



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

Michela Passini

(Deutsche Übersetzung von Nagwa El-Desouki-Lanchec)

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

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

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

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

Regards croisés.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



