

se und wohl am ähnlichsten zu jenem, welches sich Brassat vorstellt. Hier nämlich wäre der Sender nicht notwendigerweise der Künstler und der Empfänger die gesamte Sozietät einer zeitlich-lokal klar definierten Umwelt. Gleichwohl ließe sich die Kontinuität von ästhetischen Erfahrungen ausmachen. Davon – und damit sei ein letztes Mal auf

das Eingangszitat verwiesen – spricht ja auch Tancredi Falconieri zu seiner Braut.

PROF. DR. AXEL CHRISTOPH GAMPP
Kunsthistorisches Seminar
Universität Basel
axel.gampp@unibas.ch

Quel luxe !

Anne Perrin Khelissa
**Luxe intime. Essai sur notre lien
aux objets précieux.** Paris, Éditions
du CTHS 2020. 128 p., 22 ill. n & b.
ISBN 978-2-7355-0912-6. € 14,00

Dans ce court essai, Anne Perrin Khelissa, maître de conférences à l'université Toulouse-Jean Jaurès et spécialiste des XVII^e et XVIII^e siècles, s'appuie sur sa connaissance des arts décoratifs au siècle des Lumières pour y déceler un nouveau rapport de l'homme à l'objet ouvrant sur des questionnements plus larges. L'ouvrage débute par une définition de la notion de luxe intime, celle des objets précieux à usage personnel et privé (par exemple les bijoux), souvent disposés dans des intérieurs et qui témoignent d'une vitalité des échanges culturels, économiques, techniques, etc. Ils sont chargés d'affect, une sensibilité qui débute au 18^e siècle et qui continue d'irriguer l'imaginaire de notre quotidien occidental. Deux chapitres suivent : le premier concernant la place de l'objet en société dans sa dimension politique, diplomatique et sociale ; le second à propos de la dimension technique de ces objets au travers de leur modes de production, de fabrication, et de la valeur des savoirs professionnels qu'ils impliquent.

L'auteure définit des bornes chronologiques au 18^e siècle : de la Révocation de l'Édit de Nantes (1685) à la fin du Consulat (1804). Elle fait de cette période le pivot de son analyse, emboîtant ainsi le pas à Jean Baudrillard, qui considérait dans son *Système des Objets* (1968) qu'en démultipliant la production d'artefacts la révolution industrielle avait brisé le rôle des biens matériels dans l'élaboration d'une conscience de soi et leur faculté d'établir une distance avec autrui en se les appropriant (« posséder, transmettre, choisir, jeter »). Anne Perrin-Khelissa identifie une époque de changements structurels (un âge « anthropocène »), produisant un phénomène de ruptures au sein de l'environnement, sur le long terme.

Dans la lignée des publications d'un Daniel Roche (cf. p. e. *La culture des apparences. Une histoire du vêtement [XVII^e–XVIII^e siècle]*, Paris 1989 ; id., *Histoire des choses banales. Naissance de la consommation dans les sociétés traditionnelles [XVII^e–XIX^e siècle]*, Paris 1997 ; id., *Les circulations dans l'Europe moderne. XVII^e–XVIII^e siècle*, Paris 2011) ou d'une Natacha Coquery (cf. p. e. *L'hôtel aristocratique. Le marché du luxe à Paris au XVIII^e siècle*, Paris 1998 ; id. et Alain Bonnet [dir.], *Le commerce du luxe. Production, exposition et circulation des objets précieux du Moyen Age à nos jours*, Paris 2015 ; id., Jörg Ebeling, Anne Perrin Khelissa et Philippe Sénéchal [dir.], *Les progrès de l'industrie perfectionnée. Ateliers et manufactures de la Révolution française au Premier Empire*, Toulouse 2016) ainsi que de recherches anglo-saxonnes sur la pé-

riode et le sujet, elle fonde son propos sur une analyse riche et ouverte aux sciences humaines – et non pas seulement aux seules publications en histoire de l'art et des arts décoratifs comme trop souvent – pour expliquer les relations inédites qui se tissent entre le public et des « choses banales », ces articles de vaisselle, ces boîtes, éléments de luminaires, meubles, accessoires de la parure, etc., qui se multiplient à cette époque et atteignent un haut niveau de raffinement et d'inventivité.

Les chapitres passent en revue les différents liens que l'homme entretient avec le luxe et le demi-luxe à cette époque (société, technique, etc.), chaque chapitre étant étayé par des encadrés traitant d'un objet ou d'une scène, habilement choisis pour leur intérêt et leur originalité. L'ouvrage présente ainsi une analyse globale, très au fait de l'actualité de la recherche sur le domaine. Dans le cadre du chapitre sur les échanges internationaux par exemple, sont étudiés les rapports complexes entre l'Asie et l'Occident où s'affirment certes de fortes différences esthétiques mais d'où naît aussi une production d'objets hybrides, voire insolites comme ces porcelaines montées avec plusieurs éléments qui finissent par donner un nouveau type d'objet.

Par la diversité et l'originalité de son propos, l'auteure contribue à sortir l'histoire des arts décoratifs d'une approche encore rivée aux seules collections royales, châteaux et autres « grandes demeures ». Elle apporte une réflexion qui se termine d'ailleurs en fin d'ouvrage par un plaidoyer approfondi et judicieux en faveur d'une plus grande part accordée aux objets d'art dans le champ d'une histoire de l'art fondée essentiellement sur les arts visuels et, comme le souligne l'auteure, sur une conception élitaire et l'étude des commandes, alors même que les objets sont omniprésents dans notre quotidien et notre mémoire, mais aussi dans le patrimoine civil et religieux, la littérature, le cinéma, etc., et qu'ils sont d'une bien plus grande variété que les seuls beaux-arts, résumés avant tout aux pratiques de la peinture et de l'architecture. La raison de ce retard incombe notamment, explique-

t-elle, à la frilosité des fabricants à écrire sur leur art et à des méthodes d'analyse plus complexes à mettre en œuvre.

On regrettera cependant le titre du livre puisqu'il ne traite que d'une période limitée dans le temps, ainsi d'un contenu trop ramassé qui aurait mérité de plus amples développements. Il aurait été appréciable que les références bibliographiques soient plus adroitement insérées au lieu d'être systématiquement citées une seule fois, et qu'elles renvoient à un appel de notes. L'écriture aurait aussi gagné en fluidité si l'auteure ne se laissait pas parfois emporter par des expressions verbeuses. Il lui arrive aussi de sacrifier à des idées convenues, en particulier lorsqu'elle sort de sa spécialité pour oser des comparaisons avec des époques plus récentes. Or c'est dans la transversalité du propos qu'apparaît une des principales faiblesses du livre – un trait hélas trop récurrent dans le milieu des spécialistes : une certaine réticence à sortir de l'expertise dans un domaine pour aborder les questionnements en fonction d'une périodicité plus large. En s'interrogeant de bout en bout sur la question du rapport intime aux objets précieux dans l'histoire, le propos aurait ainsi gagné en intérêt et permis d'en mieux cerner les spécificités du siècle des Lumières, auquel l'auteure accorde une importance sans doute trop marquée. Avec une dimension plus ambitieuse, elle aurait ainsi évité certaines omissions ou contradictions : le lien aux objets précieux qu'elle décrit n'existe-t-il pas déjà dans la Rome des I^{er} et II^e siècles, lorsque matières, et artefacts affluent des trois continents de l'Empire ?

Une recherche bibliographique plus approfondie aurait aussi permis d'affiner l'analyse. Ainsi, lorsque Jean-Jacques Bachelier fonde l'École gratuite de dessin à Paris en 1766, c'est certes dans un esprit de diffusion du savoir chez les artisans à l'époque des Lumières mais c'est surtout de manière plus pragmatique pour qu'ils puissent reproduire au mieux les motifs ornementaux que les peintres ou les sculpteurs leur donnaient à exécuter ; ainsi, il n'y aurait pas eu de confusion sur le rapport de la Révolution au luxe si la période de la Terreur avait été nettement dissociée de celle du Directoire qui la suit et qui relance l'industrie

(terme servant d'ailleurs également à l'époque à parler d'artisanat); ainsi encore, il aurait été possible de distinguer historicisme d'éclectisme au XIX^e siècle, l'un étant plutôt versé dans le pastiche (souvent appuyé par de solides recherches documentaires) et l'autre dans l'amalgame (volontiers plus commercial). Par delà ces quelques réserves, cet

ouvrage se signale par son esprit de synthèse enthousiaste et très utile sur un sujet en pointe.

PROF. DR. STÉPHANE LAURENT
Histoire de l'art, Art & industrie
Université Paris-1 Panthéon-Sorbonne
Stephane.Laurent@univ-paris1.fr

Ästhetisch multifunktional: Das Phänomen Walter Hege

Nachdem in den letzten Jahren zunehmend Künstler*innen im Umfeld des nationalsozialistischen Regimes ins Blickfeld der Kunstgeschichte geraten sind, die unter dem Begriff „Die Gottbegnadeten“ kursieren (Brauneis/Gross 2021; vgl. Wipfler 2022), soll hier ein Künstler im Mittelpunkt stehen, der einige von Hitlers „Gottbegnadeten“ und weitere erfolgreiche Künstler dieser Jahre systemkonform ins Bild setzte. Entgegen dem vorherrschenden Bild Walter Heges als eines vorgeblich unpolitischen Künstlers ist hier ins Bewusstsein zu rücken, dass er, wie Leni Riefenstahl, Walter Frentz und viele andere, ein mittelmäßiger, technisch versierter und politisch zuverlässig reaktionärer Künstler war, der Propagandabilder erfand und sich erst in den bundesdeutschen Nachkriegsjahren als unpolitischer Künstler stilisierte **Abb. 1**. Die vorliegende Untersuchung des „Phänomens Hege“ versteht sich als Beitrag zu einer politischen Ikonologie, die die von ihm produzierten Bilder als Akteure der Zeitgeschichte betrachtet. Sie möchte

in den Bildern zeitgeschichtliche Konstellationen sichtbar machen. Denn Heges Bilder sind nicht ohne ihr bildhistorisches Umfeld zu verstehen.

Hege wurde am 11. November 1893 in Naumburg geboren und verstarb wenige Wochen vor seinem 62. Geburtstag in der Nacht vom 29. auf den 30. Oktober 1955 in Weimar. Raum und Zeit geben den Rahmen für eine Geschichte vor, die Einblicke ins 20. Jahrhundert ermöglicht. Hege sei, so der Tenor der rühmenden Nachrufe, einer der größten Meister der Fotografie und der Filmkunst gewesen, einer der großen Vermittler der Kunst. Seine Fotografien der Naumburger Uta, des Bamberger Reiters, der Akropolis **Abb. 2** und barocker Kirchen, um nur ausgewählte Motivgruppen zu nennen, werden oft unkommentiert und unhinterfragt zur Bebilderung herangezogen. Sie finden sich, analog und digital, in vielen Fototheken und Bilddatenbanken (Kestel 1988, Beckmann/De-witz 1989, Beckmann 1993, Vignau-Wilberg 1993, Kestel 1993, Ullrich 1998, Ullrich 2001, Harder 2003).

Zudem drehte Hege, was seltener Erwähnung findet, Filme über die „Große Deutsche Kunstausstellung“ in München, über einzelne Nazi-Künstler und über Adolf Hitler als den vorgeblich größten Baukünstler seiner Zeit (Kestel 1988, Koschnitzki 1993, Stamm 2014). Heges fotografische Bücher finden auch heute noch lobende Erwähnung (Jaeger 2012). Sie waren Erfolge, da Hege