

STEFAN GERMER/HUBERTUS KOHLE

Spontanität und Rekonstruktion.

Zur Rolle, Organisationsform und Leistung der Kunstkritik
im Spannungsfeld von Kunsttheorie und Kunstgeschichte

I.

Wie läßt sich die Stellung der Kunstkritik im Spannungsfeld zwischen Kunsttheorie und Kunstgeschichte bestimmen? Voreilig wäre es, die Kritik umstandslos zur Vorgeschichte der Kunstgeschichte machen zu wollen, denn bevor der Beitrag der Kunstkritik für eine Geschichte der Kunstgeschichte bestimmt werden kann, gilt es zu klären, in welchem Verhältnis diese beiden Formen der Auseinandersetzung mit Kunst zueinander stehen. Wenn man dabei davon ausgeht, daß die Kunstkritik sich als ein Diskurs konstituiert, dessen Entstehung *zeitlich vor* dem der Kunstgeschichte liegt, dessen *Inhalt und Verfahren* keineswegs mit denen der späteren Kunstgeschichte deckungsgleich sind und dessen *Adressat* schließlich eine weit allgemeinere und unspezifischere Öffentlichkeit ist, so verbietet sich ein einfaches Aufgreifen von thematischen oder begrifflichen Übereinstimmungen. Gefragt werden soll deshalb, wie Kunstkritik und Kunstgeschichte jeweils das künstlerische Feld definieren und organisieren. Mithin: Kunstkritik wird nicht nach dem Maßstab der Kunstgeschichte beurteilt, vielmehr werden beide in Bezug zu einem Dritten, dem künstlerischen Feld gesetzt, um auf diese Weise die für die Kunstkritik spezifischen Aspekte in den Blick zu bekommen, die die Kunstgeschichte vernachlässigt, verändert oder vergessen hat.

Natürlich verkürzt eine Gegenüberstellung von "Kunstkritik" und "Kunstgeschichte" als im Singular faßbarer Entitäten die Komplexität der jeweils unter den Begriffen gefaßten Phänomene. Die Differenzierung und Begründung dieser Gegenüberstellung wird im folgenden zu leisten sein. Vorerst sollen unter Kritik Diskurse über Kunst verstanden werden, die seit etwa Mitte des 18. Jahrhunderts entstehen und die – weil sie ihre Entstehung einer spezifischen historischen Situation verdanken – bestimmte Charakteristika teilen, wenngleich sie sich nicht zu einem systematischen Ganzen vereinigen lassen.

Sozialgeschichtliche Voraussetzung für Entstehung einer kritischen Kunstreflexion ist die Ausbildung einer rasonnierenden, "bürgerlichen"

Öffentlichkeit im Sinne von Habermas¹: die ihr Forum in den aus der Sphäre höfischer Repräsentation sich entwickelnden Salonausstellungen im Frankreich des 18. Jahrhunderts, ihr Medium in Zeitschriften, Pamphleten und literarischen Korrespondenzen findet. In den Ausstellungen setzt sich die Öffentlichkeit als kritische Instanz, deren Urteil sich das Kunstwerk stellen muß². Thomas Crow³ hat gezeigt, daß dieser Prozeß nicht im Sinne einer kontinuierlichen aufklärerischen Bewegung verstanden werden darf, sondern als außerordentlich facettierte Debatte über die Wahrnehmung begriffen werden sollte, deren Träger nicht ein homogenes "Bürgertum", sondern Fraktionen verschiedener sozialer Klassen sind.

Ideengeschichtlich ist die Entstehung der kritischen Diskurse zwischen der normativen akademischen Kunsttheorie und der Entfaltung der Kunstgeschichte als einer neuen, durch spezifische Paradigmabildung ausgezeichneten Disziplin zu situieren. Historisch können dabei verschiedene Phasen der Formierung des kritischen Diskurses unterschieden werden:

1. eine *protokritische* Phase, die sich institutionell noch auf den Rahmen der Akademie bezieht und mit den Arbeiten Perraults, de Piles und Dubos' die Voraussetzungen für die kritischen Schriften des 18. Jahrhunderts schafft. Dreierlei wird in dieser Phase postuliert: die Legitimität der Modernen, die Möglichkeit einer vom *sujet* abgelösten, ästhetischen Wahrnehmung von Kunst und die prinzipielle Berechtigung jedes Einzelnen zum kritischen Urteil⁴. Keine dieser Thesen wird in der protokritischen Phase verbindlich entschieden, vielmehr werden sie der sich entwickelnden Kritik als Probleme aufgegeben und bestimmen die Fokussierungspunkte der späteren kritischen Debatten.

1 Jürgen Habermas: Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft 14. Aufl., Darmstadt/Newied 1983. Hierzu weiterhin: Ernst Mannheim: Aufklärung und öffentliche Meinung. Studien zur Soziologie der Öffentlichkeit im 18. Jahrhundert, Stuttgart und Bad Cannstatt 1979, und: Richard Sennett: Die Tyrannei der Intimität. Verfall und Ende des öffentlichen Lebens, Frankfurt a. M. 1983.

2 Vgl. Georg Friedrich Koch: Die Kunstausstellung, Berlin 1967.

3 Thomas E. Crow: Painters and Public Life in Eighteenth-Century Paris, New Haven und London 1985, insbesondere Kapitel IV "Whose Salon?", S. 114 – 133; Vgl. zu Crow die Rezension von Klaus Herding in: Kunstchronik 41 (1988), S. 438 – 450. Siehe außerdem: Thomas E. Crow: La critique des Lumières dans l'art du dix-huitième siècle, in: Revue de l'art 73 (1986), S. 9 – 16.

4 Vgl. Walter Kambartel: Symmetrie und Schönheit. Über mögliche Voraussetzungen des neueren Kunstbewußtseins in der Architekturtheorie Claude Perraults, München 1972; Hans-Robert Jauss: Ästhetische Normen und geschichtliche Reflexion in der "Querelle des anciens et des modernes", in: Charles Perrault: Parallèle des anciens et des modernes en ce qui regarde les arts et les sciences, München 1964, S. 8 – 64; Thomas Puttfarcken: Roger de Piles Theory of Art, New Haven und London 1985; Alfred Lombard: L'Abbé Du Bos un initiateur de la pensée moderne (1670 – 1742), Paris 1913.

2. eine Phase der *Formulierung des kritischen Verfahrens*. Ihr Bezugsrahmen ist eindeutig die Öffentlichkeit des Salons, ja die Einrichtung regelmäßiger Salonausstellungen gehört zu ihren unmittelbaren Voraussetzungen⁵. Mit den Arbeiten von La Font de Saint-Yenne und LeBlanc wie den entsprechenden Antworten von Seiten der Künstler und der Akademie setzt eine Debatte um die Legitimität von Kunstkritik im allgemeinen und ihre Verfahrensweisen im speziellen ein. Ergebnis dieser Auseinandersetzung ist die Ausbildung von Kunstkritik als literarischer Gattung.

3. mit den Arbeiten Diderots, insonderheit mit seinen Salonberichten aus den 1760er Jahren, wird die für die Kunstkritik grundlegende Frage nach dem *Verhältnis von Texten und Bildern* nicht allein ihrer philosophischen Problematik nach begriffen, sondern zugleich zum Ausgangspunkt einer im literarischen Verfahren selbst geleisteten Reflexion⁶. Bedeutungsvoll wird dies jedoch erst für die Kritiker des 19. Jahrhunderts, da die Gruppe der Rezipienten von Diderots Überlegungen im 18. Jahrhundert auf die kleine Schar der Abonnenten von Melchior Grimms *Correspondance littéraire* beschränkt blieb.

4. war die Kritik ihrer Herkunft aus den Wahrnehmungsdebatten zwischen verschiedenen sozialen Schichten nach immer schon implizit politisch, so wird sie das – zumindest auf der Ebene der Pamphletpublizistik, die in engem Zusammenhang mit dem vorrevolutionären Journalismus entsteht, im Verlauf der 1770er und 1780er Jahre auch explizit⁷. In dieser Zeit läßt

5 S. hierzu: Albert Dresdner: *Die Entstehung der Kunstkritik im Zusammenhang der Geschichte des europäischen Kunstlebens*, München 1915; Louis Hortieq: *Les Parisiens aux Salons de peinture, in: La vie parisienne au XVIII^e siècle. Conférences du Musée Carnevalet*, Paris 1928; Remy G. Saisselin: *Some Remarks on French 18th Century Writings on the Art*; in: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 25 (1966/67), S. 187 – 195; Hélène Zmijewska: *La critique des Salons en France avant Diderot*; in: *Gazette des Beaux-Arts* 76 (1970), S. 3 – 144; Annie Becq: *Expositions, peintres et critiques. Vers l'image moderne de l'artiste*, in: *Dix-huitième Siècle* 14 (1982), S. 131 – 150; Udolpho van de Sandt: *La fréquentation des Salons sous l'Ancien Régime, la Révolution et l'Empire*, in: *Revue de l'Art* 73 (1986), S. 43 – 48.

6 Vgl. Jean Starobinski: *Diderot dans l'espace des peintres*, in: *Katalog der Ausstellung "Diderot et l'Art de Boucher à David. Les Salons: 1759 – 1781"*, Paris 1984/85, S. 21 – 40; Jacques Chouillet: *Du langage pictural au langage littéraire*, in: ebd., S. 41 – 54. Zu Diderot allgemein in diesem Zusammenhang; Jacques Chouillet: *La formation des idées esthétiques de Diderot*, Paris 1973, und Else Marie Bukdahl: *Diderot, critique d'art*, 2 Bde., Kopenhagen 1981/82.

7 Zur vorrevolutionären Pamphletliteratur allgemein: Robert Darnton: *Literaten im Untergrund. Lesen, Schreiben und Publizieren im vorrevolutionären Frankreich*, Frankfurt a. M. 1988, und ders.: *The High Enlightenment and the Low-Life of Literature in Pre-Revolutionary France*, in: *Past and Present* 51 (1971), S. 79 – 103; speziell zur kunstkritischen Pamphletistik mit politischer Brisanz:

sich eine *Politisierung ästhetischer Fragen* festhalten, die auch für die Phase der Revolution bestimmend bleibt.

5. Hatte sich die Kunstkritik im Horizont der akademischen Kunsttheorie ausgebildet und konnten ihre Anfänge deshalb im Zeichen der Subjektivierung vormals allgemeiner Normen gesehen werden, so wird mit der Entstehung und Etablierung von Kunstgeschichte die *Historizität von Kunst* zum Gegenstand kunstkritischer Reflexion. Dies ist nicht im Sinne einer kausalen Einflußnahme, sondern als Erkenntnis eines beiden Diskursformen gemeinsamen Problemhorizontes zu verstehen. Ließen sich Kunsttheorie und Kunstkritik anhand ihre Verhältnisses zur Norm scheiden, so können Kunstkritik und Kunstgeschichte anhand ihrer Einschätzung der Historizität von Kunst unterschieden werden. 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 behaupten und die Möglichkeit der Präsenz des Ästhetischen verfechten.

Die skizzierte Entwicklung wird unsere Entfaltung des Problems bestimmen. Ein erster, dem 18. Jahrhundert gewidmeter Teil setzt den kritischen Diskurs gegen den akademisch-kunsttheoretischen ab und beschreibt die Ausbildung spezifisch kunstkritischer Kategorien. Dann soll die Formierung des kunsthistorischen Diskurses umrissen und nach den Konsequenzen der Erkenntnis der Historizität von Kunst für den kritischen Diskurs gefragt werden. Abschließend wird versucht, den Beitrag der kunstkritischen Reflexion für die Kunstgeschichte zu bestimmen.

II.

Das 18. Jahrhundert steht im Zeichen der Ausbildung und Etablierung der kunstkritischen Diskurse. Legitimiert werden sie in zweifacher Hinsicht: erstens durch die *Öffentlichkeit* der Kunstaussstellung gefordert und an das Publikum dieser Salons adressiert, zweitens als in der *privaten Erfahrung* des Kritikers begründet und durch diese gedeckt.

Zum ersten: die Einführung regelmäßiger, öffentlicher Kunstaussstellungen wandelt den Status der Kunstwerke. Aus dem höfischen oder kirchli-

Richard Wrigley: *Censorship and Anonymity in Eighteenth Century French Art Criticism*, in: *Oxford Art Journal* 6 (1984), S. 17–28; Thomas E. Crow (s. Anm. 3) und ders.: *The Oath of the Horatii in 1785: Painting and Pre-Revolutionary Radicalism in France*, in: *Art History* 1 (1978), S. 424–471. Zur Kritik an Crow vgl. aber: Philippe Bordes: *Le "Serment du Jeu de Paume" de Jacques Louis David: le peintre, son milieu et son temps, de 1789 à 1792*, Paris 1983 und ders.: *Jacques David's "Serment du Jeu de Paume": Propaganda without a cause?*, in: *Oxford Art Journal* 3 (1980), besonders S. 24.

chen Kontext herausgelöst, werden sie im Rahmen der Kunstaussstellung zu autonomen Objekten, die das kunstkritische Urteil nicht nur einladen, sondern geradezu erfordern. So sieht es La Font de Saint-Yenne wenn er 1747 postuliert:

Un tableau exposé est Livre mis au jour de l'impression. C'est une pièce représentée sur le théâtre: chacun a le droit d'en porter son jugement⁸.

Hier wird das Prinzip der Publizität formuliert, das die kritische Rede von dem ihr historisch vorangehenden akademischen discours unterscheidet. Aus der doppelten Absicht geboren, die Gleichberechtigung von Malerei und Literatur zu erweisen und die dem Hofe verbundenen Künstler von der Konkurrenz der zünftisch organisierten Handwerkerschaft zu schützen, war der akademische Diskurs seiner Intention wie seiner Form nach elitär⁹. Der institutionelle Rahmen der Akademie erlaubte, die Rede über Kunst in dreifacher Weise zu beschränken. Einmal der Art der Teilnehmer nach: berechtigt, über Kunst zu sprechen, war allein, wer der Akademie angehörte. Dann dem Anlasse nach: künstlerische Fragen werden an einem Ort, den conférences, nach spezifischen Regeln erörtert. Schließlich der Konstituierung des Gegenstandes nach: der akademische Diskurs geht von allgemeinen, für Maler und Kenner gleichermaßen verbindlichen Regeln aus. Da er auf den Rahmen der Akademie beschränkt blieb, stellte sich die Frage nach der Befugnis zum Kunsturteil überhaupt nicht, sie war institutionell garantiert. Entsprechend kennt die Akademie den discours nicht als individuelle Meinungsäußerung, sondern nur als *Kommentar*, mithin als Aktualisierung eines prinzipiell Feststehenden.

Solchen Beschränkungen hält die kritische Rede die Überzeugung entgegen, daß das Recht, über Kunst zu urteilen allgemein sei. Seine Fundierung hat dieser Anspruch im Persönlichen, in der Empfindungsfähigkeit des Einzelnen, im *sentiment*; das anders als bei Dubos, von dem die Kritiker den

8 La Font de Saint-Yenne: *Réflexions sur quelques de l'état present de la peinture en France. Avec un examen des principaux ouvrages exposés au Louvre le mois d'aout 1746*, o. O., o. J. [La Haye 1747], S. 2. Zu La Font de Saint-Yenne: Roland Desné: *La Font de Saint Yenne précurseur de Diderot*, in: *La Pensée* 73 (1957); S. 82 – 96. Vgl. außerdem die Bemerkung des Abbé Le Blanc in seiner *Lettre sur la peinture* aus dem Jahre 1747: "(Einige Bildwerke) sont actuellement jugés par un juge impartial et incorruptible, c'est le public." (S. 30)

9 Zur diskurstheoretischen Begründung vgl.: Michel Foucault: *Die Ordnung des Diskurses*, Frankfurt a. M., Berlin, Wien 1977. Zur Charakteristik der akademischen Kunstanalyse: Jacques Thuillier: *Académie et classicisme en France: Les débats de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture (1648 – 1663)*, in: S. Bottari (Hrsg.): *Il mito del classicismo nel seicento*, Messina und Florenz 1964, S. 181 – 209. Zum theoretischen Kontext noch immer: René Bray: *La formation de la doctrine classique en France*, Paris 1927.

Begriff übernehmen, nicht mehr allgemeine Grundlage gegenseitiger Verständigung ist, sondern radikal individualisiert wird. Damit ist eine anthropologische Konstante festgelegt, die sich im Gegensatz zu der dem akademischen Urteil zugrundegelegten *raison* nicht objektivieren läßt¹⁰.

“Mon jugement n’est point une décision”, – schränkt deshalb der Kritiker de la Porte im Jahre 1755 seinen Anspruch ein – “c’est un sentiment que vous devez comparer aux impressions que vous aurez reçues.”¹¹

Begriffen wird, daß die eigene Rede nur als Teil eines unendlichen Gesprächs zu legitimieren ist. Denn mit der Verschiebung der Fundierung des Kunsturteils von der *raison* zum *sentiment* war dieses zwar einerseits der eigentlichen Kunsterfahrung geöffnet worden, also nicht mehr bloß Aktualisierung eines Vorhergewußten. Zugleich aber bedeutete diese Verschiebung die Zentrierung der kunstkritischen Diskurses um das Individuum. Das hieß: er wurde seinem Gehalt wie seiner Form nach *privatisiert* und somit in der Verallgemeinerungsfähigkeit seiner Aussagen beschränkt. Für die Struktur des kunstkritischen Diskurses hat das folgende Konsequenzen: 1. Er nimmt die Form einer empirischen Überprüfung des abstrakt Geforderten an, er ist also *normenkritisch*. Stets wird dabei die individuelle Erfahrung gegen die allgemeine Regel ins Feld geführt und die Sache für die Erfahrung entschieden. So schreibt Laugier im Jahre 1753, das kunstkritische Kompetenz nicht der Kenntnis der Regeln, sondern aus der vielfältigen Beschäftigung mit Kunstwerken erwachse, ja mehr noch, daß solche auf die individuelle Empfindung gegründete Kennerschaft häufig im Widerspruch zum Regelwissen stünde¹².

10 Vgl. hierzu über Lombard (s. Anm. 4) hinaus insbesondere: Enrico Fubini: *Empirismo e Classicismo. Saggio sul Dubos*, Turin 1965; außerdem: Peter Bürger: *Zur Auffassung des Publikums bei Dubos und Desfontaines*, in: ders.: *Studien zur französischen Frühaufklärung*; Frankfurt a. M., S. 44 – 68, und Oskar Bätschmann: *Pygmalion als Betrachter. Die Rezeption von Plastik und Malerei in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, in: *Jahrbuch des Schweizerischen Instituts für Kunstwissenschaft* 1974 – 77, S. 179 – 195, insb. S. 182 – 185.

11 “Sentimens sur plusieurs des tableaux exposés cette année dans le grand Salon du Louvre le 28 août 1755”, *Collection Deloynes* (in Zukunft abgekürzt als *C.D.*), Bd. 6, S. 318. Vgl. außerdem den anonymen Kritiker des gleichen Salons, der in seiner “Lettre su le Salon de 1755 adressée à ceux qui la liront” (Amsterdam chez Akrsteet et Merkus) formuliert: “Je ne demande pas qu’on adopte mon sentiment, mais qu’on me lise, & que quelqu’un de plus habile que moi tire parti de mes petites lumieres.” *C.D.*, Bd. 6, S. 249 f.

12 “Jugement d’un Amateur sur l’exposition des tableaux” *C.D.*, Bd. 5, S. 243 ff. Vgl. zudem die “Vision du juif Ben-Esron, fils de Sépher, marchand de tableaux” (1773): “. . . vous n’avez pas besoin de mon secours pour apprécier la valeur des ouvrages qui ornent la Salle du Palais des Rois. Le sentiment du beau, exercé par l’habitude de voir & de comparer les chefs-d’oeuvres de mes anciens serviteurs, un peu de goût & de sens commun: voila tout ce qu’il faut pour juger sainement.”

2. In der Kunstaussstellung, die den Kritiker zu einem induktiven, vom einzelnen Bild ausgehenden Verfahren zwingt, wandelt sich das Verhältnis von Text und Bild von einem *präskriptiven* zu einem *deskriptiven*¹³. In dieser Wandlung wird die Anerkennung der Autonomie des Malerischen faßbar, das von einem vollständig diskursiv Verfügbaren, wie es der akademische Diskurs auffaßte, zu einem von der Sprache nicht vollständig Erreichbaren wird.¹⁴

3. Die Fundierung der Kritik auf den individuellen Eindruck verändert den *Status der Aussage*. Statt vom institutionellen Rahmen der Akademie ist sie allein von der Persönlichkeit des Schreibenden getragen: ihre Evidenz ist psychologisch, im Individuellen, nicht metaphysisch, im Allgemeinen begründet¹⁵. Mit dieser Fundierung in der privaten Erfahrung entspricht sie den Erwartungen des bürgerlichen Publikums, das die in der Intimität der

C.D., Bd. 10, S. 363. Daß eine solche Einschätzung nicht selbstverständlich war, geht aus dem Unverständnis Gougenots hervor, der den Abbé Le Blanc in seiner "Lettre sur la peinture, sculpture et architecture a. M.?" von 1748 angreift: "A en croire cet Auteur, pour juger sainement d'un Tableau, il ne faut que des yeux & un peu d'habitude." *C.D.*, Bd. 3, S. 96. Gougenots "Lettre" stellt ein verzweifelt Aufbegehren der Kenner dar: Vergebens ruft er noch einmal das gesamte Arsenal von Regeln und Vorschriften in Erinnerung, umsonst beteuert er, daß nur, wer mit Literatur und Mythologie vertraut sei, profund zu kommentieren verstünde.

13 In diesem Zusammenhang ist die im 18. Jahrhundert lauter werdende Kritik am alten *ut pictura poesis*-Topos zu erwähnen. Zitiert seien nur zwei Beispiele. Ein anonym Kritiker bringt in seinem "Littérateur au Salon ou examen du paresseux suivi de la critique des critiques" (1779) ein medienpezifisches Argument vor: "Mais ce principe (= *ut pictura poesis*) ne peut avoir de rapport qu'à l'ensemble general et commun des deux arts; leurs accessoires supportent, néanmoins des modifications différentes; chacun des deux a son code particulier et celui de la peinture m'est absolument étranger." *C.D.*, Bd. 11, S. 514. Diderot formuliert in seinem Salon von 1767: (Die Vorschläge des Dichters) "... sont des demandes ou folles ... ou incompatibles avec la beauté du technique. Cela seroit passable, écrit; détestable, peint; et c'est ce que mes confrères ne sentent pas. Ils ont dans la tête *ut pictura poesis* erit, et ils ne se doutent pas qu'il est encore plus vrai qu'*ut pictura poesis* non erit." aus: Denis Diderot: *Salons*. Hrsg. von J. Seznec, Oxford 1957 – 1967, Bd. 3 (1767), S. 108. Vgl. hierzu: Hubertus Kohle: *Ut pictura poesis* non erit. Denis Diderots Kunstbegriff. Mit einem Exkurs zu J. B. S. Chardin, Hildesheim, Zürich New York 1989, vor allem S. 122 ff.

14 Für die häufig zu beobachtende Unfähigkeit der Kritiker, ihren Eindruck in Worte zu fassen, hier nur die Bemerkung des "Juif Ben-Esron" ("Vision", vgl. Anm. 12) zu einer Mondscheinlandschaft von Vernet: "je restai longtems immobile d'admiration & de plaisir & ma langue se refusait au désir que j'avois d'exprimer les sentiments qui m'agitoient ..." *C.D.*, Bd. 10, S. 376.

15 Vgl. etwa die Behauptung Lieudé de Sepmanvilles aus der Salonbesprechung von 1747, *C.D.*, Bd. 2, S. 513 ("Réflexions d'un amateur des beaux arts ..."): "... la

Familie geprägten Eigenschaften als die eigentlichen ansetzt. In der Kritik schlägt sich das in doppelter Weise nieder: auf den Gegenstand gerichtet als *Interesse am Privaten* und auf die Aussageform bezogen als *Empfindung von Privatheit*. Beides zusammen ist Basis der benannten normenkritischen Tendenz. Im ersten Fall wird nach den Darstellungsformen und Motiven des Privaten gefragt und dabei die Genrehierarchie durch Aufwertung der niederen Gattungen und die Privatisierung der höheren ins Wanken gebracht¹⁶. Zugleich begreift man die Kritik selbst als Artikulationsform von Privatheit. Indem der Schreibende seine Empfindungen angesichts der Kunstwerke erläutert, erfährt er seine Subjektivität, da er sich durch seine Äußerung als Subjekt für die anderen konstituiert. Als auf eine gemeinsame Sozialisationserfahrung gegründete Verständigung über spezifisch bürgerliche Erfahrungen trägt der kritische Diskurs egalitäre Züge und bereitet die politische Öffentlichkeit vor. Da er weder der Zahl seiner Teilnehmer noch der Art möglicher Aussagen nach zu begrenzen ist, erfährt er im Laufe des 18. Jahrhunderts eine politische Aufladung¹⁷.

connaissance de la Peinture ne demande de tout homme bien organisé que la sorte d'attention qu'il est naturel de mettre aux objets de nos plaisirs."

16 Für die Aufwertung der im akademischen Kontext als niedrig definierten Gattungen und die dabei zum Ausdruck kommende Diskrepanz zwischen theoretisch postulierter und subjektiv empfundener Wirkung sei hier der Dialog zwischen dem (konservativen) Remy und dem (progressiven) Fabretti zitiert, der in den anonymen "Dialogues sur la peinture. Seconde édition, enrichie de notes" (1773) festgehalten ist: "(Remy) Vous le (= Greuze) trouvez donc supérieur dans le genre bas? (Fabretti) Le genre bas! ce n'est pas la classe, c'est le genre de la nature & de la sensibilité domestique. Il faut bien se garder de le confondre avec la place Maubert et vos Flamans sans caractères et sans passions. C'est le sein d'une famille où entre pour se reposer des grandeurs du monde, et jouir délicieusement d'une scène touchante." *C.D.*, Bd. 10, S. 108. Auf der anderen Seite ein Beispiel für die Aufweichung der höheren Gattungen: "... ce qui délut surtout au jeune homme, ce fut de voir son prince isolé au milieu de la pompe royale: tous sir un? Qui, dit M. Valentin, le peindre, p. e. au milieu de ses bons amis?" Aus "Les tableaux du Louvre où il n'y a pas le sens commun. Histoire véritable. Paris 1777", *C.D.*, Bd. 10, S. 920.

17 Für eine politische Aufladung spezifisch bürgerlich/privater Erfahrung vgl. die Empfehlung Bachaumonts in seinem "Jugement de Bachaumont sur cet écrit" aus dem Jahre 1775: "Pour moi, si j'avais à peindre un lever de soleil, p. e., je représenterois, outre le ciel du matin, d'un côté un Château avec des Masques en domino, qui, harassés & blêmes, reviendroient du bal pour se coucher; l'un s'arracherait les cheveux pour avoir perdu so argent au jeu, & jetteroit à terre sa bourse vide; à quelque pas de là, on en porteroit sur un brancard un autre blessé d'un coup d'épée. De l'autre côté seroit une cabane, d'où sortiroit un paysen frais & joyeux pour aller au travail; ses enfans l'embrasseroient." *C.D.*, Bd. 10, S. 619 f. Vgl. Crow: *Painters* (s. Anm. 3), S. 113 – 118.

Jedoch ist die allgemeine Zugänglichkeit des Diskurses direkt mit dem Verlust seiner Verbindlichkeit verknüpft. Denn das Individuum bildet Zentrum und Grenze der kritischen Rede. Wenngleich ein Kritiker auch mit normativem Anspruch auftreten mag, so ist sein Urteil doch stets nur durch die subjektive Erfahrung gedeckt. Das macht es *partikular*, widerruflich und *unabschließbar*. Ziel ist nicht eine Entscheidung, sondern die Bewußtmachung des Gefühls der Privatheit. Mit Vorliebe wählt die Kritik das Persönliche nicht allein zum Gegenstand, sondern häufig auch als Form. Viele Kritiken werden als Briefe an einen Bekannten, als Gespräch unter Freunden oder gar als Gedicht abgefaßt. Und selbst dort, wo scheinbar nur das Gesehene referiert wird, ist die Kritik doch nie bloß kühler Rapport, sondern stets Bekenntnis.

In der Konsequenz sind alle diese Präsentationsformen gleich: sie fassen das Kunstwerk als etwas *Gegenwärtiges* auf: Diese Tendenz zur Vergegenwärtigung des Kunstwerkes ist so charakteristisch für die kunstkritische Reflexion, daß man sie allein anhand dieses Kriteriums von den kunsttheoretischen und kunsthistorischen Diskursen unterscheiden könnte. Überspitzt gesagt: die Kunsttheorie konstituiert ihren Gegenstand als einen *exemplarischen*, d. h. außerhalb der Zeit stehenden, Kunstgeschichte konstituiert ihn als einen *vergangenen*, Kunstkritik endlich konstituiert ihn als einen *gegenwärtigen*, d. h. unabhängig von seinem Entstehungsdatum für uns verfügbaren. Doch bleibt dem kritischen Diskurs die Erfahrung der Gegenwart des Kunstwerkes – aus der er seine Legitimation bezieht – notwendig unzugänglich. Seine Paradoxie besteht darin, die Unmittelbarkeit des ästhetischen Erlebens in *Formen der Vergegenwärtigung* umschreiben, d. h. literarisch vermitteln zu müssen. Das Bewußtsein von der Notwendigkeit der literarischen Vermittlung trennt den kritischen Diskurs von seinem akademischen Vorgänger¹⁸. Dieser dachte sich das Verhältnis von Kunst und Sprache homolog: nichts, was in der Sprache war, entzog sich künstlerischer Darstellung, umgekehrt konnte alles, was in der Kunst war, sprachlich formuliert werden. Beide – Sprache und Kunst – waren transparente Reprä-

18 Baillet de St. Julien etwa ("Lettre sur la peinture a un amateur", 1750) versucht häufig, unter Hinweis auf die Blässe der Wörter den Eindruck der Bilder mittels Gedichten zu evozieren. An dieser Stelle wäre auch noch einmal auf Diderot zu verweisen, der im Salon von 1765 (s. Anm. 13) zu Deshays *Artemise au tombeau de Mausole* bemerkt: "Mais pour sentir tout l'effet ... de cette composition, il faut voir comme ces figures sont drapées; la négligence, le volume, le désordre qui y règne. Cela est presque impossible à decrire. Je n'ai jamais mieux conçu combien cette partie, qui passe communément pour assez indifférente à l'art, étoit énergique, supposait de goût, de poésie et même de génie.", Bd. 2, S. 101. S. auch eine Bemerkung wie die Renou, der in seiner Chardin-Vita aus dem Jahre 1789 auf die "passages indescriptibles de la lumière à l'ombre" hinweist (zitiert nach: Georges Wildenstein: Chardin, Paris 1933, S. 33).

sentationen eines für sich von vorneherein Gegebenen, die Transparenz des Zeichens garantierte die umstandslose Überführung eines Konzeptes von einem Medium in ein anderes. Mit den Arbeiten Dubos und Lessings wird diese Homologie durchbrochen¹⁹. Zeit und Raum werden als die Poesie und die bildenden Künste scheidenden Dimensionen begriffen. Dabei rückt die Spezifität des Zeichengebrauchs in den verschiedenen Kunstformen in den Blick. Bildkünstlerisches und literarisches Zeichen werden als Ergebnisse ihnen eigener Formationsprozesse erkannt, das Zeichen gewinnt seinen Eigenwert und wird opak²⁰. Damit wird der heteronome Raum der Repräsentation aufgegeben und der fraglosen Übertragung von einem Medium in das andere der Weg verlegt. Fortan steht der Text im Verhältnis der Alterität zur Kunst, seine Formationsbedingungen sind grundlegend von den ihren geschieden. Damit wird das Bild zum "Anderen" des Textes, zu etwas ihm Äußerem, Unverfügbarem. Hierin liegt die Voraussetzung für die Entfaltung der Kritik als *literarischer* Form. Erst das Bewußtsein, daß das Bild eine dem Text fremde Zeichenordnung bildet, zwingt ihn zur Reflexion auf die text-spezifischen Möglichkeiten der Darstellung. Die Notwendigkeit, in einem Text etwas diesem nicht Verfügbares darstellen zu müssen, schafft sich dabei nicht allein *spezifische Rahmenformen*, die – wie das Gespräch, der persönliche Brief, die Verwandlung der Bildbeschreibung in Erzählung – die Materialität des Textes vergessen machen und den Eindruck des Unvermittelten erzeugen sollen, sondern prägt überdies eine *besondere Auffassungsweise* des künstlerischen Prozesses. Sie bemüht sich um die Vergegenwärtigung eines ihr nicht Zugänglichen, indem sie bei den Eindrücken des Betrachters, bei der Arbeit des Malers oder beim dargestellten Gegenstand ansetzt.

Nimmt die Vergegenwärtigung ihren Ausgang von der Erfahrung des Betrachters, so präsentiert sie das Werk als ein *gesehenes*, d. h. unauflöslich mit der Subjektivität des Betrachters verflochtenes. Im Blick auf die Bilder entdecken die Kritiker, daß sie nicht klar zwischen diesen und der von ihnen ausgeübten Wirkung unterscheiden können. In der folgenden, dem Mercure de France entnommenen Besprechung von Chardins Arbeiten aus dem Jahre 1753 drohen die Werke ganz im Eindruck zu verschwinden:

Tout plaît dans la décoration de ces tableaux, leur sujet & leur exécution.
L'oeil trompé par leur agréable légèreté & la facilité apparente qui y règne,

19 Vgl. dazu: Gunter Gebauer (Hrsg.): Das Laokoon-Projekt. Pläne zu einer semiotischen Ästhetik, Stuttgart 1984. Zum Wandel der klassischen Auffassung der Repräsentation: Michel Foucault: Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften, Frankfurt a. M. 1980, S. 78 – 114 und S. 269 ff.; wichtig für diesen Zusammenhang außerdem: Tzvetan Todorov: Théories du symbole, Paris 1977, besonders S. 79, 137 f., 171 ff., 186, 193 und 205 f.

20 Vgl. das 16. Kapitel in Gotthold Ephraim Lessing: Laokoon, in: Werke in 3 Bde., München 1982, Bd. 3, S. 103 ff.

voudrait en vain, par son attention et ses recherches multipliées, en apprendre d'eux le secret; il s'abîme, il se perd dans la touche & lassé de ses efforts, sans être jamais rassasié de son plaisir, il s'éloigne, se rapproche & ne la quitte enfin qu'avec le serment d'y revenir.²¹

Deutlich wird hier, daß der kritische Diskurs seinen Gegenstand nicht objektiviert, sondern ihn an das sehende Subjekt und die individuelle Erfahrung bindet und somit den Betrachter als aktiven Teilnehmer am Prozeß der Bedeutungsproduktion entdeckt²². Von diesem Fundament aus ist es ihm einerseits möglich, das Kunstwerk in den von ihm ausgelösten subjektiven Reflexen zu erfassen, andererseits kann er es als etwas *zu Sehendes* begreifen, das heißt als etwas, das primär und ausschließlich zur visuellen Aneignung bestimmt ist. Theoretische Reflexion und Beobachtungen der Maler konvergieren dabei in einer Neubestimmung des zum "Malerischen" Gehörigen²³. Gefordert wird eine Kunst, die aus der Immanenz des zu Sehenden begründet und die durch den Blick des Betrachters konstituiert werden kann. In diesen Forderungen verbindet sich eine ästhetische mit einer sozialen Tendenz: einerseits geht es um die Konzentration auf das spezifisch Malerische, andererseits um die Bedürfnisse des neuen Massenpublikums, das keine literarischen Kenntnisse mitbringt und deshalb auf rein visuellen Verständnis angewiesen ist. Im Ergebnis kommen beide Tendenzen überein: es kommt zu einer Abwertung jener Darstellungsformen, die wie die Allegorie über das Gezeigte hinaus auf einen malerisch nicht zu fassenden Gehalt verweisen und zu einer Überprüfung aller übrigen Gattungen nach dem Kriterium der Wirkung auf den Betrachter²⁴.

21 *Mercure de France*, November 1753, S. 150.

22 Zu den theoretischen und praktischen Konsequenzen dieser Entdeckung vgl.: Michael Fried: *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*, Berkeley und Los Angeles 1980; Leslie Carr: *Diderot and the Paradox of the Spectator*, Ann Arbor 1980, vor allem S. 111 ff. und S. 167.

23 Diese Reflexion ist keineswegs auf Frankreich beschränkt; Winckelmanns Bemerkungen zur Allegorie in den *Gedanken zur Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* wie in seinem *Versuch einer Allegorie*; Karl Philipp Moritz *Versuch einer Vereinigung aller schönen Künste und Wissenschaften unter dem Begriff des In sich selbst Vollendeten* und endlich Goethes und Meyers *Über die Gegenstände der bildenden Kunst* bezeichnen die Stufen der Theoriebildung und des Autonomisierungsprozesses in Deutschland. Vgl. hierzu insbesondere: Bengt Algot Sørensen: *Symbol und Symbolismus in den ästhetischen Theorien des 18. Jahrhunderts und der Romantik*, Kopenhagen 1963.

24 Beispiele für die wachsende Kritik an der Allegorie: Esteve lobt in seiner "Lettre à un ami sur l'exposition des tableaux, faite dans le grand Salon du Louvre le 25 août 1753" Vanloo mit folgender Begründung: "Des Génies tous en action représentent dans ces tableaux (vier freie Künste des Quadriviums) ce qu'ils veulent exprimer. On ne peut que louer M. Vanloo d'avoir rejeté les figures allégoriques

Nimmt die Vergegenwärtigung des Kunstwerkes ihren Ausgang vom Künstler, so definiert sie dieses als ein *produziertes*. Mit der interpretierenden wird zugleich die schöpferische Subjektivität entdeckt. Beides sind dem akademischen Diskurs fremde Kategorien. Dieser kannte weder schöpferisches noch interpretierendes Subjekt als notwendige Voraussetzung der Kunstproduktion, sondern begriff Darstellung als ein Problem einfacher Repräsentation. Das heißt: er dachte sich die Darstellung als Abbildung von Entitäten, die dem Geist auch ohne Bezeichnung zugänglich wären, zum Zwecke der Mitteilung aber in sinnlich faßbare Form geprägt werden mußten. Dem Maler sei – so formuliert LeBrun diese Überzeugung – im “dessin” das Mittel gegeben, dem vom Geist im “dessin intellectuel” bereits Erfassten sinnliche Realität zu geben: es so abzubilden, wie es an sich, unabhängig von momentanen Umständen und individueller Deutung sei. Gegenstand des Malers ist mithin die Natur wie sie sich dem Geiste darstellt, in ihrer idealen, von den Beschränkungen von Moment und Materie freien Form. Da dem Geist die Natur als ideale immer schon gegeben ist, erscheint die Tätigkeit des Malers als Kodierung, die des Betrachters als Dekodierung: das Zeichen ist transparent und verschwindet im Akt der Mitteilung.

Demgegenüber bestimmen die kunstkritischen Diskurse das künstlerische Feld nicht vom Referenten, sondern Produzenten her. Dabei differenzieren sie die künstlerische Arbeit in zwei Momente – Inspiration und Artikulation – die beide der Subjektivität des Malers geprägt sind. Wie im akademischen Diskurs bleibt die Natur zwar Ursprung und Referenzpunkt der künstlerischen Verfahrensweisen, doch tritt zwischen die Natur und ihre Darstellung ein Selektionsprozeß, der – anders als die in der Zeuxis-Anekdote festgehaltene Idealisierung – nicht auf die Freilegung der einen, vom Akzidentellen befreiten Natur, sondern auf die Herausarbeitung einer singulären, subjektiven Facette zielt²⁵.

qui par tradition avoient presque toujours été employés dans ces sujets. Avoir recours aux machines de l'Art, c'est stérilité de genie & non connoissance de son métier." *C.D.*, Bd. 5, S. 107. Laugier (s. Anm. 12) erklärt: "On ne peut trop recommander aux Peintres de parler clairement aux yeux, en choisissant des airs de tête, des attitudes, des habillemens qui conviennent au sujet & au caractere des personnes: en évitant les idées ou trop métaphisiques ou trop composées & ne s'attachant qu'à des objets simples & sensibles. Les sujets allégoriques réussissent difficilement, par la raison que les idées qu'on y traite sont rarement sensibles." *C.D.*, Bd. 5, S. 243. Bekannt sind die Bedenken Diderots, der etwa in seinem Salon von 1767 (s. Anm. 13) zu Couchins Illustration von Henaults "Abrege chronologique de l'histoire de France" bemerkt: "Autre vice de ces compositions, c'est qu'il y a trop d'idées, trop de poésie, de l'allégorie fourrée partout, gâtant tout, brouillant tout, une obscurité presque à l'épreuve des legendes." (S. 331).

25 So läßt etwa Cochin seinen "Porte parole" Ardelion in den "Misotechniques aux

A quoi bon réduire en maximes un Art qui a pour base la sensibilité du coeur?
– fragt deshalb ein “Inconnu” in einer Dialogkritik aus dem Jahre 1779 –

De quoi sert à l’artisan qu’on lui répète sans cesse, Imiter la belle nature, dès qu’il n’a pas reçu d’elle une ame active qui s’embrase en découvrant ses beautés?²⁶

Implizite wird dem Kunstwerk damit ein doppelter Ursprung zuerkannt, denn die Natur erscheint in ihm nur qua subjektiver Vermittlung. Neu daran ist weniger, daß ein subjektives Moment in der Kunstproduktion aufgewiesen wird, als daß dieses – anders als die “manière” im akademischen Verständnis – nicht störende Interferenz, sondern notwendige Voraussetzung der Naturnachahmung ist. Der Akzent verschiebt sich von der Mimesis zur Poesis. Die Kritiker schreiben dem Werk einen Autor zu und bewerten es auf diesen hin²⁷. Dabei können sie bei der Inspiration ansetzen und von der

enfers ou examen des observations sur les arts” (1763) zwei Verständnisweisen von manière explizieren, deren zweite die positiv subjektivitätsgeladene ist: “L’un désigne une habitude de voir ou de rendre la nature avec une certaine délicatesse fausse ... Dans l’autre sens, c’est la manière de sentir ou de faire, la route particulière que chacun suit selon l’impulsion de son génie pour rendre ce qu’il voit & la façon dont il en est affecté. Celle-ci n’est pas défectueuse.” *C.D.*, Bd. 8, S. 266. Zu Cochins Kunsttheorie vgl. Ludwig Tavernier: Das Problem der Naturnachahmung in den kunsttheoretischen Schriften Charles-Nicolas Cochins d. J. Ein Betrag zur Geschichte der französischen Kunsttheorie und Kunstkritik des 18. Jahrhunderts, Hildesheim, Zürich, New York 1983. Aufschlußreich in diesem Zusammenhang wieder die Kritik Gougenots (s. Anm. 12): “Peut-on se faire une manière et peut-on en même temps ne se point écarter de la vérité? Si le Peintre s’est fait une manière, l’illusion n’est plus parfaite dès lors plus de vérité” *C.D.*, Bd. 3, S. 93 f.

26 “Coup de patte sur le Salon de 1779 ...” *C.D.*, Bd. 11, S. 200.

27 Deutlich wird die Privatisierung des manière-Begriffe etwa in der folgenden anonymen Kritik aus dem Jahre 1753: “. Chardin a continué de plaire par une manière piquante qu’il ne doit qu’à lui et que personne n’a que lui.” (“Exposition des ouvrages ...”. *C.D.*, Bd. 5, S. 40 f. Ebenso vermerkt der Abbé de la porte in seiner “Description des tableaux ...” zum Salon von 1763: “On reconnoit & on doit avouer que ce grand Peintre est encore le Maître & le modele du genre qu’il a pour ainsi dire crée.” (*C.D.*, Bd. 8, S. 77. Daß vom Kenner nunmehr nicht allein die Kenntnis der Namen, sondern des jeweiligen “Individualstils” verlangt wird, unterstreicht Coppel in einem Dialog zwischen dem kunsterfahrenen Dorsicours und dem Neuling Celigni, der vorsichtshalber nach dem Namen der ausstellenden Künstler fragt. Doch Dorsicours gibt zurück: “Je vous entends. Vous craindriez de louer, sans le savoir, l’ouvrage de certains peintres auxquels mal à propos, peut-être les prétendus Connaisseurs et les gens du bel-air ne daignent pas assorder leurs suffrages. Adressez-vous à quelque autre, mon cher ami; pour éviter de tomber dans une pareille erreur, je veux aujourd’hui vous entendre juger sans prevention, ou jouir de votre embarras.” *C.D.*, Bd. 2, S. 521.

Sensibilität des Malers ausgehen oder sich auf die Artikulation konzentrieren und es im Blick auf seine *Handschrift* beschreiben. Im ersten Fall bildet die Vorstellung des Authentizität den Zielpunkt der Überlegungen. Gemeint ist damit eine psychologische, nicht notwendig formale Kohärenz: nicht allein die Treue zum nachzunehmenden Gegenstand, sondern die Übereinstimmung mit den eigenen Empfindungen ist entscheidend:

Im zweiten Fall kreisen die Überlegungen um die Singularität des Werkes in die Originalität der künstlerischen Verfahrensweise. Von vornherein ist mit dieser Zielbestimmung der diskursiven Erfassung eine Grenze gesetzt. Zwar gibt es Ansätze, aus dem Ateliervokabular Begriffe für die Beschreibung der Bilder zu gewinnen und Werk und Wirkung aus der "touche" des Malers abzuleiten, doch bleiben diese Erklärungsversuche notwenig hinter ihrer Absicht zurück und fassen in der Rede von der "magie du faire" gleichzeitig das Phänomen und seine Unerklärlichkeit²⁸.

Diese "Magie" hat ihren Grund in der Persönlichkeit des schöpferischen Individuums. Die Verfahrensweise wird also privatisiert, das heißt aus der Bindung an den darzustellenden Gegenstand befreit und zum persönlichen Eigentum des Künstlers gemacht. Die Autonomie des Ästhetischen wird mithin in einem bürgerlichen Eigentumsbegriff fundiert, entsprechend wird der damit gesetzte Konflikt zwischen originärer Kunstschöpfung von blosser Replik zu einem Thema der Reflexion, bis sich gegen Ende des 18. Jahrhunderts die kunstkritische Frage nach dem Autor mit der juristischen nach der Verfügungsgewalt über das Werk im Urheberrecht verbindet²⁹.

Die dritte Form der Vergegenwärtigung setzt beim dargestellten Thema an und schildert dieses als präsent: Sie vernachlässigt die Darstellungsweise zugunsten des Dargestellten. Die Verschiebung findet ihre Erklärung in dem Faktum, daß nur wenige Kritiker zu einer von sujet unabhängigen

28 Dieser Eindruck herrscht ganz besonders bei der Chardin-Lektüre vor. Vgl. etwa die Feststellungen Frérons in der "Année littéraire. Lettre XIII, Expositions des peintures, sculptures et gravures de messieurs de l'Académie royale" (1769): "Ce n'est pas seulement le degré d'illusion auquel il est parvenu qui rend ses tableaux dignes de la plus haute estime; ils le sont encore plus par la manière fière, hardie & large dont ils sont peints." und zu Roland de la Porte, dem eine verblüffende Illusionswirkung bescheinigt wird: "Que peut-il donc manquer à cet Artiste? Le je ne sais quoi, certaine magie dans le faire ..." *C.D.*, Bd. 9, S. 294 und 299.

29 Vgl. Bernhard Edelman: *Ownership of the Image, Elements of a Marxist Theory of Law*, London, Boston, Henley 1979, S. 25 – 33. Zu den Entwicklungen in England resp. Deutschland siehe: Mark Rose: *The Author as Proprietor*. Donaldson v. Becket and the Genealogy of Modern Authorship, in: *Representations* 23 (1988), S. 51 – 85, und: Martha Woodmansee: *The Genius and the Copyright. Economic and Legal Conditions of the Emergence of the "Author"*, in: *Eighteenth Century Studies* 17 (1984), S. 425 – 448.

Vorstellung des Bildes gelangten, wie sie de Piles in seiner Theorie vom "tout ensemble" des Bildes vorbereitet hatte. Statt dessen rekurrten sie in ihren formalen Beschreibungen meist auf die geläufigen Kriterien der akademischen Kunstbeurteilung, weswegen ihre Charakterisierung der künstlerischen Gestaltung häufig schematisch und allgemein blieb. Dagegen belebte die Vergegenwärtigung des dargestellten Themas den kritischen Diskurs. Grundsätzlich lassen sich zwei Formen der Substitution des wirklichen für den dargestellten Gegenstand unterscheiden: die Aufhebung der räumlichen und die Aufhebung der zeitlichen Differenz. Im ersten Fall beschreibt der Kritiker den Effekt der *Illusion*³⁰: er glaubt, die Sache selbst vor sich zu haben. Im zweiten Fall geht es um die *Suspension*: der Kritiker erlebt die Zeit der Betrachtung als eine aus dem Kontinuum des Tagesablaufs herausgehobene, besondere³¹.

Zur Rekapitulation: Die im Frankreich des 18. Jahrhunderts entstehende Kunstkritik wird durch zwei wesentliche Bedingungen geprägt: die "bürgerliche" Öffentlichkeit setzt das Bild als eines der allgemeinen Diskussion unterworfenen, die Verwurzelung des Verständnisses im Allgemeinen ersetzt die Gewißheit der beurteilenden Rede durch das unendliche Gespräch, eingeführt werden Figuren der Subjektivität und Privatheit. Ziel des kunstkritischen Diskurses ist Vergegenwärtigung des Werkes in schöpferischer Interpretation, erreicht wird es durch den Hinweis einseits auf die Bindung des Verständnisses an die Immanenz des zu Sehenden kund andererseits deren Fundierung in der Originalität des künstlerischen Entwurfes.

30 Hier natürlich in erster Linie auf Diderots Strategien in den Vernet-Beschreibungen des Salons von 1767 zu verweisen, in denen er vorgibt, echte Landschaften zu durchschreiten, von denen sich erst im Nachhinein herausstellt, daß es Kunstwerke waren. Wichtig in diesem Kontext auch die Kritiken der Greuzeschen Porträts, in denen der Autor unmittelbar mit den dargestellten Personen zu sprechen scheint. Zum Phänomen der Illusion im 18. Jahrhundert vgl.: Werner Strube: *Ästhetische Illusion. Ein kritischer Beitrag zur Geschichte der Wirkungsästhetik des 18. Jahrhunderts*, Bochum 1971; außerdem: Marian Hobson: *The Object of Art. The Theory of Illusion in Eighteenth Century France*, Cambridge, London, New York 1982; wichtig zudem: Daniel Arasse: *L'image et son discours*, in: *Scolies. Cahiers de recherche de l'Ecole Normale Supérieure* 1973/74, S. 131 – 160.

31 Verwiesen sei hier noch einmal auf den Eindruck des "Juif Be-Esron" vor der Mondscheinlandschaft Vernets (vgl. Anm. 12). Bedeutsam zudem die wiederholten Suspensionserlebnisse bei Diderot in: *Salons* (s. Anm. 13) Bd. 3, S. 134 f., 152 etc.

III.

Kritischer und kunsthistorischer Diskurs unterscheiden sich in der Art, ihren Gegenstand zu konstituieren, in Begründung und Organisation ihres Vorhabens und schließlich in ihren Adressaten. Im Unterschied zum kritischen geht der kunsthistorische Diskurs nicht von Gleichzeitigkeit und Gegenwärtigkeit des Kunstwerkes aus, sondern bestimmt die Kunst als eine ihrer wesentlichen Seite nach vergangene und deshalb der historischen Reflexion bedürftige³².

Das Bewußtsein der Historizität bricht den Schein der unmittelbaren Verfügbarkeit des Kunstwerkes. Es erzwingt eine neue Organisation des künstlerischen Feldes, da die individuelle Erfahrung zu seiner Bestimmung nicht mehr hinreicht. 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*³³, 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. Im Unterschied zu seinen Vorgängern ist der historische Diskurs mithin wesentlich formal bestimmt, ja die Formalisierung des Diskurses ist Teil der Bildung der Kunstgeschichte zur Disziplin.

Die Geschichte der *Herausbildung*³⁴ der Disziplin liegt außerhalb unseres Interesses, doch soll die von ihr erzwungene Veränderung für die Rede über

32 Locus classicus ist natürlich: Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik I (Bd. 13 der Werksausgabe) Frankfurt a. M. 1970, insbesondere S. 25 f.: "Was durch Kunstwerke jetzt in uns erregt wird, ist außer dem unmittelbaren Genuß zugleich unser Urteil, indem wir den Inhalt, die Darstellungsmittel des Kunstwerkes und die Angemessenheit und Unangemessenheit beider unserer denkenden Betrachtung unterwerfen. Die *Wissenschaft* der Kunst ist darum in unserer Zeit noch viel mehr Bedürfnis als zu den Zeiten, in welchen die Kunst für sich als Kunst schon volle Befriedigung gewährte. Die Kunst lädt uns zur denkenden Betrachtung ein, und zwar nicht zu dem Zwecke, Kunst wieder hervorzurufen, sondern, was Kunst sei, wissenschaftlich zu erkennen."

33 Zu den unterschiedlichen Formen der Organisation der Diskurse, je nachdem, ob sie als Kommentar verstanden, auf einen Autor zurückgeführt, oder in einer Disziplin organisiert werden Vgl.: Michel Foucault (s. Anm. 9), S. 15 – 25.

34 Grundlegend hier: Udo Kultermann: *Geschichte der Kunstgeschichte*; Frankfurt a. M., Berlin, Wien 1981; Germain Bazin: *Histoire de l'histoire de l'art de Vasari a nos jours*, Paris 1986, und vor allem: Heinrich Dilly: *Kunstgeschichte als Institution*, Frankfurt a. M. 1977.

Kunst hier zumindest umrissen werden, um einen Bezugsrahmen für die weitere Entwicklung des kritischen Diskurses zu gewinnen. Der kunsthistorische Diskurs bildet sich durch *Distanzierung* vom ästhetischen Erleben und der Vorstellung von der ungebrochenen Gültigkeit von Kunst durch die *Relativierung* des herausragenden Einzelwerkes. Diese wird geleistet mittels Einordnung in die Reihe der kunstgeschichtlichen Entwicklung und die Einbindung des Werkes in den historischen Kontext und zugleich durch die *Objektivierung* der Aussage: denn die Wahrheit des kunsthistorischen Diskurses soll weder an sein Autor-Subjekt, noch an seine sprachliche Form, sondern einzig an die Übereinstimmung mit den zur Erklärung gebildeten Paradigmata gebunden werden.

Dieser Prozeß soll ausgewählten Beispielen aus der Formationsphase des Faches skizziert werden. In seiner bereits von der Revolution weitgehend fertiggestellten, aber erst 1811 – 1823 veröffentlichten "Histoire de l'Art par les Monuments ..." definiert Séroux d'Agincourt die Rolle des Kunsthistorikers so³⁵:

Là, c'étaient surtout les monuments qui devaient parler, je ne me chargeais, en quelque sorte, que d'écrire sous leur dictée, tout au plus d'expliquer et de commenter quelquefois leur langage³⁶.

Im Vergleich zum kritischen Diskurs hat sich das Verhältnis zwischen Autor und Objekt und entsprechend beider Stellung zur Sprache verkehrt. Weder der Subjektivität des Schreibenden, noch der Ästhetizität der Objekte verdankt sich der Diskurs, sondern der Geschichte³⁷, die fortan das Verhältnis zwischen Historiker und Gegenstand vermitteln wird.

... mon travail principal consistait donc a recueillir (die Monumente) en assez grand nombre, a les choisir assez authentiques et assez bien caracterises, a les rapprocher et a les classer assez methodiquement sous les divers rapports de date, de destination, d'importance et de style, pour que les temoignages qu'ils apportent, les faits dont ils deposent, les jugemens qu'ils prononcent eux-

35 Zur Rolle Séroux d'Agincourts: Henri Loyrette: Séroux d'Agincourt et les origines de l'histoire de l'art medieval, in: Revue de l'art 48 1980, S. 40 – 55.

36 Histoire de l'Art par les monuments depuis sa décadence au XVI^e, 6 Bde., Paris (1811) – 1823, Bd. 1 (Preface), S. 2.

37 Hans Robert Jauf: Geschichte der Kunst und Historie, in: ders.: Literaturgeschichte als Provokation, 6. Aufl., Frankfurt a. M. 1979, S.208 – 251. Die Historisierung entfaltete ein Moment, das sich schon bei Dubos und Montesquieu als Klimatheorie fand, das aber für die Kunstkritik ohne Belang geblieben war. Peter Szondi hat in seinem Aufsatz "Antike und Moderne in der Goethezeit" deren Wichtigkeit für die Formation der Winckelmannschen Ideen herausgearbeitet, in: ders.: Poetik und Geschichtsphilosophie I, 2. Aufl., Frankfurt a. M. 1976, S. 25.

memes, formassent, si je puis parler ainsi, une narration suivie, un corps de doctrine complet.³⁸

Anders als im kritischen Diskurs sind Autor und Kunstwerk nicht länger die zentralen Pole des historischen Diskurses, sondern werden gemeinsam auf die Geschichte bezogen, so daß ihre Souveränität und Geltung nachläßt. Auf der Seite des Autors läßt sich dieser Prozeß als *Entsubjektivierung*, auf der des Kunstwerkes als *Entästhetisierung* fassen. Gemeinsam bilden sie die Voraussetzung für die wissenschaftliche Bearbeitung von Kunst. Denn beide Verfahren verwandeln das künstlerische Feld von einem qualitativ bestimmten, aus einzelnen Ereignissen bestehenden zu einem homogenen, entlang einer Zeitachse darstellbaren Bereich. Die Geschichten werden zu Geschichte zusammengeführt³⁹: diese wird das Referenzsystem, auf das sich die wissenschaftliche Erfassung des Kunstwerkes auf allen ihren Ebenen bezieht. Das beginnt mit der Ebene der Objekterfassung: Geschichte liefert das Ordnungsraster, nach dem sich die Kunstwerke klassifizieren lassen⁴⁰.

So führt etwa Alexandre Lenoir⁴¹ in seiner *Description historique des monumens de sculpture* (1806) bereits den gesamten Apparat wissenschaftlicher Objektivierung – von der Objektbeschreibung, Angaben zu Größe und Material des Gegenstandes und Informationen über restaurierte Teile, über philologische Querverweise und epigraphische Daten bis zur Bestimmung seiner Funktion von Vorschlägen zu seiner Datierung ein. Dies geschieht in der Absicht, die „chronologische Abfolge“ der künstlerischen Epochen zu beschreiben, um „...une école savante et une encyclopédie (zu erstellen) où la jeunesse trouvera mot à mot tous les degrés d'imperfection, de perfection et de décadence par lesquels les arts dépendans du dessin ont successivement passé.“⁴² Emeric-David versucht in seinem *Essai sur le classement chronolo-*

38 Vgl. Anm. 36, ebd.

39 Vgl. Reinhard Koselleck: *Geschichte, Geschichten und formale Zeitstrukturen*, in: ders.: *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, 3. Aufl., Frankfurt a. M. 1984, S. 130 – 143.

40 S. die exemplarische Studie von Gabriele Bickendorf: *Der Beginn der Kunstgeschichtsschreibung unter dem Paradigma "Geschichte"*. Gustav Friedrich Waagens Frühschrift 'Über Hubert und Jan van Eyck', Worms 1985.

41 Vgl. Louis Courajod: *Alexandre Lenoir. Son journal et le musée des monuments français*, 3 Bde., Paris 1878; Alain Erlande-Brandenburg: *Le Musée des monuments français et les origines du musée de Cluny*, in: *Das kunst- und kulturgeschichtliche Museum im 19. Jahrhundert*; München 1977, S. 49 – 58; ders.: *Alexander Lenoir et le musée des monuments français*, in: *Katalog der Ausstellung 'Le "Gothique" retrouvé avant Viollet-le-Duc'*, Paris, Hotel de Sully 1979/80, S. 75 – 78.

42 *Description historique et chronologique des monumens de sculpture réunis au musée des monmens français*, hier benutzt in der 8. Aufl., Paris 1806, S. 36 (Erste, aber sehr rudimentäre Ausgabe schon 1793.)

gique des sculptures grecs ... (1807) die abgesicherte Chronologie eines begrenzten Epochenabschnittes zu etablieren und bedient sich dabei der Methode stilkritischer Vergleiche, die zusätzlich durch Verweise auf antike Autoren und bekannte Schulzusammenhänge gestützt werden sollen⁴³.

Die Historisierung gibt nicht allein die Ordnung der Objektreihen vor, sondern bestimmt auch die Formen ihrer weiteren Verknüpfung. Durch die Historisierung erhält die Vergleichbarkeit der Kunstwerke eine Zeitrichtung und wird damit eingeschränkt. Das unterscheidet sie von dem vor allem in der Kunsttheorie, aber auch noch in der Kunstkritik üblichen absoluten Vergleich, der die Werke an einem gemeinsamen Perfektionsideal maß und sie daraufhin in eine zeitliche Abfolge auf die Perfektion hin oder von ihr wegführend anordnete. Die Verzeitlichung begrenzt den Geltungsbereich des Vergleiches, schärft aber zugleich dessen Aussagekraft und erlaubt in der Beschränkung nun die Verknüpfung mit anderen Faktoren: kurz, sie steht am Anfang der kunsthistorischen Paradigmabildung⁴⁴. Durch die historische Einordnung von Objekten, die Aufstellung von Objektreihen und deren paradigmatische Verknüpfung mit Kontextfaktoren sowie schließlich die Bildung von Systemen, die die kunstgeschichtliche Entwicklung in den größeren geschichtlichen Zusammenhang stellen, erreicht der kunsthistorische Diskurs eine dem kunstkritischen undenkbar Komplexität in der Verbindung von Beschreibung, Einordnung und Erklärung.

Schlagwortartig kann der Unterschied zwischen kritischer und historischer Auffassungsweise als Verschiebung vom Ereignis zur Serie, von der Autonomie zur Heteronomie und von Ästhetik zu Geschichte charakterisiert werden. Die gleichzeitig entästhetisierende und historisierende Tendenz dieses Verzeitlichungsvorgangs führt auf der Ebene der Aufstellung von Objektreihen zur Relativierung der bisher als absolut angesehenen Einzelwerke und bislang als unbedingt verstandenen Künstlerindividuen. Das geschieht durch die Aufwertung des zuvor als mittelmäßig Abqualifizierten und die Einbeziehung vernachlässigter Epochen. So behauptet Artaud de Montor 1808 in seinen *Considérations sur l'état de la peinture en Italie*:

Raphael n'est pas tombé tout à coup du ciel pour illustrer le siècle de Jules II et de Léon X. Son talent est l'addition de tous les talens qui avoient existé précédemment; il est bien que ces talens soient aussi connus.⁴⁵

Umgekehrt heißt die Luigi Lanzis *Storia pittorica della Italia ...* (1789) zugrunde gelegten Maxime: "Perciòchè tacere il mediocre è industria di

43 'Essai sur le classement chronologique des sculpture grecs les plus célèbres ou Fragment d'un Discours sur la sculpture ancienne, Paris 1807.

44 Zum Paradigmabegriff.: Thomas S. Kuhn: Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen, 2. Aufl., Frankfurt a. M. 1976.

45 *Considérations sur l'état de la peinture en Italie dans les quatre siècles qui ont précédé celui de Raphael*, Paris 1808, S. 39 f.

buon oratore, non uffizio di buon storico"⁴⁶ Bei Séroux d'Agincourt endlich wird die frühmittelalterliche Kunst interessant, weil ihre historische Relevanz die ästhetischen Vorbehalte des Autors überwiegt:

Pour montrer... qu'il s'en faut qu'ils soient, par eux-mêmes, aussi dénués d'intérêt qu'on pourrait le croire, j'observerai ici que, comme il sera prouvé à l'article des mosaïques et des peintures des mêmes tems, c'est dans ces ouvrages de sculpture de l'École grecque, exécutés sous le bas empire, avec tant de froideur et de monotonie, que les maîtres italiens ont retrouvé, cachées pour ainsi dire, sous le cendre, le premières étincelles du feu qui se ralluma chz eux XII et XIII siècle, et qui amena la renaissance de l'Art.⁴⁷

Hier werden nicht allein die Anfänge der Renaissance ungewöhnlich früh – im 12. Jahrhundert – angesetzt, sondern mehr noch: die vor dieser Zeit liegende Epoche wird aufgewertet, also eine kontinuierliche Entwicklungsgeschichte formuliert. Die Geschichte der Kunst zeigt sich als ununterbrochenes Kontinuum, in der jeder Phase ihre Berechtigung zukommt. So behauptet der David-Schüler Paillot de Montabert⁴⁸ in der *Histoire de la peinture*:

L'art antique... semblable d'abord à un enfant sain et vigoureux, puis à un bel adolescent, et comparable plus tard à un homme par fait, fut constamment admirable, parce qu'il fut tel que naturellement il devait être à ses divers époques.⁴⁹

Die überkommene biologistische Kreislauftheorie wird hier auf entscheidende Weise dadurch modifiziert, daß nicht mehr von Aufstieg und Dekadenz, sondern von der – historischen! – Notwendigkeit jedes Entwicklungsabschnittes die Rede ist.

Dem kunstkritischen Interesse am Partikularen, das seinem individuellen Eindruck durch Aktualisierung ästhetische Universalität verschaffen wollte, setzt der Historiker das Universelle des geschichtlichen Zusammenhanges entgegen, zu dem sich das Kunstwerk als etwas Abgeleitetes verhält. Dabei werden Objektqualitäten mit Kontextfaktoren dargestalt verknüpft, daß die letzteren Entstehung, Entwicklung und Gestalt der ersten bedingen sollen. Ein Beispiel derartiger Theoriebildung gibt Lenoir in seinem *Musée des monumens français...* (1815), wenn er politische Geschichte und Architekturentwicklung in einen kausalen Zusammenhang bringt:

46 *Storia pittorica della Italia dal risorgimento delle belle arti fin presso la fine del XVIII secolo*, hier in der Ausgabe Mailand 1824, Bd. 1, S. 13. Vgl. zu Lanzi: Gabriele Bickendorf: Luigi Lanzis 'Storia pittorica della Italia' und das Entstehen der historisch-kritischen Kunstgeschichtsschreibung, in: *Jahrbuch des Zentralinstitutes für Kunstgeschichte* 2 (1986), S. 231 – 272.

47 Séroux d'Agincourt (s. Anm. 36), S. 47.

48 Zu Paillot de Montabert: René Schneider: *Quatremère de Quincy et son intervention dans les arts*, Paris 1910, S. 131 – 133.

49 Paillot de Montabert: *Traité complet de la peinture*, Troyes 1829, Bd. 2: *Histoire de la peinture*, S. 217.

L'architecture, comme tous les arts dépendans du dessin, est soumise aux lois qui règlent la destinée des empires. Les événemens politiques détruisent ou élèvent les arts; et l'architecture, liée aux besoins de la vie et aux usages domestiques, éprouve plus que tous les autres, des variations marquées, en raison des changemens qui s'opèrent dans le gouvernement pendant les révolutions des siècles⁵⁰

Wird bei der *Kontextualisierung* die historische Genese der Kunst aus äußeren Faktoren abgeleitet und deshalb im Zusammenhang der allgemeinen Geschichte erklärt, so suchen *kunsthistorische Systeme* die geschichtliche Entwicklung aus einem immanenten Prozeß zu verstehen, dessen Stufen die notwendigen Momente einer im Verlauf der Geschichte sich entfaltenden Idee seien. Zweierlei ist damit entschieden: erstens ist das einzelne nur im Zusammenhang der Entwicklung von Bedeutung. Denn, wie Carl Schnaase in seinen *Niederländischen Briefen* (1834) formulierte:

Allein dieses Interesse am Einzelnen (ist) das Geringere gegen den Vorrang eines Überblicks ganzer Classen und ganzer Zeitalter menschlichen Thuns
...⁵¹

Schnaase war sich dabei durchaus bewußt, daß ein solcher Überblick nur um den Preis der Relativierung des Ästhetischen zu gewinnen war. Er nimmt die Einwände in sein Buch mit auf und läßt die Adressatin der "Niederländischen Briefe" klagen, Schnaase sei ein "falscher Freund" der Kunst, da er sie

50 Musée royal des monumens français ou mémorial de l'histoire de France et de ses monumens, Paris 1815, S. 11.

51 Niederländische Briefe, Stuttgart 1834, S. 77. Vgl. zu Schnaase vor allem: Rudolf Zeitler: Hegel e Schnaase. La storia dell'arte, in: Critica d'Arte 1958, S. 203 – 22, und Gregor Stemmrich: C. Schnaase: Rezeption und Transformation berlinischen Geistes in der kunsthistorischen Forschung, in: O. Pöggeler und A. Gethmann-Siefert (Hrsg.): Kunsterfahrung und Kulturpolitik im Berlin Hegels; Bonn 1983 (Hegel-Studien, Beiheft 22), S. 263 – 282. Die Bevorzugung der Klasse vor dem einzelnen Ding geht auch aus verschiedenen Bemerkungen Luigi Lanzis hervor (s. Anm. 46). So kritisiert dieser an seinen geschichtsschreibenden Vorgängern: "... niuno di tai libri [sc. Vasari et al.] ... da il sistema della istoria pittorica" (s. 6). Die Kritik an der Vitenliteratur wird kurz darauf präzisiert: (Der Duktus seiner "Geschichte" soll nicht sein) "... quello delle vite, le quali necessitano le scrittore a riptere assai volte le stesse cose, lodano il discepolo per quello stile si loda il maestro, e osservando in ogni particolare ciò è generale carattere della sua età." (S. 12) Der gleiche Akzent auf dem Systematischen geht aus folgender Bemerkung hervor: "... ometto però i pittori viventi, nè de 'passati conto ogni quadro, cosa che distrae dal seguito della storia, e non puo chiudersi in cosi pochi volumi: mi contento di lodarne alcuni migliori." Bezeichnend auch der Verzicht auf eine Beschreibung der künstlerischen Gegenwart, die noch nicht historisierbar ist, weil ihr die "vergangene Zukunft" fehlt. Vgl. zu diesen Aspekten auch: Germain Bazin (s. Anm. 34), S. 84 ff.

„mehr um ihrer historischen Beziehung willen, als um ihrer selbst achte“ und dem „Epochen höherer und geringerer Kunstblüte gleiches Interesse einflößten.“⁵² Doch diese – offensichtlich von der kunstkritischen Vorstellung von der besonderen Qualität des individuellen Werkes geprägten Vorhaltungen verfangen nicht. Denn für Schnaase ist gerade geschichtliche Entwicklung, die das wirkliche Wesen der Kunst offenbart. Damit ist, zweitens, wirkliches Verstehen des Entwicklungsganges erst dann möglich, wenn er abgeschlossen oder zumindest in zeitlicher Distanz gerückt ist. Kunstgeschichte setzt das Vergangensein von Kunst voraus, oder, mit Schnaases Worten:

Erst den Nachkommen wird (das innerste Wesen der Zeit) sichtbar. Und sie lesen in dieser Hieroglyphenschrift den Geist jener Zeit deutlicher, als er sich selbst erkennen konnte.⁵³

Die radikale Historisierung scheint mithin von der Kunst selbst gefordert. Das Verständnis der Zeitgenossen, die Anschauung des individuellen Objektes ist beschränkt, uneigentlich, da sich die wirkliche Bedeutung erst der historischen Rekonstruktion, die die Notwendigkeit der künstlerischen Entwicklung a posteriori begreift, erschließt. Das Ästhetische, wie es sich der augenblicklichen Anschauung zeigt, ist mithin ohne Belang, ja wird durch die Einordnung in den systematischen Zusammenhang entwertet. Erst auf der Ebene des entfalten Systems kehrt es zurück, freilich nicht mehr als Qualität einzelner Gegenstände, sondern als Eigenschaft der historischen Konstruktion: ästhetisch sind die dem Geschichtsverlauf zugrundeliegenden Gesetze und folglich die Arbeit des Historikers, der sie entdeckt⁵⁴.

Bei Schnaase ist somit ein Punkt erreicht, an dem sich die Historie dadurch transzendiert, daß sie ihre eigenen Formationsbedingungen radikalisiert: war sie zunächst durch den Versuch gekennzeichnet, die intersubjektive Geltung ihrer Argumentation auf der Grundlage von Distanzierung und Verwissenschaftlichung der analytischen Rede zu garantieren, so wird hier gleichsam die Analyse selbst im Nachhinein mit ästhetischen Eigenschaften aufgeladen, wird der panoramahafte Blick aus der Distanz zum Genuß für den Leser, der explizierende Satz des Wissenschaftlers zur gestalteten Figur der Erscheinung des Geistes.

52 Niederländische Briefe (s. Anm. 51), S. 375.

53 Ebd., S. 417.

54 Vgl. hierzu: Hannelore und Heinz Schlaffer: Studien zum ästhetischen Historismus, Frankfurt a. M. 1975 und Jörn Rüsen: Historismus und Ästhetik – Geschichtstheoretische Voraussetzungen der Kunstgeschichte, in: Kritische Berichte 2/3 (1975), S. 5 – 11.

IV.

Mit der Institutionalisierung der Kunstgeschichte und der Festigung der Kritik treten im Laufe des 19. Jahrhunderts historische und ästhetische Reflexion auseinander. Dennoch bleiben beide auf das jeweils von ihnen Ausgeschlossene bezogen, da die Geschichte bei ihrem Versuch, die einzelnen Fakten zu einem Gesamtbild zu fügen, ästhetische und die Kritik, in ihrem Bemühen, die Legitimität der aktuellen Kunstproduktion zu beweisen, historische Züge annimmt. Beide – Kritik und Geschichte – gehen von der Erkenntnis der *Historizität des künstlerischen Schaffens* aus. Doch sind die Folgerungen, die sie aus ihr ziehen, grundverschieden.

Denn, statt wie die Geschichte die Gegenwartigkeit des Kunstwerkes überhaupt zu bestreiten, radikalisiert sie der kritische Diskurs auf andere Weise. Er beschränkt nämlich die Geltung des Kunstwerkes auf den Moment seines Erscheinens. Auch dies ist eine Form der *Verzeitlichung*, denn sie bestimmt das Kunstwerk durch seine absolute Aktualität, das heißt: durch die Angemessenheit an die Zeit seines Erscheinens. Bei Stendhal skizziert, ausgeführt bei Baudelaire findet sich so die Konzeption einer *Modernität*⁵⁵, die sich nicht mehr von einer normativen Vergangenheit, sondern nur noch von sich selbst abstößt. Mit anderen Worten: in Gegenwartigkeit verzehrt, um nicht der Historisierung anheimzufallen.

Diese radikale Verzeitlichung des Ästhetischen bestimmt Begründung und Form des kritischen Urteils. Sie zwingt den Kritiker, sein Votum nicht allein aus seiner Subjektivität, sondern vom jeweiligen Stand der Kunstproduktion aus zu begründen. Zugleich ist mit dem Konzept der Modernität das notwendige Veralten, mithin also die Relativität des kritischen Urteils gesetzt. Die Kritik denkt vom Ereignis, nicht von der Serie aus. Sie bestimmt das künstlerische Feld durch die Abweichung vom bisher Geläufigen: auf die Form des Kunstwerkes gewandt ist *Innovation*, auf die Persönlichkeit des Künstlers bezogen ist *Originalität* ihre entscheidende Kategorie. Damit ergibt sich eine der Kritik eigene Strukturierung des künstlerischen Feldes. Nicht die Fortsetzung, sondern der Bruch der Tradition soll die künstlerische Praxis bestimmen, oder genauer: der Bruch wird als die der Zeit angemessene Fortsetzung der künstlerischen Tradition beschrieben. Vorgeführt

55 Stendhal (Henri Beyle): *Racine et Shakespeare*, in: *Oeuvres Complètes*, Bde. 15 und 16, (hrsg. von Pierre Martino), Paris 1925, Bd. 15, S. 39. Charles Baudelaire: *Le Peintre de la vie moderne*, in: *Oeuvres Complètes*, Bd. 2, Paris 1976, S. 683 – 724, insbesondere S. 694 "IV. La modernité". Zum Zusammenhang: Hans Robert Jauf: *Literarische Tradition und gegenwärtiges Bewußtsein der Modernität*, in: ders.: *Literaturgeschichte als Provokation*, 6. Aufl., Frankfurt a. M. 1979, S. 11 – 66; außerdem Stefan Germer: *Karikatur antiker Weisheit. Baudelaire über Chenavards Programm für die Kunst der Moderne*, in: *Jahrbuch des Zentralinstituts für Kunstgeschichte*, 4 (1988) S. 217 – 232.

wird damit ein neues Modell, die Geschichte der Kunst zu denken sie nämlich als Abfolge von *Avantgarden*⁵⁶ zu begreifen. Das heißt: diskontinuierlich, als beständigen Wechsel der Definition dessen, was unter Kunst zu verstehen sei. Der Kritik kommt in diesem Prozeß eine zentrale Rolle zu, denn sie formuliert die fortschreitende Verschiebung der Grenzziehung des zum Künstlerischen Gehörigen. Notwendig bezieht die Kritik die neue Definition auf die Geschichte der Kunst, um aus deren Negation Geltung und Aktualität des In-Rede-Stehenden zu begründen. Aus diesem Prozeß fortwährender Absetzung erklärt sich, weshalb jede große Kunstbewegung des 19. Jahrhunderts ihren eigenen kritischen Diskurs hervorgebracht hat. Denn zur Debatte stand ja nicht die abstrakte Festlegung eines Zeitindexes, vielmehr hieß Bestimmung der Aktualität: jeweils die Aufgaben, Mittel und Stellung von Kunst zu definieren.

Deshalb kam der Kritik eine wichtige Orientierungsfunktion im Kunstbetrieb des 19. Jahrhunderts zu, in dem sich – schon aus Konkurrenzdruck – die Abweichung vom Bestehenden als künstlerische Strategie durchsetzte⁵⁷. Das überkommene Selektionssystem, das bei den für die einzelnen Gattungen geltenden Normen ansetzte und die Übereinstimmung mit der Tradition prämierte, mußte diese Veränderung mit Notwendigkeit verfehlen. Demgegenüber war die Kritik schon ihrer Formation nach dazu prädestiniert, das Angebot nach den Kriterien *Innovation* und *Originalität* zu gliedern, also vom Bruch, statt von der Fortsetzung der Tradition her zu erfassen. Mit ihrer Orientierung am einzelnen Künstler und ihrem Interesse an spezifischen Verfahrensweisen stellt sie die Kategorien bereit, in denen sich die Veränderungen des künstlerischen Feldes bestimmen, beschreiben und verstehen ließen. Seit der Institutionalisierung der Kunstkritik in den dreißiger Jahren des 19. Jahrhunderts mit der Einführung des Feuilleton-Journalismus bildete sie in enger Verflechtung mit Künstlern und Kunsthandel ein System der Vermittlung aus, das das dysfunktional werdende der Salonausstellungen ergänzte, dann in Frage stellte und schließlich ersetzte.

V.

Erklärt sich die Festigung der Kunstkritik aus ihrer gesellschaftlichen Funktion, so gründet ihr Fortbestehen in den theoretischen Defiziten der Kunst-

56 Vgl. Peter Bürger: *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt a. M. 1974, und: Martin Lüdke (Hrsg.): *Theorie der Avantgarde. Antworten auf Peter Bürgers Bestimmung von Kunst und bürgerlicher Gesellschaft*, Frankfurt a. M. 1976.

57 Zu dem institutionellen Wandel vgl. Harrison C. and Cynthia White: *Canvases and Careers. Institutional Changes in the French Painting World*, New York, London, Sydney 1965.

geschichte. Schon Winckelmann erlebt sie in seiner *Geschichte der Kunst des Altertums* (1764) bei der Betrachtung vier als vorbildlich angesehener Skulpturen als Auseinanderfallen von historischer Stellung und künstlerischem Rang⁵⁸. Zudem wandelt sich der Ton der Präsentation abrupt und unmißverständlich: eher sachlich und nüchtern in der Darstellung des historischen Zusammenhanges wird er plötzlich hochgestimmt und ästhetisierend. Wird hier ästhetische und historische Analyse in einem Text zusammengeführt, so werden in der Folge Fragen der Geltung von denen der Genese getrennt und unterschiedlichen Argumentationszusammenhängen zugeordnet. Dennoch ist die Frage nach der Gegenwärtigkeit des Ästhetischen mit der Ausbildung der kunsthistorischen Verfahrensweise keineswegs erledigt. Periodisch punktiert sie die Entwicklung der Kunstgeschichte, im speziellen Fall überall dort, wo – wie im Falle der Gegenwartskunst – auf Kategorien der Kritik rekurriert werden muß, weil die Instrumente der Historisierung nicht hinreichen. Allgemeiner äußert sie sich als methodischer Zweifel an einer rein historischen Verfahrensweise. Demnach wäre der *Beitrag der Kunstkritik* zu Geschichte und Verfahren der Kunstgeschichte vor allem als Kritik der Methode durch den Aufweis ihrer Begrenztheit zu verstehen, die in dem Moment an Bedeutung gewinnt, da das Denkmodell "Geschichte der Kunst" an Erklärungskraft verliert.

58 Hans Belting: *Das Ende der Kunstgeschichte*, München 1984, S. 11 f.