlichen.

Marcuse behauptet, dass Kunstwerke ein Ausdruck der »Sublimierung« von Begierden und Frustrationen seien, die durch die hierarchische Organisation der Klassengesellschaft hervorgerufen werden. Die Künste tragen zum »entfremdenden«³⁷ Charakter dieser Gesellschaft bei, indem sie die Aufmerksamkeit von Strukturen sozialer Ungleichheit weglenken oder diese beschönigen. Gleichzeitig bilden sie jedoch auch einen separaten, ritualisierten Bereich, der somit ein umgekehrtes und distanziertes Bild dieser Strukturen vermitteln kann, was deren Bewusstwerdung fördert. Marcuse ist der Ansicht, dass sich die Künste, auch die ältesten, im Wesentlichen ex negativo definieren, nämlich indem sie einen markanten Bruch zwischen künstlerischer und sozialer Realität schaffen. Dieser Bruch besteht »[t]rotz aller Demokratisierung und Popularisierung [...] in dieser Form fort während des neunzehnten Jahrhunderts und bis ins zwanzigste Jahrhundert hinein«.³⁸ Marcuse veranschaulicht diese These anhand der Art und Weise, auf die bestimmte bürgerliche Performanckünste besonders deutlich die Grenze zwischen Kunst und Alltag sichtbar machen, indem sie eine symbolische Distanz und einen heterogenen Raum schaffen: »Die ›hohe Kultur‹, in der diese Entfremdung gefeiert wird, hat ihre eigenen Riten und ihren eigenen Stil. Der Salon, das Konzert, Oper und Theater sind dazu bestimmt, eine andere Dimension der Wirklichkeit zu schaffen und zu beschwören. Ihr Besuch erfordert feiertägliche Vorbereitung; sie unterbrechen die Alltagserfahrung und transzendieren sie.«³⁹ Diese strikte, ritualisierte Trennung ist zwar kritikwürdig, hat aber Verweischarakter: »Die kulturellen Privilegien drückten die Ungerechtigkeit der Freiheit aus, den Widerspruch zwischen Ideologie und Wirklichkeit.«⁴⁰ Diese relative Trennung ist also wesentlich für das Kritikpotenzial der Kunst. Als »Ventil«, »ritualisiert oder nicht, enthält Kunst die Rationalität der Negation«.⁴¹ Die Aufhebung dieser Trennung würde zugleich die Aufhebung einer »anderen Dimension« bedeuten, nämlich die der Fähigkeit der Werke, Widersprüche auszudrücken. So wird »diese Distanziertheit beseitigt – und mit ihr Transzendenz und Anklage.«⁴² In diesem Fall befindet Marcuse, dass sich »[d]ie künstlerische Verfremdung [...] mit den anderen Weisen der Negation in dem Prozess technologischer Rationalität«⁴³ auflöse. Und genau an diesem Punkt sieht der Philosoph eine besondere Rolle für Brechts Begriff der »Verfremdung«. Marcuse bezieht sich also ausdrücklich auf Brechts Theater sowie auf dessen Theorie des »Verfremdungseffekts«, in dem er ein Mittel sieht, die Freude an der »Unterhaltung« mit der des kritischen »Lernens«⁴⁴ über die gegenwärtige Welt zu vereinen.

Obwohl Bürger und Marcuse zum selben Befund über bürgerliche Kunst kommen und das Werk Brechts bewundern, schreibt Bürger den Avantgarden einen Plan zur Überführung der Kunst in das Leben zu, der dazu verurteilt ist, sich in einer Negation der Negation aufzulösen, das heißt in einer Normalisierung der Avantgarde durch die Institution Kunst. Marcuse hingegen ist weiterhin der Ansicht, dass »die Avantgarde kämpft«, damit eine bestimmte Form dialektischer Rationalität, die er »Logos« nennt,

nicht »von der herrschenden Eindimensionalität aufgesogen wird« und versucht, »eine Verfremdung zu schaffen, welche die künstlerische Wahrheit wieder kommunizierbar machen soll.«⁴⁵

Anders formuliert: Während Bürger in den Avantgarden die Gefahr eines Rückfalls in die Eindimensionalität sieht, scheint Marcuse in ihnen eine strukturelle Widerstandskraft zu erkennen, auch wenn er dazu ihre Kontinuität mit älteren Kunstformen einräumen muss, insofern als auch die Avantgarden hierarchische Strukturen schufen, die jedoch zu radikaler Kritik fähig waren, wie etwa die griechischen Tragödie. Diese Verwandtschaft zu Marcuses Argumentation, ebenso wie eine zugleich pessimistischere und differenziertere Sicht auf die Pluralität der Avantgarden und ihre politische Transformation, erklärt die ambivalente Stellung, die Bürger in seiner *Theorie der Avantgarde* Brecht zuschreibt. Sie ist wahrscheinlich auch der Schlüssel zum Verständnis seiner Kritik am Happening.

Der Fall Artaud, auf Leben und Tod

Marcuses Auffassung der Avantgarden in der Zeit, die zwischen *Der eindimensionale Mensch* (1964) und *Konterrevolution und Revolte* (1973) liegt, hatte sich allerdings weiterentwickelt. Das letztere Werk scheint Bürger offenbar am stärksten beeinflusst zu haben, insbesondere das Kapitel »Kunst und Revolution«, in dem Marcuse anerkennt, dass sich ein Teil der zeitgenössischen künstlerischen und politisch engagierten Avantgarden im Kontext der amerikanischen und europäischen Studentenbewegungen nicht mehr auf Brechts Verfremdung berief, obwohl dessen Einfluss weiterhin maßgeblich war. Die Idee eines maoistisch inspirierten »Guerilla-Theaters«⁴⁶ beruft sich auf ästhetischer Ebene auf ein »Programm der Aufhebung der Kunst«, das sich direkt an die 1964 neu veröffentlichten theoretischen Schriften Antonin Artauds anlehnt, allen voran »Schluss mit den Meisterwerken«.⁴⁷

Marcuse erkennt die Relevanz von Artauds These, auch in ihrer Zeitgebundenheit an und hält fest, dass der Autor »[z]wischen den beiden Weltkriegen«⁴⁸ tätig war. Dennoch kritisiert er das Streben nach Unmittelbarkeit im Ausdruck von Gewalt, das sich in den manifestartigen Essays des »Theaters der Grausamkeit« zeigt. In der Tat scheint es, dass der Begriff seine kathartische Wirkung verloren hat, denn Gewalt sowie die Überflutung der Sinne durch visuelle und akustische Reize sind in unseren Industriegesellschaften in vielerlei Hinsicht banal geworden. Während Artaud »ein Theater vor[schlägt], in dem körperliche, gewaltsame Bilder die Sensibilität des Zuschauers [...] zermalmen und hypnotisieren«,⁴⁹ fragt sich Marcuse: »Und welche Sprache, welche Bilder könnten heute Geist und Körper derer ›zermalmen und hypnotisieren‹, die in friedlicher Koexistenz mit Völkermord, Folter und Gift leben (und sogar davon profitieren)?«⁵⁰ Artauds radikaler Wille, die theatralische Performance durch eine Übersättigung der Sinnesorgane zu überwinden, führe laut Marcuse letztlich zu den morbiden Aspekten des Lebens: Gewalt, Krieg und Tod. »Sie durchbrechen nicht die repressive Vertrautheit mit der Zerstörung – sie reproduzieren sie.«⁵¹

Wahrscheinlich gaben diese scharfe Kritik an Artaud und die Berücksichtigung seiner Rezeption in manchen Bereichen des Theaters der 1960er Jahre⁵² Bürger den Anstoß, sich von der äußersten Grenze des Avantgardeprojektes abzuwenden, nämlich von der

Suche nach der Unmittelbarkeit als Aufhebung der Grenze zwischen Kunst und Leben. Dies führte dazu, dass sich seine und Marcuses Position ähneln, und zwar hinsichtlich der rückwirkenden Aufwertung Brechts als Modell einer gelungenen Verbindung zwischen dem avantgardistischen Kunstwerk und dem Ausdruck von kritischer Auseinandersetzung mit politischen Verhältnissen in der Form des Werkes selbst. Natürlich muss Bürger einräumen, dass Brecht »[d]ie Intention der Vertreter der Avantgardebewegungen auf Zerstörung der Institution Kunst [...] niemals geteilt«⁵³ hat; er fügt jedoch überraschenderweise hinzu, dass »Brecht [...] Avantgardist in dem Maße [sei], wie der Typus des avantgardistischen Kunstwerks auf Grund der Tatsache, dass es die Teile aus der Herrschaft des Werkganzen entlässt, einen neuen Typus politischer Kunst ermöglicht.«⁵⁴

Bürger geht also von einem relativ formalen Standpunkt aus, nämlich dem Kriterium des Werks als nicht-organisches, in der Formimmanenz politisch engagiertes Gefüge, um die transformierende Kraft der Avantgardekunst zu verteidigen. Zugleich stellt er fest, dass seine Versuche am Widerspruch scheitern müssen, welcher in der Aufhebung der Kunst liegt. Handelt es sich hierbei um eine endgültige und entschiedene Stellungnahme zugunsten des brechtschen Verfremdungseffekts gegen die direktere Provokation der Performance? Oder geht es vielmehr um den Versuch, beide Ansätze zu versöhnen, indem das Theater Brechts als Modell dient, insofern als es die performative Ansprache der Kabaretttradition mit einer reflexiven Distanz zu ihr und zur Institution verbindet, die sie einschließt?

Abschließend kann als Fazit festgehalten werden, dass sich Bürger zu einem späteren Zeitpunkt mit größerer Aufmerksamkeit der sehr spezifischen Avantgardekonzeption Artauds widmet. In einem Essay über Artaud, der in *Prosa der Moderne*⁵⁵ erschienen ist, formuliert Bürger die Probleme, die einige Aussagen der *Theorie der Avantgarde* in Bezug auf die Grenze zwischen Kunst und Leben aufwerfen können, auf reflektierte Weise neu. Dadurch hebt er die Originalität Artauds im Verhältnis zu den Surrealisten hervor. Artaud will Kunst keineswegs abschaffen, indem er sie mit dem Leben gleichsetzt, sondern versucht, sich an der Gratlinie des Lebens zu bewegen, das sich unmittelbar in der Kunst *ausdrücken* will, selbst wenn dabei die Gefahr besteht, dass dieser Ausdruck letztlich nur noch das aus dieser unmöglichen Unmittelbarkeit entstandene Leid ausdrücken kann. Dieses Paradox erkennt Bürger in der Korrespondenz von Artaud und Jacques Rivière. Hier zeigt sich Artaud einerseits entschlossen, seine Gedichte als unmittelbare Ausdrucksformen seines psychischen Leidens zu veröffentlichen, wertet sie andererseits aber als vorübergehende Spuren eines Leides ab, das sie überdauern wird. Ebenso betont Bürger den »Widerspruch zwischen der formulierten Erfahrung des Denk- und Sprachverlusts und der außerordentlichen Genauigkeit, mit der diese Erfahrung festgehalten wird.«⁵⁶ Was schließlich die Besonderheit des Theaters ausmacht, so ist Artaud nicht bloß der Prophet eines Leidenspathos, wenn er vom »Theater der Grausamkeit« spricht, wie Marcuse zu glauben schien. Artaud geht davon aus, dass jede Aufführung stets neu zu vollziehen sei und das Theater somit der geeignetste Ausdrucksort der Wahrheit über die avantgardistischen Bewegungen sein könne: Der Obsoleszenz des Neuen und des symbolischen Todes dessen, was lebt oder wiederzuleben begann, beiwohnen zu müssen. Bürger zitiert in diesem Zusammenhang den letzten Absatz des Essays »Das

Theater und die Kultur«, in dem Artaud präzise den Begriff des »Lebens« formuliert, der der Vorstellung einer performativen Aufhebung der Grenze zwischen Kunst und Leben endlich Sinn verleihen könnte:

»So gilt es auch zu verstehen, dass es sich, wenn wir das Wort Leben aussprechen, dabei nicht um das durch die Äußerlichkeit der Tatsachen bestimmte Leben handelt, sondern um jene Art zarten, lebhaften Feuers, an das keine Form rührt. Wenn es überhaupt etwas Infernalisches, wirklich Verruchtes in dieser Zeit gibt, so ist es das künstlerische Haften an Formen, statt zu sein wie Verurteilte, die man verbrennt und die von ihrem Scheiterhaufen herab Zeichen machen.«⁵⁷

Bürger analysiert diesen letzten Satz und hebt zurecht hervor, dass es auch darum gehe, eine Form zu erfinden, »die – man kann es nur paradox formulieren – in der der Tod gelebt wird. Nicht mehr individueller Ausdruck wäre eine solche Kunst, sondern Ausdruck der Zerrissenheit des Lebens selbst.«⁵⁸ Ungeachtet der verhaltenen kritischen Skepsis, die in diesen späten Texten über Artaud zum Ausdruck kommt, und obwohl Bürger die Studie nicht genutzt hat, um die Performance erneut ins Zentrum der Avantgarden zu rücken, lässt sich in diesem Kommentar dennoch eine gewisse Wendung erkennen. Auch zeigt sich hier eine Verbindung zwischen den frühen Arbeiten Peter Bürgers zu den Avantgarden und seinen späteren Werken, in denen es vornehmlich um eine Literaturtheorie geht, die zugleich eine Theorie der Subjektivität ist.⁵⁹ Bei seinen Analysen von Jacques Derrida, Georges Bataille und Maurice Blanchot erweist sich Bürger erstaunlicherweise empfänglicher für das Thema der Performativität, verbleibt dabei aber immer beim Schauplatz der Schrift.⁶⁰

- 1 Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974, S. 7: »Die vorliegende Arbeit geht von den Ergebnissen meines Surrealismus-Buches aus. Auf die dort vorgelegten Einzelanalysen verweise ich hiermit global, damit im Folgenden auf Einzelhinweise nach Möglichkeit verzichtet werden kann.« Französische Übersetzung: Id., *Théorie de l'avant-garde*, übers. von Jean-Pierre Cometti, Marseille: éditions Questions théoriques, Koll. »Saggio Casino«, 2013, S. 7, im Folgenden abgekürzt mit *TDA* bzw. *TAV*.
- 2 *TAV*, S. 9; *TDA*, »Einleitung: Vorüberlegungen zu einer kritischen Literaturwissenschaft«, S. 8.
- 3 Siehe Nicolas Heimendinger, »Avant-gardes et post-modernisme. La réception de la *Théorie de l'avant-garde* de Peter Bürger dans la critique d'art américaine«, in: *Biens Symboliques / Symbolic Goods* 11, 2022, DOI: <https://doi.org/10.4000/bssg.1214> [letzter Zugriff 02/11/2025].
- 4 Für eine allgemeine Einführung siehe RoseLee Goldberg, *Performance Art. From Futurism to the Present* [1979], Neuausgabe, New York: Thames and Hudson, 1990. Für eine anthropologische Herangehensweise, siehe Joachim Fiebach, »Performance«, in: Karlheinz Barck, Martin Fontius, Friedrich Wolfzettel und Burkhardt Steinwachs (Hg.), *Ästhetische Grundbegriffe*, Bd. 4, Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler, 2002, S. 740–758.
- 5 *TAV*, S. 36; *TDA*, S. 29: »Mit dem Begriff Institution Kunst sollen hier sowohl der kunstproduzierende und distribuierende Apparat als auch die zu einer gegebenen Epoche herrschenden Vorstellungen über Kunst bezeichnet werden, die die Rezeption von Werken wesentlich bestimmen.«
- 6 »Au lieu de parler d'œuvres d'art d'avant-garde, il nous faudra parler de manifestations d'avant-garde. Une manifestation dadaïste n'a pas le caractère d'une œuvre, et cependant il s'agit d'une authentique manifestation de l'avant-garde artistique.« *TAV*, S. 84; *TDA*, S. 68–69: »Statt von avantgardistischem Werk soll hier von avantgardistischer Manifestation gesprochen werden. Eine dadaistische Veranstaltung hat keinen Werk-Charakter, dennoch handelt es sich um eine authentische Manifestation der künstlerischen Avantgarde.«

- 7 TAV, S. 95: »[...] ces tentatives, qu'on pourrait décrire comme néo-avant-gardistes, les *happenings*, par exemple, ne peuvent plus avoir la valeur de protestation des manifestations dadaïstes, même si elles bénéficient d'une préparation et d'une exécution très supérieures à celles-ci«; TDA, S. 79: »[...] diese Versuche, wie z. B. die Happenings – man könnte sie als neoavantgardistisch bezeichnen –, vermögen den Protestwert dadaistischer Veranstaltungen nicht mehr zu erreichen, und das unabhängig davon, dass sie perfekter geplant und durchgeführt sein mögen als diese.«
- 8 TAV, S. 144–151; TDA, S. 123–128.
- 9 Detaillierte Analysen der Entwicklung performativer Werke und Praktiken innerhalb der 68er-Bewegung im deutschsprachigen Raum finden sich bei Martin Klimke und Joachim Scharloth (Hg.), *Handbuch zur Kultur- und Mediengeschichte der Studentenbewegung*, Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler, 2007. Siehe allen voran die Beiträge von Joachim Scharloth, »Ritualkritik und Rituale des Protests: Die Entdeckung des Performativen in der Studentenbewegung der 1960er Jahre«, S. 75–87; Dorothea Kraus, »Straßentheater als politische Protestreform«, S. 89–100; sowie Martin Papenbrock, »Happening, Fluxus, Performance: Aktionskünste in den 1960er Jahren«, S. 137–149.
- 10 TAV, S. 83; TDA, S. 67: »Was sie [die Avantgardisten] von jenen unterscheidet, ist der Versuch, von der Kunst aus eine *neue* Lebenspraxis zu organisieren.« Hervorhebung des Autors.
- 11 TAV, S. 94–95; TDA, S. 78–79.
- 12 Daniel Spoerri, *Qui sait où sont en haut et en bas?*, 1964, dreidimensionale Collage, verschiedene Materialien, 54 × 63 × 16 cm, Hamburger Kunsthalle. TDA, S. 79: »Wer weiß, wo oben und unten ist?«
- 13 Somit besteht die zehnte Regel für die Kreation eines Happenings laut Allan Kaprow, einem ihrer Erfinder, darin, nicht zu wiederholen: »Führe das Happening nur einmal durch. Es zu wiederholen macht es alt, erinnert an Theater und bewirkt dasselbe wie die Probe«. Allan Kaprow, *How to Make a Happening*, Schallplatte, Mass Arts Verlag, 1966: »Perform the happening once only. Repeating it makes it stale, reminds you of theatre and does the same thing as rehearsing.«
- 14 Peter Bürger, *Die frühen Komödien Pierre Corneilles und das französische Theater um 1630*, Frankfurt am Main: Athenäum Verlag, 1971. Für einen Gesamtüberblick über den Werdegang und die Publikationen Bürgers, siehe Wolfgang Asholt, »In memoriam Peter Bürger«, in: *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte* 42, 2018, Nr. 1–2, S. 203–207.
- 15 Peter Bürger, »Herr und Knecht bei Marivaux«, in: id., *Studien zur französischen Frühaufklärung*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1972, S. 133–150. Der Artikel analysiert das Stück *Le Triomphe de Plutus* (1728).
- 16 TAV, S. 35; TDA, S. 28: »Die Kritik [Lessings an den deutschen Nachahmungen der klassischen französischen Tragödie] funktioniert hier innerhalb der Institution Theater. [...] Davon zu unterscheiden ist ein Typus von Kritik, der die Institution Kunst als Ganzes betrifft: die Selbstkritik der Kunst.«
- 17 TAV, S. 78–79; TDA, S. 64–65.
- 18 Siehe Peter Bürger, »Der Allegoriebegriff Benjamins«, in: TAV, S. 112–113; TDA, S. 92–93.
- 19 Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Berlin: Ernst Rowohlt Verlag, 1928.
- 20 Theodor W. Adorno, *Versuch über Wagner*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1952.
- 21 Id., *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970.
- 22 TAV, S. 7; TDA, S. 7. Peter Bürger, *Der französische Surrealismus. Studien zur avantgardistischen Literatur*, Frankfurt am Main: Athenäum Verlag, 1971, neu aufgelegt und erweitert bei Suhrkamp 1992–1996.
- 23 Peter Bürger, »Art mimétique et révolution culturelle : Antonin Artaud«, in: id., *La Prose de la modernité*, III, 5, übers. von Marc Jimenez, Paris: Klincksieck, 1994, S. 215–229; Peter Bürger, »Mimetische Kunst und Kulturrevolution: Antonin Artaud«, in: id., *Prosa der Moderne*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1988, S. 236–252, im Folgenden abgekürzt mit *PM*, S. 215–229 und *PDM*, S. 236–252.
- 24 TAV, S. 27; TDA, S. 44: »Der hier verwendete Begriff der historischen Avantgardebewegungen ist vor allem am Dadaismus und frühen Surrealismus gewonnen, er bezieht sich aber gleichermaßen auf die russische Avantgarde nach der Oktoberrevolution. Die Gemeinsamkeit dieser Bewegungen besteht bei allen, zum Teil erheblichen Unterschieden darin, dass sie nicht einzelne künstlerische Verfahrensweisen der vorausgegangenen Kunst ablehnen, sondern diese in ihrer Gesamtheit, so einen radikalen Traditionsbruch vollziehend, und dass in ihren extremsten Ausprägungen sie sich vor allem gegen die Institution Kunst wenden, wie sie sich in der bürgerlichen Gesellschaft herausgebildet hat. Mit Einschränkungen, die in konkreten Untersuchungen herauszuarbeiten wären, gilt dies auch für den italienischen Futurismus und den deutschen Expressionismus.«

- 25 Hugo Ball, »Eröffnungs-Manifest, 1. Dada Abend, Zürich, 14. Juli 1916«: »Je ne veux pas de mots inventés par d'autres«, übersetzt von Jean Tain, in: Angela Merte, Karl Riha und Jörgen Schäfer (Hg.), *DADA total. Manifeste, Aktionen, Texte, Bilder*, Stuttgart: Philipp Reclam, 1994, S. 34: »Ich will keine Worte, die andere erfunden haben.«
- 26 Ibid., S. 34: »Das Wort will ich haben, wo es aufhört und wo es anfängt.«
- 27 Tristan Tzara, »Manifeste Dada 1918«, in: id., *Sept manifestes Dada*, Paris: Pauvert, 1978, S. 359–360; »Manifest Dada 1918 (Gelesen vom Autor am 23. Juni in der »Meise« in Zürich)«, übers. von Hans Jacob, in: *DADA total*, op. cit., S. 35.
- 28 Filippo Tommaso Marinetti, »Le Music-Hall : manifeste futuriste« (1913) und Luigi Russolo »L'Art des bruits. Manifeste futuriste« (1913), in: Giovanni Lista, *Futurisme. Manifestes, proclamations, documents*, Lausanne: L'Âge d'homme, 1973.
- 29 Siehe *Manifestes futuristes russes*, ausgewählt, übersetzt und kommentiert von Léon Robel, Paris: les Éditeurs français réunis, 1972 und RoseLee Goldberg, »Victory over the Sun«, in: id., *Performance Art*, op. cit., S. 34–37.
- 30 *TAV*, S. 30; *TDA*, S. 45.
- 31 »Eigentlich bewähren sich die Formen der surrealistischen Sprache am ehesten im Dialog. [...] Es gibt überhaupt keine Unterhaltung, in der eine solche Störung nicht unterläuft. [...] Der poetische Surrealismus, dem diese Studie gilt, hat sich bisher bemüht, den Dialog in seiner absoluten Wahrheit wiederherzustellen, indem er die beiden Gesprächspartner von ihren Höflichkeitspflichten befreite. [...] Die Worte, die Bilder bieten sich dem, der zuhört, lediglich als Sprungbrett des Geistes an.« André Breton, *Manifeste du surréalisme* [1924], in: id., *Manifestes du surréalisme*, Paris: Gallimard, 2013, S. 46–47, zitiert aus id., *Die Manifeste des Surrealismus*, übers. von Ruth Henry, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1986, S. 33–34.
- 32 Siehe André Breton und Philippe Soupault, »Barrières«, in: id., *Champs magnétiques*, Paris: Gallimard, 1971, S. 61–74. Diese Überlegung verdanken wir Wolfgang Asholts Kommentar des Gedichts und dessen Beispielhaftigkeit im Rahmen seines Vortrags bei einem der Colloques de Cerisy, »Penser la lecture«: »Existe-t-il un »effet retour« herméneutique de l'art sur la vie? Les textes surréalistes d'Aragon et Breton«, 27. Juli 2024.
- 33 Bürger, *Der französische Surrealismus*, op. cit., S. 59 folgende.
- 34 *TAV*, S. 83–84; *TDA*, S. 67–68.
- 35 Herbert Marcuse, *Contre-révolution et révolte*, übersetzt von Didier Coste, Paris: Seuil, 1973; id., *Counterrevolution and Revolt*, Boston: Beacon Press, 1972; id., *Konterrevolution und Revolte*, übers. von Renate und Rolf Wiggershaus, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1973.
- 36 Herbert Marcuse, *L'Homme unidimensionnel*, übers. von Monique Wittig, Paris: éditions de Minuit, 1968; id., *One-dimensional Man* [1964], New-York/London: Routledge, 1991; id., *Der eindimensionale Mensch*, übersetzt von Alfred Schmidt [1967], München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1988, im Folgenden abgekürzt mit *HUN*, *ODM* und *EDM*.
- 37 Herbert Marcuse, *HUN*, S. 86; *ODM*, S. 64; *EDM*, S. 81: »Vor dieser kulturellen Versöhnung waren Literatur und Kunst wesentlich Entfremdung, hielten den Widerspruch aus und bewahrten ihn.«
- 38 *HUN*, S. 88; *ODM*, S. 67; *EDM*, S. 83: »Trotz aller Demokratisierung und Popularisierung besteht sie in dieser Form fort während des neunzehnten Jahrhunderts und bis ins zwanzigste Jahrhundert hinein.«
- 39 Ibid.
- 40 *HUN*, S. 89; *ODM*, S. 68; *EDM*, S. 84–85.
- 41 *HUN*, S. 88; *ODM*, S. 66; *EDM*, S. 83.
- 42 *HUN*, S. 89; *ODM*, S. 68; *EDM*, S. 85: »Jetzt ist diese Distanziertheit beseitigt – und mit ihr Transzendenz und Anklage«. Der englische Begriff »transgression« auf Deutsch mit »Transzendenz« wiedergegeben.
- 43 *HUN*, S. 90; *ODM*, S. 68; *EDM*, S. 85.
- 44 *HUN*, S. 91; *ODM*, S. 70; *EDM*, S. 86: »Unterhaltung und Lernen sind jedoch keine Gegensätze; Unterhaltung kann die wirksamste Art des Lernens sein.«
- 45 *HUN*, S. 91; *ODM*, S. 69; *EDM*, S. 86: »Der Kampf um dieses Medium oder vielmehr der Kampf dagegen, dass es von der herrschenden Eindimensionalität aufgesogen wird, tritt hervor in den avantgardistischen Versuchen, eine Verfremdung zu schaffen, welche die künstlerische Wahrheit wieder kommunizierbar machen soll.«
- 46 Herbert Marcuse, *Contre-révolution et révolte*, op. cit., S. 131; id., *Counterrevolution and Revolt*, op. cit., S. 101; id., *Konterrevolution und Revolte*, op. cit., S. 120; im Folgenden abgekürzt mit *CRR*, S. 131; *CAR*, S. 101; *KUR*, S. 120: »Zweifelloso gibt es Rebellion im Guerilla-Theater.«

- 47 *CRR*, S. 141–142; *CAR*, S. 111; *KUR*, S. 130:
»Zwischen den beiden Weltkriegen, als der Protest direkt in Aktion umsetzbar und ihr verknüpft schien, als die Zerstörung der ästhetischen Form den in Aktion befindlichen revolutionären Kräften am ehesten zu entsprechen schien, verkündete Antonin Artaud das Programm der Abschaffung der Kunst:
»En finir avec les chefs-d'œuvre.«
- 48 *CRR*, S. 141; *CAR*, S. 111; *KUR*, S. 130.
- 49 Antonin Artaud, »En finir avec les chefs-d'œuvre«, in: id., *Le Théâtre et son double* [1938], Neuauflage Paris: Gallimard, 1964, 1985, S. 128, zitiert aus id., »Schluss mit den Meisterwerken«, in: id., *Das Theater und sein Double*, Frankfurt am Main: Fischer, 1969, S. 88.
- 50 *CRR*, S. 142; *CAR*, S. 112; *KUR*, S. 131.
- 51 *CRR*, S. 142; *CAR*, S. 112; *KUR*, S. 132.
- 52 Marcuse nennt insbesondere *Paradise Now*, eine kollektive und wandernde Inszenierung des *Living Theatre* von Judith Malina und Julian Beck (*KR*, S. 143; *KUR*, S. 113; *KRR*, S. 133). Eine Analyse des Einflusses von Artaud auf die Theateravantgarden des 20. Jahrhunderts und vor allem auf das Living Theatre findet sich bei Monique Borie: »Le théâtre des années 1960, l'ère Artaud«, in: Olivier Penot-Lacassagne (Hg.), *Revue des Lettres Modernes*, Bd. 2, *Artaud et les avant-gardes théâtrales*, Paris/Caen: Lettres modernes Minard, 2005, S. 113–137; siehe auch die reflektierte Auseinandersetzung von Peter Brook über die Bedeutung Artauds und des Living Theatre in: Peter Brook, *L'Espace vide. Écrits sur le théâtre* [1968], Paris: Seuil, 1977, S. 73–92.
- 53 *TAV*, S. 145; *TDA*, S. 124.
- 54 *TAV*, S. 150; *TDA*, S. 12.
- 55 »Art mimétique et révolution culturelle : Antonin Artaud«, in: *PM*, S. 221 folgende; *PDM*, S. 243 folgende.
- 56 *PM*, S. 216; *PDM*, S. 237.
- 57 Antonin Artaud, »Le théâtre et la culture« [1937], in: id., *Le Théâtre et son double*, op. cit., S. 19–20, zitiert aus »Vorwort: Das Theater und die Kultur«, in: id., *Das Theater und sein Double*, op. cit., S. 15. Hervorhebung des Autors.
- 58 *PM*, S. 227; *PDM*, S. 250.
- 59 Siehe Peter Bürger, *Das Denken des Herrn. Bataille zwischen Hegel und dem Surrealismus. Essays*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1992, und id., *Das Verschwinden des Subjekts. Eine Geschichte der Subjektivität von Montaigne bis Barthes*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1998.
- 60 Dieser Artikel geht auf ein Lektüreseminar zur *Theorie der Avantgarde* zurück, welches 2023 an der École Normale Supérieure de Lyon stattgefunden hat. Seine Ideen wären ohne die aktive Teilnahme der Student:innen nicht dieselben gewesen. Der Verfasser hat von ihren Anregungen und Arbeiten in hohem Maße profitiert, was insbesondere für Eliott Bernard de Courville, Simon Bongrand und Bénédicte Le Pimpec gilt. Ihnen sei an dieser Stelle herzlich gedankt, ebenso wie Julie Ramos und der Redaktion von *Regards Croisés* für ihre redaktionelle Arbeit.



Lectures croisées

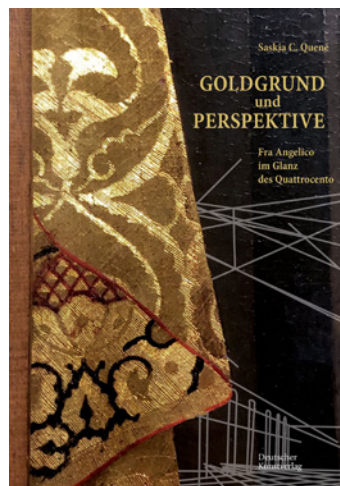
Recensions françaises et allemandes
Deutsch-französische Rezensionen

Lectures croisées

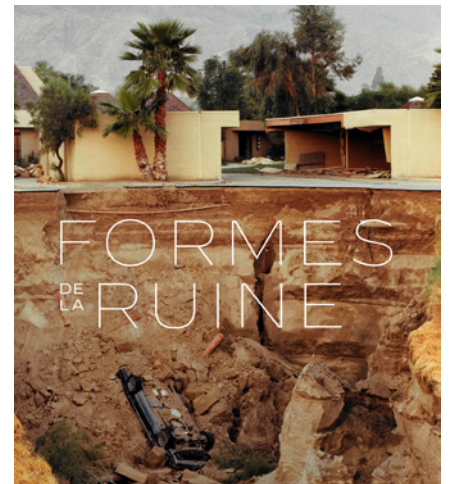
↗ 100



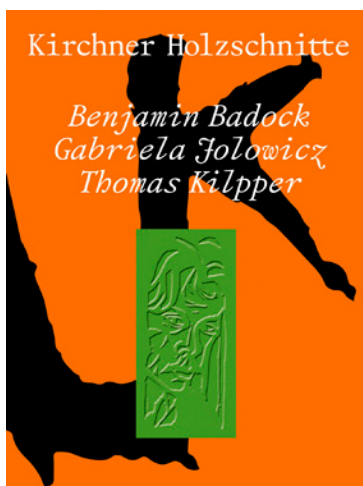
↗ 103



↗ 109



↗ 122



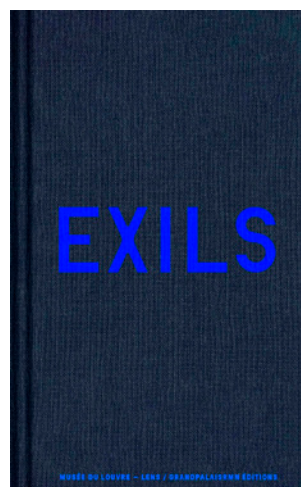
↗ 126



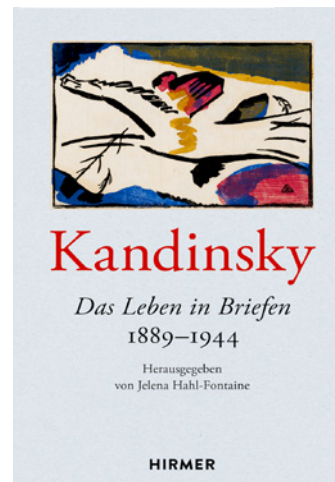
↗ 113



↗ 116



↗ 119



↗ 133



↗ 136



Juliane von Fircks

Panni Tartarici. Seidengewebe aus Asien im Spätmittelalterlichen Europa

Jean-Claude Schmitt

L'expression latine qui sert de titre à ce livre somptueux, dont les illustrations en couleur dans le texte éclairent un commentaire informé, précis et d'une grande clarté, désigne les « draps tartares » ou plus exactement les tissus de soie qui affluèrent d'Orient en Occident à partir du XIII^e siècle. Ils avaient vocation à être convertis en parements liturgiques, habiller les élites princières ou patriciennes et les suivre jusque dans leurs tombeaux. En fait, ces matières précieuses, parmi d'autres objets avidement recherchés comme les gemmes, les épices, les bijoux en or ou les ivoires, n'avaient jamais cessé d'être importées depuis l'Antiquité. On en trouve maints témoignages dans les trésors d'Église, entourant le plus souvent les reliques des saints et parfois le corps d'un mort illustre, comme le montrent parmi d'autres exemples la « chemise » de la reine Bathilde à Chelles (VII^e siècle) ou les trésors de Hildesheim et de Bamberg.

Les croisades ont permis aux Latins de se trouver plus immédiatement au contact des caravanes transportant ces objets de faible volume, mais de grand prix, depuis l'Asie lointaine. Mais le « moment mongol » (*der mongolische Augenblick*) a complètement changé la donne : en 1206, Gengis Khan s'impose à la tête des tribus nomades qui depuis la région du lac Baïkal conquièrent à une vitesse fulgurante tout l'espace eurasiatique, atteignant en quelques années l'Anatolie, Kiev et Novgorod, l'Iran et la mer Caspienne et même, en 1241, les franges des États latins. Certes, l'empire mongol ne dure pas longtemps, il se fracture aussi vite qu'il s'est constitué, mais il a ouvert ces espaces immenses et permis que les contacts se maintiennent plus durablement entre les Européens et les dynasties issues de cet empire, comme celle des Yuan de Chine. Des voyageurs occidentaux, marchands ou religieux, tels Marco Polo ou Giovanni di Plano Carpini, osent s'aventurer vers ces confins du monde et en découvrent les « merveilles » : parmi elles, les « *panni tartarici* » convoités de longue date et qui désormais affluent comme jamais auparavant, au rythme des caravanes et des galées vénitiennes.

Juliane von Fircks leur consacre un livre passionnant qui mêle toutes les sources d'information : les textes perses et arabes qui renseignent sur la fabrication et les usages de ces textiles en Orient, les textes littéraires occidentaux (tel le *Parzifal* de Wolfram von Eschenbach), les inventaires de trésor d'église, les vestiges archéologiques beaucoup plus nombreux aux XIII^e et XIV^e siècles que dans le passé, comme la chasuble dite de sainte Aldegonde et les autres parements d'autel du trésor de Maubeuge (deuxième moitié du

XIII^e siècle) ; à Braga, le revêtement en soie du sarcophage de Blanca du Portugal († 1321) et la mitre brodée de Gonçalo Pereira († 1348) ; et surtout à Burgos, la robe et la coiffe de Fernando de la Cerda († 1275) et d'autres reliques funéraires du monastère de Santa Maria la Real de las Huelgas.¹ L'historienne s'intéresse à la matérialité de tous ces objets, non seulement aux tissus importés, aux techniques de tissage ou de teinture, à l'insertion de fils d'or, à la broderie d'écritures coufiques riches de nouvelles informations, mais à leur transformation dans les ateliers occidentaux, à la production locale de vêtements liturgiques ou profanes, à la division du travail et aux échanges que tout cela induit, par exemple entre l'Angleterre, réputée pour ses broderies, et la cour portugaise. Au XIV^e siècle, le goût et le commerce de ces tissus précieux ne faiblissent pas, comme on le voit dans les cours royales et pontificale : le pape Boniface VIII, tout comme l'empereur Louis de Bavière († 1347) en sont friands. La cour de Bohême, dès le roi Rodolphe I^{er} († 1307), puis surtout sous les règnes de Charles IV († 1380) et de Wenceslas IV († 1419) n'est pas en reste.

Entre temps, vers 1350, ces tissus de soie contribuent au succès de nouvelles manières de se vêtir, les hommes adoptant pour la première fois un vêtement court, dont témoignent les miniatures des manuscrits, les effigies funéraires ou les figures de donateurs sur les retables d'autel ; ou mieux encore les pourpoints exceptionnellement conservés de Charles de Blois (Musée des textiles de Lyon) et d'un jeune prince, peut-être Charles VI de France (Musée de Chartres). Ainsi les tissus de soie ont contribué à la naissance de la mode en Europe au milieu du XIV^e siècle. Cependant, l'augmentation de la demande coïncide avec des difficultés croissantes d'approvisionnement depuis l'Orient. La production italienne de la soie, en premier lieu à Lucques, prend alors le relais² : plus proches, alimentant un commerce plus régulier, la soierie italienne parvient à satisfaire l'engouement des cours princières de la fin du Moyen Âge et de la Renaissance.

Un dernier apport essentiel de ce livre magnifique doit être ici souligné et loué : Von Fircks n'oublie pas qu'elle est aussi une historienne de l'art et c'est avec une extrême finesse qu'elle scrute dans les peintures contemporaines la trace des *panni tartarici* dont elle a au préalable étudié tous les autres aspects : de Simone Martini à Jan van Eyck ou Jean Fouquet, elle observe à la loupe les bordures des vêtements de la Vierge ou les imitations de tentures brodées qui parent le fond des retables. En résumé, voilà donc une recherche exemplaire d'une histoire « totale », ne négligeant aucun aspect de la production, des échanges, de la transformation, des usages, des représentations de ces tissus précieux. Pendant deux ou trois siècles, les *panni tartarici* donnèrent aux fastes liturgiques comme aux cérémonies royales et princières les plus prestigieuses d'Europe occidentale, un éclat scintillant d'or et un reflet d'Orient.

Juliane von Fircks, *Panni Tartarici. Seidengewebe aus Asien im Spätmittelalterlichen Europa*, Berlin : Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft & Riggisberg : Abegg-Stiftung, 2024, 268 pages



- 1 Encadré par une introduction et une conclusion substantielles, le livre comprend neuf chapitres : les deux premiers évoquent l'importance matérielle et symbolique de la soie depuis l'époque carolingienne jusque vers 1200, en se fondant notamment sur les témoignages des littératures épique et courtoise. Le chapitre 3 fait la somme des connaissances sur l'irruption des Mongols en Europe en 1240-41. Suit la présentation de l'importance de la soie en Asie et dans le monde musulman et la production des étoffes tissées d'or au Proche Orient (chapitres 5 et 6). Le chapitre 6 fait le point sur les fonds conservés en Europe occidentale, particulièrement à Maubeuge, Las Huelgas et Braga, d'étoffes de soie orientales. Le chapitre 7 précise les effets de la conquête par Qubilai Khan de la Chine et de l'Iran et le chapitre 8 suit les conséquences des importations d'étoffes précieuses en Occident au XIV^e siècle, principalement à la cour pontificale (Boniface VIII), dans l'Empire (Charles IV de Bohême) et dans le royaume de France (pourpoint de Charles de Blois). Le chapitre 9 analyse la représentation des étoffes précieuses dans la peinture européenne du Quattrocento.
- 2 Le basculement d'Est en Ouest de la production et de la consommation de la soie s'est accompagné d'un transfert de représentations « mythiques » et de valeurs mis en lumière par Claudio Zanier, *Miti e culti della seta. Dalla Cina all'Europa*, avec une préface de Jean-Claude Schmitt, Padova : Cleup, 2019.

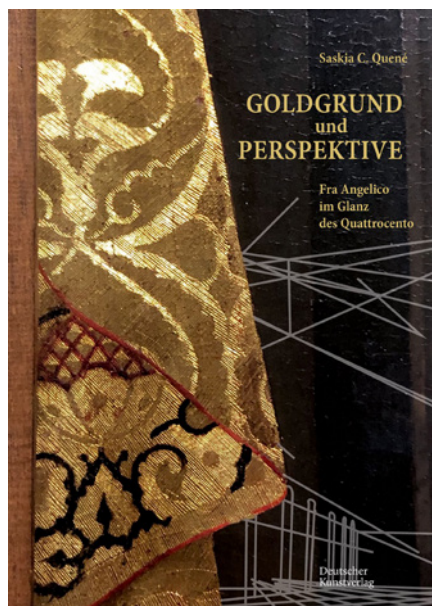
Saskia C. Quené

Goldgrund und Perspektive. Fra Angelico im Glanz des Quattrocento

Romain Thomas

Dans son essai à l'immense postérité, *La perspective comme forme symbolique*, publié en 1927,¹ Erwin Panofsky, reconstituait la façon dont les peintres du Quattrocento avaient mis au point la construction perspective et, ce faisant, opposait incidemment celle-ci au « fond d'or » médiéval, simple « feuille neutre » dans laquelle les « éléments picturaux individuels [...] ont presque totalement perdu [...] leur cohérence spatiale perspective ».² Si l'on considère usuellement aujourd'hui qu'on est passé, à la Renaissance, d'une représentation symbolique du monde avec des œuvres à fond d'or, à une représentation naturaliste appuyée sur un schéma perspectif permettant de montrer sur la surface bidimensionnelle un espace infini, homogène et isotrope, c'est à un imposant effort de déconstruction de tels schèmes de pensée que se livre méthodiquement Saskia Quené. Chercheuse à l'université de Tübingen, elle prend donc le contrepied de Panofsky dans cet ouvrage qui est la version publiée de sa thèse de doctorat (soutenue à l'université de Bâle en 2020) – un travail qui a déjà reçu trois prix. Elle nous invite à reconsidérer complètement ces *topoi*, pour les dépasser, en analysant en profondeur une série d'œuvres du peintre Fra Angelico, situé au point nodal de tels enjeux. À une introduction aussi imposante qu'indispensable s'attaquant à l'historiographie du fond d'or puis aux techniques de dorure médiévales, succèdent trois parties permettant d'analyser une série de problématiques soulevées par trois types iconographiques d'œuvres du moine dominicain : la Vierge de l'humilité, l'Annonciation, le Couronnement de la Vierge.

La partie liminaire, donc, aborde la manière dont l'historiographie (surtout de langue allemande) du XX^e siècle a progressivement fait du fond d'or un motif, celui de la représentation d'un espace idéal, c'est-à-dire d'un espace divin céleste. Tandis qu'Alois Riegl (1901)³ voit dans le fond d'or des mosaïques byzantines un *idealer Raumgrund* (fond d'espace idéal), d'autres y voient un fond abstrait, décoratif (Berstl, 1920)⁴ ; la lumière (Kömsted⁵ et Bodonyi,⁶ vers 1930, et Wolfgang Schöne en 1954⁷) ; et surtout la représentation du paradis, du ciel divin (Braunfels, 1950,⁸ dont l'article aussi bref que spéculatif sur le sujet a pourtant eu jusqu'à aujourd'hui un impact considérable sur l'interprétation du fond d'or). Plus récemment, Christian Hecht a montré au contraire que les représentations du ciel divin autant que celles du ciel céleste se font indifféremment avec un fond d'or ou un ciel bleu.⁹ De son côté, Ellen Beer a, dès 1983,¹⁰ insisté sur la nécessité de prendre aussi en compte la dimension matérielle de l'or dans ces représentations – une



Saskia C. Quené, *Goldgrund und Perspektive. Fra Angelico im Glanz des Quattrocento*, Berlin : Deutscher Kunstverlag, 2022, 332 pages

approche qui a fait florès depuis le tournant matériel de l'histoire de l'art. Cependant, l'opposition, formulée dès la Renaissance, entre l'usage du précieux métal et la virtuosité de l'artiste à le représenter avec de simples pigments, a fait du fond d'or un impensé de l'histoire de l'art.

Dans un second temps de son introduction, l'auteure rappelle de manière salutaire que certaines recherches récentes ont par exemple remis en question le rôle des orfèvres et des batteurs dans l'application de l'or sur les tableaux pour mettre au jour la pratique effective des peintres médiévaux dans la dorure de leurs œuvres.¹¹ En s'intéressant au travail de la surface dorée (par des poinçons, des incisions, la pose de glacis colorés, etc.), S. Quené montre que le fond d'or peut aussi bien renvoyer à sa propre matérialité et à la surface du tableau, que prendre une valeur mimétique (par exemple d'un tissu). Pour elle, c'est également parce qu'il est difficile de pouvoir systématiquement placer le fond d'or à l'une des deux extrémités du spectre mimétique/autoréférentiel qu'il est devenu « un point aveugle de l'histoire de l'art ».¹² Dans un effort de déconstruction des concepts qu'on retrouve tout au long du livre, elle avance que la notion de fond d'or est une invention de l'histoire de l'art : « le fond d'or n'a jamais existé ».

S. Quené développe ensuite, en trois parties et six chapitres très denses, une série de réflexions sur les œuvres de Fra Angelico. La première partie (chapitre 1) est consacrée à l'iconographie de la Vierge de l'humilité, notamment à partir de l'exemple de la première œuvre du moine-peintre, conservée au musée de l'Ermitage,¹³ et à propos de laquelle elle remarque que, quoique « humble », cette Vierge repose paradoxalement sur un riche tissu rouge dont les motifs dorés sont réalisés en laissant apparaître en réserve le fond d'or sous-jacent. La question du rapport entre figure et fond permet à l'auteure d'aborder certains enjeux terminologiques : ceux du contraste, du contour et de l'enveloppe ; celui de la *mimésis* d'un tissu qui dépasse la réalité technique du tissage. Au-delà de la dichotomie figure/fond, dont l'auteure rappelle qu'elle ne fut élaborée qu'à l'époque moderne, elle reprend à Riegl l'idée d'un « fond spatial idéal » permettant à l'artiste de tester toutes sortes de recettes graphiques.¹⁴

Dans la seconde partie, l'auteure examine la question de la perspective à partir de représentations de l'Annonciation. Le chapitre 2 (*Perspektive* – « Perspective »), examine le tableau aujourd'hui conservé au Prado, destiné à l'origine à orner le jubé de l'église du couvent San Domenico de Fiesole,¹⁵ où Fra Angelico était moine. Cette œuvre a pu être

considérée, selon Carl Strehlke, comme le plus ancien exemple (conservé) d'usage de la perspective en architecture, et donc paradigmatique du passage du fond d'or au nouveau canon renaissant. S. Quené revient sur les débats concernant la construction perspective à la Renaissance, pour insister, au-delà de ce que l'historiographie a consacré comme *costruzione legittima*, sur la pluralité des techniques employées par la plupart des peintres pour restituer la tridimensionnalité. Cette problématique lui permet de revenir à l'usage de l'or de l'*Annonciation* de Fiesole et de démontrer qu'il n'est pas incompatible avec la perspective, obtenue – dans la représentation du drap d'or à l'arrière de la Vierge – par tout un travail de surface.

Le chapitre 3 (*Raum* – « Espace ») prend cette fois pour cas d'étude l'*Annonciation* réalisée pour l'église San Domenico de Cortone¹⁶ pour aborder les relations entre image, imagination et espace. L'auteure montre que l'idée d'un espace infini, homogène et isotrope, promue à partir du XIX^e siècle, a été rétrospectivement appliquée à la représentation perspective de la Renaissance. Panofsky, en a été le principal vecteur et, dans une conception évolutionniste, en a fait un élément-clé du passage de l'art médiéval à l'art renaissant, en reléguant le fond d'or à une pratique dépassée. Pourtant, souligne S. Quené, une telle conception de l'espace ne fut acceptée qu'à partir de Newton : jusque-là, on pense plutôt l'espace en termes de « lieux » (l'espace est ce qui entoure une chose plutôt qu'il ne sert à localiser les choses les unes par rapports aux autres). Alberti lui-même cherche d'abord à représenter personnes et objets proportionnellement les uns aux autres. D'autres notions (*imago mortua vs imago viva* ; perspective inversée) renforcent la démonstration de S. Quené d'une diversité des solutions pensées et adoptées au cours de l'histoire pour représenter l'espace – y compris indépendamment de la perspective.

À partir de l'analyse de l'*Annonciation* de Fiesole et de celle (à fresque) du couvent de San Marco,¹⁷ l'auteure insiste, dans le dernier chapitre (*Zeit* – « Temps ») de cette partie, sur la relation entre image, temps et perception. Les développements des pensées aristotélicienne (liant temps et mouvement) et augustinienne – qui subjectivise la notion en montrant que le temps n'est présent que dans l'âme par la mémoire (passé), la perception (présent) et l'attente (futur) – permettent d'envisager les représentations perspectives dans les scènes d'Annonciation comme figuration de l'éternité plus que de l'infinité de l'espace : le spectateur n'est alors plus le reflet projeté du point de fuite, comme a pu le proposer Hubert Damisch, mais « une condition nécessaire à la visibilité de ces formes temporelles ».¹⁸

La dernière partie invite le lecteur à réfléchir sur les relations entre couleur, or et lumière à travers l'iconographie du Couronnement de la Vierge. Dans un développement très stimulant sur la disposition des œuvres de Fra Angelico dans l'église du couvent San Domenico à Fiesole, S. Quené fait apparaître l'importance des scènes centrales des prédelles : dans celles de l'Annonciation et du Couronnement de la Vierge, qui ornaient le jubé, le peintre représente avec des pigments le corps mortel du Christ et ses plaies, tandis que l'or coquille (en poudre) permet d'exhiber les stigmates du corps glorieux du Fils de Dieu, lui-même représenté sur fond d'or. Au moment de l'Eucharistie, le prêtre élevait également le corps réel du Christ devant l'or abondamment présent dans le retable du maître-autel.

En s'opposant aux réflexions de Moshe Barasch et Wolfgang Schöne, l'auteure envisage la feuille d'or du maître-autel de Fiesole comme une lumière-médium, illuminant par réflexion l'espace de l'église, plutôt que comme métaphore de l'illumination au sein de l'image.

Dans le dernier chapitre enfin (*Gold und Licht* – « Or et lumière »), S. Quéné s'intéresse au Couronnement de la Vierge conservé aux Offices.¹⁹ Cette œuvre présente le Christ et sa Mère entourés d'une assemblée de personnages saints et angéliques, sur un fond d'or. Sur ce dernier, l'artiste a incisé une innombrable quantité de traits partant d'un point (dissimulé par les figures) et qui se poursuivent presque jusqu'aux bords de l'image pour dessiner un ovale vertical dont la circonférence est étoilée. L'auteure rappelle alors les diverses conceptions anciennes de la lumière puis, dans une multiplicité interprétative fertile, qui sollicite aussi bien la culture visuelle de l'époque, la culture médiévale technique et artisanale des miroirs, et les écrits théologiques, elle suggère de regarder le fond d'or comme « empyrée et mer de lumière, lumière inaccessible et lumière ardente, miroir et miroir parabolique ».²⁰ Cette façon d'ouvrir les modalités d'interprétation du fond d'or est particulièrement stimulante, même si l'on aurait souhaité que le dernier argument (où elle assimile cet ensemble de lignes centrifuges à une représentation perspective d'un corps lumineux polyédrique) soit plus développé. Elle en profite en tout cas pour affirmer à nouveau que fond d'or et perspective ne s'opposent pas.²¹

Au terme de ce parcours, il faut à nouveau souligner que c'est bien à trois monuments de l'historiographie de l'histoire de l'art que s'attaque Saskia Quéné dans cet ouvrage très théorique : la perspective, le fond d'or, et Fra Angelico – trois sujets au cœur des recherches les plus actuelles.²² Le titre et le sous-titre de l'ouvrage *Goldgrund und Perspektive. Fra Angelico im Glanz des Quattrocento* (« Fond d'or et Perspective. Fra Angelico dans l'éclat du Quattrocento »), l'annonçaient déjà par le triple jeu de mot lié à *Glanz* (« éclat ») : cet artiste à l'immense fortune critique a été considéré également comme un de ces maîtres de la *pittura di luce* (pour reprendre une expression forgée par l'historiographie de la fin du XX^e siècle²³). Au-delà des approches fondamentales de l'histoire de l'art qu'elle mobilise pour proposer de nouvelles manières de comprendre et contempler l'œuvre du moine-artiste, l'auteure recourt également à une approche matérielle des œuvres en plein essor. Elle fait sienne enfin une méthode qui prend en compte la place du spectateur et tâche d'intégrer les conditions d'observation, non seulement en reproduisant des restitutions des lieux où elles étaient placées (cas de l'église San Domenico à Fiesole) mais aussi l'apparence parfois changeante de l'œuvre en fonction de l'éclairage.²⁴ Certains clichés d'un même motif pris sous deux éclairages différents sont ainsi astucieusement placés côte à côte. Grâce à ces dispositifs, le lecteur est plongé, au sens propre comme au sens figuré, dans la touffeur du monde de Fra Angelico, avec sa culture théologique, littéraire, artisanale et visuelle.

Un autre point fort de l'ouvrage est bien sûr, comme on a tenté d'en rendre compte, le dialogue critique constant avec l'historiographie, non seulement au début de l'ouvrage dans son effort pour congédier les lectures trop hâtives de l'usage de la surface dorée en peinture, mais aussi tout au long des six chapitres, pour là encore nous forcer à nous déprendre d'un ensemble d'idées sur l'incompatibilité entre perspective et « fond d'or ».

L'éditeur Deutscher Kunstverlag a produit ici un ouvrage impeccable, quant à la belle maquette, le nombre et la qualité des illustrations (judicieusement placées, parfois redoublées pour appuyer la lecture) ou l'abondant appareil critique et la facilité de sa consultation. Si l'ouvrage est téléchargeable en *open access* dans sa version PDF, on ne peut qu'en souhaiter une traduction prochaine, afin qu'il soit plus facilement accessible au public francophone.

- 1 Erwin Panofsky, « Die Perspektive als "Symbolische Form" », dans *Vorträge der Bibliothek Warburg, 1924-1925*, Leipzig/Berlin : Teubner, 1927, p. 258-330; sa version française : *id.*, *La perspective comme forme symbolique*, traduction de Guy Ballangé, Paris : Les Éditions de Minuit, 1976.
- 2 « einzelnen Bildelemente, die ihren mimetisch-körperlichen Bewegungszusammenhang und ihren perspektivischen Raumzusammenhang fast völlig verloren haben (...) », cité dans Saskia C. Quené, *Goldgrund und Perspektive. Fra Angelico im Glanz des Quattrocento*, Berlin : Deutscher Kunstverlag, 2022, p. 157-158. Traduction Romain Thomas.
- 3 Aloïs Riegl, *Die spätromische Kunst-Industrie nach den Funden in Österreich-Ungarn im Zusammenhange mit der Gesamtentwicklung der Bildenden Künste bei den Mittelmeervölkern*, Vienne : Staatsdruckerei, 1901.
- 4 Hans Berstl, *Das Raumproblem in der altchristlichen Malerei*, Bonn : K. Schroeder, 1920.
- 5 Rudolf Kömstedt, *Vormittelalterliche Malerei : die künstlerischen Probleme der Monumental- und Buch-Malerei in der frühchristlichen und frühbyzantinischen Epoche*, Augsburg, Filser, 1929.
- 6 József Bodonyi, *Entstehung und Bedeutung des Goldgrundes in der spätantiken Bildkomposition*, thèse, Budapest, 1932.
- 7 Wolfgang Schöne, *Über das Licht in der Malerei*, Berlin : Gebr. Mann, 1954.
- 8 Wolfgang Braunfels, « Nimbus und Goldgrund », *Das Münster. Zeitschrift für christliche Kunst und Kunstwissenschaft*, 3, no. 11-12, 1950, p. 321-334.
- 9 Christian Hecht, *Die Glorie. Begriff, Thema, Bildelement in der europäischen Sakralkunst vom Mittelalter bis zum Ausgang des Barock*, Regensburg, Schnell & Steiner, 2003.
- 10 Ellen J. Beer, « Marginalien zum Thema Goldgrund. Heinz Roosen-Runge zum Gedenken », *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 46, no. 3, 1983, p. 271-286.
- 11 Sur ce sujet voir aussi Cecilia Frosinini, « The Gold Experience in Art and in Italian Artisan Tradition between the Middle Ages and the Renaissance », in Thomas Cummins (dir.), *Global Gold. Aesthetics, material desires, economies in the late medieval and early modern world*, Rome, Officina libraria, 2024, p. 41-70.
- 12 « (...) wie der Goldgrund zum « blinden Fleck » der Kunstgeschichte werden konnte. », dans Saskia C. Quené, *Goldgrund und Perspektive*, *op. cit.*, p. 74. Trad. R. T.
- 13 Fra Angelico, *Vierge de l'humilité*, ca. 1415-19, tempera sur panneau de bois, 80 x 51 cm, Musée de l'Ermitage, Saint Pétersbourg.

- 14 Voir également Saskia C. Quené (dir.), *Between Figure and Ground. Seeing in Premodernity*, Berlin : Deutscher Kunstverlag, 2025 (téléchargeable en *open access* à l'URL : https://www.academia.edu/121135902/Between_Figure_and_Ground_Seeing_in_Premodernity).
- 15 Fra Angelico, *Annonciation*, 1426, tempera sur panneau de bois, 162,3 × 191,5 cm, Musée du Prado, Madrid.
- 16 Fra Angelico, *Annonciation*, ca. 1430-1431, tempera sur panneau de bois, 175 × 180 cm, Musée diocésain, Cortone.
- 17 Fra Angelico, *Annonciation*, 1442, fresque, 230 × 297 cm, Musée national de San Marco, Florence.
- 18 Saskia C. Quené, *Goldgrund und Perspektive*, *op. cit.*, p. 223. Trad. R. T.
- 19 Fra Angelico, *Le Couronnement de la Vierge*, ca. 1431-1435, tempera sur panneau de bois, 112 × 114 cm, Galerie des Offices, Florence.
- 20 *Ibid.*, p. 287. Trad. R. T.
- 21 Ce que montre la disposition même des personnages les uns par rapport aux autres.
- 22 Parmi d'autres : sur un thème très proche (Fra Angelico, l'usage de l'or et la lumière), on citera, paru de manière presque concomitante : Alison Wright, « Compelling Radiance : Fra Angelico's Shine », *Mitteilungen des kunsthistorischen Institutes in Florenz*, LXV, no. 2-3, 2023, p. 139-172 ; sur la perspective et l'optique par un biais pratique : Sven Dupré (dir.), *Perspective as Practice. Reconnaissance Cultures of Optics*, Turnhout : Brepols, 2019 ; sur l'or, on renverra également au projet AORUM (URL : aorum.hypotheses.org).
- 23 Voir ainsi Luciano Bellosi (dir.), *Pittura di Luce. Giovanni di Francesco e l'arte fiorentina di metà Quattrocento*, cat. exp., Florence, Casa Buonarroti, mai-août 1990, Milan : Electa, 1990 ; Neville Rowley, « "Pittura di luce" : genèse d'une notion », *Studiolo*, no. 5, 2007, p. 227-248.
- 24 On peut citer deux types de travaux assez différents qui eux aussi prennent en compte l'apparence changeante des œuvres : Jacqueline Jung, « Moving Pictures on the Gothic Choir Screen », dans Spike Bucklow, Richard Marks et Lucy Wrapson (dir.), *The Art and Science of the Medieval Church Screen in Medieval Europe : Making, Meaning, Preserving*, Woodbridge, Suffolk : Boydell, 2017, p. 176-94 ; Justin Underhill, « Peter Paul Rubens and the Rationalization of Light », *Journal of Art History*, 87, no. 1, 2018, p. 1-22.

Sylvie Ramond & Alain Schnapp (Hg.) *Formes de la ruine*

Mira Claire Zadrozny

»Die Ruine ist ein Appell an die Vergangenheit, eine Art der Erinnerung. Sie erscheint nicht als Spur, die sich dem Betrachter aufzwingt, sondern ist Ergebnis einer Reflexion über eine Form, die sie befragt.«¹

Mit dieser Bemerkung, mit der Alain Schnapp seinen einleitenden Essay beginnt, wird der Ansatz des Ausstellungskataloges *Formes de la Ruine* umrissen: Die Ruine zeichnet sich aus durch ihre temporale Verbindung zum Vergangenen und zeigt sich dabei als Rezeptionsphänomen, das nur in der reflektierenden Anschauung seine Wirkung entfaltet. Mit diesem Definitionsansatz sowie der Erweiterung des Blicks über zeitliche Grenzen hinweg und vor allem auch in den außereuropäischen Raum greift der Katalog aktuelle Positionen auf – sowohl geisteswissenschaftliche Forschungen, die versuchen, eurozentristische Engführungen zu überwinden, als auch spezifische Studien zur Thematik der Ruine, deren Definitionsversuche zunehmend offener werden – und macht sie einem breiteren Publikum zugänglich.

Herausgegeben wurde der Katalog von der Kunsthistorikerin und Direktorin des Lyoner Musée des Beaux-Arts Sylvie Ramond und Alain Schnapp, Professor Emeritus der Archäologie, beide zugleich Kurator:innen der zugehörigen Ausstellung, die vom 1. Dezember 2023 bis zum 3. März 2024 im Musée des Beaux-Arts de Lyon zu sehen war. Ramond stellt bereits in ihrem Vorwort zum Band den Bezug zu Schnapps Forschung unmissverständlich heraus, denn sowohl die Ausstellung als auch der Katalog basieren nicht zuletzt auf dessen 2020 erschienener, umfassender Monografie *Une histoire universelle des ruines*.² Doch, so betont sie, nimmt das Ausstellungsprojekt, insbesondere in Hinblick auf eine Erweiterung des Untersuchungszeitraums bis ins 21. Jahrhundert hinein, Perspektiven in den Blick, die in Schnapps Buch nur am Rande vorkommen. Hervorgegangen sei die Ausstellung weiterhin aus drei Seminarreihen, die seit 2014 unter Einbeziehung verschiedener Institutionen (seit 2020 auch des Musée des Beaux-Arts de Lyon) stattfanden und an denen zudem Autor:innen des Katalogs wie Pierre Wat und François-René Martin beteiligt waren. Im Zuge des letzten Seminars wurde das Instrument des »Ruinier« (ein Neologismus, der das Wort *ruiner* mit dem Suffix *-ier*, wie es beispielsweise in *herbier* vorkommt, verbindet) entwickelt, das als offener Begriffskatalog eine Annäherung an die Thematik der Ruine verspricht, die Spannungen zulässt und somit als explorativ-heuristisches Element eine Basis des Denkens bildet, die sich in

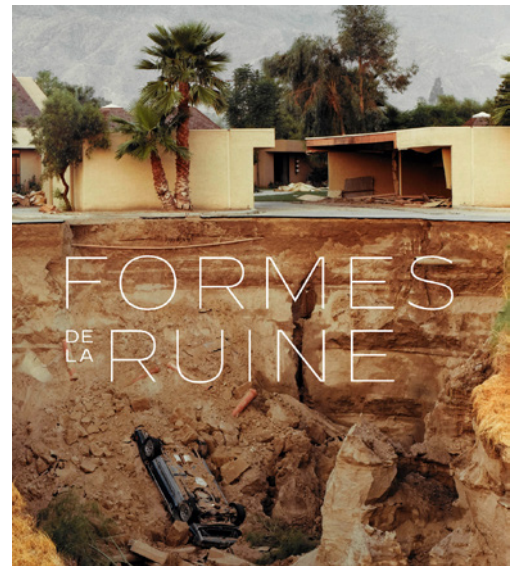
der Konzeption der Ausstellung und des begleitenden Katalogs niederschlägt (S.8). So ist es nicht verwunderlich, dass eben dieser »Ruiniert« (S.380–455) neben der Darstellung der in der Ausstellung gezeigten Exponate, vier kürzeren Texten, die je ein Begriffspaar zu einer Exponatgruppe erläutern, einer Zusammenstellung wichtiger Quellentexte zur Ruine in chronologischer Anordnung und den sieben vertiefenden Essays³ zu einem wichtigen Bestandteil des Katalogs wird. Die einleitende Erklärung dieses Textteils, der in der Chronologie des Buches am Schluss steht und damit einlädt, auch über das Gezeigte hinaus über die Ruine nachzudenken, verweist auf die Ausstellung *Les choses*, die 2022 im Louvre zu sehen war und die einen ähnlich offenen Zugriff auf ihren Untersuchungsgegenstand des Stillebens nutzte und es damit vermochte, produktiv über die sich aus dem französischen Begriff der *nature morte* ergebenden Eigenarten und Implikationen nachzudenken.⁴

Auch der Katalog *Formes de la ruine* unternimmt eine Annäherung, die nach definitorischen Merkmalen fragt und sich zugleich eine Offenheit bewahrt. Die Ruine wird so nicht von gesetzten Grenzen aus gedacht, sondern zeigt sich innerhalb von Spannungsfeldern, nämlich Erinnerung – Vergessen / Natur – Kultur / Materielles – Immaterielles / Gegenwart – Vergangenheit (*mémoire – oubli / nature – culture / matériel – immatériel / présent – futur*), nach denen auch die Exponate geordnet sind. Ihre Grunddisposition besteht im Anstoßen einer temporal geformten Rezeption, die die Betrachter:innen anregt, über das Vergangene (und das Zukünftige) nachzusinnen und in einen Prozess des Erinnerens einzutreten (S.17–18, 26). Dieser weit gefasste Definitionsversuch bedeutet dann, dass unter den Begriff der Ruine keinesfalls nur Architekturen fallen, sondern gänzlich divergente Objekte als Ruinen betrachtet werden können. Ein solcher Zugang steht in starkem Kontrast zu sehr eng gefassten Begriffen der Ruine, wie sie beispielsweise der limitierenden Definition von Georg Simmel eigen ist,⁵ der allein das durch die Natur langsam abgetragene Bauwerk als Ruine fasst (und so beispielsweise auch gebauten Ruinen im Landschaftsgarten diesen Status abspricht, S.16–17).

Die weite Definition ist grundlegend für Schnapps Arbeiten zur Ruine und ermöglicht dem Archäologen auch dort Ruinen zu finden, wo das Erinnern anhand verfallener Bauwerke früherer Zeiten zunächst keine Rolle zu spielen scheint. So gelingt es ihm, Texte, Bilder und Artefakte aller Art als Ruinen zu fassen, die durch die Ausstellung in Dialog miteinander gestellt werden sollen (S.26). Die Ruine findet sich gerade außerhalb der westlichen Kultur oftmals in allerlei Spuren, wie Inschriften, Kalligrafien oder auch in Porzellanscherben. Diesen Gedanken setzt der Beitrag von Yves Le Fur fort, der eine gänzlich immaterielle Form der Ruine beschreibt, die in Ritualen und in den ephemeren Bildwerken, die diese mitunter hervorbringen, zu finden ist (S.45–53). So auch in den Malanggan-Zeremonien auf Neuirland (Papua-Neuguinea), zu denen aufwändige Schnitzereien (etwa Skulpturen und Masken) gefertigt werden, die am Ende des Rituals zerstört oder zurückgelassen werden, während ihre Wirkung in der kollektiven Erinnerung der Teilnehmenden lebendig fortbesteht (S.45–46).

Einen dezidiert kunsthistorischen Blick auf die Ruine eröffnet Pierre Wat in seinem Beitrag, der das stets als konstitutiv verstandene Verhältnis von Natur und Ruine fokussiert (S.56–63). Anhand ausgewählter Werke des 19. und 20. Jahrhunderts beschreibt Wat, dass Monument und Natur sich in der Ruine gegenseitig bedingen, sich

Sylvie Ramond & Alain Schnapp (Hg.), *Formes de la ruine*, Ausst.-Kat., Lyon, Musée des Beaux-Arts, Paris: Lienart éditions, 2024, 464 Seiten



gar verbünden (»s'allient«, S.58). Was hier zunächst als motivgeschichtlicher Beitrag zur Ruine in der romantischen Malerei erscheint, stellt sich schon bald als kluge Revision kunsthistorischer Sehgewohnheiten heraus, die den Fokus verschiebt von der reinen Darstellung der Ruine hin zur Landschaft selbst, die als Trägerin ruinenhafter Erfahrung und Form der Abwesenheit erscheint. Am Beispiel des Essays von Pierre Wat lässt sich jedoch stellenweise auch eine Vermischung beobachten, die nicht immer ganz klar zwischen der Ruine als Bauwerk und der bildlichen Darstellung einer solchen unterscheidet. Dies ist eine Unschärfe, an der die Literatur zur Ruine häufig krankt und die sich auch durch den vorliegenden Katalog zieht und am deutlichsten im Essay von Alain Schnapp zutage tritt: In der Pluralität der untersuchten Gegenstände wird nur selten deren Medialität reflektiert. Zwar lässt sich argumentieren, diese Unschärfe resultiere aus dem (durchaus lobenswerten) Anspruch, einen möglichst weiten Begriff von Ruine zu entwerfen, mit dessen Hilfe auch über ein eurozentristisches Verständnis hinaus memoriale Objekte beschrieben werden können (also Schnapps eigener komparatistischer Ansatz), dennoch führt dies häufig dazu, dass Unterschiede in der medialen Bedingtheit des Objekts, in seiner Materialität und seiner Handhabung verwischt werden. Ein Text hat nun einmal andere Voraussetzungen als ein Artefakt, ein Gemälde oder eine Scherbe. Eine Ausnahme bildet Claire Barbillons Essay, der die Skulptur als Ruine in den Blick nimmt und dabei ihre Materialität und Eigenlogik reflektiert. Gerade dieser Beitrag zeigt, dass eine systematischere Auseinandersetzung mit den medialen Bedingungen des jeweiligen Gegenstands die theoretische Reichweite des Bandes keineswegs schmälern, sondern vielmehr präzisieren und erweitern würde.

Insgesamt bietet der Ausstellungskatalog *Formes de la ruine* einen umfassenden Blick auf die Ruine als produktiven Denkansatz der Erinnerung. Die Zusammenstellung globaler Beispiele verschiedenster Epochen, die in hervorragenden Abbildungen gezeigt und zum Teil mit eigenen Präsentationstexten vertiefend vorgestellt werden, theoretisierender Essays und experimenteller Text- und Begriffssammlungen lädt zu einer Reflexion über die Ruine ein, die über die Lektüre des Bandes hinausgeht. Mit der Vielfalt der Beiträge vermag es der Katalog, die Thematik der Ruine und ihre Facetten eindrücklich darzulegen – auch für Leser·innen, die die Ausstellung selbst nicht besucht haben.

- 1 »La ruine est un appel au passé, une forme de la mémoire. Elle ne surgit pas comme une trace qui s'impose à l'observateur, elle est le fruit d'une élaboration à partir d'une forme qui l'interroge.« Sylvie Ramond & Alain Schnapp (Hg.), *Formes de la ruine*, Ausst.-Kat., Lyon, Musée des Beaux-Arts, Paris: Lienart éditions, 2024, S. 14, Übers. M. C. Z.
- 2 Alain Schnapp, *Une histoire universelle des ruines. Des origines aux lumières*, Paris: Éditions du Seuil, 2020. Eine essayistische Annäherung an die Fragestellung legte Schnapp bereits im Band *Ruines. Essai de perspective comparée* vor, der 2014 auch in deutscher Übersetzung erschien: Alain Schnapp, *Was ist eine Ruine? Entwurf einer vergleichenden Perspektive* (aus dem Französischen übers. von Andreas Wittenburg), Göttingen: Wallstein Verlag, 2014.
- 3 Der Band umfasst die folgenden Essays: Alain Schnapp, »La poétique des ruines, une histoire universelle«; Gérard Bruyère und Geneviève Galliano, »Les ruines de Lugdunum«; Yves Le Fur, »Autres formes de la ruine«; Pierre Wat, »L'alliance de la nature et du monument«; Claire Barbillon, »Sculpter la ruine, une ambition moderne. XIX^e–XXI^e siècles«; François-René Martin, »Ruines précaires ou faibles. Esquisses théoriques«; Sylvie Ramond, »Musées en ruine«.
- 4 *Les choses. Une histoire de la nature morte*, Ausst.-Kat. Paris, Musée du Louvre, Paris: Lienart / Musée du Louvre éditions, 2022.
- 5 Georg Simmel, »Die Ruine« [1919], in: id., *Jenseits der Schönheit. Schriften zur Ästhetik und Kunstphilosophie*, hg. von Ingo Meyer, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2008, S. 34–41.

Ulrich Stadler

Der ewige Verschwinder. Eine Kulturgeschichte des Flohs

Alain Montandon

Intituler un ouvrage consacré à l'histoire culturelle de la puce « l'éternelle disparue », c'est d'emblée signifier les difficultés de l'appréhender et cela d'abord en raison de sa petitesse. C'est en effet une caractéristique de maints insectes que leur dimension minuscule.¹ On sait combien la mouche a pu retenir l'attention des peintres et André Chastel,² Daniel Arasse et bien d'autres ont étudié sa présence, ses figurations et ses diverses significations. Il en va autrement avec la puce dont la taille à peine visible à l'œil nu semble se soustraire au pinceau du peintre, condamné à ne pouvoir l'évoquer que par le biais de sa chasse.

Un exemple paradigmatique de cette difficulté est la controverse autour du célèbre tableau de Carl Spitzweg, le pauvre poète. Dans la misérable mansarde dans laquelle il est couché sur un mauvais lit avec un bonnet de nuit sur la tête, tenant d'une main devant lui un manuscrit, sa plume coincée dans sa bouche, il élève sa main droite avec deux doigts pincés. Il s'ensuit qu'on ne sait s'il bat la mesure d'un vers, en quête d'une inspiration exacte, ou s'il écrase de ses deux doigts une puce. Comme on ne saurait la voir, le mystère subsiste. Si pour ma part il me semble évident que l'on a ici le poète en pleine activité créatrice comme en témoignent les nombreuses œuvres déjà écrites par cet original qui jonchent le sol, l'ambiguïté demeure pour certains en raison de l'impossible figuration de la bestiole (en dehors de sa description anatomique rendue possible par le microscope de Robert Hooke).

Aussi les peintres ont-ils été avant tout séduits par l'épuçage, qui permet d'attirer l'attention sur le geste et la concentration qu'il demande ainsi que sur la partie du corps dévoilé en cette occasion. Les éclairages nocturnes favorisent l'atmosphère sensuelle et intime que rendent Gerrit van Honthorst, tout comme Georges de La Tour dans cette activité.

Avec le fantôme d'une puce de William Blake,³ on est loin de l'observation scientifique au profit d'une mise en scène puissamment visuelle, où le spectral s'unit au spectaculaire. Il est vrai qu'il ne s'agit pas de représenter une puce, mais le fantôme d'une puce, « être hybride par nature qui fait fi des limites entre la vie et la mort, tout en révélant la porosité des frontières entre humanité et animalité »⁴. L'homme-puce est une vision anthropomorphique de la puce présentée avec un panier dans une main pour recueillir le sang et une cordelette autour du coup, rappelant les cirques de puces savantes. Ce personnage nu et trapu, au cou large et massif, avec le visage d'un meurtrier en puissance,

avec des yeux de feu et à la musculature surdéveloppée répond à la vigueur extraordinaire bien connue de la puce qui est amenée à traîner de petits chariots pour la grande joie du public lors d'exhibitions de puces savantes, mais qui témoigne aussi de sa force énorme qui lui permet de faire des sauts extraordinaires. Cette faculté de bondir avec une rapidité inouïe explique la difficulté où l'on est d'attraper l'animal qui s'échappe toujours, devenant invisible par ses déplacements et pouvant acquérir par là une qualification de fantomatique. On ne saurait ne pas être sensible à ce que la représentation de Blake dans l'aspect grotesque de l'animal peut avoir à la fois d'ironique et de sublime, frappant l'imagination du spectateur où se mêlent confusément terreur et admiration.

On retrouve aussi en littérature l'aspect comique et incisif que des dessinateurs comme Wilhelm Busch ont su exploiter. Goethe l'exerce dans la taverne d'Auerbach du *Faust* quand Méphisto se met à chanter de manière très ironique et mordante, la puce qui est le courtisan favori du roi et à qui personne n'ose s'attaquer, à la différence des gens de la taverne, peu révérencieux des gens de la cour. Quant à la puce de Madame Desroches, elle est exemplaire de l'inspiration poétique suscitée par une simple puce et les poètes se sentent fort redevables « à ceste petite bestiole » à laquelle toute une tradition érotique est attachée, comme on la voit dans le poème de John Donne *La Puce* (1635), écrit dans la tradition érotique ovidienne, la puce favorisant l'union de deux amants qu'elle a successivement piqués. On sait qu'en français « avoir la puce à l'oreille » est synonyme du désir amoureux et nombreux sont ceux qui cherchant la puce en arrivent au dépucelement. De Scarron à Blumauer, la puce se prête à de nombreuses manœuvres érotiques évoquées dans ce livre riche en citations comme en illustrations (plus d'une trentaine).

Si Ulrich Stadler a rassemblé dans son cabinet de curiosités un très grand nombre de références, tant dans le domaine littéraire que pictural, la musique est cependant absente de ce vaste répertoire, dame puce ayant inspiré par ses piqures, sauts et gambades un Joseph Bodin de Boismortier, un Roland de Lassus tout comme Beethoven, Berlioz,

Modest Moussorgski.⁵ Mais on ne saurait reprocher à cet excellent ouvrage, érudit et plaisant à la fois (on apprécie l'index comme la riche bibliographie), cet oubli tant le traitement du sujet est riche, varié et complet. Le parasite, porteur de multiples maladies dont la peste, est un hôte tourmentant



Ulrich Stadler, *Der ewige Verschwinder. Eine Kulturgeschichte des Flohs*,
Bâle : Schwabe Verlag, 2024, 308 pages

par ses piqures l'être humain ramené à prendre en considération les adversités et incommodités de l'existence comme en témoigne la tradition fabuliste depuis Ésope, La Fontaine, Boursault, Pfeffel et bien d'autres.

Associée à la saleté, à l'humidité, à la poussière et à la misère, cette plaie hantait autrefois nombre d'auberges, comme on le voit dans les romans picaresques et dans les récits de voyage. Parmi les nombreux moyens de s'en débarrasser, l'auteur cite, images à l'appui, cette singulière fourrure aux puces ou « contenance », accessoire de mode servant à s'en préserver en l'y attirant l'insecte. Dans l'usage fait de la puce pour se moquer du pédantisme tout en se livrant à la critique sociale, l'ouvrage de Johann Fischart *Flöh Haz, Weiber Traz*⁶ est bien sûr fondateur, mais moins connue est la parodie de thèse de doctorat, *Kritische Abhandlung über die Flöhe (de pulicibus)*,⁷ à la fois en latin et en allemand qui fut attribuée à Goethe par Köchy. Tout aussi intéressante est la présentation du tableau peu connu, *La puce* (1916), de Josef Capek.

De l'image révélée par Hooke d'un monstre couvert « d'un curieux vêtement, ciré comme une armure soigneusement jointée, entourée d'une foulditude de poils piquants, comme des épines de porcs-épics et brillant comme des cônes d'acier » aux visions d'un E.T.A. Hoffmann, illustrées par Thiele, aux textes de Kafka, Hebel, Tucholsky, l'auteur a amené son lecteur à suivre une perspective tout aussi historico-sociale que culturelle, littéraire et picturale de ce petit « presque rien » si présent dans les vies humaines.

- 1 Voir Alain Montandon (dir.), *Dictionnaire littéraire et culturel de l'insecte*, Paris : Honoré Champion, 2023.
- 2 André Chastel, *Musca depicta*, Milan : Franco Maria Ricci, 1984.
- 3 William Blake, *The Gost of a Flea*, tempera et or sur panneau de bois, 16,2 × 21,4 cm, ca. 1819-1820, Londres, Tate Modern.
- 4 Caroline Dauphin, « *The Ghost of a Flea*, William Blake (1819-1820) », dans Alain Montandon (éd.), *L'insecte dans tous ses états*, Clermont-Ferrand : PUBP, 2022.
- 5 Voir Alain Montandon et Benjamin Lassauzet (dir.), *Les insectes et la musique*, Paris : Hermann, 2022.
- 6 Johann Fischart, *Flöh Haz, Weiber Traz : der Überwunder unrichtige und spotwichtige Rechtshandel der Flöh mit den Weibern*, Strasbourg : Jobin, 1594.
- 7 Johann Wolfgang von Goethe, *Juristische Abhandlung über die Flöhe*, Altona : Verlags-Bureau, 1864.

Dominique de Font-Réaulx (Hg.)

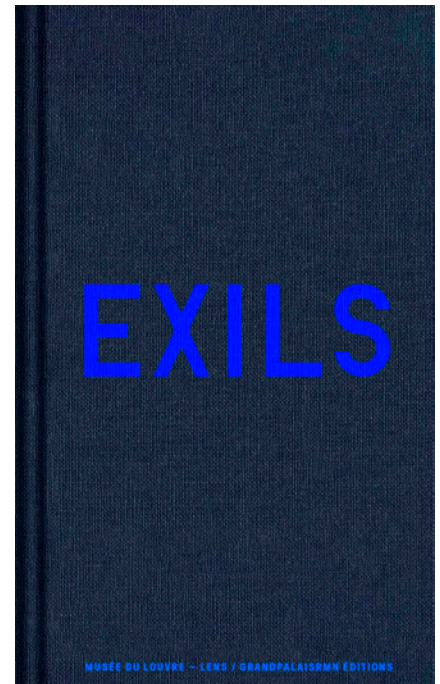
Exils. Regards d'artistes

Burcu Dogramaci

Der Begriff ›Exil‹ umfasst in der Begleitpublikation zur Ausstellung *Exils. Regards d'artistes* im Musée Louvre-Lens verschiedene historische und zeitgenössische Migrationsbewegungen: freiwillige und unfreiwillige Migrationen, politische sowie wirtschaftlich motivierte, Flucht und Dislokation ohne Möglichkeit zur Rückkehr wie auch Migrationen, die eine Pendelbewegung zwischen Herkunfts- und Zielland erlauben. Damit wird eine ganze Bandbreite von Ortsverlagerungen angesprochen, die in den bildenden Künsten reflektiert, kritisch hinterfragt und visualisiert werden. Für das 19. Jahrhundert führt die Publikation verschiedene Beispiele an: Während der Aufenthalt des Schriftstellers und Künstlers Victor Hugo auf den Kanalinseln als politisch begründete Flucht oder Verbannung vorgestellt wird, widmen sich Werke von Ford Madox Brown und Richard Redgrave der Migration von britischen Auswandererinnen in die USA oder nach Australien. Letztere waren Emigrantinnen, die, wie ein Lexikon es 1835 definierte, diejenigen sind, die ihr Land verlassen, um sich andernorts niederzulassen.¹

Anders als die Londoner Tate Britain, die 2012 in der Ausstellung *Migrations. Journeys into British Art at Tate Britain* einen neuen Blick auf ihre Sammlung und die britische Kunstgeschichte unter der Perspektive von Migrationsfragen entwickelte, geht der Katalog *Exils* im Musée du Louvre-Lens über den nationalen Kontext, hier den französischen, hinaus.² Von dem dunkelblauen Pappereinband, auf dem das elegante, ebenfalls blaue Wort »Exils« zu lesen ist, wird eine Fülle an künstlerischen Beispielen, literarischen und theoretischen Texten zusammengehalten. Der erste Eindruck der Publikation ist von großer Unauffälligkeit, so, als wolle das Buch dem großen Thema eine nüchterne Haltung entgegensetzen. Das Material zu bändigen, gelingt dabei nicht immer. Denn *Exils* möchte nichts weniger als die Dislokation und Ortlosigkeit als *conditio humana* vorstellen, als ein Thema, das die Kunst- und Kulturgeschichte der Menschen bestimmt – von der Antike bis ins digitale Informationszeitalter. Diese *longue durée* der Migrationsgeschichte wird im Katalog durch den wiederholten Rekurs auf biblische und mythologische Geschichten sowie antike Epen betont. Dies impliziert unweigerlich, dass auch zeitgenössische Werke auf eine abendländische Kulturgeschichte der Migration (oder des Exils) zurück zu beziehen sind, was nicht unproblematisch ist. Denn obgleich die Bilder und Geschichten wandern, sind doch die jeweiligen Kontexte äußerst divers. In den überschaubaren Bildlegenden und den kurzen, einführenden Kapiteltexten gelingt es dabei nicht durchweg überzeugend, diese Kontexte in ihrer Kompliziertheit zu entfalten. Geholfen hätte die Einbeziehung neuerer Forschungsansätze: In der Literaturwissenschaft werden seit einiger Zeit »interexilische« (Kliems, Bischoff) Korrespondenzen in der

Dominique de Font-Réaulx (Hg.), *Exils. Regards d'artistes*, Ausst.-Kat., Lens, Musée du Louvre-Lens, Paris: Éditions Grand Palais RMN & Lens: Musée du Louvre-Lens, 2024, 304 Seiten



Exilliteratur evaluiert. Bezugnahmen auf frühere Exilgeschichten und Identifizierung mit literarischen Heldenfiguren des Exils (etwa Odysseus) würden, so ein Themenheft der Zeitschrift *exilograph*, vielfältige Deutungen zulassen. Sie könnten etwa der Selbstvergewisserung dienen, aber auch Zugehörigkeit zu einer überzeitlichen Exilgemeinschaft möglich machen.³ Im Katalog *Exils* wirken diese aufgezeigten interexilischen Referenzen hingegen – etwa bezogen auf die Sintflut oder Adam und Eva – bisweilen wie Versuche, das Thema Exil möglichst schlüssig und umfassend erklären zu wollen.

Dabei haben die Kapitel des Buches durchaus Potenzial, interessante Zugriffe auf Flucht, Vertreibung und Migration zu ermöglichen. »Passages et Arrachements« (»Passagen und Trennungen«) vermittelt unter anderem am Beispiel der Arbeiten von Miriam Cahn und Mathieu Pernot, wie in einem metaphorischen Sinn das Straucheln und Wiederaufstehen, wie Umwege und Unterbrechungen die Routen und Passagen der Exilierten bestimmen. Auch die Herausforderungen einer tatsächlichen Ankunft und Aufnahme am Zielort der Exilierung wird thematisiert. Mit seiner Fotografie *Centro di permanenza temporanea* (2007) findet Adrian Paci ein Bild für jene, die nie ankommen können. Seine von Passagieren dicht besetzte Gangway führt nicht in ein Flugzeug. Vielmehr steht die Zugangstreppe allein, ohne Flugzeug, auf dem Rollfeld. Der Weg der Menschen führt ins Nirgendwo.

Dieses Nirgendwo ist im Kapitel »Nulle Part« das Lager, das ein Ort mit eigenen Gesetzen und Zeitregimen ist. Die Fotografien von Gilles Raynaldy widmen sich dem Dschungel von Calais, also der Zeltstadt, in der im Fluchtsommer 2015 und danach Tausende Geflüchtete ausharrten, um über den Eurotunnel nach Großbritannien zu gelangen. Im selben Kapitel sind auch Zeichnungen und Fotografien aus den französischen Internierungslagern um 1940 enthalten. Doch Lager ist nicht gleich Lager, und die großen historischen Verbindungen, die in der Publikation aufgemacht werden, führen zu Analogien, die erklärungsbedürftig bleiben.

Vor allem die im Buch zusammengetragenen literarischen Texte können die Möglichkeiten und Herausforderungen der Exilierung manifest machen. Denn sie sind – anders als der sonst durchweg französische Katalog – zweisprachig publiziert, also stets in

Originalsprache und französischer Übersetzung. Aus den Texten von Mahmoud Darwich, Hassan Yassin, Hannah Arendt, Raoul Hausmann und anderen formuliert sich der Sprachwechsel als geteilte Erfahrung vieler Exilierter. Die sprachliche und kulturelle Übersetzung ist Begleiter des Exils, Herausforderung sowie Ermöglicher zugleich: Missverständnisse, Kommunikation, Barrieren und deren Überwindung sind in und durch Sprache möglich.

Grundsätzlich ist es zu begrüßen, wenn das Thema Migration nicht nur in spezialisierten Migrationsmuseen behandelt wird, die sich dezidiert der Ein- oder Auswanderung widmen – etwa das Pariser Musée national de l’histoire de l’immigration oder das Deutsche Auswandererhaus in Bremerhaven. Eine Ausstellung im Kunstmuseum kann aufschlussreich vermitteln, dass Exil und Migration die Kunst- und Kulturgeschichte umfassend betreffen und geprägt haben. *Exils* verweist auf die fortwährende Auseinandersetzung historischer und zeitgenössischer Kunst mit diesem Thema und stellt auch kanonische Künstler·innen der Moderne wie Gustave Courbet, Marc Chagall, Édouard Manet und Henri Matisse in einen exilischen Kontext. Gerade diese Perspektivierung anerkannter und weithin bekannter Künstler·innen könnte dazu beitragen, Migration nicht als singuläres Phänomen der Gegenwart und als Bedrohung zu verstehen. Vielmehr kann deutlich werden, dass es eine weit zurückreichende Kunstgeschichte der Migration gibt. Das kann dazu anregen, auch die »eigene« Geschichte (von Nationen, von Gesellschaften, von Individuen) als Migrationsgeschichte zu verstehen.

- 1 Dominique de Font-Réaulx (Hg.), *Exils. Regards d’artistes*, Ausst.-Kat., Lens, Musée du Louvre-Lens, Paris: Éditions Grand Palais RMN und Lens: Musée du Louvre-Lens, 2024, S. 36.
- 2 Siehe <https://www.tate.org.uk/press/press-releases/migrations-journeys-british-art>. [letzter Zugriff 07/11/2025].
- 3 Vgl. Anne Benteler und Sandra Narloch, »Interexilische Korrespondenzen. Exilliteratur(en) und Intertextualität«, *exilograph*, H. 23, 2015, S. 1–3, hier S. 2.

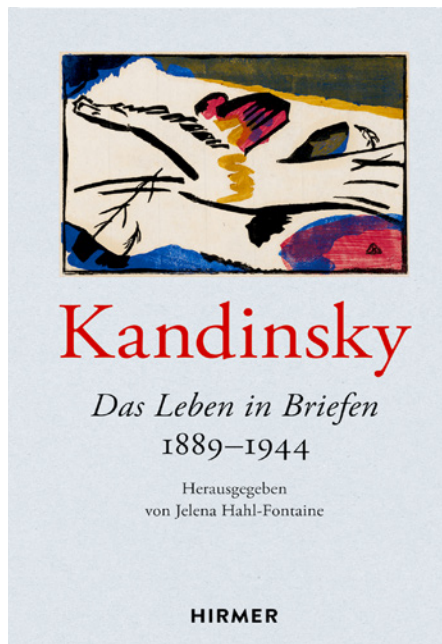
Jelena Hahl-Fontaine (éd.)

Kandinsky. Das Leben in Briefen, 1889-1944

Hélène Trespeuch

Au cours des dernières décennies, la correspondance de Vassily Kandinsky a fait l'objet de nombreuses publications. En langue allemande et parmi d'autres, Jelena Hahl-Fontaine a déjà édité les lettres de l'artiste avec le compositeur Arnold Schönberg en 1980¹ ; Klaus Lankheit s'est chargé quelques années plus tard de publier ses échanges avec Franz Marc (1983),² etc. Plus récemment, Barbara Wörwag a édité la correspondance entre l'artiste abstrait et le critique d'art Will Grohmann (2015),³ après que Karla Bilang mit au jour les échanges entre Kandinsky, Gabriele Münter et le galeriste, éditeur et artiste Herwarth Walden (2012).⁴ En langue française, plusieurs hors-séries des *Cahiers du Musée national d'art moderne* ont été dédiés aux échanges épistolaires de Kandinsky avec Christian Zervos, ainsi qu'avec Alexandre Kojève⁵ et Josef Albers.⁶ Dans ce paysage éditorial, quels sont les apports de ce nouveau recueil de lettres édité par Jelena Hahl-Fontaine,⁷ spécialiste de Kandinsky lui ayant déjà consacré une importante monographie en 1993⁸ ?

Le titre lui-même expose l'intention de ce recueil de plus de 300 pages : donner un aperçu de ce que fut la vie de l'artiste, grâce à une sélection opérée dans les lettres adressées à ses proches, afin de livrer une image plus humaine, moins aride que celle qui peut se dessiner dans ses écrits théoriques. Comme le rappelle Jelena Hahl-Fontaine dans son avant-propos, le quotidien de Kandinsky fut douloureusement marqué par « deux révolutions, deux guerres mondiales, le régime nazi, quatre émigrations et des événements artistiques historiquement importants, auxquels lui-même apporta une contribution décisive ».⁹ Dans la mesure où la lecture proposée de cette correspondance active suit un ordre chronologique, il est possible d'analyser les conséquences de ces multiples soubresauts sur la vie de l'artiste, telles que lui-même les raconte à ses amis. S'ajoutent à cette liste de faits historiques de douloureuses épreuves personnelles : un épisode dépressif dans les années 1900, puis le deuil de son fils Vsevolod, mort avant ses trois ans, en 1920. Jelena Hahl-Fontaine souligne sur ce point qu'un travail dans les archives municipales de la ville de Munich, mené par Sandra Uhrig et Brigitte Roßbeck, a récemment permis d'apprendre qu'avant son union avec Nina Kandinsky, l'artiste eut également un fils avec sa cousine Anja (en novembre 1897), mais celui-ci ne survécut qu'un jour. De ces événements tragiques, la correspondance publiée ne dit toutefois rien, car, comme le rappelle Jelena Hahl-Fontaine, Kandinsky et ses deux épouses successives gardèrent le silence leur vie durant sur la perte de ces enfants.



Jelena Hahl-Fontaine (éd.), *Kandinsky. Das Leben in Briefen, 1889-1944*, Munich : Hirmer Verlag, 2023, 356 pages

L'autre apport manifeste de ce recueil est de publier pour la première fois des lettres jusqu'alors inédites, notamment celles échangées avec le compositeur Thomas von Hartmann, d'autres adressées au peintre Alexej von Jawlensky, ou encore à la collectionneuse Galka Scheyer, *etc.* Jelena Hahl-Fontaine

estime que ces lettres inédites représentent environ un tiers du volume. S'y ajoutent (pour près de la moitié de l'ouvrage) les premières traductions en langue allemande d'une partie de la correspondance de l'artiste : ses échanges avec Pierre Bruguère (malheureusement orthographié « Brugière » dans l'ensemble de l'ouvrage), Zervos, Kojève, Albers (jusqu'alors publiés principalement en français), avec Hilla von Rebay (en anglais), ainsi qu'avec Nikolai Koulbine ou encore Nikolai Kharuzin (en russe). L'intérêt scientifique de ce nouveau recueil ne fait donc aucun doute.

Néanmoins, les choix éditoriaux de ce volume présentent quelques limites. Si son caractère sélectif lui-même se justifie par le fait qu'une publication exhaustive aurait atteint près de 4 000 pages,¹⁰ tant l'activité épistolaire de Kandinsky fut dense,¹¹ la question des critères retenus se pose. Pourquoi ne conserver que des citations de quelques lignes dans les lettres bien plus longues que Kandinsky adressa à Gabriele Münter¹² ? De quoi sont-elles censées être représentatives ? Cette interrogation traverse l'ensemble du recueil, car l'éditrice choisit rarement de retranscrire des lettres entières, mais bien plutôt des extraits. Dans la mesure où certaines d'entre elles sont conservées dans des institutions publiques dont l'accès aux chercheurs est facilité (dans la plupart des cas), il semble possible de prendre connaissance de ces lettres dans leur totalité. Néanmoins, beaucoup d'entre elles se trouvent dans des archives privées, et n'ont été transmises à Jelena Hahl-Fontaine qu'à travers des photocopies, comme en témoignent l'avant-propos et les remerciements en fin d'ouvrage :

« Puisque j'ai eu la chance, pendant des décennies de recherche et à l'occasion de la traduction des écrits russes de Kandinsky, de collaborer avec les témoins de l'époque que furent Felix Klee, Fritz Tschaschnig, Rudolf Ortner, Vladimir von Bechtejef, Lette Valeska et Olga von Hartmann, et même avec Nina Kandinsky pendant douze années, plusieurs copies de lettres me furent confiées. L'engagement pris de les publier et de les rendre accessibles à la recherche ne peut cependant être rempli que maintenant. »¹³

Ces informations accroissent l'intérêt de cette publication. Néanmoins, cette dernière demeure parcellaire et partielle, en raison du caractère subjectif de la sélection opérée dans ce vaste ensemble. Pour autant, faute de mieux, cet ouvrage offre pour la première fois un aperçu des diverses lettres rédigées par Kandinsky à des interlocuteurs multiples, depuis 1889 (il avait alors 23 ans) jusqu'à sa mort en 1944 (à l'âge de 78 ans), et à ce titre, il permet de mieux faire connaissance avec l'illustre pionnier de l'art abstrait.

- 1 Jelena Hahl-Fontaine (éd.), *Arnold Schönberg, Wassily Kandinsky. Briefe, Bilder und Dokumente einer aussergewöhnlichen Begegnung*, Salzburg: Residenz Verlag, 1980.
- 2 Klaus Lankheit (éd.), *Wassily Kandinsky, Franz Marc, Briefwechsel. Mit Briefen von und an Gabriele Münter und Maria Marc*, Munich: R. Piper, 1983.
- 3 Barbara Wörwag (éd.), *Wassily Kandinsky. Briefe an Will Grohmann 1923-1943*, Munich: Hirmer Verlag, 2015.
- 4 Karla Bilang, *Kandinsky, Münter, Walden. Briefe und Schriften 1912-1914*, Salenstein: Benteli Verlag, 2012.
- 5 Christian Derouet (dir.), *Vassily Kandinsky. Correspondances avec Zervos et Kojève, Les Cahiers du Musée national d'art moderne, Hors série: Archives Kandinsky, 1928-1937*, Paris: Éditions du Centre Pompidou, 1992.
- 6 Jessica Boissel (éd.), *Kandinsky-Albers: Une correspondance des années trente, Les Cahiers du Musée national d'art moderne, Hors série: Archives Kandinsky, 1928-1937*, Paris: Éditions du Centre Pompidou, 1998.
- 7 Jelena Hahl-Fontaine (éd.), *Kandinsky. Das Leben in Briefen, 1889-1944*, Munich: Hirmer Verlag, 2023.
- 8 Jelena Hahl-Fontaine, avec une contribution de Michel Henri, *Kandinsky*, Paris: Marc Vokar, 1993.
- 9 Jelena Hahl-Fontaine (éd.), *Kandinsky. Das Leben in Briefen, 1889-1944*, *op. cit.*, p. 8.
- 10 *Ibid.*, p. 9.
- 11 Jelena Hahl-Fontaine précise néanmoins dans son avant-propos (p. 12-13) que l'absence des lettres des années 1914-1921, que Kandinsky passa en Russie après le début de la Première Guerre mondiale, s'explique par le fait que son activité épistolaire fut quasi inexistante à cette période.
- 12 Jelena Hahl-Fontaine (éd.), *Kandinsky. Das Leben in Briefen, 1889-1944*, *op. cit.*, p. 38 et suivantes.
- 13 « Da ich während jahrzehntelanger Forschungen und beim Übersetzen von Kandinskys russischen Schriften das Glück hatte, mit den Zeitzeugen Felix Klee, Fritz Tschaschnig, Rudolf Ortner, Wladimir von Bechtejeff, Lette Valeska und Olga von Hartmann zusammenzuarbeiten, mit Nina Kandinsky sogar 12 Jahre lang, wurden mir viele Briefkopien anvertraut. Die Verpflichtung, sie zu publizieren und der Forschung zugänglich zu machen, kann jedoch erst jetzt erfüllt werden. » Jelena Hahl-Fontaine (éd.), *Kandinsky. Das Leben in Briefen, 1889-1944*, *op. cit.*, p. 7. Traduction Hélène Trespeuch.

Annett Reckert (dir.)

Kirchner Holzschnitte. Benjamin Badock, Gabriela Jolowicz, Thomas Kilpper

Marie Gispert

« I reject any form of reductionism! Thomas! Stop making woodcuts! » Le catalogue de l'exposition « Kirchner Holzschnitte. Benjamin Badock, Gabriela Jolowicz, Thomas Kilpper », qui s'est tenue à la Kunsthalle de Brême du 9 novembre 2024 au 9 mars 2025, pourrait être compris comme une réponse à cette invective gravée par Thomas Kilpper dans son *Woodcut Maelstrom*. Conservatrice du cabinet d'art graphique de la Kunsthalle, Annett Reckert, qui a commissionné l'exposition et en a dirigé le catalogue, souhaite en effet, au-delà d'Ernst Ludwig Kirchner et à travers lui, défendre l'actualité de la gravure sur bois – souhait qu'elle résume par cette formule : « La xylographie peut être étendue, peut être espace, peut être présent ».¹ Ce « médium ancestral » parviendrait ainsi à être « étonnamment présent, clair et direct » « dans le flux et la saturation de notre monde d'images numériques ».²

Sur les cimaises, la démonstration passe par la confrontation de 180 gravures sur bois de Kirchner, issues d'une collection privée, avec les œuvres de trois graveur·ses sur bois contemporain·es qui ont effectué une résidence au musée et se sont emparé·es de ses espaces. Gabriela Jolowicz (née en 1978) s'est ainsi faite curatrice de sa propre salle, choisissant des œuvres de Kirchner des années 1905 à 1915 qu'elle a accrochées en écho à des gravures de sa série *Potsdamer Platz* réalisées pour l'occasion et qui placent des personnages portraiturés par Kirchner dans le Berlin d'aujourd'hui. Thomas Kilpper (né en 1956), dans son *Woodcut Maelstrom*, propose un véritable environnement en transformant le sol de la salle qui lui a été confiée en une gigantesque matrice de bois de 100 m² qui met en scène les portraits de diverses personnalités anciennes ou contemporaines – dont lui-même et Kirchner – présentant des gravures sur bois. Benjamin Badock (né en 1974), quant à lui, explore dans *Wildboden* la période suisse de l'artiste expressionniste en faisant alterner, sur les murs tapissés de lés de papier peint qu'il a lui-même imprimés à la gravure sur bois, ses estampes et celles de Kirchner. La démonstration de l'actualité de cette technique semble donc implacable, et le dialogue entre le passé et le présent particulièrement stimulant. Mais que peut un catalogue d'exposition face à cette mise en espace ? Que peut-il une fois l'exposition close ?

Un catalogue, ce sont d'abord des textes. Celui-ci s'articule autour de trois essais principaux – du journaliste, écrivain et marchand Florian Illies,³ de la directrice du musée Kirchner de Davos Katharina Beisiegel⁴ et de Reckert –, textes complétés par un entretien

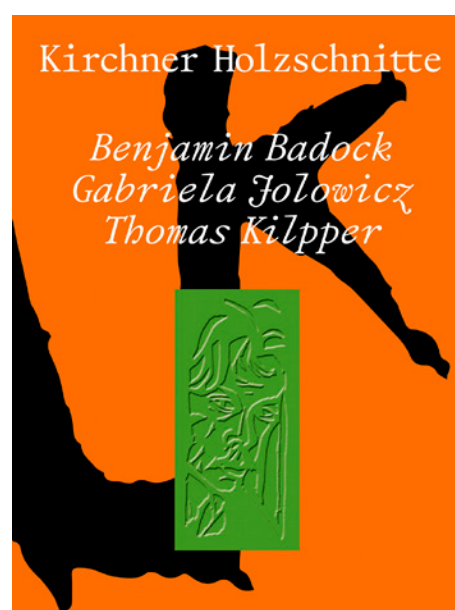
de l'artiste et activiste Natasha A. Kelly par Eva Fischer-Hausdorf, conservatrice à la Kunsthalle de Brême.⁵

On n'apprend ici rien de très inédit sur Kirchner et la gravure sur bois – sujet depuis longtemps traité par l'histoire de l'art. Le texte de Beisiegel apparaît plutôt comme une synthèse tendant à montrer qu'« aucune autre technique [que la gravure sur bois] ne peut être rattachée aussi clairement aux nombreuses étapes de la vie et phases de l'œuvre de l'artiste »,⁶ ce que Kirchner affirmait déjà lui-même en 1921.⁷ En ce sens, le texte le plus intéressant reste celui de Reckert, qui s'attache à véritablement entremêler le parcours de Kirchner et la lecture qu'en proposent Jolowicz, Kilpper et Badock, mettant en évidence les points communs mais relevant aussi les différences.

Parmi ces points communs, on peut notamment souligner l'attention portée tout au long du volume à la pratique même de la xylographie, à la coupe, à la matérialité de la matrice, dans la veine d'une exposition comme « Geheimnis der Materie. Kirchner, Heckel und Schmidt-Rottluff » (Städel Museum, Francfort, 2019). Beisiegel analyse ainsi avec précision, à partir des œuvres exposées, l'utilisation des spécificités des matrices de bois par l'artiste. De même Reckert commente-t-elle la complexe logistique dans l'atelier de Kilpper ou le choix des matériaux pour les matrices de Jolowicz et Badock – contreplaqué de peuplier pour l'une, essais à partir de contreplaqués, agglomérés ou panneaux OSB trouvés en magasin de bricolage, son « pays de cocagne »,⁸ pour l'autre.

Une certaine liberté de ton, et une écriture assez enlevée, caractérisent également le catalogue : Reckert n'hésite pas, par exemple, à choisir le rat, considéré comme une « incarnation idéale de la vie urbaine »,⁹ comme fil conducteur de son texte sur Jolowicz ou à imaginer la rencontre de Kirchner et Kilpper au sanatorium. Le parcours et la personnalité de l'artiste expressionniste sont également interrogés, notamment dans le texte, parfois très critique, de Illies. De même le catalogue se fait-il l'écho des recherches post-coloniales récentes interrogeant les liens des artistes de Die Brücke avec les artefacts qu'ils découvrent au musée ethnographique de Dresde.¹⁰ Cet écho est cependant assez lointain : l'entretien avec Natasha A. Kelly à propos du travail qu'elle a mené sur les modèles noirs de Kirchner à partir de l'huile sur toile *Schlafende Milli* (1911) conservée à la Kunsthalle apporte en ce sens un supplément bienvenu, bien qu'il ne concerne pas la gravure sur bois.

Annett Reckert (dir.), *Kirchner Holzschnitte*. Benjamin Badock, Gabriela Jolowicz, Thomas Kilpper, cat. exp., Brême, Kunsthalle Bremen, Leipzig : Lubok Verlag, 2024, 348 pages



Il faut noter enfin l'importance de la trentaine de notices qui ponctuent le catalogue, depuis la série *Idiot* de 1904 jusqu'à *Kopf. Dr. Frederic Bauer* de 1933. Ce choix de proposer de longues notices signées – choix qui n'est plus si courant dans les catalogues d'exposition – permet de préciser de nombreux éléments sur l'œuvre et la biographie de Kirchner, le plus souvent à l'appui de son importante correspondance. Les notices les plus développées sont celles qui concernent Brême : le seul bois entré du vivant de Kirchner, une vignette de 1911-1912, *Badende* (p. 69), et l'étonnant catalogue gravé par l'artiste pour l'exposition de mode de Irene Eucken en 1916 (p. 147). Plusieurs s'attachent également à la biographie de personnalités portraiturées par Kirchner, tout particulièrement celles dont les portraits gravés ont été réutilisés par les artistes contemporain·es comme Dorothea Sternheim, dite Mopsa, qui apparaît aussi bien dans *Mopsa mit Dackel* de Jolowicz que présentée par l'essayiste et activiste Emilia Roig dans l'œuvre de Kilpper.

Car un catalogue, ce sont aussi des images, et un livre. Et sans doute l'un des intérêts de cet ouvrage vient-il également de l'objet lui-même, dont la construction d'ensemble, les reproductions et le graphisme ont été particulièrement travaillés par l'atelier de design berlinois Shortnotice. L'attention portée à cet objet croise ainsi nombre des problématiques soulevées par les recherches actuelles sur les catalogues d'exposition. La première est celle de la temporalité nécessairement contrainte, qui veut que le catalogue paraisse alors que l'exposition n'a pas encore ouvert. Cet impératif est ici d'autant plus marqué que les œuvres de Jolowicz, Kilpper et Badock sont de véritables installations dont il est difficile d'apprécier l'ampleur avant le vernissage. Une solution élégante a été trouvée par l'emploi d'une jaquette orange, ajoutée *a posteriori*, à l'intérieur de laquelle sont reproduites des photographies de l'accrochage de l'exposition, auxquelles Reckert se réfère d'ailleurs dans son texte sur Badock. Un rectangle découpé dans cette jaquette laisse également visible une partie de la couverture verte intissée : un travail de débossage y creuse, comme une matrice, le négatif d'un autoportrait de Kirchner. Le deuxième défi est en effet celui de la matérialité des œuvres, tant commentée dans les textes. De nombreuses doubles pages reproduisent ainsi des détails des gravures, rendant visible le travail du bois. Par ailleurs, trois estampes originales, une par artiste, ont été imprimées par Thomas Siemon dans l'atelier carpe plumbum et insérées dans le catalogue pour marquer les sections consacrées à chacun·e. Ces différentes sections répondent à une dernière problématique, celle de la mise en espace. Comment en effet rendre compte par le livre, d'une part des environnements créés par les artistes, d'autre part du dialogue qui y est engagé avec Kirchner ? Le chemin de fer de l'ouvrage, qui alterne les reproductions et notices d'œuvres de Kirchner avec les reproductions de Jolowicz, Kilpper et Badock, est une première solution. Mais le catalogue ne cherche pas à recréer artificiellement l'espace de l'exposition. En choisissant de juxtaposer, comme dans un collage, dessin préparatoire, matrice gravée et impression d'une même œuvre pour Jolowicz, de ne reproduire que des détails de l'immense matrice de Kilpper, ou encore de faire alterner photographies documentaires et gravures sur bois pour Badock, l'ouvrage propose une autre mise en espace, qui construit un autre discours, et démontre autrement l'actualité de la gravure sur bois : le catalogue d'une exposition de xylographies peut être étendue, peut être espace, peut être présent.

- 1 Annett Reckert, « Kirchner im Hochdruckgebiet. Zu den Interventionen von Gabriela Jolowicz, Thomas Kilpper und Benjamin Badock », dans Annett Reckert (dir.), *Kirchner Holzschnitte. Benjamin Badock, Gabriela Jolowicz, Thomas Kilpper*, cat. exp., Brême, Kunsthalle Bremen, 9 nov. 2024 – 9 mars 2025, Leipzig : Lubok Verlag, 2024, p. 317-335, ici p. 334 : « Holzdruck kann groß, kann Raum, kann Gegenwart sein ».
- 2 Nicole Lamotte et Christoph Grunenberg, « Vorwort und Dank », dans *Ibid.*, p. 7-15, ici p. 7 : « Damit feiert unsere Ausstellung ein uraltes Medium, das im Fluss und Überdruß unserer digitalen Bilderwelt verblüffend gegenwärtig, klar und direkt ist ».
- 3 Florian Illies, « Vom Leben gezeichnet. Ernst Ludwig Kirchner : Ein holzschnittartiges Portrait », dans *Ibid.*, p. 17-21.
- 4 Katharina Beisiegel, « “Von der Seele geschnitten”. Ernst Ludwig Kirchners Holzschnitte von der Brücke bis zum Neuen Stil », dans *Ibid.*, p. 23-31.
- 5 Natasha A. Kelly et Eva Fischer-Hausdorf, « Rückblende voraus. Ein Gespräch », dans *Ibid.*, p. 337-341.
- 6 Katharina Beisiegel, « “Von der Seele geschnitten” », *op. cit.*, p. 31 : « Keine andere Technik lässt sich so klar den vielen Lebensstationen und Werkphasen des Künstlers zuordnen ».
- 7 Louis de Marsalle [pseudonyme de Ernst Ludwig Kirchner], « Über Kirchners Graphik », *Genius*, 3, 1921, p. 250-263. Traduction française dans Marie-Jeanne Geyer (dir.), *Ernst Ludwig Kirchner. Œuvres sur papier*, cat. exp., Strasbourg, Musée d'art moderne et contemporain de Strasbourg, 7 mars – 25 mai 2023, Strasbourg : Les Musées de Strasbourg, 2003, p. 108-111. Il s'agit par ailleurs de la seule exposition monographique consacrée à Kirchner en France.
- 8 Annett Reckert, « Kirchner im Hochdruckgebiet », *op. cit.*, p. 330 : « Ein Umweg über sein Schlaraffenland – den Baumarkt – ist ihm dafür nicht zu weit ».
- 9 *Ibid.*, p. 318 : « Die Ratte ist eine ideale Verkörperung des Stadtlebens ».
- 10 Voir notamment *Kirchner und Nolde. Expressionismus, Kolonialismus*, cat. exp., Copenhague, Statens Museum Kopenhagen, Amsterdam, Stedelijk Museum Amsterdam, Berlin, Brücke-Museum Berlin, 2021/22, Munich : Hirmer, 2021.

Hans-Peter Wipplinger (éd.)
Glanz und Elend. Neue Sachlichkeit in Deutschland

Inge Herold et Johan Holten (éds.)
Die neue Sachlichkeit. Ein Jahrhundertjubiläum

Anastasia Simoniello

Le 14 juin 1925 s'ouvrit à la Kunsthalle de Mannheim une exposition qui fit date : *Neue Sachlichkeit. Deutsche Malerei seit dem Expressionismus* (« Nouvelle Objectivité. Peinture allemande depuis l'Expressionnisme »). Le directeur, Gustav Friedrich Hartlaub, réunit sous ce « slogan » (« *Schlagwort* »)¹ des œuvres de peintres ayant rompu avec les visions intérieures expressionnistes pour renouer avec le monde extérieur, celui des choses, capté tantôt dans une forme de classicisme atemporel paisible, tantôt dans une forme de naturalisme contemporain brutal. Malgré l'importance de ce « retour à l'ordre froid »² et des artistes qui l'incarnèrent, les historiens de l'après-Seconde Guerre mondiale n'évoquèrent guère la Nouvelle Objectivité dans un contexte de domination de l'abstraction et de sus-

picion vis-à-vis de la figuration. C'est avec l'exposition *Neue Sachlichkeit* que la Berliner Haus am Waldsee initia en 1961 sa redécouverte, portée également par la publication d'ouvrages tel celui de Wieland Schmied.³ Durant la décennie suivante, les institutions françaises,⁴



Hans-Peter Wipplinger (éd.), *Glanz und Elend. Neue Sachlichkeit in Deutschland*, cat. exp., Vienne, Leopold Museum, Cologne : Verlag der Buchhandlung Walther & Franz König, 2024, 336 pages

viennaises⁵ ou encore anglaises⁶ contribuèrent à faire de la Nouvelle Objectivité un chapitre essentiel de l'histoire de l'art qui continue aujourd'hui d'être raconté et complété, comme à l'occasion de l'ambitieuse exposition qui s'est tenue au Centre Pompidou en 2022⁷ : *Allemagne / Années 1920 / Nouvelle Objectivité / August Sander*.

Cette année, le centenaire de l'exposition de 1925 a inspiré la programmation de nombreux musées, du Städtisches Museum d'Engen à la Neue Galerie de New York. Cette recension porte, quant à elle, sur les catalogues des expositions *Glanz und Elend. Neue Sachlichkeit in Deutschland* qui s'est tenue au Leopold Museum de Vienne entre mai et septembre 2024 et *Die neue Sachlichkeit. Ein Jahrhundertjubiläum* organisée à la Kunsthalle de Mannheim entre novembre 2024 et mars 2025. Loin de l'approche pluridisciplinaire qui fut celle de Florian Ebner et Angela Lampe au Centre Pompidou, ces deux expositions ont adopté un parti pris plus classique en se concentrant sur le médium pictural.⁸ Mais là où le commissaire Hans-Peter Wipplinger a fait le choix de ne présenter au Leopold Museum que des artistes allemands, Inge Herold à Mannheim a valorisé de manière originale la dimension internationale du « retour à l'ordre » qu'incarne la Nouvelle Objectivité, comme son illustre prédécesseur l'avait initialement projeté en 1923 avant d'y renoncer, du moins partiellement. Ce faisant, le visiteur français a pu découvrir des scènes artistiques qui lui sont moins familières, à l'image de la scène suisse. Ses relations avec l'Allemagne sont explorées de manière plus approfondie dans le catalogue par Christoph Vögele. Il nous apprend que, loin de son « fréquent retard stylistique »,⁹ l'art suisse a engendré de manière précoce une Nouvelle Objectivité locale grâce à sa tradition réaliste. Mais, alors que ses représentants ont été favorablement accueillis par leurs voisins et même intégrés dans l'exposition de Hartlaub en 1925, ils ont eu tendance à « prendre leurs distances avec tout ce qui est allemand »,¹⁰ encore marqués par les combats frontaliers de la Première Guerre mondiale.

Dans les deux expositions, l'un des mérites des commissaires est d'avoir proposé une définition visuelle de la Nouvelle Objectivité plutôt cohérente avec celle formulée par Hartlaub en son temps.¹¹ Rappelons que, malgré le sous-titre vague donné à l'exposition de 1925, ce n'est pas toute la peinture post-expressionniste qui fut exposée : fut notamment écartée la figuration constructiviste, telle celle d'Oskar Schlemmer que Franz Roh présenta comme à la marge du mouvement dans son ouvrage *Nach-Expressionismus. Magischer Realismus. Probleme der neuesten Europäischen Malerei* publié la même année.¹² Or, au cours des dernières décennies, nombre d'expositions et de publications ont pu accroître la confusion régnant autour du slogan de la Nouvelle Objectivité – dont Hartlaub faisait lui-même état dès 1928¹³ – en intégrant des artistes qui étaient étrangers voire hostiles à cette tendance, à l'instar de Franz Wilhelm Seiwert exposé au Centre Pompidou.¹⁴ Par ce resserrement bienvenu, la Kunsthalle de Mannheim a pris le contrepied de son exposition de 1994.¹⁵ Comme Wipplinger, Herold s'est tout de même autorisée certaines libertés en présentant des artistes qui ont été « oubliés, négligés ou même exclus »¹⁶ par Hartlaub, au nombre desquels les « artistes-femmes » comme Ilona Singer représentée par son remarquable *Portrait de Robert von Mendelssohn* (1928).

Si la Kunsthalle de Mannheim n'a donc pas recréé l'accrochage de 1925, elle a mis en ligne une base de données identifiant et documentant les œuvres exposées par Hartlaub, également présentées lors de l'exposition grâce à une projection multimédia immersive.

Dans le catalogue, leur histoire est commentée par Herold qui, au gré de ses textes,¹⁷ retrace également celle des acquisitions de la collection « Neue Sachlichkeit » du musée.¹⁸ Moins originale mais néanmoins nécessaire est sa synthèse des connaissances que nous avons sur l'exposition de 1925,¹⁹ approfondie par des articles comme celui d'Olaf Peters qui évoque les rapports ambigus de Max Beckmann avec la Nouvelle Objectivité.²⁰ Pour continuer de nourrir lesdites connaissances, la Kunsthalle de Mannheim a rendu accessibles sur son site internet les documents relatifs à la préparation de l'exposition de 1925, initiative fort louable et trop rare, surtout en France.

La démarche du Leopold Museum ne révèle pas une telle ambition scientifique. Le catalogue a pourtant le mérite de proposer quelques articles aux thématiques originales dans le cadre d'une exposition sur la Nouvelle Objectivité picturale. Citons celui de l'historien de l'art Thomas Zaunschirm qui cherche à faire de Ludwig Wittgenstein un philosophe de la Neue Sachlichkeit.²¹ Cependant, n'étant pas toujours écrits par des spécialistes et restant souvent trop généralistes, ils sont peu instructifs pour le lecteur initié. Il en est ainsi de celui de Rainer Metzger²² consacré à la littérature. S'il était pertinent de rappeler que l'esprit « *sachlich* » (« objectif ») toucha de nombreux domaines culturels, l'historien de l'art ne propose qu'une suite de brèves présentations des ouvrages emblématiques de cette tendance au nombre desquels compte le fameux *Berlin Alexanderplatz* d'Alfred Döblin²³ (avec, tout de même, un petit paragraphe dédié aux romancières moins connues qui donne l'impression d'avoir été ajouté parce que l'époque « l'exige »...). À défaut d'un article de Sabina Becker ou d'autres spécialistes du *neusachlicher Roman*, un dialogue nourri entre mots et images aurait pu faire émerger de nouvelles réflexions sur les points communs entre les esthétiques langagière et picturale de la Nouvelle Objectivité. Mais, après tout, devons-nous exiger des expositions temporaires et de leur catalogue un enrichissement systématique des savoirs relatifs aux sujets présentés ? Probablement pas. Les musées ont pour mission de s'adresser à tous les publics. Les articles généraux, également présents dans le catalogue de Mannheim, ont donc leur utilité. Ces articles se doivent cependant d'être corrects. Or, à travers les pages de *Glanz und Elend* se dessine une image en partie erronée du destin de la Nouvelle Objectivité résumé dans cette affirmation de Wipplinger : « Ces nouvelles formes artistiques connurent une fin brutale en 1933. »²⁴

Tout d'abord, sont ici ignorées les évolutions que ces formes artistiques ont connues avant l'arrivée des nazis au pouvoir, au nombre desquelles comptent les changements stylistiques d'Anton Räderscheidt, de Georg Scholz ou d'autres artistes exposés en 1925. Pour le dire autrement, ce que représente en 1933 la Nouvelle Objectivité n'est pas exactement ce qu'elle représentait en 1925. James A. van Dyke l'affirme avec force dans le riche essai qu'il signe sur Otto Dix dans le catalogue de Mannheim. Van Dyke écrit que la Nouvelle Objectivité était

« autant un phénomène discursif qu'une forme artistique [qui] n'existait presque plus lorsque Hitler fut nommé chancelier [...]. L'écho positif que la Nouvelle Objectivité avait reçu [...] en 1925 avait complètement disparu en 1930, comme le montre une étude de l'utilisation aussi bien quantitative que qualitative du terme dans des revues d'art renommées et des journaux nationaux allemands ».²⁵

Hans-Peter Wipplinger (éd.), *Glanz und Elend. Neue Sachlichkeit in Deutschland* & Inge Herold et Johan Holten (éds.), *Die neue Sachlichkeit. Ein Jahrhundertjubiläum*

Inge Herold & Johan Holten (éds.), *Die neue Sachlichkeit. Ein Jahrhundertjubiläum*, cat. exp., Mannheim, Kunsthalle Mannheim, Berlin : Deutscher Kunstverlag, 2025, 408 pages



Cette position mériterait certainement d'être nuancée, au moins concernant « l'utilisation quantitative » du terme qui se révèle encore très employé dans les journaux rhénans en 1932, par exemple.²⁶ Mais le catalogue de Mannheim a en tout cas le mérite de considérer la Nouvelle Objectivité comme un phénomène

fluctuant en s'attachant aux destinées individuelles pour en proposer une image plus complexe, plus stimulante et assurément plus juste que celle esquissée par Wipplinger.

En outre, la négation des continuités de la Nouvelle Objectivité après 1933 dans le catalogue du Leopold Museum, pourtant depuis longtemps étudiées, nous semble plus problématique encore. Évoquons le cas de Karl Hofer, dont les *Tiller-Girls* ont été présentées à la fois à Vienne et à Mannheim. Non seulement le coup de pinceau de l'artiste ne s'est pas assagi après l'arrivée de Hitler au pouvoir mais son œuvre a été montrée jusqu'en 1938 par les galeristes Karl et Joseph Nierendorf et a bénéficié de grandes expositions comme celle du Kunstverein de Cologne de 1935.²⁷ Pourtant, Wipplinger évoque seulement la mise au pilori de Hofer dans l'infamante *Entartete Kunst* de 1937 rappelant, ce faisant, que l'artiste a partagé le sort de « la majorité des artistes inclus dans [l'exposition du Leopold Museum qui] furent placés sur la liste des "dégénérés" »²⁸ et, à ce titre, renvoyés de leur poste d'enseignant, interdits d'exposition ou forcés à l'exil. Se dessine ainsi une image de l'art moderne victime des nazis – et cela est incontestable – mais dont les facettes les plus troubles, voire les plus sombres, sont laissées dans l'ombre, hormis lors de la brève mention de l'alignement de certains artistes de la Nouvelle Objectivité sur la politique artistique du régime et de l'évocation de l'inscription de Franz Radziwill au NSDAP en 1933.

À ces mots de Wipplinger, nous pouvons opposer ceux d'Aya Soika prononcés lors du colloque organisé, en mars 2025, à l'occasion de l'exposition *Art dégénéré* du Musée Picasso de Paris. En se demandant s'il était approprié de mentionner Emil Nolde dans « la même catégorie de victime » qu'Otto Freundlich ou Max Pechstein, elle a soulevé de manière pertinente le problème que pose la « victimité » insuffisamment « différenciée » des artistes jugés « dégénérés ». ²⁹ Au fil de l'exploration des destins individuels, le catalogue de Mannheim évite ce raccourci problématique, que beaucoup d'entre nous avons fait, et esquisse une situation évolutive plus complexe, faite de continuités, de ruptures et de nombreuses zones grises ; une situation au sein de laquelle un peintre comme Georg

Schrimpf a pu être nommé à la Staatliche Hochschule für Kunsterziehung de Berlin-Schöneberg en 1933 avant d'être renvoyé en 1937 en raison de son passé communiste et dont les œuvres ont été enlevées des musées mais aussi collectionnées et défendues par le dignitaire nazi Rudolf Hess ; une situation où un peintre aussi haï par la critique *völkisch* que l'était Otto Dix a pu « trouver des niches » qui lui ont permis de « rester actif à l'intérieur du cadre de la production culturelle de l'État hitlérien »,³⁰ comme le prouve avec force détails van Dyke sans jamais nier les aspects les plus sombres de la politique culturelle nazie dont l'artiste a aussi été victime.

Il faut reconnaître que ce parti pris de Herold, qui est allée jusqu'à intégrer la *Bauernfamilie* du peintre nazi Adolf Wissel, n'est pas si fréquent. Ebner et Lampe avaient fait de la Nouvelle Objectivité le style de la République de Weimar et choisi de conclure leur propos sur l'exposition nazie *Kulturbolschewistische Bilder* qui avait diffamé en 1933 la Nouvelle Objectivité à l'endroit même où cette dernière avait été célébrée huit ans plus tôt. Et l'exposition du Leopold Museum n'en reste pas moins une belle présentation de la Nouvelle Objectivité qui a offert la possibilité aux visiteurs de revoir ses plus grands classiques, tel l'inévitable *Grauer Tag* de George Grosz (1921), aux côtés d'œuvres plus rares, au nombre desquelles comptent des huiles de Karl Hubbuch issues de collections privées. Mais en ces temps où les ombres ayant déferlé en Europe il y a un siècle semblent nous menacer à nouveau, il nous paraît important que soit éclairée avec nuance, précision et justesse cette période pour mieux apprendre d'elle.

- 1 Konrad Ott, « Mannheimer Kunstaussstellung : Die neue Sachlichkeit », *Bergisch-Märkische Zeitung*, 10 août 1925, n. p.
- 2 Abel Chevalley, « Littérature comparée », *Mercure de France*, 15 septembre 1928, p. 734. Cité dans Marie Gispert, « De l'exposition de Mannheim (1925) aux Réalismes (1980-1981) : pistes pour une réception de la Nouvelle Objectivité en France », *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 90, no. 1, mars 2025, p. 81-101, ici p. 84.
- 3 Wieland Schmied, *Neue Sachlichkeit und magischer Realismus in Deutschland 1918-1933*, Hanovre : Schmidt-Küster, 1969.
- 4 Mentionnons la première exposition traitant de la Nouvelle Objectivité en France : *Réalismes en Allemagne : 1919-1933* qui s'est tenue en 1974 au Musée d'art et d'industrie de Saint-Étienne.
- 5 L'exposition *Neue Sachlichkeit und Realismus. Kunst Zwischen den Kriegen* s'est tenue en 1977 au Museum des 20. Jahrhunderts de Vienne.
- 6 À Londres, la Hayward Gallery a présenté *Neue Sachlichkeit and German Realism of the Twenties* qui a ouvert en 1978.
- 7 L'exposition a ensuite été accueillie au Louisiana Museum of Modern Art.
- 8 Il faut tout de même préciser qu'une exposition de photographie aux Reiss-Engelhorn-Museen (*SACHLICH NEU. Fotografien von August Sander, Albert Renger-Patzsch und Robert Häusser*, de septembre 2024 à avril 2025) et des manifestations à travers la ville, au nombre desquelles comptent des projections de films et des concerts, ont enrichi cette présentation picturale de la Nouvelle Objectivité.

- 9 Christoph Vögele, « “Eine Art reinlicher Bescheidung der Zeitgenössischer Kunst” – zur neuen Sachlichkeit in der Schweiz und ihren Verbindungen zu Deutschland », dans Inge Herold et Johan Holten (éds.), *Die neue Sachlichkeit. Ein Jahrhundertjubiläum*, cat. exp., Mannheim, Kunsthalle Mannheim, Berlin : Deutscher Kunstverlag, 2025, p.283-287, ici p. 283.
- 10 *Ibid.*, p. 284.
- 11 Afin d’envisager les liens de Heinrich Hoerle avec la Nouvelle Objectivité, un choix de peinture plus pertinent aurait cependant pu être fait par le Leopold Museum. Voir Anastasia Simoniello, « Die Verbindungen zwischen Franz Roh und den Progressiven durch die Neue Sachlichkeit », dans Hans-Joachim Dahms (dir.), *Franz Roh 1890-1965. Kunsthistoriker, Vorkämpfer der Kulturmoderne. Eine Kollektivbiografie*, Vienne : Valep, 2024, p. 251-281.
- 12 Franz Roh, *Nach-expressionismus. Magischer Realismus. Probleme der neuesten Europäischen Malerei*, Leipzig : Kinckhardt und Biermann, 1925.
- 13 Gustav Friedrich Hartlaub, « Schlagworte unserer Zeit. Neue Sachlichkeit », *UHU*, no.10, juillet 1928, p. 19-20.
- 14 Voir *ibid.*
- 15 L’exposition *Neue Sachlichkeit : Bilder auf der Suche nach der Wirklichkeit* s’est tenue à la Kunsthalle Mannheim entre octobre 1994 et janvier 1995 avant d’être présentée au Kunstmuseum Winterthur puis au Landesmuseum Oldenburg.
- 16 Inge Herold, « Die Neue Sachlichkeit – Ein Jahrhundertjubiläum », dans Inge Herold et Johan Holten (éds.), *Die neue Sachlichkeit*, *op. cit.*, p. 11-27, ici p. 11.
- 17 En plus de son introduction, Herold a signé les textes éclairant le catalogue des œuvres de l’exposition : Inge Herold, « Katalog », dans Inge Herold et Johan Holten (éds.), *Die neue Sachlichkeit*, *op. cit.*, p. 28-235.
- 18 Une cinquantaine d’œuvres de cette collection est exposée au musée, et ce, jusqu’à la fin de l’année.
- 19 Inge Herold, « Die Neue Sachlichkeit – Ein Jahrhundertjubiläum », dans Inge Herold et Johan Holten (éds.), *Die neue Sachlichkeit*, *op. cit.*, p. 11-27.
- 20 Olaf Peters, « “Die Gegenständlichkeit in einer neuen Kunstform zur Debatte stellen” – Max Beckmann, Gustav Friedrich Hartlaub und die Neue Sachlichkeit », dans Inge Herold et Johan Holten (éds.), *Die neue Sachlichkeit*, *op. cit.*, p. 269-275.
- 21 Thomas Zaunschirm, « Die Philosophie der neuen Sachlichkeit », dans Hans-Peter Wipplinger (éd.), *Glanz und Elend. Neue Sachlichkeit in Deutschland*, cat. exp., Vienne, Leopold Museum, Cologne : Verlag der Buchhandlung Walther und Franz König, 2024, p. 73-85.
- 22 Rainer Metzger, « Als wär’s ein Stück von hier. Literarisches zur Sachlichkeit », dans Hans-Peter Wipplinger (éd.), *Glanz und Elend*, *op. cit.*, p. 53-69.
- 23 Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz. Die Geschichte vom Franz Biberkopf*, Berlin : G. Fischer, 1929

- 24 Hans-Peter Wipplinger, « Prolog », dans *id.* (éd.), *Glanz und Elend*, *op. cit.*, p. 13-15, ici p. 13.
- 25 James A. van Dyke, « Otto Dix, Neue Sachlichkeit und National-Sozialismus », dans Inge Herold et Johan Holten (éds.), *Die neue Sachlichkeit*, *op. cit.*, p. 259-267, ici p. 259. Cet article est issu de son intervention au colloque « Réévaluer la Nouvelle Objectivité et August Sander », Centre allemand d'histoire de l'art, Centre Pompidou, Paris, 12-13 mai 2022.
- 26 L'étude menée par van Dyke repose sur la presse digitalisée par l'Université de Heidelberg. Nous avons procédé à une rapide vérification dans la presse rhénane numérisée et constaté un emploi quantitatif du terme presque identique en 1932 à celui de 1926. Ces réflexions mériteraient, bien sûr, d'être davantage poussées.
- 27 Voir Andreas Hüneke, « Karl Hofer und der Nationalsozialismus », dans Wolfgang Ruppert (dir.), *Künstler im Nationalsozialismus. Die "Deutsche Kunst", die Kunstpolitik und die Berliner Kunsthochschule*, Cologne : Böhlau, 2015, p. 167-175.
- 28 Hans-Peter Wipplinger, « Wiederentdeckung der Wirklichkeit. Zwischen Ästhetik und Ethik », dans Hans-Peter Wipplinger (éd.), *op. cit.*, p. 19-49, ici p. 49.
- 29 Propos d'Aya Soika tirée de son intervention « ... Une séparation propre entre l'art juif et l'art allemand, ainsi qu'entre le mélange franco-allemand et l'art purement allemand". La conception de l'art allemand par Emil Nolde » au colloque « L'art "dégénéré" », DFK, INHA, musée d'art et d'histoire du Judaïsme, Musée Picasso, Paris, 27-28 mars 2025.
- 30 James A. van Dyke, « Otto Dix, Neue Sachlichkeit und National-Sozialismus », dans Inge Herold et Johan Holten (éds.), *Die neue Sachlichkeit*, *op. cit.*, p. 259-267, ici p. 264.

Didier Ottinger & Marie Sarré (Hg.) *Surréalisme, d'abord et toujours !*

Marietta Geiger

Mit *Surréalisme* widmete das Pariser Centre Pompidou dem hundertjährigen Jubiläum des ersten surrealistischen Manifests eine Großausstellung, die von September 2024 bis Januar 2025 zu sehen war. Kuratiert von Didier Ottinger und Marie Sarré vereinte sie rund 500 Werke aus Malerei, Literatur, Fotografie und Film. Der begleitende Katalog nimmt mit seinem Design die Labyrinth-Struktur der Schau auf und ergänzt diese durch literarische und politische Essays. Die Ausstellung in der französischen Kapitale feiert zugleich den Ort, an dem der Surrealismus in allen Ausprägungen geboren wurde. Viele der Exponate wurden in Paris geschaffen und kehrten für die Ausstellung an ihren Entstehungsort zurück. Als ›Blockbuster‹-Ausstellung intoniert das Ereignis den Reigen der letzten Präsentationen, die im Centre Pompidou eröffnet, gefeiert und besucht werden konnten. Ab September 2025 schließt das Museum seine Türen für fünf Jahre, um umfassende Umbau- und Sanierungsarbeiten durchzuführen.

Die Ausstellungsmacher·innen räumten der Schau die komplette Ebene des sechsten Geschosses des Gebäudes ein. Auf knapp 3000 Quadratmetern konnten die Besucher·innen durch einen spiralförmigen Rundgang, ähnlich einem Labyrinth, flanieren und den Surrealismus entdecken. Damit griff die Inszenierung ein Motiv auf, das die Surrealist·innen selbst geprägt hatten: »Bevor sie den Besuchern ihrer Ausstellungen 1938 und 1947 einen labyrinthartigen Rundgang auferlegten, suchten die Surrealisten nach versteckten Labyrinthen im Herzen der Stadt.«¹

Paris, das von den Surrealist·innen als »ville labyrinthique«² (»Labyrinthstadt«) beschrieben wurde, bildete in diesem Sinne nicht nur den geografischen, sondern auch den metaphorischen Resonanzraum der Ausstellung. Die Schau war in 13 thematische Kapitel unterteilt, die literarische Einflüsse sowie zentrale surrealistische Motive transportieren: *Entrée des médiums*, *Trajectoire du rêve*, *Lautréamont*, *Chimères*, *Alice*, *Monstres politiques*, *Royaume des mères*, *Mélusine*, *Forêts*, *Pierre philosophale*, *Hymnes à la nuit*, *Larmes d'éros und Cosmos* (Eintritt der Medien, Trajektorie des Traums, Lautréamont, Chimären, Alice, Politische Monster, Königreich der Mütter, Melusine, Wälder, Stein der Weisen, Hymnen an die Nacht, Tränen des Eros und Kosmos).

Während prominente Namen wie Salvador Dalí, René Magritte, Max Ernst, Giorgio de Chirico und Joan Miró das Erwartbare einlösten, ließen die Surrealistinnen, vertreten mit Künstlerinnen wie Leonora Carrington, Dorothea Tanning, Dora Maar, Remedios Varo und Ithell Colquhoun, den Frauenanteil auf vierzig Prozent steigen. Damit setzten Kuratorin und Kurator ein deutliches Zeichen, insbesondere, da die Künstlerinnen mit einem Fokus auf ihr Kunstschaffen inszeniert wurden und sich eben nicht, wie für die



Didier Ottinger & Marie Sarré (Hg.),
Surréalisme, d'abord et toujours !, Ausst.-Kat.,
Paris, Centre Pompidou, Paris: Éditions du
Centre Pompidou, 2024, 344 Seiten

Generation der Surrealisten vorherrschend, als Musen präsentierten. Sie traten weder als Solitär noch als ›Attraktion‹, sondern gleichwertig neben ihren männlichen Kollegen auf. Über den Geschlechterproporz hinaus fokussierten Ottinger und Sarré auf die Internationalität der Bewegung. Die bislang dominierende nationale Perspektive auf den Surrealismus mit einer auf Paris und Europa einengenden Sichtweise wich dem Aufzeigen transnationaler Bezüge, eine Verschiebung der Perspektive, die die globale Strahlkraft des Surrealismus mit Positionen aus Japan, Mexiko, den USA und Ägypten verdeutlicht und den Surrealismus als einen von Beginn an weltweiten Austausch begreifbar macht.

Über eine die zweifellos überwältigenden ästhetischen Ausdrucksformen inszenierende Ausstellung hinaus betonte der thematische Zuschnitt der Sektionen die politischen Dimensionen surrealistischer Kunst. Der Widerstand ihrer Protagonist:innen gegen den allgegenwärtigen Kolonialismus, ihr Auflehnen gegen Totalitarismus und Krieg verband sich mit der ganzen Breite einer Gesellschaftskritik. Mit den jüngsten Werken beleuchtete die Ausstellung zudem das Erbe des Surrealismus in der zeitgenössischen Kunst und dessen Relevanz in postkolonialen sowie Umwelt-Diskursen.

Die dramaturgische Anlage des Labyrinths als Zitat an die von Marcel Duchamp und André Breton kuratierte *Exposition internationale du Surréalisme* von 1947 in Paris erwies sich als schlüssiges, wenngleich nicht durchgehend überzeugendes Konzept: Während die Fülle der Exponate und ihre thematische Breite beeindruckten und zugleich überfordern konnten, wirkte das Eingangsszenario mit Duchamps *Maskerone*, das in einen Rundraum mit Videoprojektion entließ, inszenatorisch unverbunden und anachronistisch. In diesem kontrastierten KI-generierte Stimmen und monumentale Videos mit dem Originalmanuskript des *Surrealistischen Manifests* von André Breton, welches als Leihgabe der Bibliothèque nationale de France in der Mitte des Raumes in einem Schaukasten präsentiert wurde.

Mit insgesamt 344 Seiten und 350 Abbildungen spiegelt der Katalog die Labyrinth-Metaphorik in besonderer Weise wider. Er bietet zwei Leseweisen an, indem Texte und Abbildungen nach der Hälfte der Seiten um 180 Grad gedreht erscheinen. Im ersten Abschnitt des Katalogs wird die politische Entwicklung des Surrealismus unter der Überschrift »Transformer le Monde«³ untersucht. Genau genommen steht der Zeitraum von 1924 bis 1968 im Fokus. Dargestellt in 17 Phasen wird dieser von 150 Archivdokumenten,

Essays sowie Manifestauszügen Bretons begleitet. In diesem ersten Teil diskutieren internationale Wissenschaftler·innen die theoretischen und politischen Eckpfeiler surrealistischer Überzeugungen. Antikolonialismus, Antiklerikalismus, Antitotalitarismus, aber auch die Auseinandersetzung mit Natur und ökologischen Strukturen und deren Herausforderungen werden in kurzen Essays aufgearbeitet.

Drehen wir das Buch einmal um und stellen es auf Kopf, dann öffnet sich der andere, poetische Teil des Katalogs, der sich in insgesamt 14 Sujets vertieft. Unter dem Leitthema *Changer la vie* widmen sich 14 Autor·innen, internationale Kunsthistoriker·innen sowie Forscher·innen und Vertreter·innen entfernterer Disziplinen, wie beispielsweise der klinischen Psychologie, ästhetisch-konzeptionellen Kernthemen des Surrealismus: der Traum und das Unbewusste des Menschen, die Figur der Alice (Lewis Carroll) als Metapher für das Fantastische, Wesen wie die Melusine und die Chimäre, der Künstler/die Künstlerin selbst in der Funktion als Medium für die *écriture automatique* beziehungsweise *peinture automatique*, mystische Themen zwischen Kosmos und Alchemie, die Natur als Ort des Unbewussten, insbesondere mit dem Wald und der Nacht, Lust, Erotik und sexuelles Begehren, aber auch Themen wie Albtraum, Wunder und Zufall. Jedes der Kapitel verbindet visuelle Objekte mit literarischen Kunstwerken, der zweite Teil zeigt etwa 250 Kunstwerke und Reproduktionen. Damit erweist sich der Katalog auch als Nachschlagewerk und *Musée Imaginaire* für all diejenigen, die sich zum Surrealismus als politischer Avantgarde informieren möchten.

Während die Ausstellung durch sinnliche Überfülle besticht, gelingt es dem Katalog, diese zu strukturieren. Er subsumiert Forschungsergebnisse zu fast einem halben Jahrhundert surrealistischer Kreativität. Dabei verbleiben manche Essays bei einer auf das erwartbare große Publikum zielenden Oberflächlichkeit, ohne die Thematiken in ihrer Bedeutung ganz zu durchdringen. Aufgefangen wird dies jedoch durch die überwältigende Bandbreite an Themen, die das Universum des Surrealismus begreifbar machen. *Surréalisme* war damit nicht nur eine Jubiläumsschau, sondern auch ein Versuch, den Surrealismus als vielgestaltige, transnationale und politisch engagierte Bewegung neu zu rahmen. Die kritischen Einwände an der Inszenierung, der anachronistische Auftakt und die gelegentliche Tendenz zum ›Blockbuster‹-Format schmälern nicht die Relevanz des Projekts. Zusammen mit dem Katalog markiert die Ausstellung einen wichtigen Referenzpunkt für die gegenwärtige Surrealismus-Forschung und unterstreicht die Aktualität dieser Avantgarde im 21. Jahrhundert.

- 1 »Avant d'imposer une circulation labyrinthique aux visiteurs des expositions qu'ils organisent en 1938 et en 1947, les surréalistes ont traqué des labyrinthes cachés au cœur même de la ville.« Didier Ottinger und Marie Sarré (Hg.), *Surréalisme, d'abord et toujours!*, Ausst.-Kat., Paris, Centre Pompidou, Paris: Éditions du Centre Pompidou, 2024, S. 4.
- 2 Ibid.
- 3 André Breton, »Discours au Congrès des écrivains (1935) «: »Transformer le monde, a dit Marx. Changer la vie, a dit Rimbaud: ces deux mots d'ordre pour nous n'en font qu'un.« zit. nach: André Breton. *Une étude par Jean-Louis Bédouin*, s. d. (1950), Paris: Pierre Seghers, 1970, S. 26.

Guillaume Logé

Le musée monde. L'art comme écologie

Franca Spengler

Die Frage danach, wie sich das instrumentelle Verhältnis zur Natur überwinden lässt, steht im Zentrum einer von Dominique Bourg und Sophie Swaton herausgegebenen Schriftenreihe, die seit 2012 unter dem Titel *L'écologie en question* im Verlag Presses Universitaires de France erscheint. 2022 veröffentlichte Guillaume Logé in diesem Rahmen sein Essay *Le musée monde. L'art comme écologie*,¹ das um eine Antwort auf diese Frage bemüht ist. Das Essay erweitert die Reihe um eine dezidiert interdisziplinäre Perspektive: Anhand einer dichten Zusammenschau von Kunstwerken aus unterschiedlichen Gattungen, Epochen und Kulturkreisen, die mit poetischen ebenso wie mit theoretischen Referenzen ergänzt wird, zeigt Logés Buch auf, wie sich ästhetische, politische und spirituelle Dimensionen zu einem ganzheitlichen Ökologieverständnis verschränken lassen.

Der Band ist keine akademische Abhandlung, sondern ein Plädoyer für eine grundlegende Neuausrichtung unserer Lebensweise gegenüber dem hegemonialen Paradigma, das auf Wirtschaftswachstum und technische Innovation setzt. Um einen sozial-ökologischen Wandel auf den Weg zu bringen, schlägt der Autor eine kulturelle Transformation vor, die er im Konzept eines »Weltmuseums« (musée monde) angelegt sieht. Das musée monde versteht er nicht als einen physischen Ort, sondern als eine virtuelle Galerie, die Kunstwerke aus verschiedenen Zeiten und Kulturen miteinander in einen transhistorischen Dialog bringt, der neue Ansätze für ein die Spezies übergreifendes Zusammenleben freisetzen soll.

Für sein Vorhaben beruft sich Logé auf zwei historische Orte des Wissens: auf das Museion von Alexandria und das Studiolo der italienischen Renaissance, wie es Vittore Carpaccio in seiner *Vision des Heiligen Augustinus* (1502, Öl auf Leinwand, 141×210 cm, Scuola di San Giorgio degli Schiavoni, Venedig) ins Bild gesetzt hat. Beide Orte stehen paradigmatisch für einen universalen Erkenntnisanspruch und für eine vormoderne Wissensorganisation, die die strikte Ausdifferenzierung in Disziplinen noch nicht kennt. Dadurch, dass Logé für sein Weltmuseum die antike Vorstellung des Museums und seine neuzeitliche Fortsetzung einbezieht, deutet sich der ambitionierte Ansatz an, den das Museumsprojekt verfolgt. Die Bezugnahme auf das Studiolo als Ort der Welterkenntnis macht nachvollziehbar, worum es Logé im Kern geht. Wie der Autor selbst sagt, sei es Anspruch und Aufgabe des Studiolo gewesen, die Welt in ihrer Gesamtheit in einem Raum zu verdichten, um sie so intellektuell durchdringbar zu machen.

Die von Logé vorgelegte, programmatische Abhandlung von gut 300 Seiten gliedert sich in zwei etwa gleich lange Abschnitte, die sich in jeweils vier Unterkapitel auffächern. Gerahmt werden die beiden Abschnitte neben einem Vorwort der Herausgeber_innen von

einer Einleitung und einem als »Envoi« betitelten Schluss. Während der erste Abschnitt eine ebenso historische wie theoretische Grundlegung des Weltmuseums liefert, wird im zweiten eine virtuelle Ausstellung vorgestellt. Auf's Ganze gesehen scheint das Buch von dem Bedürfnis nach Fülle motiviert: Logé vereint vor allem in seinem zweiten Teil eine beeindruckende Menge an Werken, in der man sich mitunter verirrt, weil stellenweise ein übergeordnetes Argument fehlt, das die Lektüre anleitet. Hinzu kommt, dass die Folgerungen, die der Autor aus den Werken zieht, teilweise viel zu weit gegriffen sind, so etwa, wenn er die Haute Couture Kreationen von Iris van Herpen als ein ökologisches »Manifest« ausweist (S.288).

Das erste Kapitel des Buches geht von grundlegenden Überlegungen zum Erkenntnispotenzial des Weltmuseums aus, bevor es eine ausführliche Analyse der »fonction poétique de l'art« (»poetische[n] Funktion der Kunst«, S.33–77) entwickelt, deren Bedeutung sich entlang eines historischen Längsschnitts entfaltet. Als »fonction poétique« bezeichnet Logé die spezifische Wirksamkeit von Kunst, die Welt nicht nur darzustellen, sondern sinnstiftend zu strukturieren. Kunst erzeugt neue Relationen, transformiert Bedeutungen und eröffnet alternative Perspektiven auf die Wirklichkeit.

Die virtuelle Ausstellung, die im zweiten Kapitel skizziert wird, strukturiert das vorgestellte Material entlang von vier thematischen Schwerpunkten, denen jeweils ein Unterkapitel gewidmet ist: »Éros ou le feu«, »les intelligences du logos«, »la chair de la mouvance« und »en quête d'harmonie« (»Eros oder das Feuer«, »Intelligibilitäten des Logos«, »Das Fleisch der Bewegung« und »Auf der Suche nach Harmonie«). Den Auftakt bildet eine Gegenüberstellung der Begriffe ›Eros‹ und ›Feuer‹, die als komplementäre Prinzipien schöpferischer Energie vorgestellt werden. Ökologie wird hier als Zugang zum »noyau même des forces de vie« (»eigentliche[n] Kern der Lebenskräfte«, S.139) gefasst, also als ein Nachdenken darüber, was die Welt und das Leben im Innersten bewegt. Kunstwerke wie Leonardo da Vincis *La Scapiagliata* (1508, Öl auf Holz, 24,7×21 cm, Galleria nazionale di Parma, Parma) werden als Ausdruck und Verdichtung dieser elementaren Beziehungsgeflechte verstanden. Die Begriffskonnotationen des ›Feuers‹ entlehnt Logé den *Fragmenten* Heraklits, ohne dies durchgängig auszuweisen. Der Bezug zu dem Vorsokratiker ist in diesem Kapitel ausschließlich über die recht eigenwillige und in der Forschung kontrovers diskutierte

Guillaume Logé, *Le musée monde. L'art comme écologie*, Paris: Presses Universitaires de France, 2022, 328 Seiten



Interpretation von Kostas Axelos vermittelt, dessen Auseinandersetzung unter anderem darauf zielt, Heraklits *Fragmente* für ein planetarisches Denken fruchtbar zu machen.² Auch wenn eine ausführliche Diskussion von Heraklit, der einer der zentralen philosophischen Stichwortgeber für Logé ist, im ersten Kapitel des Buches erfolgt, hätte eine stärkere Rückbindung an die Primärtexte auch diesem Kapitel für die Frage nach der Bedeutung der Elemente für das organische ebenso wie das anorganische Leben gutgetan.

Das zweite Unterkapitel wird durch eine programmatische Passage eröffnet, in der sich der Grundgedanke des Buchprojekts gewissermaßen verdichtet ausspricht. Er lautet: Neben der wissenschaftlichen gelte es, verstärkt auch andere Erkenntnisformen ernst zu nehmen. Eine maßgebliche Bedeutung schreibt Logé hierbei den künstlerischen Formen der Erkenntnis zu, für die eine andere Weltwahrnehmung konstitutiv ist: »Wir glauben daran: die Künste können und müssen helfen. In dem, was sie uns über Geschichte, Geisteshaltungen, Glaube und Empfindsamkeiten lehren, aber auch und vielleicht vor allem in der Art und Weise, wie sie funktionieren.«³ Von dieser Prämisse ausgehend werden in der Folge künstlerische Positionen vereint, die einer »recherche de concordance avec l'ordonnancement de la nature« (»Suche nach Übereinstimmung mit der Ordnung der Natur«, S.179) verpflichtet sind. Man hätte sich gewünscht, dass die Überzeugung von der Wirkmacht der Kunst auch zu einer stärkeren Berücksichtigung der einzelnen Werke führt. Gerade ein Denken, das sich von der Kunst her begreift, tut gut daran, auf die spezifischen Eigenheiten der Werke einzugehen und ihre Singularität herauszuarbeiten. Diesen Aspekt verliert die Studie etwas aus dem Blick.

Mit Bezug auf Andrei Tarkowskis *Solaris*-Verfilmung (1972) wird im dritten Unterkapitel der titelgebende und zunächst abstrakte Begriff der »chair de la mouvance« (Fleisch der Bewegung) erarbeitet. Der Ozean aus Plasma, der im Film den Planeten Solaris umgibt und der Wissenschaft nach jahrzehntelanger Forschung grundsätzlich rätselhaft bleibt, steht sinnbildlich für eine sich permanent wandelnde Materialität, die sich einer wissenschaftlichen Kontrolle widersetzt. Die Intelligenz der Materie, wie sie sich im plasmaartigen Ozean bei Tarkowski darlegt, weist nach Logé auf einige gewichtige Aspekte, die auch für die Natur namhaft zu machen sind.

Der letzte Teil der Ausstellung steht schließlich unter dem Leitmotiv einer »Suche nach Harmonie«. Exemplarisch gegenwärtig ist diese Suche in Aaron Douglas', Paul Signacs und Joseph Beuys' künstlerischer Praxis. Neben dem Verweis auf die Kunst wird der Anarchismus des 19. Jahrhunderts angeführt, namentlich die Ansätze von Pierre-Joseph Proudhon, Michail Bakunin, Pjotr Kropotkin und Élisée Reclus. Anarchistischem Denken und künstlerischer Praxis ist es um dieselbe Utopie zu tun: ihnen geht es um eine freie, humanistische Gesellschaft, die mit der Erde im Einklang ist.

Am wenigsten überzeugen die letzten »Exponate« der Ausstellung, die in einem starken Kontrast stehen zu der utopischen Gedankenwelt des Anarchismus. Die Ausstellung schließt mit Ausführungen zu Iris van Herpen, deren Mode als Vorbild für eine »quête d'harmonie« (Suche nach Harmonie) namhaft gemacht wird. Van Herpens Arbeiten würden sich dadurch ausweisen, wie es im Text heißt, dass sie einem »idéal d'économie circulaire« (»Ideal der Kreislaufwirtschaft«, S.289) verpflichtet seien. Kritisch betrachtet, haben die Maßnahmen, die sie setzt, aber keine substanzielle Wirkung, sondern vornehmlich symbolischen Wert. Wenngleich die Modemacherin mit nachhaltigen

Werkstoffen experimentiert, basieren ihre Objekte nach wie vor zu großen Teilen auf Materialien, die energieintensiv produziert und schwierig zu recyceln sind. Die Natur dient van Herpen vorrangig als ein Archiv an Formen, denen sie sich mit ihrer Mode mimetisch annähert. In ihrem Werk findet weder eine reflektierte Auseinandersetzung mit den materiellen Bedingungen ökologischer Krisen noch mit der Rolle der Mode in diesem Zusammenhang statt. Davon zeugt nicht zuletzt die Zusammenarbeit mit Konzernen wie Swarovski, einem Unternehmen, das unter anderem für die Herstellung von Labordiamanten bekannt ist und aufgrund seiner NS-Vergangenheit sowie seiner schlechten Arbeitsbedingungen wiederholt in der Presse stand. Mit Blick auf den Widerspruch zwischen dem behaupteten Anspruch, Mode als »instrument puissant de changement« (»mächtiges Instrument für Veränderung«, S.289) einsetzen zu wollen, und der gelebten Praxis bleibt es fraglich, wie diese Harmonie erreicht werden will. Van Herpens Bestrebungen sind Teil einer Umweltrhetorik, die dazu dient, Mode als nachhaltig zu inszenieren, ohne strukturelle Veränderungen vorzunehmen. Auch über den Bezug auf van Herpen hinaus wäre zu fragen, ob die Suche nach Harmonie im Angesicht der gegenwärtigen Lage wirklich eine Lösung sein kann, oder ob es nicht drastischerer Maßnahmen bedarf.

Die Frage, wie Kunst das Verhältnis des Menschen zu seiner Umwelt zu transformieren vermag, wird in der Kunst- und Kulturwissenschaft gegenwärtig breit diskutiert. Eine Vielzahl an Veröffentlichungen ist in den letzten Jahren erschienen, die das Potenzial von Kunst für eine Sensibilisierung in Umweltfragen untersuchen. Gemein ist vielen dieser Ansätze, dass sie die ökologische Krise mit einem Verlust an sinnlicher Verbundenheit zur Natur in Verbindung bringen. Das Buch reiht sich in diese Entwicklung ein. Es ruft dabei Themen und Thesen auf, die dem sachkundigen Lesepublikum vertraut sind: Ganz allgemein wird ein Innehalten vor der Natur (vgl. S.230–232) gefordert, deren »savoir caché« (Nicolas Bouleau, »verstecktes Wissen«, S.223) es anzuerkennen gelte. Dabei warnt das Buch nicht nur vor »déséquilibres imprévus et irréversibles« (»unvorhergesehenen und irreversiblen Ungleichgewichten«, S.232), es kritisiert auch den Wissensdrang der modernen Naturwissenschaften als »désir voilé et tenace de possession« (»verhülltes und hartnäckiges Verlangen nach Besitz«, S.234). Die ökologische Frage wird im Anschluss an die politische Ökologie als eine Frage nach sozialer Gerechtigkeit adressiert (S.272), weshalb mit Rekurs auf Joseph Beuys' Konzept der »sozialen Plastik« zu einem Wiedererlernen »de notre appartenance élémentaire« (»unserer elementaren Zugehörigkeit«, S.275) aufgerufen wird, um hier nur einige der genannten Aspekte aufzugreifen.

Logé hat mit seinem Essay eine überaus reichhaltige Materialsammlung vorgelegt, die jenseits von Gattungs- und Epochengrenzen einen Überblick über künstlerische Positionen liefert, die einem erweiterten Begriff der Ökologie zuzurechnen sind. Nicht wenige der von ihm besprochenen Arbeiten gilt es für eine breitere Diskussion über ein zukunftsfähiges Verhältnis zwischen Mensch und Natur zu entdecken. Dass der Text einen so weiten Bogen spannt, erweist sich als ebenso produktiv wie problematisch. Stellenweise geht der Spagat zwischen historischer Breite und thematischer Fokussierung auf Kosten der analytischen Tiefenschärfe. Einige der angeführten Werke fungieren weniger als Gegenstände einer fundierten Auseinandersetzung denn als illustrative Bestätigungen

bereits vorausgesetzter Annahmen. So lässt der Text eine theoretisch geschärfte Argumentation bisweilen vermissen. Er wirkt insgesamt eher wie ein materialreicher, assoziativer Streifzug, der viel anreißt, aber angesichts seiner Ansprüche und großen Thesen nur wenig einlöst. Die assoziative Vermittlung der heterogenen Quellen entspricht zwar seiner essayistischen Form, aber die Menge des Materials lässt eine systematische Durchdringung der Einzelgegenstände mitunter in den Hintergrund treten.

Dennoch ist die Lektüre nicht ohne Gewinn. Logés Blick in die Vergangenheit, der sich als eine Orientierungshilfe in der Gegenwart für einen anderen Zugang zu Natur erweist, findet womöglich Nachahmende, die den Faden aufnehmen, den das Buch spinnt. Das Buch gibt als Quellensammlung lohnende Impulse, die weitergedacht werden können.

- 1 Guillaume Logé, *Le musée monde. L'art comme écologie*, Paris: Presses Universitaires de France, 2022.
- 2 Kostas Axelos, *Vers la pensée planétaire. Le devenir-pensée du monde et le devenir-monde de la pensée*, Paris: Éditions de Minuit, 1964.
- 3 »Nous le croyons: les arts peuvent et doivent aider. Dans ce qu'ils nous apprennent de l'histoire, des états d'esprit, des croyances, des sensibilités, mais aussi, et peut-être surtout, par la manière dont ils fonctionnent.« Guillaume Logé, *Le musée monde*, op. cit., S. 177.



Projet croisé

Une histoire de l'art au prisme
de diverses méthodologies

Une histoire de l'art au prisme de diverses méthodologies

Discussion d'Anne Lafont et Elisabeth Fritz avec Claudia Blümle, issue d'une retranscription de la table ronde organisée à l'occasion de la présentation du numéro « Agnès Humbert » de Regards Croisés (N°14, 2024).

CLAUDIA BLÜMLE : Au cours des dernières années, nous avons pris l'habitude de discuter des derniers numéros de *Regards Croisés* avec des personnes extérieures au comité éditorial afin qu'elles réagissent aux textes du dossier en fonction de leurs propres intérêts de recherche. La discussion se veut alors à la fois réception et réflexion ouverte sur et à partir d'Agnès Humbert. Avant d'aborder certains aspects de méthode, je voudrais d'abord souligner quelques points. Premièrement, le matérialisme marxiste qui, contrairement à une histoire de l'art centrée sur le niveau immatériel et spirituel de l'œuvre d'art, défend la position selon laquelle le contexte social, culturel, technique et politique doit être pris en compte dans l'analyse et l'évaluation de l'art, des objets et des techniques culturelles. Cela signifie également que la biographie de l'artiste est étroitement liée aux événements historiques et que la création artistique implique entre autres un engagement social et politique. Deuxièmement, la relation entre théorie et pratique. Humbert a d'abord étudié les beaux-arts et sa carrière se situe entre l'histoire de l'art et la muséologie, la médiation et la pédagogie. Elle a par exemple participé à la conception graphique de plans d'expositions qui n'existent malheureusement plus aujourd'hui. Nous savons qu'elle accordait une grande importance aux vitrines des expositions, dans lesquelles elle présentait des photographies et des documents afin de mettre en évidence le contexte social, technique et politique dans lequel ont créé les artistes. Elle a donc très tôt utilisé le médium de la photographie pour transposer son histoire de l'art sociologique dans l'espace de l'exposition.

Troisièmement, elle s'est également beaucoup engagée dans les visites guidées destinées à un large public, ce qui explique peut-être pourquoi Agnès Humbert est restée quelque peu invisible. Car cet aspect de la médiation, de la documentation par le biais de visites guidées est finalement un domaine peu présent dans l'histoire de l'art et qui concerne une méthode non académique, à savoir le lien entre la pratique et la théorie. La pratique est tout à la fois artistique, muséologique et médiatrice. Le quatrième et dernier aspect, pour ouvrir la discussion, concerne la relation entre le présent et l'histoire politique. Comment dépasser les frontières disciplinaires et comment concevoir des objets issus de l'art populaire à travers les techniques culturelles dans les expositions ? Cela ne concerne pas seulement l'art et les expositions, mais aussi l'histoire de l'art, la sociologie et l'ethnologie. Humbert a notamment étudié auprès de Marcel Mauss. L'un de ses domaines de prédilection était la recherche sur le terrain, la collecte, la conservation et la transmission non seulement de l'art populaire, mais aussi des techniques et des méthodes de travail culturelles, telles que la fabrication du pain. Au regard de ces éléments, j'aimerais d'abord procéder de manière chronologique et parler de la thèse de doctorat de Humbert sur Jacques-Louis David. Comment pouvons-nous situer historiquement les écrits de Humbert avant et après la Seconde Guerre mondiale ? Anne Lafont, souhaitez-vous répondre à cette question ?

ANNE LAFONT : Volontiers. Je pense en effet que nous sommes à un moment crucial, et j'aimerais revenir sur l'article d'Hubertus Kohle,¹ dans lequel il considère l'artiste comme un combattant dans la lutte des classes, à partir du petit livre d'Agnès Humbert consacré à l'art de Jacques-Louis David : *Louis David, peintre et conventionnel : essai de critique marxiste*,² et tenter, pour ma part, d'examiner la première édition de ce texte datant de 1936. Il fut publié dans la collection dirigée par le philosophe, sociologue et membre du Parti communiste Georges Friedmann, et réédité avec quelques modifications et chez un autre éditeur, après-guerre, en 1947. Mon intention est de contextualiser ce livre d'une manière différente de celle retenue par Hubertus Kohle, et tout d'abord sous l'angle du genre, car Kohle écrit que l'impossibilité pour les femmes d'accéder à l'éducation fait qu'il y en a « en toute logique peu qui [ont] produit une œuvre de quelque importance ».³ Je souhaite également replacer le livre dans le cadre spécifique de l'année 1936, de manière plus restrictive que Hubertus Kohle, qui opte pour une

contextualisation non moins juste, mais en quelque sorte plus lâche. En effet, dans son article paru dans *Regards Croisés*, Kohle pense globalement la première moitié du XX^e siècle et renvoie aux œuvres canoniques des expériences marxistes en histoire de l'art, de Max Raphael à Friedrich Antal. De plus, il s'appuie essentiellement sur l'édition de 1947. De mon côté, je voudrais mettre en parallèle de l'ouvrage d'Agnès Humbert, les travaux de quelques-unes de ses contemporaines, qui me semblent particulièrement intéressants. Et ce, précisément dans le cadre de l'échange franco-allemand. J'évoquerai donc les recherches de deux autres Parisiennes, toutes deux émigrées juives d'Allemagne : Gisèle Freund et Hanna Levy-Deinhard. La première est une sociologue et photographe ; la seconde est historienne de l'art. Toutes trois rendirent publiques leurs premières recherches précisément au cours de l'année 1936, et, s'il n'existe pas de discussions archivées entre ces trois protagonistes, toutes trois évoluaient dans les mêmes cercles, comme on va le voir.

Aussi, ce qui m'intéresse, c'est d'examiner de plus près leurs publications respectives à cette période très particulière du Front populaire, car Humbert, Freund et Levy-Deinhard formulent les premiers travaux marxistes, en écho à ceux de Max Raphael. Ce dernier, suicidé à New York en 1952, était l'auteur de *Proudhon, Marx, Picasso : trois études sur la sociologie de l'art*, ouvrage qui avait paru en 1933, soit trois ans auparavant. Or, ces trois femmes ont développé, à partir de leurs domaines professionnels respectifs, une approche sociale, économique et matérialiste de l'art, voire une sociologie de l'art. À mon avis, trois raisons expliquent ce phénomène en 1936. Tout d'abord, l'entrée des femmes dans le monde professionnel de l'art, sur le plan universitaire et muséal, transforme les pratiques et le questionnaire de l'histoire de l'art de l'entre-deux-guerres, comme le montre le livre de Charlotte Foucher-Zarmanian.⁴ Ensuite, les années 1930 voient se déployer la pression politique du fascisme européen : face aux régimes totalitaires en Allemagne, en Italie et en Espagne, la France, en général, puis l'élection du Front populaire représentent une alternative politique favorable aux approches sociales et matérialistes de l'œuvre d'art. C'est dans ce contexte que l'émigration allemande, et en particulier la pensée marxiste de l'école de Francfort, s'est implantée alors à Paris. Enfin, les tensions dans le milieu de l'ethnographie parisien quant aux pratiques de collecte et de conservation, après les grandes razzias africaines de la mission Dakar-

Djibouti, de 1931 à 1933, et les correspondances avec les méthodes d'enquête et de collecte dans le domaine des coutumes et traditions françaises, encouragent l'exploration de nouvelles voies dans le chantier de l'histoire de l'art et du patrimoine. Par conséquent, je pense que l'on peut contextualiser plus précisément le *David* d'Agnès Humbert, et, d'une manière générale, sous l'angle générationnel, les publications des années 1930 qui présentaient une ambition sociologique. Je ne donnerai qu'un petit aperçu du contexte. La photographe et sociologue Gisèle Freund, originaire d'Allemagne, a étudié à Francfort sous la direction de Karl Mannheim ; elle était proche de Theodor Adorno et Norbert Elias. Ce dernier lui a suggéré d'écrire une thèse sur la photographie dans la France du XIX^e siècle : déjà photographe, elle pouvait ainsi allier théorie et pratique. Elle a donc commencé sa thèse à Francfort, mais l'arrivée au pouvoir du régime nazi l'a contrainte à l'interrompre ; elle s'est donc rendue à Paris, en 1933, pour la poursuivre.

Freund rédigea donc sa thèse sous la direction du philosophe et germaniste Charles Lalo, un proche de Walter Benjamin, qui avait intercédé en faveur de Benjamin pour qu'il puisse travailler à la Bibliothèque nationale et qui avait plaidé auprès du gouvernement de Vichy pour la libération de ce dernier en 1940. Charles Lalo était donc une figure clé du milieu parisien des émigrés juifs allemands. Germaniste, auteur de *L'art et la vie sociale*,⁵ publié en 1921, et de nombreux livres co-écrits avec sa femme, Anne-Marie, sur l'esthétique musicale, il était, dans la tradition de Durkheim, un précurseur de l'esthétique sociologique en France, et celui à qui on doit d'ailleurs la formulation de ce champ, alors nouveau. Gisèle Freund obtint son doctorat à Paris en 1936, l'année-même de la publication de *Louis David, peintre et conventionnel : essai de critique marxiste* d'Agnès Humbert, avec une thèse intitulée « La photographie en France au XIX^e siècle, essais de sociologie et d'esthétique ».⁶ À la même époque, sa carrière de photographe prend définitivement forme. Walter Benjamin venait de publier en 1931 sa *Petite histoire de la photographie*,⁷ une étude qui doit être lue en parallèle de la lecture de son ouvrage *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*.⁸ De cet essai, également paru en 1936, émerge la notion d'aura matérielle et spirituelle, particulièrement associée au caractère unique de l'œuvre d'art, dans un monde où, depuis le XIX^e siècle, les inventions technologiques ont modifié les modes de production artistique et le rapport à la valeur de l'*unicum*. Benjamin et Freund entretiennent alors des relations

étroites. La thèse de Freund doit donc être comprise en discussion avec les travaux de Walter Benjamin, de Charles Lalo et de Norbert Elias, car elle examine, parallèlement à leurs recherches, les conditions matérielles de la production artistique, mais aussi l'histoire de sa réception et de ses usages sociaux. Cette perspective méthodologique, également promue par Lalo, fait reposer la thèse sur le constat que la classe sociale module les formes, mais que les formes, elles-aussi, façonnent les sociétés. C'est sous cet angle, à mon avis, que l'on peut comprendre l'empreinte de l'École de Francfort.

Avant de fuir à Paris en 1933, Hanna Levy-Deinhard avait, quant à elle, étudié l'histoire de l'art, la philosophie et la littérature allemande à Munich. Elle obtint également son doctorat en France en 1936 avec une thèse intitulée « Heinrich Wölfflin, sa théorie, ses prédécesseurs »,⁹ qu'elle avait elle-aussi rédigée sous la direction de Charles Lalo, et sous celle d'Henri Focillon, alors figure centrale de l'histoire de l'art française, socialiste, professeur à la Sorbonne, bientôt élu au collège de France mais, quelques mois plus tard, exilé aux États-Unis où il résida à partir de 1940. La thèse d'Hanna Levy-Deinhard tenait en une analyse marxiste de l'œuvre de Wölfflin, formaliste allemand – alors encore vivant puisqu'il n'est mort qu'en 1945 – et auteur, pour faire très court, d'une théorie du balancier des styles.

En 1937, soit un an après la soutenance de sa thèse à la Sorbonne, Hanna Levy-Deinhard donne, lors du 2^e Congrès international d'art et d'esthétique à Paris, une conférence sur la nécessité d'une sociologie de l'art. Elle part ensuite au Brésil en 1938, où elle s'intéresse, entre autres, au baroque colonial. En 1948, elle s'installe à New York, où elle décède en 1983 après une vie très difficile. En 1975, dans un article du *Art Journal*,¹⁰ elle décrit son parcours qui a été celui de la survie professionnelle et financière plus que de la recherche. Ayant beaucoup travaillé comme guide touristique à New York, les quelques articles scientifiques qu'elle a publiés après la Seconde Guerre mondiale l'ont contrainte à revenir sans cesse sur ce qu'elle avait fait dans les années 1930, entre Munich et Paris, car elle n'avait pas le temps de développer de nouvelles recherches, étant donné qu'elle devait subvenir à ses besoins immédiats. Dans un article programmatique en anglais, Levy-Deinhard revient sur le lien nécessaire entre l'histoire de l'art et la sociologie de l'art, dont on peut relever deux arguments importants. Elle constate tout d'abord qu'il existe une définition commune

de l'objet d'art pour les deux disciplines : en d'autres termes, il s'agit d'entités concrètes reconnues comme des œuvres d'art, même si la notion évolue au fil du temps. Elle insiste sur ce point. Il s'agit donc d'entités concrètes qui sont produites, vendues, achetées, détruites, appréciées, rejetées, *etc.* par des personnes issues de différentes communautés. Hanna Levy-Deinhard ajoute que les deux disciplines utilisent des catégories complexes, abstraites et imprécises telles que le style, l'influence, le goût, la tradition, *etc.* Elle poursuit en expliquant l'interdépendance des deux disciplines. L'histoire de l'art s'intéresse à la datation, à l'attribution et à la classification des objets d'art, tandis que la sociologie de l'art identifie les facteurs religieux, économiques, politiques et sociaux qui jouent un rôle dans la production, la signification et même, selon elle, la vie d'un objet d'art. La première, c'est-à-dire l'histoire de l'art, s'intéresse aux objets individuels, tandis que la seconde les pluralise et les institutionnalise en observant les coutumes, les mœurs et leur processus de communication. Selon Levy-Deinhard, la fusion des deux disciplines est souhaitable, voire nécessaire, mais elle se heurte à deux obstacles du point de vue de l'histoire de l'art. Pour Levy-Deinhard, comme pour beaucoup d'autres, le problème réside en effet du côté de l'histoire de l'art : l'hyperspécialisation, et j'utilise ici ses propres termes, l'expertise muette, l'expertise figée, la surabondance de faits qui empêche les interprétations, la dépendance vis-à-vis des sciences naturelles comme modèle épistémologique, le refus de l'incertitude et de la recherche. Elle parle, je cite, d'un « fétichisme des faits, des données documentaires » et de l'abandon de la théorie et de l'examen des jugements de valeur, au profit d'une objectivité trompeuse qui se croit exempte de tout biais. Une sorte de positivisme naïf. L'histoire de l'art serait alors empêtrée dans une objectivité intenable, car les sciences humaines seraient une science de l'interprétation. Aux yeux de Levy-Deinhard, il est nécessaire d'expliquer les faits et les phénomènes, après les avoir observés avec soin. En d'autres termes, je dirais que pour elle la tâche explicative doit venir en aide à la tâche descriptive, qui ne peut être une fin en soi. Levy-Deinhard affirme également que l'objectif de la mutualisation disciplinaire est loin d'être atteint en 1975 et elle écrit : « L'extraordinaire richesse documentaire qui caractérise la recherche actuelle en histoire de l'art a-t-elle vraiment conduit à un approfondissement de notre compréhension de l'art dans l'histoire, de la dimension sociale de l'art dans son ensemble ou de

chaque œuvre d'art en tant que phénomène social ? »¹¹ D'une manière générale, la réponse est non.

Je conclurai donc sur Agnès Humbert dans ce contexte particulier. Comme nous l'avons vu, elle est peintre, donc praticienne, comme Gisèle Freund, et travaille au musée des arts et traditions populaires, ayant étudié l'histoire de l'art à l'École du Louvre et à la Sorbonne. Elle est donc l'autrice d'un ouvrage intitulé *Louis-David, peintre et conventionnel, essai de critique marxiste*, paru en 1936, qui sera réédité en 1947 sous le titre moins caractérisé sur le plan politique : *Louis David*.

Seule la version de 1936 a été publiée aux Éditions sociales internationales dans la collection du sociologue Friedmann. Compagnon de route d'Humbert, communiste, il a été son interlocuteur dans la compréhension du marxisme et des explorations sociales et culturelles soviétiques et son allié dans sa volonté de diffuser l'art et la culture auprès des classes populaires et ouvrières. Le livre d'Agnès Humbert sur David, qui s'inscrit dans une approche matérialiste, est un plaidoyer pour les convictions politiques d'une historienne de l'art insatisfaite de l'état et de l'ambition de sa discipline. Son étude, comme elle l'explique plus tard, est une réponse à une conférence de l'École du Louvre sur David, qui le place naturellement entre deux batailles, entre deux exploits militaires. Agnès Humbert considère cette interprétation comme indépendante de l'engagement politique et du travail stylistique de David. Elle rejette donc une approche romanesque, littéraire et fictionnelle et propose une approche plus scientifique et factuelle qui, selon elle, est plus vivante et plus vraie. Il s'agit donc d'une tentative méthodologique née d'une frustration scientifique et politique. Elle publie ce livre au moment-même où elle rejoint, professionnellement mais d'abord à titre gracieux, l'équipe du Musée national des Arts et Traditions populaires, qui se veut une vitrine de la politique culturelle du Front populaire. Enfin, Agnès Humbert explique, comme Gisèle Freund et Hanna Levy-Deinhard, que comprendre le processus artistique signifie comprendre comment il est lié aux conditions matérielles et sociales, mais aussi étudier la manière dont l'art façonne la société.

En résumé, on peut dire qu'en 1936, deux expérimentations, l'une plus théorique, l'autre plus politique, se sont rencontrées à Paris : d'un côté, sur le plan académique, la sociologie de la connaissance de Karl Mannheim et le marxisme de l'École de Francfort, et, de l'autre, sur le plan des politiques

publiques, la démocratisation du patrimoine et de la culture en général, à l'aube de la montée du Front populaire. La rencontre de ces initiatives dans le Paris de 1936 a ouvert un nouvel horizon disciplinaire et professionnel qui n'eut pas vraiment d'avenir en France avant les années 1970. C'est sous cet angle que l'ouvrage d'Agnès Humbert a eu un caractère particulièrement novateur à l'époque.

CLAUDIA BLÜMLE : Vous avez déjà répondu à une question que je me posais. Je me demandais si l'art était uniquement influencé par les événements sociaux ou si, à l'inverse, il façonnait l'espace social, l'environnement. Vous avez également répondu à cette question en faisant référence à Norbert Elias et à l'École de Francfort et j'aimerais également poser la question à Elisabeth Fritz : comment situeriez-vous Agnès Humbert dans le discours théorique ?

ELISABETH FRITZ : J'ai trouvé très intéressant que vous, Anne, ayez établi ces comparaisons avec d'autres personnalités autour de l'année de 1936. Je me suis également demandé dans quelle mesure Agnès Humbert est un cas représentatif en ce qui concerne les objets d'analyse, les fondements théoriques ainsi que les lieux d'action de ce que l'on peut appeler une histoire de l'art socialement engagée. Il y a certainement, tout d'abord, l'engagement politique actif d'Humbert dans le Réseau du musée de l'homme. Mais comment pouvons-nous réfléchir de manière plus générale aux types et aux approches d'une histoire de l'art socialement orientée en tant que méthode particulière de notre discipline ? Quels sont les critères ou les caractéristiques permettant de répondre à cette définition ? Et quelle est la spécificité de cette méthode dans ce contexte historique, mais aussi dans une perspective contemporaine ?

Chez Agnès Humbert, je vois plusieurs critères ou caractéristiques qui pourraient être ceux d'une histoire de l'art socialement orientée. Tout d'abord, pour elle, il ne s'agit pas seulement d'engagement social et d'une activité politique pour elle-même, mais vraiment d'aborder et de traiter des questions sociales en tant qu'historienne de l'art et commissaire d'exposition. Bien sûr, dans son travail sur Jacques-Louis David, Humbert s'appuie explicitement sur les théories de Marx pour comprendre l'évolution d'un artiste qu'elle décrit, je dirais, assez opportuniste, ainsi que pour montrer

l'approche engagée de l'artiste lui-même. Elle pensait par ailleurs qu'il s'agissait de la première fois que la méthode marxiste était appliquée à l'histoire de l'art en France. Au vu de l'étude de Max Raphael, mentionnée à l'instant par Anne Lafont, ce n'était pas le cas, mais il est très intéressant qu'elle se soit vue comme une pionnière. Ce n'est qu'après coup qu'elle a pris conscience du caractère explosif de cette méthode, encore expérimentale à l'époque.¹² Il s'agit pourtant bien d'une approche marxiste, en ce qu'elle souhaite « rechercher dans quelle mesure les événements, les conditions matérielles influent sur l'œuvre d'une artiste ». ¹³ Et c'est à cette idée d'une sociologie, d'une historicisation de l'art au sens plus global que s'est intéressée Humbert, c'est cette idée qui caractérise son « marxisme » par une approche humaniste et non dogmatique. Humbert explique que David lui-même souhaitait comprendre l'humanité de son époque à travers les différentes personnes qu'il représentait, en peignant plutôt des portraits des membres d'une classe sociale que des individus. En outre, elle fait parfois des comparaisons assez audacieuses, par exemple avec Pablo Picasso ou, peut-être plus surprenant encore, avec François Boucher, en tant qu'artiste décoratif ayant un goût pour « l'humanité de son temps ». ¹⁴

Dans ce contexte, il est remarquable qu'Humbert préfère la notion de la « vie » à celle de « réalité », qui serait certainement la catégorie marxiste la plus courante. Mais c'est la vie, le vivant, auxquels elle se réfère pour saisir l'idée d'être dans le monde dans un sens matériel ainsi que le fait d'être active en face de cette réalité concrète. Je pense que c'est cela qu'elle entend lorsqu'elle parle de « l'art dans la vie ».

En ce qui concerne les études d'Agnès Humbert sur les Nabis, réalisées après la guerre, elle choisit encore et toujours l'approche d'une histoire sociale ou sociologique, mais cette fois fondée sur ses propres relations biographiques à ce milieu d'artistes. Selon Humbert, c'est le collectif, non l'artiste individuel, ainsi que l'évolution dans un certain contexte social qui font l'artiste et « le grand maître ». Par exemple, elle essaie de relativiser le statut singulier de Maurice Denis en traitant cet artiste, l'un des plus connus du mouvement des Nabis, dans le contexte plus large du « nabisme ». Elle y inclue également les noms de Georges Lacombe, qu'elle appelle « le Nabi inconnu », et celui de Paul Ranson, qualifié de « Nabi oublié ». J'ai par ailleurs beaucoup apprécié que le livre d'Humbert comporte un chapitre retraçant les biographies de ces artistes avant qu'ils n'appartiennent au

groupe des Nabis, et pose donc rétrospectivement la question de savoir qui ont été les futurs Nabis. Cela souligne encore une fois l'idée d'une évolution temporelle, selon laquelle on devient Nabi, on ne naît pas Nabi. Dans le même esprit Humbert a, dans un article pour la *Revue des arts* en 1957, comparé deux tableaux, peints par Aristide Maillol et Émile Bernard. Récentement entrés dans la collection du Musée national d'art moderne, ils montrent tous les deux des femmes avec des ombrelles. Elle les appelle alors des « testaments picturaux », conformes à « la mode et [aux] préjugés de la fin du XX^e siècle ».15 De nouveau, ce n'est pas l'individualité et l'originalité mais le commun de ces œuvres d'art dans leur propre temps auquel elle s'intéresse.

Finalement, il faut mentionner l'engagement d'Agnès Humbert pour les objets de folklore et pour la médiation dans les musées ainsi que dans les médias populaires qui soutiennent son but de contextualiser les beaux-arts dans un cadre de culture visuelle plus générale. Et je pense que, comme je l'ai déjà dit, c'est cette approche qui consiste à se confronter aux questions sociales en tant qu'historienne de l'art et commissaire d'exposition qui fait la spécificité de Humbert, et non pas seulement l'usage de théories marxistes ou l'engagement dans la résistance. Ce sont vraiment la méthodologie, les concepts et les objets de sa propre discipline qui font d'elle une figure extraordinaire.

ANNE LAFONT : J'étais en train de réfléchir en vous écoutant et j'aimerais réagir. Je trouve que la dimension pionnière de la démarche d'Agnès Humbert et de Max Raphael réside dans le fait qu'ils utilisent les outils marxistes, bien que ce soit un peu exagéré de l'exprimer ainsi, et qu'ils les revendiquent, dans les exemples que vous avez retenus, afin de comprendre un art contemporain ou postérieur à Marx. Or, pour ce qui concerne le peintre Jacques-Louis David (1748-1825), c'est différent : Humbert utilise la théorie explicative marxienne de la société, considérant que celle-ci opère à un niveau de généralité en mesure d'être décliné face à une période plus ancienne encore que celle de Marx. C'est sous cet angle que je trouve son approche particulièrement audacieuse, et notamment par rapport à Max Raphael.

CLAUDIA BLÜMLE : La méthode d’Humbert est toujours consacrée aux bouleversements historiques et c’est peut-être aussi une des raisons pour lesquelles ce contact avec le présent rend aujourd’hui la position d’Agnès Humbert si intéressante. Dans l’espoir d’un monde nouveau et avec des questions sur la façon de représenter de manière vivante l’art, les objets ou les cultures techniques, qui disparaissent également dans différents domaines. Elisabeth Fritz a soulevé la question de savoir si la vie est marquée d’une part par l’amitié et d’autre part par le travail commun. J’ai également trouvé très intéressant qu’elle souligne que, dans une motivation marxiste, les expositions sont toujours des expositions collectives et donc un travail commun, à la croisée des disciplines du design, de l’exposition, de la psychologie, de la technologie et de l’histoire de l’art. C’est aussi une question très actuelle que nous nous posons, à savoir dans quelle mesure cette histoire de l’art sociologique est à nouveau d’actualité. Peut-on mettre en relation cette position historique avec la question de la pertinence sociale actuelle de la discipline de l’histoire de l’art ? Quelles impulsions pouvons-nous en tirer pour notre travail actuel ?

ELISABETH FRITZ : Je pense que ce qui relie l’approche d’Agnès Humbert à certaines positions actuelles, c’est l’accent mis sur la pratique collaborative, en particulier dans les musées et les expositions. Ce n’est donc pas l’artiste ou l’œuvre elle-même qui sont socialement engagés, mais leur présentation, et c’est à l’histoire de l’art qu’il revient d’assurer cette médiation, cette présentation. Je pense que cela est très pertinent aujourd’hui, avec les études curatoriales et toutes les approches qui s’intéressent à la question de la contextualisation pour promouvoir une certaine réception par le public et pour permettre un échange animé sur l’art. De plus, je dirais que l’aspect collectif du travail, en particulier en ce qui concerne les expositions, est pour Agnès Humbert fortement lié à l’idée de la vie que j’ai abordée précédemment. Je pense que le point de départ de tout son travail a toujours été la vie qui lui est contemporaine, la vie concrète de son présent et la façon dont les gens vivent tous ensemble. Ce sont donc des notions très actuelles que nous discutons encore aujourd’hui.

Revenant sur la question de l’historicité et de l’actualité de l’approche particulière d’Agnès Humbert, je me suis demandé s’il y avait certaines vagues, des cycles ou des conjonctures voyant l’émergence de positions

socialement engagées dans notre discipline. On peut supposer que ces vagues accompagnent toujours de bouleversements politiques – par exemple dans les années 1930, 1960 ou 1990 et, bien sûr, également dans les dernières décennies. Il est évident que nous sommes actuellement dans l'une de ces phases où nous voulons savoir quelle est la pertinence et la signification de notre discipline.

Enfin, je voudrais souligner la diversité des types de textes et des maisons d'éditions plus ou moins académiques dans les écrits d'Agnès Humbert, y compris le format personnel du journal intime et du témoignage. Aujourd'hui, on tend aussi davantage à rendre explicitement visible la position personnelle à partir de laquelle on formule des thèses scientifiques et des récits historiques. Mais Humbert développe également une approche originale dans un format plutôt traditionnel comme la monographie sur Jacques-Louis David (1947). Ainsi, si celle-ci est structurée dans un ordre chronologique, respectant la biographie, il y a aussi une préface très réflexive sur la méthode qu'elle applique ainsi que de petits détails subtils dans les titres de chapitres comme « Lutte » (autour de la présentation du tableau *Brutus* au Salon du 1789) ou « Louis David, conventionnel » et « Monsieur David, premier peintre de l'empereur », qui soulignent vraiment le changement du rôle social de l'artiste. Quant aux catalogues d'expositions, auxquels Humbert a bien sûr contribué plusieurs fois, ce sont toujours des projets collectifs avec le but de rendre la culture et l'art accessibles pour un public aussi large que possible. On peut ajouter, qu'Agnès Humbert utilise un langage vraiment plaisant pour ses lecteurs et lectrices, en concluant ces textes souvent avec « ... », afin de signaler qu'il faut soi-même continuer la réflexion.

ANNE LAFONT : Je soulignerais la pratique curatoriale d'Agnès Humbert sous l'angle du travail collectif, mais il est vrai qu'elle est aussi présente dans les revues, qui sont un autre lieu de travail collectif. Pour ce qui concerne la vie, la vitalité de l'histoire de l'art, j'ai compris, en lisant l'introduction programmatique de son ouvrage sur David, qu'elle souhaite rendre les choses plus vivantes. En ce sens, il me semble qu'elle veut vraiment les rapprocher du présent. L'écriture de l'histoire, selon Agnès Humbert, devrait permettre que les faits passés et les choses anciennes ne restent pas inaccessibles d'un point de vue contemporain. Par ailleurs, dans son livre sur David, je ne

trouve pas le texte particulièrement convaincant sur le plan fondamental, ce que relève d'ailleurs Hubertus Kohle. En substance, Humbert relate que David a dû s'émanciper d'un milieu social d'Ancien Régime pour devenir une figure révolutionnaire, puis finalement une sorte de traître, puisqu'il abandonna la cause révolutionnaire à la faveur de sa carrière personnelle. Elle reconstitue tout cela dans un texte assez court. C'est la première partie, programmatique, qui est intéressante dans ce livre, même si Humbert ne la développe pas complètement, ne la met pas vraiment en œuvre par la suite. Dans celle-ci, elle appelle à reprendre la discipline pour ouvrir de nouvelles voies. Et contrairement à Gisèle Freund ou même à Levy-Deinhard, le cœur de l'ouvrage ne correspond pas au programme annoncé en ouverture, et elle s'est d'ailleurs quelque peu éloignée de cette première version dans la seconde de 1947, en raison des critiques que le livre de 1936 avait essuyées.

CLAUDIA BLÜMLE : J'aimerais poser une dernière question avant d'ouvrir la discussion avec le public, à propos d'un aspect que vous avez mentionné tout au début, qui concerne Gisèle Freund ainsi que cette idée de rendre l'histoire contemporaine. Ce qui m'a aussi beaucoup intriguée, c'est le rôle que joue la photographie dans l'œuvre d'Agnès Humbert, en particulier à la fin de son livre sur les Nabis. On trouve non seulement la reproduction des œuvres d'art mais encore les portraits photographiques des artistes. Et, pour Maurice Denis notamment, elle présente dans les vitrines de l'exposition le milieu dans lequel ils ont travaillé et expose son portrait photographique. Elle insiste par ailleurs sur le fait que la reproduction photographique est plus importante selon elle que l'œuvre originale, une idée assez proche de Walter Benjamin et la destruction de l'aura de l'œuvre. Cela me paraît très intéressant parce que c'est un travail d'historiens et historiennes de l'art avec la photographie qui n'est ni stylistique, ni comparatif, qui n'est pas non plus une typologie, mais qui est documentaire et qui veut rendre ce milieu social non seulement visible mais même présent. Et je trouve le fait que Gisèle Freund soit photographe extrêmement intéressant. On a également compris l'importance de la photographie pour elle, en ayant vu ses portraits. Mais quel est le statut de la photographie pour l'histoire de l'art, surtout pour une histoire de l'art sociologique ? Et quand, exactement ? J'ai trouvé ces questions, ainsi que les liens avec Gisèle Freund et

Walter Benjamin, très stimulants. Il y aurait encore énormément de discussions à ouvrir ici, mais je crains de devoir conclure malheureusement.

ELISABETH FRITZ : Lorsqu'on réfléchit à la photographie, il me semble également très intéressant d'analyser les photographies d'Agnès Humbert comme celle utilisée pour annoncer notre table ronde, qui la présente assise devant une bibliothèque, un livre à la main.¹⁶ En Allemagne, il existe un groupe de travail sur les femmes historiennes de l'art avant 1970 (*Arbeitsgruppe Kunst-historikerinnen vor 1970 : Wege – Methoden – Kritiken*), groupe constitué en 2018 au sein de l'association « Ulmer Verein ». ¹⁷ Leurs publications traitent certes de ces femmes de manière individuelle, comme pour Stella Kramrisch, mais elles adoptent aussi pour ce sujet une perspective plus systématique, en demandant par exemple : quelles théories, méthodes et critiques les premières historiennes de l'art ont-elles développées, et quels points de vue et interprétations ont-elles apportés à l'art ? Dans ce contexte est paru également un cahier thématique sur les images et les représentations de la figure de l'historienne de l'art,¹⁸ ce qui me semble une question passionnante et pertinente. Cela constituerait donc une autre perspective : quelle est l'iconographie attachée à ces intellectuelles ?

En outre, je trouve très important de se demander plus généralement de quelle manière nous pouvons parler d'une figure comme Agnès Humbert aujourd'hui. Que signifie le fait d'utiliser son nom comme titre de cette édition de *Regards Croisés* ? Bien sûr, c'était une personnalité extraordinaire, qui mérite qu'on lui consacre une publication propre, mais comment peut-on éviter de reproduire l'image d'altérité, présumé nécessaire pour le succès d'une femme intellectuelle, ainsi qu'éviter de la prendre seulement comme un « cas typique » ? Si on pense aux historiennes de l'art comme, par exemple, Rosa Schapire, Stella Kramrisch, Renate Wagner-Rieger ou Jutta Held, et tous leurs sujets et méthodes de recherche tellement différents, est-ce que le fait que ce sont toutes des femmes suffit à les traiter comme un groupe cohérent ?

Aujourd'hui il y a beaucoup d'expositions et de publications qui ont pour but de « corriger » le canon de l'histoire de l'art en y intégrant divers « autres », antérieurement exclus des narrations normatives – patriarcales, occidentales ou culturelles. Ces projets s'intitulent par exemple « Les femmes géniales », « Voici, elles sont là ! », « Et pourtant elles existent ! »

etc. Ces essais de correction pourraient suggérer qu'il suffit de compléter les histoires existantes simplement en les enrichissant des noms des individus « oublié-es », sans questionner les narrations elles-mêmes, ainsi que les structures sociales qui les conditionnent. Récemment, il y eu également plusieurs expositions dédiées à une seule femme artiste, avec les exemples d'artistes reconnues comme Hilma af Klimt, Artemisia Gentileschi ou Rachel Ruysch. Ces femmes sont habituellement présentées dans la tradition des « grands maîtres » de l'art, comme ayant construit une œuvre exceptionnelle de leur propre temps. Les modèles de l'artiste-auteur, de l'originalité, de l'œuvre autonome et du génie singulier restent donc intacts, en élargissant le champ seulement par l'intégration des nouveaux acteurs, ici des actrices. Cette approche était déjà profondément critiquée par Linda Nochlin dans les années 1970, qui a postulé que « les femmes géniales » n'ont vraiment pas existé dans la même mesure que leurs homologues masculins. Cela dit, Nochlin souligne également que ce n'est pas à cause d'un déficit « naturel » d'intellect ou de talent, mais simplement parce que les structures psycho-sociales n'ont pas permis aux femmes artistes de développer une telle carrière ou de s'identifier avec le rôle du génie. Or je dirais que ce n'est pas moins important concernant la place des femmes dans l'histoire des universités ou musées. L'exemple d'Agnès Humbert montre très bien qu'elle était aussi, dans une certaine mesure, exclue d'une carrière comme historienne de l'art ou d'un poste plus prestigieux au musée, y restant toujours assistante, collaboratrice ou conservatrice soit ad-jointe soit à titre honoraire.

Il est certainement important d'honorer cette femme comme « figure d'exception » et il est enrichissant et d'un grand mérite de traiter ses activités et écrits du point de vue historiographique. Néanmoins je voudrais demander si le format monographique est encore approprié pour une figure comme Agnès Humbert, qui est alors présentée comme « historienne de l'art singulière » et dont seul le nom apparaît sur la couverture de ce numéro de *Regards Croisés*, sans préciser par exemples quels contenus, théories ou méthodes elle a défendus dans notre discipline. De plus, dans les articles de cette édition, on trouve de nouveau des références à sa perspective artistique plutôt qu'analytique, ce qui mène à une certaine relativisation de sa contribution intellectuelle et théorique.¹⁹ Il faut également considérer que la fonction de la médiatrice de l'art ainsi que l'expertise dans des

champs dites « mineurs », comme la peinture de genre ou les arts appliqués, sont souvent accompli par ces femmes en histoire de l'art.

Toute cette problématique que je viens d'esquisser est également thématifiée dans le numéro dont nous discutons par les éditrices Charlotte Foucher Zarmanian et Marie Gispert.²⁰ Par ailleurs, dans un article sur les « Historiennes de l'art », Charlotte Foucher Zarmanian parle des « cas significatifs » en comparant Gabrielle Rosenthal comme « femme d'historien de l'art », Clotilde Brière-Misme, « la spécialiste », et Agnès Humbert, qu'elle appelle la « marxiste et féministe ».²¹ Cette façon de différencier de manière très concrète des types et stratégies parmi les historiennes de l'art me semble un chemin tout à fait approprié. Il est nécessaire de ne pas les présenter uniquement comme des victimes de leur situation ou comme des combattantes solitaires, mais comme des personnages ayant joué un rôle très actif dans leur propre vie. Elles ont alors décidé en toute conscience comment agir dans cette situation difficile, notamment en collaborant avec d'autres individus.

CLAUDIA BLÜMLE : Ces réflexions constituent une excellente conclusion à notre discussion, qui nous incite encore davantage à relire aujourd'hui les textes d'Agnès Humbert. Au nom de toute la rédaction de *Regards Croisés*, je tiens à vous remercier chaleureusement, chères Anne Lafont et Elisabeth Fritz, pour cet échange éclairant et approfondi dans le sens d'un « *Blickwechsel* » franco-allemand.

- 1 Hubertus Kohle, « L'artiste comme combattant de la lutte des classes – L'art de Jacques Louis David selon Agnès Humbert », *Regards Croisés* [En ligne], no. 14, 2024, mis en ligne le 5 février 2025, consulté le 09 octobre 2025. URL : <http://journals.openedition.org/regardscroises/1348>.
- 2 Agnès Humbert, *Louis David : peintre et conventionnel. Essai de critique marxiste*, Paris : Éditions Sociales Internationales, 1936. Texte réédité sous une forme légèrement modifiée sous le titre *Louis David : peintre et conventionnel*, Paris : Éditions hier et aujourd'hui, 1947.
- 3 Hubertus Kohle, « L'artiste comme combattant de la lutte des classes », art. cit.
- 4 Charlotte Foucher-Zarmanian, *La conquête d'une autorité. Historiennes de l'art en France*, Dijon : Presses du réel, 2025.
- 5 Charles Lalo, *L'art et la vie sociale*, Paris : Gaston Doin, 1921.
- 6 Gisèle Freund, *La photographie en France au XIX^e siècle, essais de sociologie et d'esthétique*, Paris : Adrienne Monnier, La Maison des Amis des Livres, 1936.

- 7 Walter Benjamin, « Petite histoire de la photographie » [1931], traduit de l'allemand par André Gunthert, *Études photographiques*, no. 1, novembre 1996, p. 6-39.
- 8 Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* [1936], traduit de l'allemand par Frédéric Joly, Paris : Payot, 2013.
- 9 Hanna Levy-Deinhard, *Henri Wölfflin. Sa théorie. Ses prédécesseurs*, Rottweil : Rothschild, 1936. Il s'agit de l'ouvrage tiré de sa thèse soutenue la même année à la Faculté de Lettres de l'Université de Paris, sous la direction d'Henri Focillon et de Charles Lalo.
- 10 Hanna Levy-Deinhard, « Reflections on Art History and Sociology of Art », *Art Journal*, 35, no. 1, 1975, p. 29-32.
- 11 *Ibid.*
- 12 Agnès Humbert, *Louis David. Peintre et conventionnel*, *op. cit.*, 1947, p. 7 et 8 :
« C'était alors, à ma connaissance, la première fois qu'on tentait, en France, d'appliquer la méthode marxiste à l'histoire de l'art. [...] Il m'était impossible de comprendre en quoi la méthode que j'avais choisie pouvait être pleine de *puérités, d'énormités et de considérations tendancieuses* ».
- 13 *Ibid.*, p. 7.
- 14 Agnès Humbert, *Louis David*, Paris, 1940, n. p. [3-4] : « Ses tableaux, du premier au dernier, portent l'empreinte de la classe sociale pour laquelle ils sont peints. Il [J. L. David] essaye à être aimable et presque badin lorsqu'il décore, à la manière de Boucher, les petits hôtels, des filles d'Opéra commandités par les fermiers généraux [...]. »
- 15 Agnès Humbert, « Deux "testaments" picturaux. Musée national d'art moderne », *La Revue des arts*, no. 7, 1957, p. 37-38.
- 16 URL : <https://www.ehess.fr/fr/rencontre/voix-aux-chapitres-12-regards-crois%C3%A9s-sur-l'historienne-lart-agn%C3%A8s-humbert>.
- 17 URL : http://www.ulmer-verein.de/?page_id=14618.
- 18 Voir *kritische berichte*, 49, no. 4, 2021, *Die Kunsthistorikerin? Bilder und Images*, édité par Brigitte Sölch, Jo Ziebritzki et Anja Zimmermann.
- 19 Voir Aurélien d'Avout et Clément Sigalas / Agnès Humbert, « "Des souvenirs si vivants" : le journal de guerre d'Agnès Humbert. Suivi d'extraits choisis de *Notre guerre. Souvenirs de résistance* d'Agnès Humbert », *Regards Croisés*, no. 14, 2024, p. 55-59, ici p. 57 :
« Plus qu'en critique d'art, c'est en artiste qu'Agnès Humbert appréhende le monde inquiétant de la captivité. » ; Annegret Kehrbaum, « Agnès Humbert et les Nabis », *Ibid.*, p. 92-106, ici p. 93 : « Il faut souligner ici que la forme du livre et, plus généralement, son approche de la transmission s'expliquent par cette situation : Humbert était elle-même avant tout une artiste. »

- 20 Charlotte Foucher Zarmanian et Marie Gispert, « Bâtir un musée populaire selon Agnès Humbert », *Ibid.*, p. 30-41, ici p. 38 : « Le silence historiographique accompagnant la figure d'Agnès Humbert est finalement assez significatif de la place que l'on a bien voulu accorder aux femmes dans les institutions muséales. En confrontant ce silence à la réalité des sources, on prend conscience d'une chose essentielle : les femmes ne sont en réalité absolument pas absentes de ces lieux culturels et elles doivent donc être réintégrées dans une histoire des musées. Mais cela suppose aussi de considérer cette histoire, non comme la somme de parcours individuels exemplaires, mais bien comme une construction collective dans laquelle toutes et tous ont pu jouer un rôle : aux historiennes et aux historiens de l'art de s'en emparer de manière tout aussi collégiale. »
- 21 Charlotte Foucher Zarmanian, « Historiennes de l'art : Gabrielle Rosenthal, Clotilde Brière-Misme et Agnès Humbert », dans Neil McWilliam et Michela Passini (éds.), *Faire l'histoire de l'art en France (1890-1950)*, Strasbourg : Presses universitaires de Strasbourg, 2023, p. 53-69, URL : <https://doi.org/10.4000/books.pus.35937>.

Mentions légales / Impressum

Regards Croisés, 12. Jahrgang, 2025, No. 15

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

Responsables & Comité éditorial / Herausgeber & Editorial Board:

Claudia Blümle, Humboldt-Universität zu Berlin
Delphine Burlot, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne
Markus A. Castor, Deutsches Forum für Kunstgeschichte, Paris
Sophie Cras, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne
Ann-Cathrin Drews, Humboldt-Universität zu Berlin
Boris Roman Gibhardt, Freie Universität Berlin
Marie Gispert, Université Grenoble Alpes
Johannes Grave, Friedrich-Schiller-Universität, Jena
Fanny Kieffer, Université de Strasbourg
Julie Ramos, Université de Strasbourg
Markus Rath, Universität Trier
Muriel van Vliet, Université de Rennes I
Lars Zieke, Friedrich-Schiller-Universität, Jena

Rédaction / Redaktion:

Morgane Walter, HiCSA, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne
Contact Email / Mailadresse: regardscroises@outlook.com

Adresses de la rédaction / Redaktionsadressen:

France: Julie Ramos, Université de Strasbourg, ARCHE – Arts, civilisation et histoire de l'Europe – Palais Universitaire – BP 90020 – 67084 Strasbourg Cedex
Deutschland: Claudia Blümle, Humboldt-Universität zu Berlin – Institut für Kunst- und Bildgeschichte – Unter den Linden 6 – 10099 Berlin

Association / Verein:

Regards Croisés. Association franco-allemande d'histoire de l'art et d'esthétique, No. W 931 017 724, fondée le 19 mars 2018. / Regards Croisés ist ein eingetragener Verein nach französischem Recht.

Mode de parution / Erscheinungsweise: annuel / jährlich

Première parution / Erstmals erschienen: 2013

Langues / Sprachen: Français, Deutsch

Graphisme & composition typographique / Grafikdesign & Satz:

Fritz Grögel, Berlin — www.fritzgroegel.net

Impression / Druck:

Département imprimerie de la Direction des affaires logistiques intérieures
de l'Université de Strasbourg, Strasbourg.



Publié en ligne chez / Online publiziert bei:

Universität Heidelberg – Universitätsbibliothek, 2025
arthistoricum.net – Fachinformationsdienst Kunst · Fotografie · Design
Grabengasse 1, 69117 Heidelberg
<https://www.uni-heidelberg.de/de/impressum>

Accès libre / Open Access: La version en ligne de cette publication est disponible
de manière gratuite et permanente sur / Die Online-Version dieser Publikation ist
dauerhaft frei verfügbar unter: <https://journals.openedition.org/regardscroises/>

<https://doi.org/10.57732/rc.2025.1>

Licences Creative Commons / Creative-Commons-Lizenzen:

Revue / Zeitschrift: CC BY-SA 4.0 — **Couverture / Umschlag:** CC BY-ND 4.0
Texte © [2025]: les auteurs / die Autoren

ISSN (Online): 2509-4750 – ISSN (Print): 2941-3524

Nous remercions nos mécènes / Wir danken unseren Förderern:

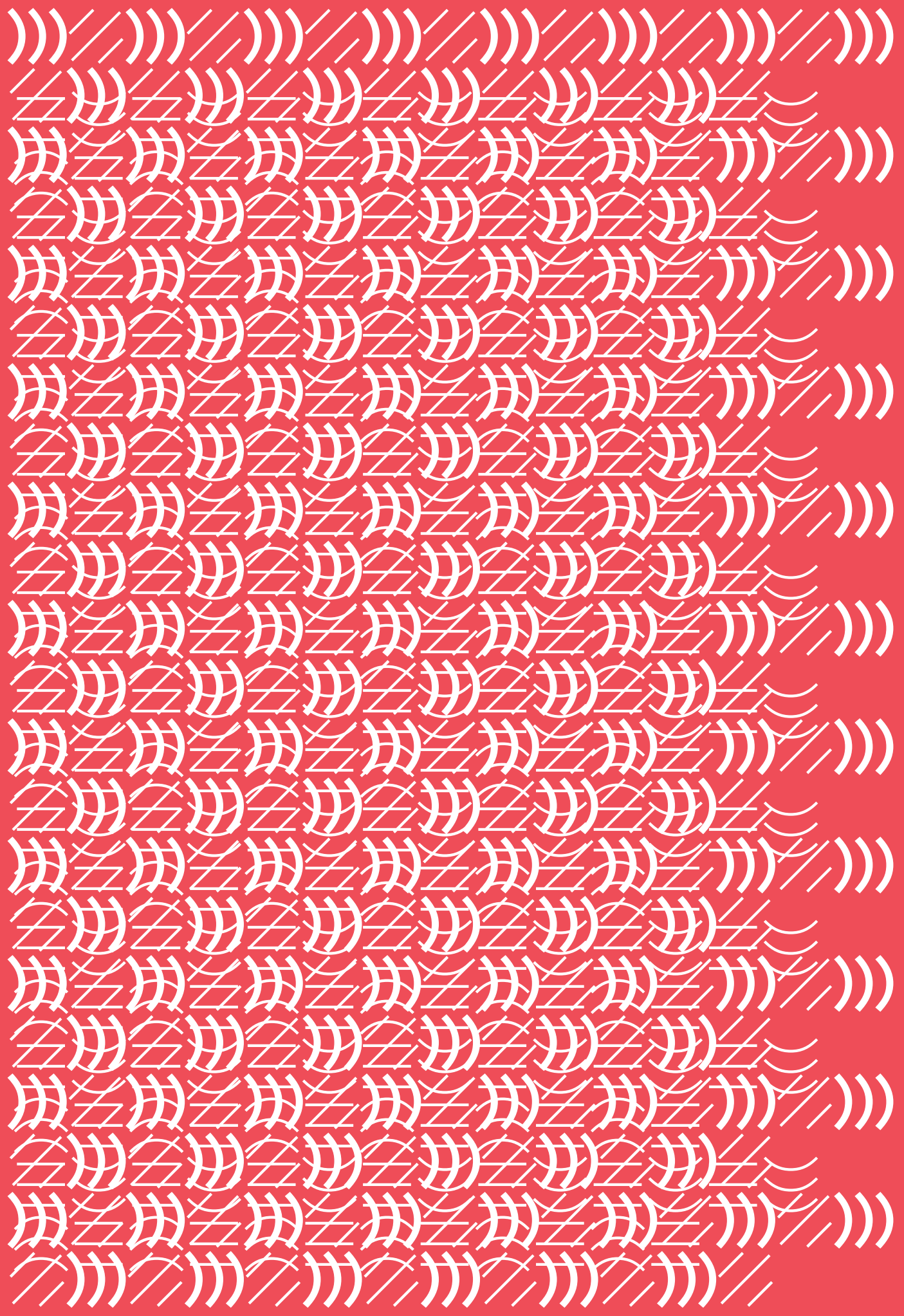


FRIEDRICH-SCHILLER-
UNIVERSITÄT
JENA



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







Propositions / Vorschläge:

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

regardscroises@outlook.com

ISSN (Online): 2509-4750

ISSN (Print): 2941-3524

REGARDS CROISÉS • ◀