

VORBEMERKUNG

Diese Arbeit, die 2016 vom Fachbereich für Philosophie und Geisteswissenschaften der Freien Universität Berlin als Dissertationsschrift angenommen und für den Druck leicht ergänzt wurde, wäre ohne vielfältige Hilfe nicht zustande gekommen. Mein ganz besonderer Dank gilt Prof. Dr. Ulrike Schneider, die mich in allen Phasen mit großer Offenheit wie methodischer Strenge, mit unermüdlichem Interesse, Feingefühl und der notwendigen Liebe fürs Detail betreut hat. Danken möchte ich ebenso Prof. Dr. Klaus W. Hempfer für wichtige Anregungen als Zweitgutachter dieser Dissertation, aber auch für prägende Anstöße und wertvolle Diskussionen während meiner Studienzzeit. Dankbar bin ich den Kommissionsmitgliedern Prof. Dr. Anita Traninger, Prof. Dr. Bernhard Huss und insbesondere Dr. Philipp Jeserich für die sehr genaue Auseinandersetzung mit meiner Arbeit und die konstruktiven Anmerkungen. Ich danke Nathalie Voß, von deren kritischer Lektüre ich in jeglicher Hinsicht enorm profitiert habe, und meinen Kolleginnen Marie Jacquier und Marie Fleury Wullschleger, die jederzeit ein offenes Ohr für mich und meine Arbeit hatten.

Schließlich möchte ich denjenigen danken, die mich in all dieser Zeit mit ihrer Liebe und Zuversicht unterstützt haben: meinen Eltern, meiner Familie, Lulu Detering und ganz besonders Mario.

EINLEITUNG: ZWEI GATTUNGEN DER KUNSTLITERATUR

„Je connais le joli jeu de la critique, je l'ai joué moi-même“, stellt Émile Zola im Vorwort der zweiten, 1868 erschienenen Ausgabe von *Thérèse Raquin* fest.¹ Der Autor, der sich in eigenen kritischen Artikeln sowohl mit der Literatur als auch Malerei seiner Zeit ausgiebig auseinandergesetzt hat, richtet sich mit diesen Worten gegen all jene Literaturkritiker, die kein gutes Haar an seinem dritten Roman lassen wollten. Bezeichnenderweise assoziiert er hierbei Kritik mit Spiel, das einerseits bekanntlich bestimmte Regeln voraussetzt, andererseits auf viele verschiedene Arten gespielt werden kann. Insbesondere für die kritische Beschäftigung mit Kunst im engen Sinne der Bildenden Künste, um die es hier im Folgenden gehen soll, erweist sich dies auch als durchaus zutreffend. Denn wie die vergleichende Gegenüberstellung von Kunstkritik und Malerroman im Frankreich des 19. Jahrhunderts zeigen wird, lässt sich dieses ‚Spiel‘ nicht nur auf vielfältige Weisen, sondern auch in verschiedenen Textgattungen spielen, deren Regeln divergieren und die daher unterschiedliche Züge zulassen.

Beide Gattungen, Kunstkritik und Malerroman, lassen sich unter den kunsthistorischen Sammelbegriff ‚Kunstliteratur‘ subsumieren, der alle historischen Schriften zu umfassen erlaubt, die partiell oder vollständig den Bildenden Künsten gewidmet sind. Damit muss keineswegs Literatur im engen Sinne, die durch Fiktionalität und/oder Literarizität gekennzeichnet ist, gemeint sein. Der Begriff führt vielmehr Texte zusammen, die sich durch vielfältige Modi der Diskursivierung auszeichnen und thematisch weitgehend offen, z.B. kunstphilosophisch, kunstsoziologisch oder eben kunstkritisch ausgerichtet sein können.² So hilfreich dieser Begriff somit für eine Bündelung ist, so notwendig ist eine Differenzierung, wenn man die spezifischen Implikationen der verschiedenen Textformen für die Auseinandersetzung mit Bildender Kunst ermitteln möchte. Während Jean-Paul Bouillon bereits 1980 zu Recht das weitgehende Fehlen einer solch

1 ZOLA 2001, S. 25.

2 Als prominente Beispiele, welche die fachinterne Relevanz des Begriffs bezeugen, seien genannt Julius von Schlossers *Die Kunstliteratur. Ein Handbuch zur Quellenkunde der neueren Kunstgeschichte* und Ulrich Pfisterers Reclamband *Die Kunstliteratur der italienischen Renaissance*. Dass der Begriff ‚Literatur‘ hierbei im weiten Sinne der schriftlich fixierten Quelle verwendet wird, legt ein Blick auf das Material beider Sammlungen nahe. Während Schlosser gleichermaßen Dantes *Divina Commedia* und Cennino Cenninis Lehrbuch der Malerei *Libro dell'arte* einbezieht, werden bei Pfisterer, der seine Quellensammlung explizit „auf Schriften mit literarischem Anspruch“ beschränken möchte (PFISTERER 2002, S. 44), Albertis expositorischer Malereitratat *De pictura* und Leonardos posthum aus Fragmenten zusammengestellter *Trattato della pittura* berücksichtigt. Siehe insg. auch WEISSERT 2003. Für die Bildung und Verbreitung dieses Kompositums scheint letztlich eher die Mediendifferenz zwischen schriftlicher Auseinandersetzung und bildlichem, skulpturalem oder architektonischem Gegenstand ausschlaggebend gewesen zu sein.

unerlässlichen „étude des genres“ der Kunstliteratur beklagt hat,³ kann die Forschung zum weiten Feld der Kunstkritik – nicht zuletzt auch durch Bouillons eigene Bemühungen – inzwischen deutliche Fortschritte verzeichnen. Gleichwohl bilden textstrukturelle Bestimmungsversuche sowie umfassende und v.a. neutrale Überblicksdarstellungen ihrer Tendenzen ein wichtiges Desiderat, dessen sich die folgende Untersuchung unter Konzentration auf die französische Kunstkritik des 19. Jahrhunderts in Teilen anzunehmen sucht. Zum französischen Malerroman sind seit Theodore Bowies 1950 erschienener kurzer Monographie *The Painter in French Fiction* einige Arbeiten, teils auch vergleichende Studien zu einzelnen Werken publiziert worden. Sie haben bislang jedoch kaum eine nähere Bestimmung der kunstliterarischen Besonderheiten dieser inhaltlich zu definierenden Romanuntergattung ermöglicht, bei der ein oder mehrere fiktive Maler, deren Kunstschaffen und Milieu im Zentrum der Handlung stehen.⁴ So werden falsche Ansprüche gestellt und die spezifischen Möglichkeiten der Gattung unterschätzt, wenn Claudia Laurich in ihrer 1983 publizierten Dissertationsschrift *Der französische Malerroman* nicht nur beanstandet, dass der Roman keine geeignete Textgattung für die Darstellung der Malerei sei, da diese von den Schriftstellern nicht in ihrer Autonomie in den Blick genommen werde, sondern auch von ihnen erwartet, dass sie die ‚Romanhaftigkeit‘ zugunsten der Darstellung des „künstlerischen Schaffungsprozesses bei der Verwirklichung eines bestimmten Kunstideals“ unterdrücken.⁵ Den Romanen wird damit ihre Konstruiertheit, in anderen Fällen auch dezidiert ein Mangel an ‚Korrektheit‘ zum Vorwurf gemacht.⁶ Das Potential dieser Gattung, das, so die These, v.a. in ihrer eigengesetzlichen kunstkritischen

3 BOUILLON 1980, S. 897. Auch für französischsprachige Kunsthistoriker meint „littérature d’art“ (häufig unter Rekurs auf den deutschen Begriff) keineswegs Literatur im engen Sinn, wie Bouillons Auflistung zeigt, in der – neben Kunstromanen – Zeitungsartikel, Wörterbucheinträge, Kunstchroniken, Ausstellungsberichte, Museumsführer, u.v.m. genannt werden (ebd., S. 896f.).

4 Wenn zahlreiche Romane mit einem Maler als Protagonisten nur um dessen weitgehend kunstspezifisches Liebesleben oder Vagabundendasein kreisen, erfüllen sie nicht die thematischen Minimal Kriterien des Malerromans, so im Fall von Charles Nodiers *Le peintre de Saltzbourg* (1803), der des Öfteren als erster französischer Malerroman angesehen wird (siehe bspw. BOWIE 1950, S. 57), und Henri Murgers *Scènes de la vie de Bohème* (1851). Auch in Guy de Maupassants Roman *Fort comme la mort* (1888) geht es nicht so sehr um die Kunst des erfolgreichen Malers Olivier Bertin, sondern um seine Reflexionen über das Altern, die Vergänglichkeit des Menschen und der Liebe. Bereits Crouzet hat daher folgende sinnvolle Eingrenzung für den „roman de l’artiste“ vorgeschlagen: „fable esthétique qui noue le destin du créateur à une réflexion sur la création, son sens, ses possibilités, ses limites et conditions“ (CROUZET 1996, S. 11f., entsprechend auch SITZIA 2004, S. 3f.). Einer engeren, allerdings bereits für ihre eigene Studie problematischen Definition folgt demgegenüber Mavrakis, wenn sie nur solche Texte berücksichtigt, die speziell die Herausforderungen und Besonderheiten der Malerei im Gegensatz zur Literatur thematisieren (vgl. MAVRAKIS 1998, S. 431). Als heuristisch ebenso unbrauchbar erweist sich schließlich Koschs weite Bestimmung des deutschen Künstlerromans als „Erzählung mit einem Künstler als Helden“ (KOSCH 1953, Bd. 2, S. 1422).

5 LAURICH 1983, S. 173.

6 So zuletzt bei LAFORGUE 2013.

Funktionalisierbarkeit liegt und nur über einen Gattungsvergleich mit der Kunstkritik systematisch zu erfassen ist, wird verkannt. Ein partieller Vergleich mit kunsthistorischen Gattungen, insbesondere der Vitenschreibung, ist demgegenüber bereits erfolgt, so dass der Umstand, dass Malerromane in entscheidender Weise zur Herausbildung und/oder Weiterentwicklung eines Mythos des Künstlers beitragen, wie er seit der Antike durch verschiedene Anekdoten im Bereich der Künstlerbiographik ausgeprägt wird, als hinreichend untersucht gelten kann.⁷ Im Fall der jüngsten und auch umfassendsten Monographie zur Figur des Malers in der narrativen Literatur, die Angelica Rieger mit der Publikation ihrer Habilitationsschrift unter dem Titel *Alter ego – der Maler als Schatten des Schriftstellers in der französischen Erzählliteratur von der Romantik bis zum Fin de siècle* vorgelegt hat,⁸ wird die Charakterisierung der fiktiven Malergestalten und ihr fast ausnahmsloses künstlerisches Scheitern hierbei tiefenpsychologisch erklärt: Als Alter ego des Autors konzipiert exorzierten sie dessen Schaffensängste. Zahlreiche literaturpsychologische Studien unterschiedlichster Ausrichtung sind zu einzelnen Malerromanen erschienen, v.a. mit Blick auf den bis heute am stärksten diskutierten Text: *L'œuvre* von Zola.⁹ Dass die fiktiven Maler Maler sind und die Romane häufig Bezüge zur zeitgenössischen Kunst herstellen, gerät da nicht selten zur Nebensache.

Auf genau diesen Umstand wird in den folgenden Analysen der Fokus gerichtet. Vornehmlich im Fall von Zolas Malerroman hat die Forschung zwar teilweise seine Artikel zur Kunst Édouard Manets und der Impressionisten mitberücksichtigt, in geringerem Maße lässt sich dies auch für den Malerroman der Goncourt behaupten.¹⁰ Ihnen kam in den Untersuchungen aber eine rein dokumentarische Aufgabe zu: Die Kunstkritik der Autoren diente zur Bestätigung von Positionen, die im Malerroman vertreten wurden. Im Abgleich rückten ausschließlich Gemeinsamkeiten in den Blick, wohingegen generisch bedingte, funktionale und strukturelle Differenzen zwischen Kunstkritik und Malerroman, mithin die besonderen kunstkritischen Möglichkeiten fiktionaler narrativer Texte unbeachtet

- 7 Siehe BOWIE 1950, RIEGER 2000, CHAMPEAU 2000 u. SITZIA 2004. Die Texte entwickeln unterschiedliche Malertypen, bestimmte Motive und Argumente kehren aber immer wieder. Ein Blick in die Studie *Die Legende vom Künstler* zeigt, dass viele Grundvorstellungen und Topoi, die dem Künstler eine Sonderstellung zuweisen, seit der Antike in der Künstlerbiographik zu finden sind (vgl. KRIS/KURZ 1995). Dies erschwert eine systematische Trennung von Vitenschreibung und Malerroman, wie Ferdinand Fabres *Le roman d'un peintre* (1878) besonders anschaulich verdeutlicht, denn hierbei handelt es sich, anders als der Titel vermuten lässt, um eine Biographie des realen Historienmalers Jean-Paul Laurens. Während das Vorwort auf das große Vorbild der Viten Vasaris Bezug nimmt, spiegelt die Titelwahl ein Bewusstsein um das Anekdotenhafte, Mythisierte und konstruiert Außergewöhnliche wider, das die Konzeption des Künstlers in Künstlerbiographik wie Malerroman prägt.
- 8 Das Korpus ist beachtlich, da nicht nur Malerromane im hier bestimmten Sinne, sondern auch solche Erzähltexte berücksichtigt werden, in denen ein Maler als Nebenfigur auftritt.
- 9 Neben RIEGER 2000 seien noch genannt: BRADY 1985, STEINMETZ 1985, FERNANDEZ-ZOÏLA 1986, MILNER 1989, SHILLONY 1990, KELLY 1992, DOTTIN-ORSINI 1993, MOLNAR 1994, HANSEN 1996, VINKEN 1997, LATHERS 1999 u. RIBLER-PIPKA 2005.
- 10 Siehe bspw. BRADY 1967, RICATTE 1953 u. SITZIA 2004.

blieben. Diese Freiräume, welche die Fiktion eröffnet, sind für die Literaturwissenschaft zweifellos von erhöhtem Interesse. Doch auch für eine genuin kunsthistorische Erforschung textueller Quellen zur Kunst ist es unzulässig, den Inhalt der Texte von ihrer Form loszulösen, der diesen in entscheidender Weise mitprägt und es erforderlich macht, die Gemachtheit, sprich die diskursiven Darstellungsmodi und gattungsspezifischen Eigenheiten in die Untersuchung einzubeziehen.¹¹ Die vergleichende Betrachtung der beiden genannten Gattungen bietet sich hierbei deshalb in verstärktem Maße an, weil sie grundlegend über gewisse Berührungspunkte verfügen. Als gewichtigster gemeinsamer Nenner von Kunstkritik und Malerroman ist die wertende Auseinandersetzung mit zeitgenössischer Kunst sowie den Bedingungen ihrer Produktion, Rezeption und Anerkennung anzusehen. Mit der seriellen Publikationsform kunstkritischer Artikel und der häufig als Fortsetzungsromane erscheinenden Malerromane machen sie sich bisweilen sogar den Feuilletonteil der Zeitungen streitig, so dass aufgrund analoger Publikationsbedingungen eine ansatzweise entsprechende Rezeption der Malerromane begünstigt worden sein könnte. Darüber hinaus sind Überschneidungen zwischen dem Metier des Kunstkritikers und Schriftstellers zu verzeichnen.¹²

Dieser Gattungsvergleich erweist sich in erster Linie für den Malerroman als ertragreich, erlaubt er es doch, die leitende Grundannahme zu bestätigen, dass entsprechende Texte von der Kunstkritik abweichende kunstkritische Dimensionen entfalten können. Der Kunstkritik, dies spiegelt sich in ihrem Gewicht innerhalb der Gesamtanlage der Arbeit wider, kommt jedoch weit mehr als nur die Funktion einer bloßen Vergleichsfolie zu. Vor dem Hintergrund der bewährten Abgrenzung des kunstkritischen Diskurses vom kunsthistorischen und kunsttheoretischen Diskurs werden vielmehr zunächst die Entstehung, Etablierung und Merkmale der Kunstkritik als Gattung in den Blick genommen, um dann den Fokus auf eine deskriptive Differenzierung ihrer Ausprägungen zu richten. Das Ziel ist es hierbei, mit der Unterscheidung eines wissenschaftlichen, journalistischen und literarischen Realisationsmodus über Textmerkmale, die zum Teil mit publikationstechnischen Aspekten in Zusammenhang stehen, eine Alternative zu der in der Forschung verbreiteten, allerdings unzulässig simplifizierenden Klassifizierung nach konservativ-akademischen und modern-innovativen Kunstkritikern zur Verfügung zu stellen.¹³ Sie ist zudem als Antwort gedacht auf die anhaltende

11 Dies ist in der kunsthistorischen Forschung auch bereits geschehen, insb. für die Kunsttheorie des Cinquecento (siehe bspw. ROSEN 2003). Für die französische Kunstdliteratur des 19. Jahrhunderts liegen dagegen nur für die Kunstkritik einige wenige Studien vor, die sich in Ansätzen den Besonderheiten dieser Gattung widmen (siehe LEDUC-ADINE 1991a, GAMBONI 1991) oder unterschiedliche Beschreibungstechniken herausarbeiten (siehe LANGEN 1948).

12 Das Verfassen kunstkritischer Texte erforderte, wie Gamboni nachweisen konnte, keine besondere Ausbildung. Viele Schriftsteller – dem Beispiel prominenter Autoren von Salonberichten folgend – haben hierin die Einstiegsmöglichkeit in eine Literatenkarriere gesehen, wobei das Verfassen von Ausstellungskommentaren ihnen in erster Linie eine finanzielle Absicherung ermöglichte (vgl. GAMBONI 1994, S. 184f.).

13 Dieser bewusst deskriptive Zugang zielt keineswegs auf jene umfassende „analyse du champ de la critique au temps de Manet“ (BOURDIEU 2013, S. 48) ab, die Bourdieu aus einer Haltung

Überzeugung, Kunstkritik sei mit Blick auf Baudelaire und andere Schriftsteller in erster Linie eines, nämlich ausgesprochen literarisch.¹⁴ Schließlich wird mit einer größer angelegten Zusammenführung der kunstkritischen Reaktionen auf die sogenannte akademische Malerei, Gustave Courbet und den Realismus, Édouard Manet und die Impressionisten sowie Gustave Moreaus Historienmalerei zwar kein vollständiger, aber doch ein breiterer Überblick über dominante inhaltliche Akzentsetzungen der Kunstkritik der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts geboten, mit dem das erste Kapitel einen Beitrag zur Verbesserung der Forschungslage zu leisten sucht.¹⁵ Dass in diesem Zusammenhang den Schriften von vier Kunstkritikern, die sich in ihrem Umfang und durch das jeweilige Selbstverständnis der Autoren unterscheiden, der größte Platz eingeräumt wird, ist zum einen auf den Umstand zurückzuführen, dass ihnen teils bislang nicht die gebührende Aufmerksamkeit zukam, teils eine Revision ihrer bisherigen Deutung notwendig war. Zum anderen nehmen Edmond und Jules de Goncourt, Émile Zola sowie Ernest Chesneau als Kunstkritiker hier aber auch deswegen eine Sonderrolle ein, weil der zweite Teil der Arbeit der Analyse ihrer Malerromane gewidmet ist.

Einen Maler, in selteneren Fällen eine Malerin, zum zentralen Gegenstand zunächst einer kürzeren Erzählung, dann auch eines ganzen Romans zu machen, findet in der französischen Literatur des 19. Jahrhunderts eine verhältnismäßig weite Verbreitung.¹⁶ Die Konzentration auf seine ästhetischen Ansichten, die

heraus gefordert hat, mit der an der Möglichkeit der ideologisch und soziologisch eindeutigen ‚Verortbarkeit‘ der Kunstkritiker und Publikationsorgane festgehalten wird. Deren Erforschung würde nicht nur, wie er selbst festgestellt hat, eine in ihrem Umfang kaum zu bewältigende Lebensaufgabe darstellen, sondern auch in ihrem analytischen Zugriff den de facto höchst unbeständigen Verhältnissen und Positionierungen nicht gerecht werden.

14 So zuletzt noch bei DROST 2007.

15 Ältere Überblicksdarstellungen unter methodisch teils problematischen Prämissen finden sich bei VENTURI 1972 (1936), S. 237–267, SLOANE 1951, CASTEX 1959, FOSCA 1960 u. MAUR 1966, S. 13–31. In den meisten Fällen scheint Dresdners bereits 1915 geäußerte Warnung auf taube Ohren gestoßen zu sein: „Sich heute über die Kunst von 1830 oder 1870 klüger zu wissen und zu zeigen, als es die zeitgenössischen Kritiker waren, das dünkt mich ein gar zu billiges, ein philiströses Vergnügen. Ja, und erweisen sich denn die modernen Metakritiker im Geiste und in der Wahrheit als klüger? Verfahren sie nicht mit einer historischen Naivität, die im Zeitalter der geschichtlichen Bildung, besonders aber bei gelehrten Historikern, überraschend genug ist, ganz einfach in der Weise, daß sie die heut kuranten Vorstellungen und Grundsätze über Kunstschaffen und Kunstwerte an die Stelle der Ansichten und Theorien setzen, mit denen die Herren Kollegen von anno damals arbeiteten?“ (DRESDNER 1968, S. 3). Zur Kunstkritik zu einzelnen Malern und Tendenzen kann hingegen auf folgende Arbeiten verwiesen werden: GRATE 1959, WEINBERG 1937, HAMILTON 1954, CUGINI 2006, LECOMTE-HILMY 1993 u. COOKE 2003.

16 Dass in dieser Arbeit keine ‚Malerinnenromane‘ genauer berücksichtigt werden, liegt an dem Umstand, dass in keinem der fünf bekannten Texte die Kunst der Protagonistinnen im Mittelpunkt steht. Erstaunlich früh erscheint 1762 mit *Histoire d’Ernestine* von Marie-Jeanne de Heurles Laboras de Mezières Riccoboni der erste Roman dieser Art, 1830 die Balzac-Novelle *La Vendetta*, 1841 *Clémence* von Angélique Arnaud und 1859 George Sands *Elle et lui*. Allein in Marceline Desbordes-Valmores *L’atelier d’un peintre* (1833) findet, allerdings nur am Rande, eine Auseinandersetzung mit zeitgenössischer Kunst statt.

genaue Schilderung seines Schaffenskampfes und die differenzierte Darlegung der von ihm geschaffenen Bilder erfolgt in *Manette Salomon* (1867), *La chimère* (1879) und *L'œuvre* (1886) allerdings in beispiellos umfassender Form.¹⁷ Der Umstand, dass in diesen drei Romanen dem Bezug zur zeitgenössischen Kunstrealität eine herausragende Bedeutung zukommt, lässt sich mit Blick auf viele andere Texte der Zeit nicht zwangsläufig mit ihrer allgemein als realistisch zu charakterisierenden Romankonzeption erklären,¹⁸ sondern deutet jene spezifische kunstkritische Funktionalisierung an, die sie für die zentrale Fragestellung der Arbeit so attraktiv macht. Angesichts einer sich im 19. Jahrhundert bekanntlich immer stärker und schneller ausdifferenzierenden Kunstproduktion erlaubt die Korpuswahl mit der Konzentration auf einen Entstehungszeitraum von 20 Jahren – den 1860er–1880er Jahren – darüber hinaus eine Analyse zeitnaher literarischer Reaktionen auf sich überschneidende Malereitendenzen wie Realismus, Impressionismus und Symbolismus.

Die Entstehung der Gattung im 19. Jahrhundert wird gemeinhin mit dem romantischen Postulat einer Einheit der Künste in Zusammenhang gebracht, die sogenannte *fraternité des arts*, die eine Annäherung von Malerei, Dichtung und Musik bewirkt hat.¹⁹ Demgegenüber wird die Blüte des Malerromans auf die Möglichkeit zurückgeführt, die Malerei auf Distanz setzen und ihrer Spezifität im Gegensatz zur Literatur nachgehen zu können.²⁰ Danielle Chaperon und Jean Kaempfer haben gar vertreten, dass mehrere Autoren, als Gegenreaktion auf die Annäherung der Künste und die damit verbundene Gefahr eines Identitätsverlustes für beide Seiten, den Konflikt mit der Malerei dezidiert in ihre Werke eingeschrieben hätten. Hierin manifestiere sich im Übergang vom Postulat der Ähnlichkeit der Künste bei den Romantikern und Realisten zu ihrer Konkurrenz bei den Naturalisten und Symbolisten ein Unterschied der Malerromane der ersten und zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts.²¹ Von einer solchen Konkurrenzsituation kann zumindest im Fall der drei hier untersuchten, nach der Jahrhundertmitte entstandenen Malerromane allerdings keine Rede sein. Wie Marie-Françoise Melmoux-Montaubin in ihrer 1999 erschienenen Studie *Le roman d'art au XIX^e siècle* angeregt hat, scheinen vielmehr gerade die Thematisierung der Malerei und die dadurch erfolgende Auseinandersetzung mit einem fremden Medium erzählli-

17 Wurde die Sonderstellung von *Manette Salomon* und *L'œuvre* früh erkannt (siehe BOWIE 1950, S. 5), blieb Chesneaus Malerroman zu Unrecht von der Forschung vernachlässigt.

18 Weil ein solcher Bezug bei der berühmtesten Malerroman der ersten Jahrhunderthälfte – Balzacs *Le chef-d'œuvre inconnu* – fehlt, bleibt diese hier weitgehend unberücksichtigt.

19 So bei RIEGER 2000, S. 1, MAUR 1966, S. 16ff. u. BOWIE 1950, S. 8. Varsamopoulou zufolge bedingt die Entfaltung der Geniekonzeption im 18. Jahrhundert die Herausbildung des deutschen Künstlerromans, die früher einsetzt als in Frankreich (vgl. VARSAMOPOULOU 2002, S. XII). Mit Blick auf den französischen Künstlerroman geht auch Sitzia davon aus, dass sich mit dem Moment, da ‚Konzepte wie Originalität, Neuhaftigkeit und Vision‘ – im Gegensatz zum rein mimetischen Anspruch der Kunst im 18. Jahrhundert – an Bedeutung gewannen, ein Mythos um den Künstler herausgebildet habe, der zu seiner verstärkten literarischen Behandlung und Weiterbildung geführt habe (vgl. SITZIA 2004, S. 2).

20 Vgl. MAVRAKIS 1998, S. 427.

21 Vgl. CHAPERON/KAEMPFER 1991, S. 5f.

terarische Reformbestrebungen bei den Autoren für den eigenen Text ausgelöst zu haben. Dieser interessanten These wird in der folgenden Untersuchung von *Manette Salomon*, *L'œuvre* und *La chimère* genauer nachgegangen, wobei sie sich, soviel sei vorweggenommen, im Hinblick auf diese drei Romane nur zum Teil und in ganz unterschiedlicher Weise bestätigt. So wird v.a. die bislang fehlende systematische Analyse der intermedialen Bezugnahmen – auf die Malerei allgemein sowie konkrete Künstler und Kunstwerke –, die mit Blick auf *Manette Salomon* und *L'œuvre* von Seiten der Forschung zumeist vorschnell im Sinne einer impressionistischen Schreibweise gedeutet wurden, entscheidende roman-konzeptuelle Unterschiede dieser beiden Malerromane aufzeigen.²² Ferner werden die Konsequenzen der teils keineswegs nur malereispezifischen Reflexionen in den drei Romanen und die literarästhetischen Implikationen ihrer kunstkritischen Dimensionen berücksichtigt. Während dieses Vorgehen im Fall von *L'œuvre* eine nuanciertere Charakterisierung des Zola'schen Naturalismus erlaubt, macht es im Fall der Goncourt eine umfassendere literarhistorische Neubewertung erforderlich. Die Einordnung von Chesneau ist demgegenüber aufgrund der mangelnden Kenntnis seines Romans bislang ausgeblieben. Sie vermag, wie sich zeigen wird, dem in mehrerer Hinsicht singulären Text de facto allerdings durchaus gerecht zu werden.²³

22 Um diese Unterschiede zwischen *Manette Salomon* und *L'œuvre* entgegen ihrer unzulässigen Zusammenführung über das Stichwort des „impressionistischen Malerromans“ (LAURICH 1983) besser verdeutlichen zu können, wurde im Aufbau der Arbeit bewusst auf eine Anordnung der Romananalysen verzichtet, die der Chronologie der Entstehung der Texte folgt.

23 Während zu Zolas *L'œuvre* neben unzähligen Aufsätzen bereits drei Monographien erschienen sind (BRADY 1967, NIESS 1968, GENDRAT 1999) und auch zu *Manette Salomon* zumindest mehrere Artikel publiziert wurden, die teils auch einen Vergleich mit dem Zola'schen Malerroman beinhalten, fand Chesneaus *La chimère* lediglich bei Laurich, Rieger sowie in MELMOUX-MONTAUBIN 1997 Berücksichtigung. Verweise auf die drei Primärtexte werden im Folgenden mit ‚M‘ für *Manette Salomon* (GONCOURT 1996) ‚E‘ für *L'œuvre* (ZOLA 1983) und ‚C‘ für *La chimère* (CHESNEAU 1879) gekennzeichnet.

1. KUNSTKRITIK: STRUKTUREN, FUNKTIONEN UND TENDENZEN

In Stadlers *Lexikon der Kunst* wird folgende Begriffserklärung an den Anfang des Eintrags zur ‚Kunstkritik‘ gestellt:

Kunstkritik, im allgemeinen Sprachgebrauch die publizistische Beurteilung von Werken, Ausstellungen, Sammlungen und Tendenzen bildender Kunst, im engeren Sinn die individuelle Beschreibung und Interpretation vorwiegend zeitgenössischer Werke der bildenden Kunst;¹

So sinnvoll diese eingängige Definition für die Einführung in den Gegenstandsbe-
reich der Kunstkritik ist, so ungeeignet sind streng genommen sowohl die enge als
auch die weite Begriffsbestimmung: In chiastischer Weise bleibt bei der weiten
Definition die Gegenstandsbeschränkung auf eine je gegenwärtige Kunstproduk-
tion ungenannt, während bei der engen Definition das Moment der Wertung fehlt.
Über genau diese beiden Merkmale wird der kunstkritische Diskurs nun im Fol-
genden zunächst transhistorisch von anderen Kunstdiskursen abgegrenzt. Seine
historischen Spezifika in dem uns hier interessierenden Zeitraum, die mit der Aus-
bildung einer eigenen Textgattung der Kunstkritik im 18. Jahrhundert und deren
Etablierung im 19. Jahrhundert in Zusammenhang stehen, werden in einem zwei-
ten Schritt näher in den Blick genommen. Entgegen der verbreiteten Ansicht,
derzufolge es sich hierbei um eine *literarische* Gattung handele, werden drei Rea-
lisationsmodi der Kunstkritik im 19. Jahrhundert unterschieden und in ihrer Ab-
hängigkeit von Aspekten der Publikation beleuchtet. An diese generische System-
atisierung schließt eine inhaltliche Kategorisierung des historischen Materials
an. Ziel ist eine exemplarisch bleibende, gleichwohl nuancierte Rekonstruktion
des kunstkritischen Diskurses der Zeit durch eine Bestimmung dominanter The-
men der französischen Kunstkritik des 19. Jahrhunderts und eine Zusammenfüh-
rung rekurrenter Argumente zur Verteidigung und Ablehnung zentraler Künstler
und Tendenzen. Dies erlaubt es zum einen, die allgemeine Heterogenität der Posi-
tionierungen und das weitgehende Fehlen fester Bewertungsnormen zu verdeutli-
chen. Zum anderen bietet dieses Vorgehen einen adäquaten Maßstab, an dem
Kunstkritik und Malerromane der Goncourt, Zolas und Chesneaus bemessen wer-
den können. Den größten Raum innerhalb dieses Kapitels nimmt naheliegender-
weise die Kunstkritik dieser vier Autoren ein, wobei deren gebündelte Betrach-
tung vor dem Hintergrund des zeitgenössischen kunstkritischen Diskurses sich
insofern als notwendig erweist, als mit der Kontextualisierung und vergleichenden
Relationierung der drei Ansätze eine historisch fundierte Alternative zu ihrer häu-
fig problematischen Bewertung von Seiten der Forschung aufgezeigt werden

1 STADLER 1994, Bd. 7, S. 148.

kann. Aspekte ihrer Kunstkritik, die in besonderer Weise für die Analyse der Malerromane entscheidend sind, werden dagegen im Kontext der narrativen Darstellungen ausgewertet.

1.1. KUNSTKRITISCHER DISKURS UND KUNSTKRITIK ALS TEXTGATTUNG

Wenn vom kunstkritischen Diskurs die Rede ist, so wird der Begriff hier zunächst auf eine diskursive Praxis angewandt, die seit den Anfängen des Schreibens über Kunst in verschiedenen Gattungen der Kunstliteratur zu beobachten ist und sich transhistorisch betrachtet durch zwei Merkmale auszeichnet: den Redegegenstand zeitgenössischer Kunstproduktion und den Modus des Wertens. In diesem Sinne ließe sich nicht nur auf Briefe Pietro Aretinos und Lodovico Dolces *Dialogo della pittura* von 1557 verweisen, in dem Werke von Michelangelo, Raffael, Tizian und anderen Künstlern aus zwei unterschiedlichen Perspektiven argumentativ beurteilt und sogar die Möglichkeit der Reglementierung und damit die Angemessenheit der Beurteilung reflektiert werden. Auch Giorgio Vasari, Joachim von Sandrart und André Félibien haben, wie bereits René Janssens unterstrichen hat, Bilder beschrieben und kritische Urteile in ihren insgesamt eher historisch oder theoretisch ausgerichteten Schriften gefällt.²

Zu differenzieren ist dieser kunstkritische Diskurs von einem kunsttheoretischen/ästhetischen und einem kunsthistorischen Diskurs.³ Zwar wurde deren Unterscheidbarkeit problematisiert – Pierre-Henry Frangne und Jean-Marc Poinsoz zufolge geht kunstritisches Schreiben unweigerlich mit ästhetischen Begründungen einher, da es auf ein valides Urteil abziele:

Ainsi la critique est-elle reliée à l'esthétique dans la mesure où elle possède *toujours* la tendance à penser ses propres justifications, à penser la valeur de ses jugements de valeur et à se faire critique de la critique.⁴

Kunstkritische Bewertungen *müssen* de facto jedoch nicht durch kunsttheoretische Argumentationen gerechtfertigt werden. Anzusetzen ist vielmehr die Möglichkeit einer Vereinbarkeit von kunstritischem und kunsttheoretischem Diskurs,⁵ so wie

2 Vgl. JANSSENS 1935, S. 14.

3 Vgl. bspw. GERMER/KOHLÉ 1991, ORWICZ 1998 u. FRANGNE/POINSOT 2002. Weitgehend unbeachtet blieb dagegen Vouilloux' kleinteiligere Abgrenzung des kunstkritischen Diskurses als „énoncés d'ordre critique“ von einem theoretischen, didaktischen, historischen, biographischen, enzyklopädischen und informationellen Kunstdiskurs (VOUILLOUX 2002, S. 33f.).

4 FRANGNE/POINSOT 2002, S. 10, m.Herv.

5 So im Fall von Étienne La Font de Saint-Yennes 1747 anonym in Den Haag publizierten *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France* (siehe hierzu KLUGE 2009, S. 113ff.). Eine solche Diskursverschränkung liegt insofern nahe, als Kunsttheorie „Kriterien für das Herstellen, das Wahrnehmen und Beurteilen von Schönheit bzw. von Werken der Kunst“ aufstellt (WYSS 2003, S. 195). Sie ist für den rinascimentalen und klassizistischen Kunstdiskurs zweifellos unhintergebar, nicht jedoch für den kunstkritischen Diskurs

mit Blick auf Vasari von einer Verknüpfung von kunstkritischem und kunsthistorischem Diskurs auszugehen ist. Um eine solche Diskursverschränkung untersuchen zu können, bedarf es systematisch gesehen jedoch allererst einer Unterscheidung. Erst auf dieser Grundlage kann die *mögliche* Kopplung von kunstkritischem, kunsttheoretischem und kunsthistorischem Diskurs innerhalb eines Textes untersucht und nach den Funktionen ihrer Relationierung gefragt werden.

Diese allgemeine transhistorische Differenzierung der drei genannten Diskurse stellt freilich nicht mehr als nur einen Ausgangspunkt dar, da in einem zweiten Schritt ihre historischen Charakteristika und Bedingungen genauer beleuchtet werden müssen. Nicht grundlos haben sich Stefan Germer und Hubertus Kohle in ihrer maßgeblichen Studie hierfür auf das 18. und 19. Jahrhundert konzentriert, sind in dieser Zeit doch die Anfänge und Etablierung der Kunstkritik als Gattung sowie die, wenn auch später einsetzende, Institutionalisierung der Kunstgeschichte zu verorten.⁶ Was im 18. und 19. Jahrhundert somit entsteht, dies sei nochmals betont, ist keineswegs *der* kunstkritische und *der* kunsthistorische Diskurs, sondern spezifische Ausprägungen, denen ein je paradigmatischer Ort zukommt und die daher in besonderer Weise bis in die Gegenwart hinein wirkmächtig geworden sind.

Vor diesem Hintergrund haben Germer und Kohle im Anschluss an Foucaults Diskursanalyse erstmals den Versuch unternommen, historisch bedingte „Formen der Organisation der Diskurse“ in ihrem Verhältnis zu jenem der akademischen Kunsttheorie des 17. Jahrhunderts zu bestimmen:

Hatte sich der akademische Diskurs als *Kommentar* verstanden – als Aktualisierung eines prinzipiell Feststehenden und institutionell Verbürgten – so war der kritische Diskurs um die Figur des *Autors* zentriert, dessen Erfahrung das Gesagte decken sollte. Der kunsthistorische Diskurs konstituierte sich im Rahmen einer *Disziplin*, das heißt innerhalb eines Systems anonymer Regeln, die – anders als der akademische Diskurs – die Formulierung von Neuem zulassen und im Unterschied zum kritischen ihrer Geltung nach nicht mehr von der individuellen Erfahrung abhängen.⁷

Unterschieden werden folgende Strukturmerkmale der drei Kunstdiskurse: Während der kunsttheoretische (akademische) Diskurs präskriptiv einem überlieferten und damit vermeintlich objektiv festgeschriebenen Ideal folge, zeichne sich der kunstkritische Diskurs durch seine normkritische Subjektivität, Deskriptivität und Gegenwartsgebundenheit aus, denn: „Gegen das von der Kunstgeschichte postulierte Vergangensein von Kunst und die aus ihm abgeleitete Notwendigkeit einer historischen Erklärung wird die Kritik die Zeitangemessenheit von Kunst behaupt-

des 19. Jahrhunderts, der eine stärkere Autonomie ausprägt. Für eine Verknüpfung der drei Diskurse im Versuch ihrer genealogischen Herleitung vgl. ebd.

6 Die Institutionalisierung der Kunstgeschichte erfolgt erst in der zweiten Jahrhunderthälfte und mündet 1899 in die Schaffung einer eigenen Professur an der Sorbonne. Siehe zur Genese der universitären Disziplin unter Berücksichtigung so unterschiedlicher Einrichtungen wie der Bibliothèque nationale, École des Chartes, École du Louvre, École des beaux-arts, des Collège de France und eben der Sorbonne THERRIEN 1998.

7 GERMER/KOHLE 1991, S. 302, Kursiv.i.Orig.

ten und die Möglichkeit der Präsenz des Ästhetischen verfechten“.⁸ Demgegenüber sei der kunsthistorische Diskurs, wie Germer und Kohle auch anhand früher Postulate des beginnenden 19. Jahrhunderts unterstreichen, in seiner Ausrichtung auf die Geschichte, durch die nicht mehr der persönliche Eindruck des Betrachters und der ästhetische Wert des Kunstwerks zählten, gekennzeichnet durch Entsubjektivierung und Entästhetisierung.⁹ Berücksichtigt wird dezidiert die Möglichkeit der Verschränkung von kunsthistorischem und kunstkritischem Diskurs.¹⁰ Und mit der Pluralisierung der Kunsttheorie im 19. Jahrhundert – neben dem mehrbändigen *Dictionnaire* der *Académie* kann schon allein auf die so unterschiedlich gelagerten Vorlesungen von Victor Cousin an der Sorbonne, Hippolyte Taine an der *École des beaux-arts* und Pierre-Joseph Proudhons Forderungen nach einer sozialistischen Funktionalisierung von Kunst in *Du principe de l'art et de sa destination sociale* verwiesen werden –, lässt sich eine entsprechende Verschränkung auch für den kunstkritischen und kunsttheoretischen Diskurs ansetzen.

Für ersteren möchte ich eine etwas genauere strukturelle Bestimmung vor dem Hintergrund seiner spezifischen historischen Bedingungen präsentieren. Der Fokus liegt hierbei zunächst auf der Gattung der Kunstkritik, also auf Texten, die eindeutig auf die Kommentierung und Bewertung zeitgenössischer Kunstwerke ausgerichtet sind.¹¹ Der wichtigste, wenn auch nicht einzige Anlass für derartige Schriften ist die regelmäßig stattfindende Pariser Kunstausstellung des Salon. Galt und gilt Diderot mit seinen Salonberichten häufig nach wie vor als „Gründungsvater moderner Kunstkritik“,¹² so konnten Albert Dresdner in seiner erstmals 1915 erschienenen, wegweisenden Publikation *Die Entstehung der Kunstkritik im Zusammenhang der Geschichte des europäischen Kunstlebens* und Gérard-Georges Lemaire in seiner Salongeschichte den Ursprung der Gattung auf pamphletartige, meist anonyme Broschüren zurückführen. Diese wurden ab der Mitte des 18. Jahrhunderts nach der Saloneröffnung im Umkreis des Louvre verkauft und waren, wie es scheint, beliebter als die offiziellen Salonlivrets, die meist nur eine Auflistung der Werke mit einer kurzen Beschreibung der dargestellten Thematik beinhalteten.¹³ Die Selbständigkeit, die der Kunstdiskurs auf diese Weise

8 Ebd., S. 290.

9 Vgl. ebd., S. 303f.

10 Sie sprechen in diesem Zusammenhang von der Möglichkeit eines „gemeinsamen Problemhorizontes“ (ebd., S. 290) und der wechselseitigen ‚Bezogenheit‘ (S. 309).

11 Im zweiten Teil dieser Arbeit werde ich mich mit dem Malerroman einer weiteren Gattung zuwenden, die zwar nicht grundsätzlich, aber zumindest mit Blick auf jene Ausprägungen, die hier im Fokus stehen, ebenfalls innerhalb des kunstkritischen Diskurses zu verorten ist.

12 GRAVE/SÖNTGEN 2012, S. 63.

13 Vgl. LEMAIRE 1986, S. 22f. u. DRESDNER 1968, S. 153–158. Diderots Salonbesprechungen werden nicht selten als die erste Alternative zu den offiziellen Livrets angesehen (so bei KOPP 1999, S. 85). Nicht zu unterschätzen sind jedoch bereits die *Réflexions* von La Font de Saint-Yenne (vgl. JANSSENS 1935, S. 14 u. S. 18 sowie VOUILLOUX 2002, S. 33). Für die Kunstkritik des 19. Jahrhunderts erweisen sich Diderots neun Salonberichte, die von 1759–1781 in Friedrich Melchior Grimms wohlgemerkt handschriftlich kursierender Zeitschrift *Correspondance littéraire, philosophique et critique* unter größter Vertraulichkeit einem sehr ausgewählten, ausländischen Publikum zugedacht waren, gleichwohl als wirkmächtiger. Während

gegenüber der *Académie* gewinnt, deren Mitglieder als Kunstelite im 17. Jahrhundert noch über geradezu alleiniges Rederecht verfügten, lässt sich sozialgeschichtlich mit der Herausbildung „einer bürgerlichen Kunstöffentlichkeit im 18. Jh.“ verknüpfen.¹⁴ Die damit verbundene Entwicklung der Presse, die insbesondere mit der Julimonarchie eine entscheidende Ausweitung erfährt, so dass auch Kunstzeitschriften gegründet werden, wie bspw. *L'Artiste, journal de la littérature et des beaux-arts* im Jahr 1831,¹⁵ erklärt medienhistorisch die starke Verbreitung und Etablierung der Gattung der Kunstkritik.¹⁶ Während, wie Jutta Held und Norbert Schneider herausgefunden haben, der *Mercure de France* bereits 1735 zu kurzen Ausstellungskommentaren einlud,¹⁷ kann Neil McWilliam 78 Berichte zum Salon von 1831 in seiner Bibliographie auflisten.¹⁸ Diese werden schon im 18. Jahrhundert entweder wie im Fall von La Font de Saint-Yennes *Réflexions* als selbständige Publikation oder, was weitaus häufiger vorkommt, als Artikel, meist als Artikelserie wie im Fall von Diderots *Salons* veröffentlicht. Im 19. Jahrhundert erscheinen sie regelmäßig in den vielen regionalen oder nationalen Tages- oder Wochenzeitungen – in der Mehrzahl der Fälle im Wechsel mit Theater-, seltener auch Literaturkritiken sowie Fortsetzungsromanen im Feuilletonteil – und in teils kurzlebigen, teils prominenten Kunstzeitschriften. Nicht selten werden sie zunächst anonym oder unter (per se mehrdeutigen) Initialen abgedruckt. So befinden sich unter den bereits erwähnten 78 kunstkritischen Publikationen zum Salon von 1831 nur fünf selbständige Publikationen, insgesamt 30 Beiträge erscheinen anonym, 29 sind nur mit einer oder zwei Lettern unterzeichnet. Dies ändert sich in entscheidender Weise bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts: Von den 72 Kommentierungen des ‚Doppelsalon‘ von 1850/51 sind nur noch zwei anonym verfasst, bei allen übrigen erscheint der Name des Verfassers.¹⁹

Einer der ersten, der sich auf diese Weise als Kunstkritiker einen Namen machen kann, ist Étienne-Jean Delécluze, ein als Schüler von Jacques-Louis David zunächst erfolgreicher Maler, der ab 1815 auf jede Salonteilnahme verzichtet, sich auf seine Lehrtätigkeit konzentriert und zahlreiche Kunstschriften verfasst. Während er 1819 seinen ersten Salonbericht noch im kurzlebigen, künstlerisch-literarisch ausgerichteten Magazin *Lycée français* veröffentlicht, erscheint der zweite *Salon* 1822 in der großen Tageszeitung *Le Moniteur universel*. Im selben Jahr

sie zu Lebzeiten Diderots nie publiziert wurden, erschienen einige ab den 1830ern in der Kunstzeitschrift *L'Artiste* (vgl. CHEVREFILS DESBIOLLES 1993, S. 26). 1857 wurden auch die *Salons* von 1763, 1769, 1771, 1775 und 1781 zugänglich gemacht (vgl. CASTEX 1959, Bd. 1, S. 1).

14 STADLER 1994, Bd. 7, S. 148.

15 Vgl. MCWILLIAM 1991c, S. 20 u. S. 23 sowie GRATE 1959, S. 57. 1846 sind es acht Kunstzeitschriften, 1860 dann bereits 20 (vgl. MCWILLIAM 1993, S. 57).

16 Vgl. VOUILLOUX 2002, S. 33. In erster Linie gewinnen hierbei die Salonkommentierungen an Gewicht (vgl. ROSENTHAL 1914, S. 52, LEMAIRE 1986, S. 30 u. CHEVREFILS DESBIOLLES 1993, S. 31ff.).

17 Vgl. HELD/SCHNEIDER 2007, S. 219.

18 Vgl. MCWILLIAM 1991b.

19 Vgl. ebd., S. 269–279.

wird er für die Redaktion des *Journal des débats politiques et littéraires* engagiert, einer der wichtigsten Tageszeitungen der Julimonarchie, für die er bis zu seinem Tod 1863 zahlreiche kunstkritische und kunsthistorische Artikel verfasst.²⁰ Insbesondere die großen Tageszeitungen und Kunstzeitschriften haben schon bald feste Kunstkritiker. Gustave Planche schreibt von 1831 bis zu seinem Tod 1857 für die monatlich erscheinende *Revue des deux mondes*, daneben auch für *L'Artiste* und den *Journal des débats*.²¹ Paul Mantz verfasst, nach drei Jahren als Chefredakteur von *L'Artiste*, 1859–1872 regelmäßig kunstkritische und kunsthistorische Beiträge für die 1859 von Charles Blanc gegründete *Gazette des beaux-arts*,²² Ernest Chesneau 1863–1868 v.a. kunstkritische Artikel für die auflagenstarke, regierungsnahе Tageszeitung *Le Constitutionnel*, für die Théophile Thoré in den Jahren 1844–1848 fünf Salonkommentierungen beisteuert.²³ Vom Umfang her am bemerkenswertesten ist Théophile Gautier, der 1855–1868 neben seinen zahlreichen Salonberichten auch etwa 500 Theaterkritiken für den inzwischen zum ‚journal officiel‘ des Zweiten Kaiserreichs avancierten *Moniteur universel* liefert.²⁴ Diese professionalisierten Kritiker sind dennoch auch in der zweiten Jahrhunderthälfte in der Unterzahl. McWilliams Auswertungen haben ergeben, dass von etwa 800 verzeichneten Salonkritikern in der Zeit von 1852–1870 weniger als 5% mehr als vier Salonberichte, etwa 50% von ihnen hingegen nur einen einzigen Beitrag verfassen.²⁵ Je nach Publikationsorgan können die Anforderungen an die Kunstkritiker hierbei mehr oder weniger stark variieren.²⁶

Während sich McWilliam in seinen Bibliographien ausschließlich auf Salonkommentierungen konzentriert, verweist er in einer späteren Studie u.a. auch auf Vaudeville und Karikatur, um die Formenvielfalt der kritischen Reaktionen zu unterstreichen und davor zu warnen, Kunstkritik als „genre littéraire monolitique“ zu begreifen.²⁷ In der Tat müssen die beliebten Karikaturen, wie sie im 19. Jahrhundert bspw. in der satirischen Zeitschrift *Le charivari* erscheinen, als nicht unwesentlicher Bestandteil des kunstkritischen Diskurses der Zeit angesehen werden. Dies tangiert jedoch nicht die Textgattung der Kunstkritik, deren Verbreitung eine Ansetzbarkeit von gewissen Gattungskonventionen und entsprechenden Er-

20 Vgl. GAVOILLE 2014, o.S. Es sei nochmals betont, dass natürlich schon vor der Institutionalisierung der Kunstgeschichte als eigenständiger wissenschaftlicher Disziplin kunsthistorische Artikel in Zeitungen und Zeitschriften sowie monographische Schriften erscheinen. Zuweilen manifestiert sich hierbei ein Anspruch auf Wissenschaftlichkeit in einer dezidierten Anlehnung an die Naturwissenschaften. So ermittelt Therrien für Viollet-le-Ducs *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle* (1854–1868) eine begriffliche Orientierung an Cuvier, Lamarck und Geoffroy Saint-Hilaire (vgl. THERRIEN 1998, S. 88f.).

21 Vgl. GRATE 1959, S. 75. 1841–1844 vertritt ihn Louis Peisse, der Konservator der Sammlungen der École des beaux-arts, bei der *Revue des deux mondes* (vgl. ebd., S. 60).

22 Vgl. ELSIG 2009, o.S.

23 Vgl. GRATE 1959, S. 152, Anm. 3.

24 Vgl. CARVALHOSA 2014, o.S. Allein 1831–1852 verfasst Gautier 17 *Salons*, ab 1837 v.a. für die Tageszeitung *La Presse* (vgl. GRATE 1959, S. 65).

25 Vgl. MCWILLIAM 1991c, S. 23. Siehe hierzu auch GAMBONI 1994, S. 185.

26 Vgl. hierzu MCWILLIAM 1991c, S. 26 u. auch MCWILLIAM 1993, S. 54.

27 Ebd.

wartungshaltungen der Leserschaft nahelegt. Als ernsthaft problematisch erweist sich vielmehr ihre meist völlig unreflektierte Charakterisierung als ‚literarisch‘,²⁸ wie dies seit Dresdners Definition der Kunstkritik als „diejenige selbständige literarische Gattung, welche die Untersuchung, Wertung und Beeinflussung der zeitgenössischen Kunst zum Gegenstand hat“,²⁹ zum allgemeinen Konsens innerhalb der Forschung geworden ist.³⁰

Zu bestimmen ist diese Gattung stattdessen über den Redegegenstand (zeitgenössische Künstler und ihre Kunstproduktion), das Medium der Schriftsprachlichkeit (im Unterschied zur dominanten, wenn auch meist nicht ausschließlichen Bildlichkeit der Karikatur), den Redemodus (die wertend kommentierende Auseinandersetzung mit dem Redegegenstand), den nicht-fiktionalen Status dieser Gebrauchstexte (im Unterschied zum Vaudeville und Malerroman), die möglichen Textsorten (Zeitungs-/Zeitschriftenartikel, rezensive Monographie), den aktualistischen Redeanlass (die Besprechung einer Ausstellung)³¹ sowie die Textfunktion (die Belehrung oder Lenkung des Publikums).³² Hier deutet sich bereits an, dass

28 Bislang einzig problematisiert von VAISSE 1999, S. 18.

29 DRESDNER 1968, S. 9.

30 Genannt seien LEDUC-ADINE 1991a, JUNOD 1997, WYSS 2003, MÜLLER-JENTSCH 2013 und für die deutsche Kunstkritik des 18. Jahrhunderts VOGT 2010. Siehe für weitere Verweise KLUGE 2009, S. 14, Anm. 27, die in Abgrenzung zu einer etwas eigenwilligen „traditionelle[n] Einteilung in Prosa, Lyrik und Dramatik“ allerdings nicht von einer Gattung, sondern von einem ‚literarischen Genre‘ sprechen möchte. Differenzierter ist die Forschung zur Literaturkritik vorgegangen, zu der insb. zu Beginn des 21. Jahrhunderts von germanistischer Seite vermehrt Publikationen mit systematisierendem Anspruch erschienen sind (siehe ALBRECHT 2001, NEUHAUS 2004 u. ANZ/BAASNER (Hg.) 2004). So bindet Neuhaus die Zuordnung dieser „hybride[n] Textsorte oder Gattung“ zu Journalismus oder Literatur im engeren Sinne an „längerfristige Prozesse der Kanonisierung und literarischen Wertung“ (NEUHAUS 2015, S. 193f.), folgt damit keinem essentialistischen Verständnis von Literatur. Für Slawiński handelt es sich wiederum nur bei literaturkritischen Texten der Genres Pastiche, Parodie oder Travestie eindeutig um literarische (SLAWIŃSKI 1975, S. 58).

31 Mag die wichtigste Kunstschau der Zeit zweifellos der Pariser Salon sein, Leduc-Adines Beschränkung der Kunstkritik auf Salonberichte (siehe LEDUC-ADINE 1991a, S. 94) erweist sich nicht zuletzt mit Blick auf die zwar selteneren, aber nicht minder wichtigen, viel kommentierten Pariser Weltausstellungen als zu restriktiv (siehe MAINARDI 1987, S. 33). In der zweiten Jahrhunderthälfte häufen sich zudem unabhängige Ausstellungen von Einzelkünstlern, Galeristen und Künstlergruppen. Die Bewertung der präsentierten Kunst bleibt hierbei zwangsläufig zumeist auf Zeitgenössisches beschränkt, schließlich sind Ausstellungen älterer Kunst im 19. Jahrhundert noch eine absolute Seltenheit (vgl. VAISSE 1999, S. 21). Ausnahmen bestätigen die Regel: In dem kurzlebigen Blatt *Le Temps, illustrateur universel* besprechen die Goncourt 1860 in vier Artikeln eine „Exposition boulevard des Italiens“ zur Kunst des 18. Jahrhunderts (vgl. PETY 2008, o.S. u. die Bibliographie in CABANES (Hg.) 1997, S. 460). Aus publizatorischer Perspektive ließe sich noch das Argument des „Aktualitätsgebots in den traditionellen Massenmedien“ nennen, das für die Literaturkritik angeführt wurde (NEUHAUS 2015, S. 194, siehe auch ANZ 2004, S. 199).

32 Mehr kunstästhetisch denn kunstkritisch ist damit Baudelaires berühmter Essay *Le peintre de la vie moderne* ausgerichtet: Allgemeine Aspekte wie Modernität, Flüchtigkeit und Schönheit werden nicht mit Blick auf Ausstellungsstücke behandelt, sondern anhand des zeitgenössi-

eine kontrastive Berücksichtigung anderer Gattungen des Kunstdiskurses für eine genauere Differenzierung der Kunstkritik und ihrer Eigenheiten sinnvoll ist, wie bereits Dario Gamboni bemerkt hat: „pour comprendre la structure de la ‚critique d’art‘ du XIXe siècle, il faut tenir compte *a priori* de l’ensemble de la ‚littérature d’art‘ de la période“.³³

Das Kennzeichen der Kontemporaneität der kommentierten Kunstwerke wird in der Forschung zur Kunstkritik häufig hervorgehoben und wie bereits gesehen auch zur allgemeinen Abgrenzung von kunstkritischem und kunsthistorischem Diskurs genannt.³⁴ Noch entscheidender ist das wertende Moment. Die Kunstwerke, über die Bericht erstattet wird, werden beschrieben, charakterisiert, verglichen und interpretiert, hierbei aber allein durch die Nennung und damit Auswahl aus einer im Laufe des Jahrhunderts stetig wachsenden Zahl an Ausstellungsstücken für erwähnenswert im positiven oder negativen Sinne erachtet.³⁵ Der Kunstkritik kommt damit eine erklärende, pädagogische und normative Funktion zu. Ziel ist es, das Kunsturteil des Publikums zu lenken und dessen Geschmack zu bilden. Hieraus erklären sich die Adressierungen an einen unbestimmten Leser und die Versuche seiner Integration durch ein ‚on‘ oder ‚nous‘, wodurch unterschwellig die Übereinstimmung der adressierten Leserschaft mit der Meinung des

schen Zeichners Constantin Guys entfaltet, dessen vollständiger Name bezeichnenderweise unerwähnt bleibt.

- 33 GAMBONI 1991, S. 9f., Kursiv.i.Orig. Als eine weitere wichtige Gattung innerhalb des kunstkritischen Diskurses ließe sich auf künstlermonographische Studien verweisen, wie die 1873 erschienene Publikation der Goncourt zu Paul Gavarni (1804–1866), der sich mit seinen Zeichnungen und Lithographien der zeitgenössischen Gesellschaft einen Namen gemacht hat. Auch Chesneaus *La peinture française au XIX^e siècle. Les chefs d’école* von 1862 kann in diesem Zusammenhang erwähnt werden – ein Buch aus acht Einzelstudien zu David, Gros, Géricault, Decamps, Meissonnier, Ingres, Flandrin und Delacroix.
- 34 Siehe die Definitionen von DRESDNER 1968, VAISSE 1999 u. LEDUC-ADINE 1991a, der auch einen Beleg für ein entsprechendes zeitgenössisches Verständnis der Kunstkritik anführen kann. Nicht der Umstand, dass auch in Kunstkritiken Vergleiche zu älteren Werken gezogen werden, lässt eine solche Differenzierung problematisch erscheinen (so bei VENTURI 1972, S. 31). Denn diese erfolgen mit dem Zweck, Erscheinungsformen neuer Kunst zu würdigen oder abzulehnen. „Pour les ‚maîtres d’autrefois‘ l’histoire a déjà établi son choix“ (LEDUC-ADINE 1991a, S. 94). Wenngleich auch diese ‚Wahl der Geschichte‘ zweifelsohne auf Selektionen und Priorisierungen beruht, wie Houston betont (vgl. HOUSTON 2013, S. 6), so zielen kunsthistorische Texte demgegenüber auf eine historische Kontextualisierung ab, wobei der zeitliche Abstand zum Gegenstand eine wertneutralisierende Distanz schaffen kann. In diesem funktionalen Sinne unterscheiden sich m.E. noch heute Kunstkritik und Kunstgeschichte. Das Kriterium der Kontemporaneität zur Abgrenzung ist aus anderen Gründen zweitrangig geworden, wie treffend bemerkt worden ist: „Seitdem die akademische Kunstgeschichte auch die Gegenwartskunst als selbstverständlichen Bestandteil in ihren Kanon aufgenommen hat, ist das Kriterium des historischen Abstands zum Forschungsgegenstand fragwürdig geworden“ (GEIMER 2012, S. 47). Siehe analog zum Verhältnis von Literaturkritik und Literaturwissenschaft ANZ 2004, S. 199.
- 35 Für die Literaturkritik hat Slawiński in vergleichbarer Weise eine Zusammensetzung aus deskriptiven, interpretativen und einschätzenden Sätzen als konstitutiv erachtet (vgl. SLAWIŃSKI 1975, S. 49).

Kunstkritikers präsupponiert werden kann.³⁶ Gleichzeitig ist die Beziehung zwischen Ausstellungsbesucher und Kunstkritiker stets aber auch negativ geprägt gewesen. Zwar erfährt der Kritiker seine Daseinsberechtigung durch seine Leser, was sich wohl am deutlichsten in Zolas Entlassung aus der Redaktion der Tageszeitung *L'Événement* zeigt, als die heftigen Leserreaktionen auf seine unkonventionellen Artikel und der entsprechende Rückgang der Abonnentenzahlen nicht enden wollen.³⁷ Dennoch steht für den Kunstkritiker das Publikum häufig für einen Geschmack, welcher jenem der von ihm gefeierten Künstler diametral entgegengesetzt ist: der Geschmack des Bourgeois, des ungebildeten Kunstbetrachters, der nur Erheiterung und Wohlgefallen in der Kunst sucht.³⁸

Charakteristisch ist also eine apostrophische Form, mit Roman Jakobson gesprochen eine zuweilen recht ausgeprägte Dominanz der appellativen Sprachfunktion. Diese findet ihren unmittelbaren Ausdruck in den direkten Ansprachen an den jeweiligen Künstler oder die Künstlerschaft im Allgemeinen, in den Ratschlägen, die diesem erteilt werden, sowie den Rügen, die er über sich ergehen lassen muss. Nicht nur das ‚gemeine‘ Publikum und die Kunstliebhaber, -händler, und -käufer, sondern auch die Kunstproduzenten sucht der Kunstkritiker von seinen Ansichten zu überzeugen.³⁹ Für diese Ansichten wird somit ohne Frage ein Geltungsanspruch, teils sogar explizit ein Wahrheitsanspruch erhoben,⁴⁰ so dass

- 36 Vgl. bspw. Fromentin, „Salon de 1845“, in: LEMAIRE 1986, S. 147–151. Während Diderots *Salons* noch an eine Leserschaft gerichtet waren, die nicht die Möglichkeit hatte, die besprochenen Kunstwerke zu sehen, waren die Salonberichte in den Pariser Zeitungen und Revuen für ein heterogeneres Publikum gedacht, das zumindest Zugang zu den Salons hatte.
- 37 Gleich mit „Un suicide“ hatte Zola den Selbstmord des abgelehnten Malers Jalos Holtzhapfel zum Anlass genommen, um seine große Jurykritik einzuleiten. Wieso er hierbei anders als bspw. Jules-Antoine Castagnary eine so große Entrüstung hervorrief, sucht Leduc-Adine mit Zolas Gebrauch der pejorativ eingesetzten Metapher der ‚cuisine‘ zu erklären, die einer Kritik am politischen System gedient habe (vgl. LEDUC-ADINE 1980). Zola geht jedoch bereits in dem Sinne deutlich weiter als seine Vorgänger, als er in seinem Artikel „Le jury“ alle 28 Mitglieder einzeln aufzählt, davon 22 direkt und persönlich angreift, um allein für Daubigny anerkennende Worte zu finden (vgl. ZOLA 1991, S. 94–106).
- 38 Entsprechende Diffamierungen finden sich nicht nur in Zolas Kunstkritik (vgl. ZOLA 1991, S. 195, 297, 299). Die Opposition von Bourgeois und Künstler ist auch in den Schriften der Goncourt, Flauberts, Gautiers und Baudelaires zu finden (vgl. CHAMPEAU 2000, Kap. 6 „L'artiste et le bourgeois“). Ehrard macht gar für alle Kunstkritiker der 1850er–1860er eine solch skeptische Haltung zur Publikumsmeinung aus. Die einzige Ausnahme bilde Mantz (vgl. EHRARD 1990, S. 14).
- 39 Vgl. bspw. Stendhal, „Salon de 1824“, in: LEMAIRE 1986, S. 90 u. Fromentin, „Salon de 1845“, in: LEMAIRE 1986, S. 155f.
- 40 In anderen Fällen mag dieser Wahrheitsanspruch dezidiert negiert werden, wenn z.B. Diderot seinen *Salon* von 1761 mit den Worten einleitet: „Voici, mon ami, les idées qui m'ont passé par la tête à la vue des tableaux qu'on a exposés cette année au Salon. [...] Il y en aura de vraies; il y en aura de fausses. Tantôt vous me trouverez trop sévère, tantôt trop indulgent“ (DIDEROT 2008, S. 43). Zum Ausdruck gebracht wird aber nur die Subjektivität und damit Relativität des Urteils, für das jedoch allein sprachpragmatisch durch den Akt des (schriftlichen) Äußerns insofern Geltung veranschlagt wird, als hier nichts auf eine dezidierte Missachtung der Grice'schen Konversationsmaxime der Qualität hindeutet (vgl. GRICE 1975),

Texten der Gattung Faktualität zugesprochen werden muss, ohne dass den gemachten Aussagen deswegen Faktizität zukäme. Schließlich handelt es sich um Wertungen, die noch dazu auf keiner geteilten Deontologie basieren, also nicht über gemeinsame „normes en matière d'établissement de la vérité“ verfügen, wie dies Bourdieu als notwendige Voraussetzung angesehen hat, um der Kunstkritik (und auch Kunstgeschichte) den Status einer „profession“ zuweisen zu können.⁴¹ Die expliziten und impliziten Normen, wie sie dem kunsttheoretischen Diskurs entnommen werden können, werden vielmehr bereits im 18. Jahrhundert ansatzweise heterogen,⁴² verlieren unweigerlich ihre Verbindlichkeit, so dass sich schon im 19. Jahrhundert durch die massive Konkurrenz unterschiedlicher und sich gegenseitig ausschließender Forderungen an die Kunst das „Ende der normativen Begründbarkeit des Kunsturteils“ andeutet, das Germer für die Kunstkritik der Postmoderne angesetzt hat. Im Unterschied zu ihrer Vorgängerin bildet diese allerdings ein stärkeres Bewusstsein für die Paradoxie der „Notwendigkeit und Unmöglichkeit von Kriterien zur Beurteilung zeitgenössischer Kunst“ aus.⁴³

1.2. BEWERTUNGSKRITERIEN UND REALISATIONSMODI DER KUNSTKRITIK

„Le premier tableau qui m'ait arrêté est le portrait du roi. Il est beau, bien peint, et on le dit très ressemblant“.⁴⁴ Die Anforderungen, die Diderot in seinem *Salon* von 1761 an jenes berühmte Porträt stellt, das Louis Michel Van Loo 1760 von Louis XV geschaffen hat, sind einerseits zwar unverkennbar – entscheidend sind für ihn Schönheit, Malweise und Naturnachahmung, wie sie für die Gattung des Porträts in besonderer Weise zentral gesetzt wurde. Andererseits bleibt der Maßstab, an dem sich deren attestierte Erfülltheit bemessen lässt, unbestimmt, so dass insgesamt der Eindruck eines recht pauschal gefällten Urteils entsteht. Anders liegt der Fall bei Diderots anschließender Besprechung von Jacques Dumonts *Allégorie en l'honneur de la publication de la paix d'Aix-la-Chapelle, le 13 février 1749*, die sich heute im Musée Carnavalet befindet:

wenn man diese – mit aller gebotenen Vorsicht – auch für Formen schriftlicher Kommunikation ansetzt.

41 BOURDIEU 2013, S. 270.

42 Germer und Kohle haben wie gesehen das Moment der Normkritik gar zum *grundlegenden* Spezifikum des kunstkritischen Diskurses erklärt und auf eine individualisierende „Verschiebung der Fundierung des Kunsturteils von der *raison* zum *sentiment*“ zurückgeführt. Alle entgegenstehenden Tendenzen werden in dieser zu einseitigen Logik dann allerdings als „verzweifelter Aufbegehren der Kenner“ abqualifiziert (GERMER/KOEHLE 1991, S. 292 u. Anm. 12). Ebenso muss aber auch die Radikalität, die Bourdieu Baudelaires Verständnis der Rolle des Kunstkritikers zuschreibt, relativiert werden (vgl. BOURDIEU 1992, S. 103).

43 Stefan Germer, „Wie finde ich mich aus diesem Labyrinth? Über die Notwendigkeit und Unmöglichkeit von Kriterien zur Beurteilung zeitgenössischer Kunst“ [1994], hier zit. nach GEIMER 2012, S. 45, der sich wiederum gegen einen zunehmenden Verzicht auf negative Werturteile wendet und für einen bewussten Agon plädiert (vgl. S. 47).

44 DIDEROT 2008, S. 43.

Vous savez que je n'ai jamais approuvé le mélange des êtres réels et des êtres allégoriques; et le tableau qui a pour sujet la publication de la paix en 1749 ne m'a pas fait changer d'avis. Les êtres réels perdent de leur vérité à côté des êtres allégoriques, et ceux-ci jettent toujours quelques obscurités dans la composition.⁴⁵

Diderot fordert einen Verzicht auf jegliche Mischung von realen und allegorischen Figuren, wie sie Jean-Baptiste Dubos in seinen *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* 1719 als Verstoß gegen die *vraisemblance* kritisiert hatte,⁴⁶ so dass die Abwertung von Dumonts Historienbild als notwendige Konsequenz aus der Nichtbefolgung dieser gesetzten Norm plausibel erscheint, auch wenn Diderot dezidiert das Moment ihrer subjektiven Setzung und gerade nicht ihrer allgemeinen Gültigkeit unterstreicht. Die beiden Beispiele verdeutlichen, dass eine normbasierte Beurteilung nicht zwangsläufig deren Fundiertheit nahelegen und auch keineswegs Objektivität suggerieren muss. Dubos selbst war im Übrigen bekanntlich derjenige, der auf das *sentiment* des Urteilenden gesetzt und sich gegen eine Bewertung nach einem strengen Regelkanon ausgesprochen hatte.⁴⁷

Regeln gibt es natürlich, doch in den allermeisten Fällen ist ihr normatives Potential mehr oder weniger beschränkt. Die wenigsten Kritiker folgen stur einem starren Kriterienkatalog,⁴⁸ wie sich dies an Delécluze veranschaulichen lässt, der in der Forschung gemeinhin als konservativer Académicien gilt, der alles rundweg ablehne, was aus seinem klassizistischen Raster herausfalle. Im zweiten Artikel seines Salonberichts, der 1838 im *Journal des débats* erscheint, befasst er sich intensiv mit Eugène Delacroix' *Médée furieuse*. Delécluze verteidigt letztlich eine Kunst, die sich an der Antike und der italienischen Renaissance orientiert, die keineswegs, wie es heiße, obsolet geworden sei und ausgedient habe, wie Jean-Auguste-Dominique Ingres beweise. Entsprechend bemängelt er die Ausführung von Delacroix' Gemälde, bei der Zeichnung, Modellierung und Details nachlässig behandelt würden, und klagt auch die Stilmischung an: Das der griechischen Tragödie entnommene Bildsujet hätte einen hohen Stil und ‚Gravität‘ erfordert. Stattdessen sei die Darstellung der Kinder ohne jede Anmut und Medea erscheine keineswegs königlich, auch wenn der Kritiker ihre Haltung durchaus als geglückte *inventio* würdigt. Delécluze argumentiert unverkennbar mit Kategorien, wie sie zum Teil bereits in der italienischen Kunsttheorie der Renaissance von der Rhetorik und Poetik auf die Malerei übertragen wurden. Dessen ungeachtet erkennt er Delacroix aber als den größten französischen Koloristen an und bewundert dessen

45 Ebd., S. 44.

46 Siehe die Anmerkung von Michel Delon in DIDEROT 2008, S. 509.

47 Vgl. hierzu KLUGE 2009, S. 89–93.

48 Roger de Piles' System der Malereibewertung nach den vier Bestandteilen Komposition, Zeichnung, Farbe und Ausdruck, auf die je 0 bis 18 Punkte vergeben werden konnten, sowie jenes, das Jonathan Richardson d.Ä. mit den sieben Kategorien *grace, greatness, invention, expression, composition, colouring, drawing and handling* in seinem 1719 erschienenen und bereits 1724 ins Französische übersetzten *Essay on the Whole Art of Criticism* entwickelte, waren als theoretische Entwürfe von geringer Bedeutung für die Praxis der Kunstkritik (vgl. HOUSTON 2013, S. 162f.; zu Richardson näher KLUGE 2009, S. 93).