



KUNST- UND KULTURWISSENSCHAFTLICHE FORSCHUNGEN

Herausgegeben von
Ludwig Tavernier

Band 7:

Dorit Kluge

Kritik als Spiegel der Kunst



Dorit Kluge

Kritik als Spiegel der Kunst

Die Kunstreflexionen des La Font de Saint-Yenne im Kontext
der Entstehung der Kunstkritik im 18. Jahrhundert



Das Digitalisat dieses Titels finden Sie unter:
<http://dx.doi.org/10.1466/20090817.02>

KUNST- UND KULTURWISSENSCHAFTLICHE FORSCHUNGEN

Herausgegeben von
Ludwig Tavernier

Band 7:

Dorit Kluge
Kritik als Spiegel der Kunst

© VDG · Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften · Weimar 2009

Kein Teil dieses Werkes darf ohne schriftliche Einwilligung des Verlages in irgendeiner Form (Fotokopie, Mikrofilm oder ein anderes Verfahren) reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Die Angaben zu Text und Abbildungen wurden mit großer Sorgfalt zusammengestellt und überprüft. Dennoch sind Fehler und Irrtümer nicht auszuschließen, für die Verlag, Herausgeber, Autorinnen und Autoren keine Haftung übernehmen. Nicht immer sind alle Inhaber von Bildrechten zu ermitteln. Nachweislich bestehende Ansprüche bitten wir mitzuteilen.

Für den Inhalt ist der Verfasser verantwortlich.

ISBN 978-3-89739-622-7

Layout & Druck: VDG, Weimar

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://d-nb.de> abrufbar.

Vorwort

Die vorliegende Arbeit wurde am Fachbereich 2 Philologie/Kulturwissenschaften der Universität Koblenz-Landau Ende 2007 als Dissertation angenommen. In der Druckfassung wurde die nach der Niederschrift der Dissertation erschienene Forschungsliteratur eingearbeitet, außerdem wurde eine Abbildung hinzugefügt, die erst nach Annahme der Dissertation zur Verfügung stand. Des Weiteren wurden einige stilistische und formale Änderungen vorgenommen sowie ein Personenregister zur übersichtlicheren Lektüre hinzugefügt.

Betreut wurde die Arbeit von Herrn Prof. Dr. Ludwig Tavernier, dem an dieser Stelle für seine langjährige Unterstützung, sei es in inhaltlichen, methodischen oder auch organisatorischen Fragen zur Dissertation, mein ganz besonderer Dank gebührt. Er gab den Anstoß zu meiner weiteren Beschäftigung mit den Wurzeln der französischen Kunstkritik im 18. Jahrhundert im Anschluss an die ebenfalls von ihm betreute Magisterarbeit zum Wirken des französischen Künstlers Falconet in Russland und dessen Wahrnehmung in der zeitgenössischen Kunstkritik. Er war es auch, der mich schließlich auf den Autor La Font de Saint-Yenne hinwies.

Die erste Anregung zur Auseinandersetzung mit der französischen Kunstkritik hatte ich im Winter 1995/96 innerhalb eines literaturwissenschaftlichen Seminars zu Denis Diderot von Herrn Prof. Dr. Edgar Mass an der Universität Leipzig vermittelt bekommen. Ihm möchte ich sehr herzlich dafür danken, dass er in meiner Studienzeit maßgeblich meinen weiteren wissenschaftlichen Werdegang vorgeprägt hat.

In der Recherche zu dieser Arbeit wie auch in der Zeit ihrer Niederschrift haben mir sowohl meine Eltern, Christine und Winfried Kluge, als auch Kollegen und Freunde, insbesondere Hendrikje Hartung, stets hilfreich mit Ratschlägen zur Seite gestanden. Ihnen allen möchte ich ebenso wie Sven Fischer für seine Geduld meinen Dank aussprechen.

Für den Druck der Arbeit danke ich Herrn Prof. Dr. Ludwig Tavernier, Frau Dr. Bettina Preiß und dem VDG Weimar.

Inhalt

VORWORT	5
1. EINLEITUNG	11
1.1 Forschungsgegenstand: La Font de Saint-Yenne und die Kunstkritik	11
1.2 Hauptlinien der Forschung zu La Font de Saint-Yenne	16
1.3 Ziele, Quellen, Methoden	20
2. INTERNE UND EXTERNE KOMPONENTEN DER KUNSTENTWICKLUNG	25
2.1 Politik, Gesellschaft und Wirtschaftsentwicklung	25
2.2 Die Philosophie der Aufklärung: <i>Le Siècle des Lumières</i>	32
2.3 Philosophische Überlegungen zum Schönen in der Kunst: die Ästhetik	42
2.4 Allgemeine Kunstentwicklung: Literatur und Musik	45
2.5 Allgemeine Kunstentwicklung: Architektur, Plastik, Malerei	56
2.6 Die Akademie: Institutionalisierung von Kunst	65
2.7 Die Salons: Konfrontation der Kunst mit der Öffentlichkeit	70
2.8 Kunstliteratur	74
2.9 Schwerpunkte der Kunsttheorie	78
2.10 Beurteilung von Kunst	87
2.11 Kunstkritik und Kunstreflexion	96
2.12 Zur Person La Font de Saint-Yennes	101
3. LA FONT DE SAINT-YENNES <i>RÉFLEXIONS</i>	107
3.1 Text- und Druckgenese	107
3.2 Textaufbau und inhaltlicher Überblick	113
3.3 Ästhetische Grundauffassung	115
3.3.1 Das Begriffsverständnis von <i>beauté</i>	115
3.3.2 Das Begriffsverständnis von <i>goût</i> , <i>esprit</i> und <i>génie</i>	119
3.3.3 Das Begriffsverständnis von <i>vérité</i> , <i>vraisemblance</i> , <i>imitation</i> , <i>séduction</i> und <i>nature</i>	123
3.3.4 Die Begriffe <i>raison</i> und <i>sentiment</i> im Schöpfungs-, Rezeptions- und Urteilsprozess	130
3.3.5 Zur Funktion von Kunst	134
3.3.6 Kunst als Kommunikation	136

3.3.7	Zum Verhältnis von Dichtung und Malerei: <i>ut pictura poesis</i>	141
3.4	Kunsttheoretische Auffassungen	146
3.4.1	Inhalt und Formalia	146
3.4.2	Die Hierarchie der Genres	155
3.4.2.1	Die Historienmalerei	155
3.4.2.2	Die Porträtmalerei	159
3.4.2.3	Die Genre-, Landschafts- und Stilllebenmalerei	162
3.4.3	Der Niedergang der französischen Kunst und das Rokoko	165
3.4.4	Das Antikenverständnis	169
3.4.5	Zur Betrachtung der Skulptur	172
3.4.6	Zur Betrachtung der Architektur	174
3.5	Kunstpraxis	178
3.5.1	Nachhaltige Reformvorschläge für den Kunstbetrieb	178
3.5.2	Kunst und Nation: zur politischen Dimension der <i>Réflexions</i>	184
3.6	Theoretischer Entwurf zur Kunstkritik	190
3.6.1	Zielgruppen, Aufgaben und Wirkungsrichtungen der Kunstkritik	190
3.6.2	Der Kunstkritiker	193
3.6.3	Urteilsbildung und kunstkritischer Text	197
3.6.4	Neue Wege der Kunstkritik	198
3.7	Praktische Kunstkritik und Textmerkmale	199
3.7.1	Totalitätsanspruch versus partielle Analyse	199
3.7.2	Methodik der Werkanalyse und -kritik	202
3.7.3	Maßstäbe und Handlungsempfehlungen	207
3.7.4	Zwischen Publikum und Künstler: zum Rollenverständnis von La Font	213
3.7.5	Wissenschaftliche Abhandlung versus literarischer Text	226
4	DIE <i>RÉFLEXIONS</i> IN KONFRONTATION MIT IHREN ZIELGRUPPEN	235
4.1	Die <i>Réflexions</i> und die <i>Lettre de l'auteur des Réflexions</i> : zwei Strategien zur Begegnung mit der Kritik	235
4.1.1	Die <i>Réflexions</i> als Provokation und Angriffsfläche: Absicherungen im Vorfeld	235
4.1.2	Die <i>Lettre de l'auteur des Réflexions</i> : Klarstellung und Verteidigung	238
4.1.2.1	Formale und inhaltliche Schreibsituation	238
4.1.2.2	Inhaltliche Erläuterungen, Vertiefungen und Korrekturen	240
4.1.2.3	Rechtfertigung und Verteidigung	244
4.1.2.4	Der Verzicht auf weitere Kunstkritik als persönliche Konsequenz	249
4.2	Kritik an der Kritik: die Reaktionen der Zeitgenossen	251
4.2.1	Unmittelbare Reaktionen auf die <i>Réflexions</i> und die <i>Lettre de l'auteur des Réflexions</i> im Jahre 1747	252

4.2.2	Zur Rezeption ab 1748	262
4.2.2.1	Entwicklungen im Kunstleben und in der Akademie	262
4.2.2.2	Zur Rezeption in der Kunstliteratur und Kunstkritik	268
4.2.2.3	Zur Rezeption in Zeitschriften	277
4.2.2.4	Karikaturen	285
5.	DAS GESAMTWERK LA FONTS IM ÜBERBLICK	295
5.1	Chronologischer Abriss	295
5.1.1	Einführung	295
5.1.2	Erste Höhepunkte des Schaffens: von den <i>Réflexions</i> 1747 bis zur <i>Lettre sur la pièce de Cénie</i> 1750	296
5.1.3	Mittlere Schaffensphase: von der Gesamtausgabe 1752 bis zu den <i>Sentimens</i> 1754	298
5.1.4	Das Spätwerk: von der <i>Lettre à Malesherbes</i> 1755 bis zur <i>Description historique</i> 1765	303
5.1.5	Formale Charakteristika	306
5.2	Ästhetik	310
5.2.1	Das Zusammenspiel von <i>génie</i> und <i>goût</i>	310
5.2.2	Die gattungsspezifische Auffassung zu <i>sentiment</i> und <i>raison</i>	311
5.2.3	Die fehlende Linearität zwischen Kunstproduktion und -rezeption	314
5.2.4	Zur Einteilung und Funktion der Künste	318
5.2.5	Zur Dialektik zwischen <i>nouveauté</i> und <i>vérité/vraisemblance</i>	323
5.2.6	Ästhetik und moralischer Appell	325
5.2.7	<i>Ut pictura poesis</i>	330
5.2.8	Natur und Kunst, Natürlichkeit und Künstlichkeit	332
5.2.9	Zum Konzept der <i>beauté</i>	334
5.3	Kunsttheorie und Kunstpraxis	337
5.3.1	Inhalt und Formalia	337
5.3.2	Die Hierarchie der Genres	341
5.3.3	Skulptur und Architektur	344
5.3.4	Epochen und Stile	347
5.3.5	Der Verfall der Kunst	350
5.3.6	Lösungsansätze zur Rettung der Kunst	352
5.4	Kritik in Theorie und Anwendung	354
5.4.1	Metakritik	354
5.4.2	Zur Umsetzung des metakritischen Modells in die Praxis	356

6.	ERGEBNISSE	359
6.1	Die <i>Réflexions</i> zwischen Tradition und Moderne	359
6.2	Eine <i>Querelle de la critique d'art</i> : Zur Rezeption der Werke La Fonts	363
6.3	Entwicklungslinien und Konstanten im Gesamtschaffen La Fonts	364
6.4	Zur Neubewertung La Fonts	368
6.5	Zur Abgrenzung der Kunstkritik als Textsorte und Disziplin	371
ANHANG A: VERZEICHNIS DER SCHRIFTEN VON LA FONT DE SAINT-YENNE		373
ANHANG B: BIBLIOGRAPHIE PRIMÄRLITERATUR		377
ANHANG C: BIBLIOGRAPHIE SEKUNDÄRLITERATUR		389
PERSONENREGISTER		407
BILDNACHWEIS		419

1. Einleitung

1.1 Forschungsgegenstand: La Font de Saint-Yenne und die Kunstkritik

„Le véritable créateur de ce nouveau genre littéraire fut un honnête écrivain, injustement oublié depuis de longues années, La Font de Saint-Yenne.“ [Fontaine (1909), S. 252]

„Et, puisque tout art a son commencement attitré, on s'accorde à désigner Denis Diderot comme le premier des critiques modernes.“ [Cauquelin (1998), S. 102]

Um die Fragen „Wann entstand die moderne Kunstkritik?“ und „Wer war der erste Kunstkritiker?“ bewegt sich seit rund einem Jahrhundert eine Diskussion, in der sich im Wesentlichen zwei Parteien gegenüberstehen: einerseits die Anhänger La Font de Saint-Yennes, die 1747 als das Begründungsjahr der Kunstkritik ansehen, und andererseits die Diderot-Fraktion, die diesbezüglich 1759 angibt. Auffallend ist, dass sich beide Meinungen hartnäckig in der Wissenschaft zu behaupten scheinen. Jollet führt als Verfechter von Diderot beispielsweise Venturi (1964), Kultermann (1966) und Bazin (1986) an.¹ Hinzuzufügen wären dem noch Forschungen neueren Datums wie Stackelberg (1990), Cauquelin (1998), Lemaire (2004) und Maurisson (2006). Gemeinsam ist all diesen Werken, dass sie als Überblickswerke zur Kunstgeschichte, zur Kunsttheorie, zur Kunstkritik oder zur Literaturgeschichte die Person La Font de Saint-Yennes und sein Schaffen komplett ignorieren und stattdessen Diderot als erste Koryphäe der Kunstkritik behandeln.² Die Mehrzahl der Forschungsarbeiten, seien es Überblicksdarstellungen oder Einzeluntersuchungen, unterstützt hingegen die These, dass La Font den Beginn der modernen Kunstkritik markiert. Dazu gehören nicht nur die Forschungen, die sich unmittelbar mit La Fonts Person und Werk beschäftigten und damit ein unverkennbares Interesse an der Positionierung ihres Forschungsgegenstandes haben³, son-

1 Jollet (2001), S. 7.

2 Cauquelin gesteht zwar ein, dass die Zuschreibung der ersten Kunstkritik an Diderot ungerecht sei, begründet dies jedoch damit, dass Kritik bereits vor Diderot von Seiten der Akademie ausgeübt wurde. Dies hätte die Trennung der auch auf intellektuellem Gebiet tätigen Künstler von einfachen Handwerkern zum Ziel gehabt. Offenbar versteht Cauquelin den Begriff der Kritik als Theoretisierung der künstlerischen Praxis. Da dieser Terminus nicht mit der Kunstkritik, wie sie in dieser Arbeit aufgefasst und an späterer Stelle auch noch definiert wird, konform geht, fällt Cauquelins Argument eher in die Abgrenzungsproblematik der Kunsttheorie gegenüber der Kunstpraxis und ist somit nicht als solches im Rahmen dieser Arbeit zu akzeptieren. Anders die Situation bei Lemaire: er spricht von der Existenz kritischer Schriften vor Diderot (*Lettre à M. de Poiresson-Chamarande*, 1741) und erwähnt auch La Font, doch haben sie seiner Meinung nach für die Konstituierung der Kunstkritik bei Weitem nicht die Bedeutung wie die Diderots. Lemaire trifft also seine Wahl für Diderot aus dem Bewusstsein heraus, dass es Vorläufer gegeben hat. Lemaire (2004), S. 47–52.

3 Desné (1957); Mervaud (1974); Descourtieux (1978); Munro (1995); McClellan (1996); Lavezzi (1998); Jollet (2001); Démoris (2001); Fanizza (2002).

dern auch übergreifende Arbeiten zur Kunstgeschichte und -theorie⁴, zur Ästhetik⁵ und seit fast drei Jahrzehnten auch die Diderotforschung.⁶

Jollet sieht den Grund für die nunmehr stärkere Berücksichtigung La Font's in diesen Texten darin, dass sie mehr auf den Gegenstand der Kunstkritik zielen als die Texte der Diderot-Verfechter.⁷ Implizit richtet Jollet damit an die letztgenannten Arbeiten den Vorwurf die Quellen zur Kunstkritik nicht sorgfältig genug aufgearbeitet zu haben. Das mag zwar im Einzelfall zutreffen, der eigentliche Grund ist aber insgesamt eher dem Blickwinkel der Wissenschaft auf das Thema der Kunstkritik zu schulden, die lange Zeit nicht als historisches Gesamtwerk, sondern als Aufeinanderfolge einzelner Schriften und Autoren verstanden wurde.⁸

Hinzu kam, dass die Forschung sich wesentlich früher und intensiver mit Diderot beschäftigte als mit La Font und dass Diderots Persönlichkeit sowie sein Schaffen als Philosoph, Literat und Kritiker für mehrere Wissenschaftsdisziplinen gleichzeitig Ansatzpunkte lieferte. Seine Werke wurden sowohl in Frankreich als auch in zahlreichen Übersetzungen im Ausland immer wieder neu herausgegeben, so dass die Texte einem breiten Publikum zugänglich waren. Wrigley zieht daraus die Schlussfolgerung: „This has had the unfortunate result of tending to turn eighteenth-century French art criticism into a one-man show.“⁹

All diese Wege eröffneten sich nicht der Forschung zu La Font. Die Texte waren zwar zu Lebzeiten des Autors sehr bekannt und verbreitet, wurden danach aber nicht neu verlegt und auch bis zum Anfang des 21. Jh.s nicht übersetzt. Mit Ausnahme der zwei kurzen Beiträge von Charton (1850) und Arnauld (1859) setzte die allgemeine Rezeption erst mit Fontaine (1909) und Dresdner (1915) sowie die konkrete Auseinandersetzung sogar erst mit Desné (1957) ein. Auch bietet das Werk La Font's nicht die breite thematische Angriffsfläche wie das eines Diderot. Es umfasst im Wesentlichen Fragestellungen der Kunst und Kunstpolitik, was den Autor für Disziplinen wie die Philosophie oder Literaturwissenschaft bisher wenig attraktiv machte.

Diese sehr gegensätzliche Forschungslage zu La Font und Diderot führte letztlich zu einer verzerrten und paradoxen Betrachtungsweise. La Font, der von seinen Zeitgenossen sehr stark rezipiert wurde, geriet vom Ende des 18. bis zum Ende des 19. Jh.s in nahezu völlige Vergessenheit.¹⁰ Diderot hingegen, dessen Schriften zur Kunstreflexion, insbesondere die der Salons, in ihrer Entstehungszeit wesentlich weniger von den Zeitgenossen beachtet wurden

4 Fontaine (1909); Dresdner (1915); Zmijewska (1970); Crow (1985); Kirchner (1991); Levey (1993); Wrigley (1993); Lemaire (2004).

5 Becq (1984).

6 Den Meilenstein für das Umdenken in der Diderotforschung setzte Else Marie Bukdahl mit ihrem zweibändigen Werk zu Diderot als Kunstkritiker. Bukdahl (1980–1982).

7 Jollet (2001), S. 7.

8 Als Beispiel sei hier Brookner (1971) angeführt. Im Grunde genommen handelt es sich dabei um ein allgemeines Problem der Wissenschaftsgeschichte, denn in den historisch zu untersuchenden Disziplinen wurden und werden zum Teil noch heute Entwicklungsetappen ausschließlich anhand einzelner Persönlichkeiten, Werke und Ereignisse festgemacht. Die Forschung zur Kunstkritik unterscheidet sich in dieser Hinsicht nicht sehr von der zur Kunstgeschichte, Literaturgeschichte, Philosophiegeschichte, Wirtschaftsgeschichte etc.

9 Wrigley (1993), S. 8.

10 Fontaine (1909), S. 269; Desné (1957), S. 82; Munro (1995), S. 66.

und auf Grund ihrer damaligen Veröffentlichungsweise auch nicht in großem Maße rezipiert werden konnten, erfuhr ab dem 19. Jh. ein so großes Forschungsinteresse, dass viele andere Autoren und Werke dabei an den Rand gedrängt wurden.¹¹

Seit dem Ende des vergangenen Jahrhunderts ist jedoch in der Forschung eine eindeutige Verschiebung von der Einzeluntersuchung hin zur Kontextforschung zu beobachten, wobei in der Regel disziplinübergreifend gearbeitet wird. Als herausragende Beispiele, die dem französischen Kunstleben im 18. Jh. einen gebührenden Platz einräumen, sind v.a. die Arbeiten von Becq (1984/1994) zur Entwicklung der Ästhetik, von Crow (1985) und Van Horn Melten (2001) zur Bedeutung der Öffentlichkeit, von Kirchner (1991) zur Darstellung der Leidenschaften und von Wrigley (1993) zur Entstehung der Kunstkritik zu nennen. Auch Bukdahls Untersuchungen zu Diderot als Kunstkritiker sind in diesem Zusammenhang von Bedeutung, da sie Person und Werk konsequent in ihrem Kontext betrachten.¹² Mit der Forschungsperspektive verlagerte sich gleichzeitig die Diskussion um die Kunstkritik und ihre Protagonisten auf andere Schwerpunkte. Die Fragen lauten nun nicht mehr primär, wann sie entstand und wer der erste Kritiker war, sondern eher woraus und wie sie sich entwickelte. Damit rückt die Problematik der Entstehungszeit etwas in den Hintergrund, wird aber dennoch wieder aufgeworfen. Vor allem in der Forschung, die sich intensiver mit La Font beschäftigt, ist eine klare Tendenz zur Relativierung der These, La Font sei der erste Kunstkritiker, zu erkennen. Es wird nicht mehr behauptet, dass er „der Erste“ war, sondern „einer der Ersten“ und insbesondere der erste bedeutende Kritiker¹³, der der Kunstkritik den „acte de naissance officiel“¹⁴ verlieh. Damit einher geht eine Neubewertung von Diderot, dem nun die Rolle eines Nachfolgers La Fonts und eines Erneuerers der Kritik zugesprochen wird.¹⁵

Die Frage nach dem zeitlichen Beginn der Kunstkritik wird von den Autoren nun entweder gar nicht mehr beantwortet¹⁶ oder sehr unterschiedlich. Zmijewska sieht die Anfänge mit dem Wirken von Florent Le Comte¹⁷ um die Wende vom 17. zum 18. Jh.; Levey geht bis zu den Kommentaren im *Mercure de France* von 1725 zurück¹⁸; Crow spricht von einer inoffiziellen Kunstkritik in den späten 30er Jahren¹⁹ und erwähnt die *Lettre à M. de Poiresson-Cha-*

11 Wrigley (1993), S. 3, 8; Démoris/Ferran (2001), S. 12; Lemaire (2004), S. 57.

12 Bukdahl (1980–1982). Die Bedeutung Bukdahls in der kontextbezogenen Forschung wurde u.a. von Wrigley betont. Wrigley (1993), S. 8.

13 Zmijewska (1970), S. 33; Mervaud (1974), S. 124ff; McClellan (1996), S. 630; Lavezzi (1998), S. 81; Démoris (2001), S. 24.

14 Mervaud (1974), S. 139.

15 Desné (1957), S. 95; Zmijewska (1970), S. 1ff; Levey (1993), S. 160; Fanizza (2002), S. 31. Erkannt hatte dies auch schon Fontaine (1909), S. 269.

16 Mervaud (1974), S. 126. Chastel äußert in seiner Darstellung zur Geschichte der französischen Kunst lediglich, dass sich die Kritik Diderots an den klassischen Kanon hält. Chastel (2000), Bd. III, S. 203. Zur Entstehung des notwendigerweise vorher existenten Kanons wird jedoch keine Aussage getroffen.

17 Zmijewska (1970), S. 3. Gemeint ist dabei offenbar: Le Comte, Florent: *Cabinet des singularités d'architecture, peinture, sculpture et gravure*. Paris, 1699–1700.

18 Levey (1993), S. 2.

19 Crow plädiert dafür, keine Zeitverzögerung zwischen der Wiedereinrichtung der Salons 1737 und der einsetzenden Kunstkritik zu sehen. Crow (1985), S. 92. Diese These wird auch von Wrigley vertreten, jedoch dahingehend verändert, dass sich verschiedene vorher bereits existierende Elemente erst ab 1737 zu einer als solcher abgrenzbaren Kritik konstituieren. Wrigley (1993), S. 350f.

marande eines anonymen Autors von 1741 als ersten kommentierten Salon²⁰. Dem schließt sich Démoris an.²¹ In Bezug auf das Jahr 1747, in dem La Font seine erste Kritik veröffentlichte, geben die Untersuchungen also eine „Vorlaufzeit“ von 10 bis fast 50 Jahren an.

Ebenso schwankend sind die Aussagen der Forschung zu den auslösenden und konstituierenden Momenten der Kunstkritik. So werden das vermehrte Abhalten von Kunstausstellungen und die Wiedereinrichtung des Salons 1737 als historische Auslöser angesehen²², hinzu kommt die neue Rolle der   ffentlichkeit²³. Sie wird gleichzeitig Bühne der Auseinandersetzungen und Akteur des Geschehens. Auf abstrakter Ebene werden Geschmacksveränderungen des Publikums und ein generelles Klima des Missfallens an der Kunstentwicklung konstatiert.²⁴ Inhaltlich eröffnet die Kunstkritik neue Dimensionen, indem sie (positive und negative) Kritik am zeitgenössischen Kunstschaffen äußert, indem sie kunsttheoretische Überlegungen in den Diskurs einbezieht und indem sie die Verkettung von Kunst und Politik aufzeigt.²⁵ Während sich die Autoren in diesen Punkten gegenseitig ergänzen und nicht grundlegend widersprechen, besteht jedoch große Uneinigkeit darüber, ob die Wurzeln der Kunstkritik literarischer Art sind oder nicht.²⁶ Unstrittig ist in der bisherigen Forschung hingegen die Anerkennung der Kunstkritik ab La Font (bzw. Diderots) Wirken als neues literarisches Genre²⁷, das aber auf Grund seiner verschiedenartigen Konstituenten laut Wrigley nicht problemlos gegenüber anderen Genres abzugrenzen und auch nicht personalisierbar sei.²⁸

Die vorliegende Arbeit soll ausgehend vom Gesamtschaffen La Font neue Erkenntnisse zur Kunstkritik in Frankreich um die Mitte des 18. Jh.s liefern. Entsprechend der oben geschilderten Situation wird dabei in zwei Richtungen gearbeitet. Erstens geht es um eine kontextbezogene Neupositionierung der Person und des Schaffens von La Font.²⁹ Anhand seiner Schriften soll nachgewiesen werden, wie seine Kunstreflexion Entwicklungen in der

20 Crow (1985), S. 88.

21 Die *Lettre    M. de Poirisson-Chamarande* sei als „premier Salon au sens littéraire du terme“ zu verstehen. Démoris/Ferran (2001), S. 20.

22 Crow (1985); Wrigley (1993); Maurisson (2006).

23 Becq (1984); Crow (1985), Lavezzi (1998).

24 Tavernier (1983); Kirchner (1991).

25 Descourtieux (1978); Wrigley (1993); McClellan (1996); Lavezzi (1998); Démoris (2001).

26 Maurissons Aussage, dass die meist journalistischen Veröffentlichungen zu den Salons von Autoren ohne literarische Ausbildung und ohne Kenntnisse der Ästhetik stammen, steht den Meinungen von Cauquelin und Wrigley konträr gegenüber. Maurisson (2006), S. 197. Cauquelin bemerkt: „Les premiers pas dans la voie de la critique moderne sont encore liés    l’exercice de la littérature:   crivains, philosophes s’y adonnent comme leurs confr  res, journalistes, po  tes ou hommes de th   tre.“ [Cauquelin (1998), S. 102] Und Wrigley sieht in der Kunstkritik ein Verschmelzen von Elementen aus Akademiever  ffentlichungen, Connaissanceur  u  erungen, journalistischen Texten und Pamphleten aus den Bereichen Literatur, Politik und Philosophie. Wrigley (1993), S. 350f. Eine Kompromissstellung nehmen Démoris/Ferran ein, die die Kritik vor La Font insgesamt als nicht zwingend literarisch beschreiben, den Status der Literatur aber dennoch einigen Texten zugestehen. Démoris/Ferran (2001), S. 7.

27 Fontaine (1909); Dresdner (1915); Zmijewska (1970); Mervaud (1974); Descourtieux (1978); Kirchner (1991); Maurisson (2006). Im Gegensatz zu den übrigen Autoren spricht Dresdner von Gattung anstatt von Genre. Wenn jedoch unter Gattung die traditionelle Einteilung in Prosa, Lyrik und Dramatik verstanden wird, so wäre in diesem Fall die eher inhaltlich orientierte Einordnung als Genre zutreffender.

28 Wrigley (1993), S. 350f.

29 Fanizza forderte dies ausdrücklich, indem er den von Munro (1995) benutzten Begriff des „reassessment“ wieder aufgriff. Fanizza (2002), S. 36.

Literatur, Ästhetik und Kunst (künstlerisches Schaffen, Kunsttheorie, Kunstpolitik, Kritik) sowie historische Veränderungen aufnimmt und wie seine Texte wiederum auf diese Bereiche zurückwirken. Damit einhergehen auch die Klärung von La Fontes Verhältnis zu seinen Zeitgenossen und der Versuch einer Konkretisierung seines Einflusses. Wem steht er intellektuell nahe, wem steht er konträr gegenüber, von wem nimmt er tatsächlich Impulse auf und wer tritt schließlich in welchem Umfang sein Erbe an? Neben Diderot wurden in diesem Zusammenhang von der Forschung vor allem Bachaumont und Jean-Jacques Rousseau genannt.³⁰ Im Rahmen dieser Arbeit kann diese Thematik nicht erschöpfend behandelt werden. Es sollen aber Wege eröffnet werden, die es der zukünftigen Forschung erleichtern Spuren von La Fontes Wirken im Schaffen seiner Zeitgenossen und Nachfolger aufzudecken.

Zweitens soll die Arbeit Aufschluss darüber geben, inwiefern die Kunstkritik als literarisches Genre und Wissenschaftsdisziplin in der damaligen Zeit überhaupt abgrenzbar ist.³¹ Es sollen die Elemente herausgearbeitet werden, die die Grenzen zu benachbarten Textarten, Genres und Disziplinen markieren. Dabei wird von der Prämisse ausgegangen, dass die Kunstkritik im 18. Jh. durchaus abgrenzende Kriterien aufweist, aber dass sie, ähnlich wie Wrigley bereits bemerkte³², kein homogenes und in sich geschlossenes Genre ist. Im Unterschied zu Wrigley, der behauptet, dass die Kunstkritik kaum personalisierbar sei, wird der personalisierte Untersuchungsansatz aber neben dem genreorientierten angewandt³³ um zu zeigen, dass die Summe der inhaltlichen und formalen Kriterien beider Sichtweisen schließlich das Wesen der Kunstkritik kennzeichnet. Nur so lässt sich letztlich ihre Bedeutung für die kunstkritische Textproduktion der folgenden Jahrhunderte erschließen.

Als zeitliche Eingrenzung des Untersuchungsgegenstandes wurden die Jahre 1747 bis 1760 gewählt. Diese Daten sollen jedoch keine Dogmen, sondern eher Orientierungspunkte darstellen, denn auf davor und danach liegende wesentliche Werke und Ereignisse muss zum besseren Verständnis der betrachteten Periode oftmals verwiesen werden. Begründen lässt sich diese Zeitbeschränkung mit mehreren Argumenten. Zum Ersten fällt in diesen Zeitabschnitt das Hauptwerk La Fontes³⁴. Zum Zweiten umfasst die unmittelbare Rezeption seiner Werke die gleiche Periode, beginnend mit den Schriften von 1747 und einen letzten Höhepunkt erlebend mit Cochins *Misotechniques aux Enfers ou Examen des Observations sur les Arts* von 1763. Gleichzeitig setzen ab 1759 die *Salons* von Diderot ein und kennzeichnen trotz

30 Der Einfluss La Fontes auf Bachaumont wurde von Fanizza (2002) mehrfach angesprochen. Die Verbindungslinie zwischen Jean-Jacques Rousseau und La Font ist bei Démoris (2001) mehrmals Gegenstand des Diskurses.

31 Mit der ähnlich gelagerten, aber insgesamt viel weiter gefassten Frage, ob die Kunstkritik ein literarisches Genre bildet, beschäftigen sich unter verschiedenen Blickwinkeln die Autoren in Vaugeois (2005).

32 Wrigley (1993), S. 351.

33 Wrigley übt starke Kritik an den Wissenschaftsdisziplinen, insbesondere der Kunstgeschichte, die das „great-man paradigm of historical change“ voraussetzen und anwenden. Wrigley (1993), S. 3. An späterer Stelle akzeptiert er jedoch die Berechtigung eines personalisierten Ansatzes, wenn die Person nicht als Vertreter eines größeren Ganzen, sondern als Individuum betrachtet wird, das zur Konstituierung des Ganzen beiträgt. Wrigley (1993), S. 351. Insofern widerspricht der Ansatz der vorliegenden Arbeit nicht der Anschauung Wrigleys.

34 Dabei werden die *Ode sur les progrès de la peinture sous le règne de Louis le Grand* von 1725 und seine Beiträge zu Jean-Aymar Piganiol de La Force *Description historique de la ville de Paris* von 1765 vernachlässigt.

ihrer eingeschränkten zeitgenössischen Rezeption bereits eine neue Entwicklungsetappe der Kunstkritik. Zum Dritten markieren die Jahre 1747 bis 1760 einen Zeitabschnitt, der auch in der Forschung als abgrenzbare Periode des künstlerischen Schaffens angesehen und der gleichzeitig durch tief greifende institutionelle Veränderungen im Pariser Kunstleben gekennzeichnet ist.³⁵ Viertens ist das Ende der 40er Jahre des 18. Jh.s durch die Publikation philosophischer Hauptwerke gekennzeichnet³⁶, die – flankiert von der literarischen Produktion jener Zeit – wiederum Einfluss auf die Genese der Kunstkritik in dieser Periode hatten. Und schließlich werden fünftens all diese Geschehnisse von historisch-politischen Veränderungen begleitet, die ihren Anfang 1743 in der veränderten Regierungssituation von Ludwig XV. und 1745 im Aufstieg der Marquise de Pompadour haben.

1.2 Hauptlinien der Forschung zu La Font de Saint-Yenne

Im folgenden Abschnitt soll geklärt werden, wie sich die Forschung bisher mit La Font beschäftigt hat und zu welchen Ergebnissen sie dabei gekommen ist. Diese sollen dann Ausgangspunkte für eigene Überlegungen in Hinblick auf die oben gestellten Ziele darstellen. Die Wahrnehmung von La Fonts Schaffen beschränkt sich insgesamt auf sehr wenige Fachgebiete. In kunsthistorischen Studien zur französischen Kunst im 18. Jh. wird er meist nicht oder nur marginal erwähnt.³⁷ Hier dominiert immer noch Diderot die Diskussion. In Katalogen zu Ausstellungen, die Einzelaspekte der französischen Kunst dieser Epoche betrachten, finden die Urteile La Fonts zu seinen Zeitgenossen jedoch zunehmend Eingang.³⁸ Des Weiteren ist zu beobachten, dass in der zweiten Hälfte des vergangenen Jahrhunderts eine verstärkte Forschung zu einzelnen Autoren in Bezug auf ihr kunstkritisches Wirken einsetzt und somit eine nähere Beschäftigung mit La Font geradezu herausfordert. Neben der bereits erwähnten Diderot-Forschung³⁹, die mittlerweile auch den Blickwinkel auf La Font ändert, seien an dieser Stelle auch die Studien von Bastier (1903) zu Fénelon, von Ehrard (1965) zu Montesquieu, von Tavernier (1983), Michel (1987, 1991, 1993) und Fort (1994) zu Cochin, von Fort (1999) zu Bachaumont und von Biard-Millérioux (1984) sowie Balcou (2001) zu Fréron genannt.

35 Ähnlich argumentieren Fontaine in Bezug auf seine Periodeneinteilung zur Kunstkritik und Chastel hinsichtlich der Kunstgeschichte. Fontaine (1909), S. 213; Chastel (2000), Bd. III, S. 202.

36 Becq (1984), S. 489.

37 Moulin (1967), die den französischen Kunstmarkt aus soziologischer Perspektive untersucht, verzichtet in ihren Ausführungen zur Kunstkritik auf La Font, ebenso Chastel (2000) in seiner sonst sehr ausführlichen Darstellung zur französischen Kunst. Levey (1993) hingegen erkennt La Fonts Rolle in der Kunstkritik und verweist explizit auf die Komplexität seiner Ansichten zur Kunst, die eine Neubewertung unumgänglich erscheinen lassen. Levey (1993), S. 160.

38 Zu nennen sind an dieser Stelle vor allem die Kataloge *Jean Siméon Chardin* (Karlsruhe, 1999) und *Meisterwerke der französischen Genremalerei* (Ottawa/Washington/Berlin, 2004).

39 Faguet (1890); Seznec (1951, 1955, 1967, 1992); May (1957); Mortier (1967); Bukdahl (1980–1982); Delon/Drost (1989); Starobinski (1989, 1991).

Für die unmittelbare Auseinandersetzung mit La Font und seinen Ansichten zur Kunst sind bisher zwei Gruppen von Arbeiten besonders relevant: Zum einen die Werke, die einen Überblick über die Entwicklung der Kunstkritik oder Ästhetik vermitteln, und zum anderen die Studien, die sich ausschließlich auf La Font konzentrieren. Folgende Forschungsschwerpunkte kennzeichnen die erste Gruppe: Fontaine (1909) untersuchte den Zusammenhang zwischen der Kunstdoktrin und dem Schaffen von Malern, *amateurs* und Kritikern; Dresdner (1915) und Venturi (1964) vermitteln einen zeitlich sehr weit gefassten Überblick über die Entwicklung der Kunstkritik; Zmijewska (1970) konzentriert sich auf die Kunstkritik vor Diderot und Wrigley (1993) beschäftigt sich mit der Entstehung und den Funktionen der französischen Kunstkritik vom 18. Jh. bis zum Anfang des 19. Jh.s. McWilliam/Schuster/Wrigley (1991) liefern eine sehr ausführliche Bibliographie zur Salonkritik des gleichen Zeitraumes; Lemaire (2004) beschreibt die Entwicklung des Salons als Institution⁴⁰; Becq (1984/1994) zeichnet die Entwicklungslinien der französischen Ästhetik nach und Crow (1985) sowie Van Horn Melten (2001) setzen sich mit der Rolle der Öffentlichkeit im Kunstgeschehen auseinander. Für die La-Font-Forschung bieten von diesen doch recht zahlreichen Werken vor allem Dresdner (1915), Crow (1985) und Wrigley (1993) die ergiebigsten Resultate.

Die unmittelbare Forschung zu La Font setzt im 19. Jh., rund einhundert Jahre nach Erscheinen seines Hauptwerkes, der *Réflexions*, ein. Es handelt sich zunächst um zwei Aufsätze, den von Charton 1850 im *Magasin Pittoresque* veröffentlichten und den von Arnauld 1859 in der *Gazette des Beaux-Arts* publizierten. Beide Verfasser erkennen die Bedeutung La Fonts für die Kunstkritik seiner Zeit und zeichnen anhand seiner Hauptwerke und einzelner Reaktionen seiner Zeitgenossen das Bild eines Autors, den es durchaus wieder zu entdecken lohnt.

Dies dauerte letztlich aber weitere einhundert Jahre. Desné nimmt die Herausforderung 1957 an und veröffentlicht in *La Pensée* einen Aufsatz zu La Font, der sich mit dem Nationalgedanken und dem Patriotismus in La Fonts Werk beschäftigt und der durch die Übertragung dieser Konzeption auf die moderne Kunstbetrachtung durchaus als kontrovers anzusehen ist. Es folgen die Aufsätze von Mervaud (1974), Munro (1995) und Lavezzi (1998), die sich einzelnen Problemen der La Font-Rezeption widmen: Mervaud bespricht die *Réflexions* und ihre Bedeutung für die Kunstgeschichte. Munro schreibt zur „Kritik der Kritik“, d.h. zur Rezeptionsgeschichte, interpretiert Karikaturen, die La Font darstellen, und geht auf La Font als Versautor für Reproduktionen von Kunstwerken ein. Lavezzi untersucht schließlich ebenfalls anhand der *Réflexions* die Bedeutung La Fonts für die Entstehung der Kunstkritik. McClellan schreibt 1996 den Artikel zu La Font für das *Dictionary of Art* (Hrsg. Jane Turner) und erörtert dabei die Frage, warum La Font erst so spät in seinem Leben zur Tätigkeit als Kritiker gekommen ist.

40 Leider basieren die Ausführungen von Lemaire zu La Font auf fehlerhaften Informationen und Interpretationen, so dass die Arbeit, die zwar wertvolle Informationen zum Kontext von La Fonts Schaffen vermittelt, in Hinblick auf die konkrete Auseinandersetzung mit dessen Werk keinen Beitrag leisten kann.

Das größte Verdienst zur La-Font-Forschung im 20. Jh. fällt jedoch Descourtieux zu, der 1978 eine von Jacques Thuillier betreute Abschlussarbeit zum Wirken La Fonts verfasste. Diese Studie umfasst drei Teile, von denen die nachfolgenden Forschungen in der Regel leider nur den ersten, den biographischen Teil explizit würdigen, obwohl viele von ihnen vor allem auf die anderen beiden Teile „Genèse d’une œuvre“ und „Synthèse de l’œuvre du critique“ inhaltlich Bezug nehmen. Descourtieux hat die Biographie La Fonts bis ins Detail recherchiert, so dass die Forschung nach ihm keinen Anlass mehr sah, weitere Untersuchungen dazu anzustellen. Im zweiten und dritten Teil seiner Arbeit beschäftigt sich Descourtieux mit dem intellektuellen Hintergrund und der Bedeutung der Werke La Fonts, insbesondere der *Réflexions*. Letztlich beschränkt sich aber auch Descourtieux auf die Erörterung einzelner Grundgedanken, so wie es die Autoren vor und nach ihm auch praktiziert haben.

Zu Beginn des 21. Jh.s erscheinen drei Studien zu La Font, die sich vom Ansatz her sehr ähneln, da sie einzelne Schriften La Fonts neu herausgeben und mit Vorwörtern versehen. Jollet veröffentlicht 2001 unter dem Titel *La Font de Saint-Yenne. Œuvre critique* nahezu das vollständige überlieferte Werk von La Font⁴¹ mit dem offenkundigen Ziel, dass die Wahrnehmung La Fonts und seiner Ideen über sein Gesamtwerk erfolgt. Im gleichen Jahr geben Démoris/Ferran die *Réflexions* und die *Sentimens* zusammen mit kunstkritischen Schriften anderer bisher wenig beachteter Autoren neu heraus. Ihre Absicht ist es die Anfänge der Kunstkritik aus vorwiegend literaturwissenschaftlicher Perspektive zu beleuchten. Die von Démoris verfassten Einleitungen zu den *Réflexions* und den *Sentimens* zeigen daher auch zahlreiche Querverbindungen zu Entwicklungen in Literatur, Theater und Philosophie auf. Démoris vermittelt insgesamt keinen Überblick über das Gesamtwerk La Fonts, sondern offeriert eine komparatistisch angelegte Studie zu einzelnen Ideen der zwei Hauptwerke des Autors und stellt diese in einen größeren geistesgeschichtlichen Zusammenhang. Die dritte Neuausgabe liefert 2002 Fanizza. Er beschränkt sich ebenso wie Démoris/Ferran auf die *Réflexions* und die *Sentimens*, übersetzt diese aber ins Italienische, versieht die Texte mit kurzen kritischen Anmerkungen, die dem modernen Leser eine einfachere Textverständnis ermöglichen, und liefert als Anhang ein Glossar zu Begriffen der damaligen Ästhetik. Im Vorwort vermittelt er einen Überblick über die Ideen und den Einfluss La Fonts in Frankreich und unterstreicht die Bedeutung des europäischen Kontextes für die Ästhetik und Kunstkritik im Frankreich des 18. Jh.s.

In ihrem Grundtenor sind sich alle genannten Studien einig: La Font hat mit seinen Ideen und seinem Handeln seine Zeitgenossen irritiert bzw. geschockt und hat letztlich damit maßgeblichen Einfluss auf das Kunstleben und die Kunstkritik genommen. Allgemeiner Konsens herrscht auch bezüglich der wesentlichen Inhalte von La Fonts Werk: die Selbstdarstellung als Sprachrohr des Publikums, der Versuch von Literarität, das Abwägen von *raison* und *sentiment* im Urteilsprozess, die Ablehnung der Rokokokunst, das Favorisieren der Historien-

41 Nicht enthalten sind in dieser Ausgabe die ausschließlich privaten Briefe La Fonts, die nicht zu Lebzeiten des Autors publiziert wurden.

malerei. Wenn es aber letztendlich um die Interpretation dieser Fakten geht, eröffnen sich in der Forschung heftige Kontroversen: Spricht La Font für die Allgemeinheit oder geht er von einer geistigen Elite als Publikum aus? Kann sein Werk als literarisches bestehen oder ist sein doppelter Anspruch als pragmatisch angelegte Schrift und Literatur zu hoch gegriffen? Ist La Font Anhänger der vernunft- oder der gefühlsorientierten Ästhetik? Sind die Kritik am Rokoko und das Bemühen um die Wiederbelebung der Historienmalerei Ausdruck einer traditionsverhafteten oder modernen Einstellung, ist La Font Verfechter der *anciens* oder der *modernes*⁴²? Gibt er bei Bildern dem Kolorit oder der Zeichnung den Vorrang? Und was bedeutet dies alles für seine politischen Ansichten und seinen Einfluss auf die Kunstpolitik – ist sein Handeln eher konservativ bestimmt oder progressiv ausgerichtet? Liegt in seinem Schaffen überhaupt Radikalität oder ist es nur beiläufiges Kommentieren des Zeitgeschehens?

Diese Gegensätze in der Auslegung von La Font's Ansichten resultieren letztlich aus der Verschiedenartigkeit der Forschungsperspektiven auf sein Werk. Einerseits untersuchen Autoren die Wirkung La Font's auf das Kunstleben seiner Zeit; andererseits wird gefragt, welche Bedeutung sein Werk für die heutige Zeit hat⁴³. Somit ergeben sich Verschiebungen in der Wahrnehmung der gleichen Fakten. Außerdem ist das Maß seines Einflusses in Abhängigkeit von der Weite des betrachteten Kontextes unterschiedlich zu bewerten. Die Studien, die sich ausschließlich mit der Kunstkritik in einem sehr beschränkten Zeitrahmen befassen, kommen daher zu einem anderen Ergebnis als die Untersuchungen, die die Kunstkritik über mehrere Jahrhunderte oder im Kontext der Ästhetik, Philosophie, Literatur usw. betrachten.

Zusammenfassend lässt sich an dieser Stelle sagen, dass mit Ausnahme der Arbeit von Descourtieux (1978) bisher keine umfangreiche wissenschaftliche Untersuchung zu La Font's Werk vorliegt. Die übrigen Autoren haben sich auf Aufsätze oder einleitende Betrachtungen zu Neuausgaben von Texten beschränkt. Inhaltlich ist allen ein sehr selektiver und insofern abstrakter Ansatz gemeinsam, indem sie für die in den Raum gestellten Thesen selten konkrete Textbelege angeben und somit eine systematische Textanalyse nicht erkennbar wird. Problematisch ist außerdem die Konzentration der Forschung auf die *Réflexions* und die *Sentimens*, die zweifelsohne zu den für die Kunstkritik bedeutendsten Texten La Font's zählen, die aber deshalb noch keinen Grund per se liefern, die anderen Schriften unbeachtet zu lassen. Diese bewusste Nichtbeachtung der übrigen Texte La Font's führte u.a. dazu, dass inhaltliche und formale Entwicklungen innerhalb seines Gesamtwerkes bisher kaum Beachtung fanden, sondern dass es vielmehr als homogene Masse angesehen wurde. Die genannten Tendenzen sind nicht nur den Studien zu La Font zu entnehmen, sondern gelten auch für die Neuausgaben der Texte.⁴⁴ Einzig Jollet verfolgt mit seiner kompletten Werkausgabe einen ganzheitlichen Ansatz, belässt es aber in seiner Einleitung ebenfalls bei allgemeinen Fragestellungen.

42 Zur *Querelle des anciens et des modernes* vgl. Kapitel 2.4 und 2.9.

43 Ein markantes Beispiel dafür ist der Aufsatz von Desné (1957) zu La Font, worin der Autor die Bedeutung La Font's für die Kunst- und Kulturpolitik der eigenen Zeit herauszuarbeiten versucht. Er betont dabei den Gedanken, dass Kunstwandel stets einen sozialen Wandel voraussetzt.

44 Démoris konzentriert sich zwar auch auf die *Réflexions* und die *Sentimens*, verweist aber schon ansatzweise auf wichtige Entwicklungen im Zeitraum zwischen den beiden Schriften. Démoris (2001).

1.3 Ziele, Quellen, Methoden

Das Forschungsdesiderat ergibt sich aus den eben erwähnten Lücken, Ungenauigkeiten und inhaltlichen Streitfragen der bisherigen Untersuchungen. Anspruch der vorliegenden Arbeit ist es diese zu schließen, zu beheben bzw. zu beantworten und damit eine wissenschaftliche Untersuchung zu liefern, die das Gesamtwerk La Fonts betrachtet, die zentralen Thesen des Autors anhand seiner Texte konkret herausarbeitet, anschließend unter verschiedenen Gesichtspunkten systematisiert und sie schließlich in einen größeren Zusammenhang stellt. Auf die Analyse der Texte mit eher politisch-historischen oder literaturkritischen Themen wurde dabei bewusst nicht verzichtet.

Ursprüngliches Ziel dieser Arbeit war es La Fonts Werk als Ausgangspunkt zu nehmen, um seine Wirkung auf die europäische Kunstkritik des 18. Jh.s zu untersuchen. Bisher konzentrierte sich die Forschung zur Kunstkritik fast ausschließlich auf Frankreich oder stellte die einzelnen nationalen Entwicklungen kommentarlos nebeneinander. Wechselwirkungen, wie z.B. zwischen England und Frankreich oder Frankreich und Deutschland, wurden damit nur ungenügend oder gar nicht erfasst. Da sich aber im Verlauf der Vorarbeiten zu der vorliegenden Untersuchung herausstellte, dass das Werk La Fonts bisher nicht ausreichend aufgearbeitet ist, somit die Basis für eine weiterführende Betrachtung fehlt und eine zufrieden stellende Behandlung seiner Wirkung auf die europäische Kunstkritik den Rahmen der Arbeit sprengen würde, wird hier zunächst das Werk La Fonts untersucht. Der zukünftigen Forschung wird somit ein Mittel in die Hand gegeben, um weiterführenden Fragestellungen nachzugehen und Querverbindungen in der europäischen Kunstkritik aufzudecken.

Um einen Überblick über die Ausgangslage zu vermitteln, wird im Kapitel 2 auf die Situation der Kunst in Frankreich um die Mitte des 18. Jh.s eingegangen. Dabei stehen nicht nur die Kunst und das Kunstleben im engeren Sinne sowie die Kunsttheorie im Blickfeld, sondern es wird auch ein Augenmerk auf die Entwicklung der Literatur, der Musik, der Ästhetik, der allgemeinen Philosophie und der politischen bzw. gesellschaftlichen Gegebenheiten gerichtet. Ihre Bedeutung für das Verständnis der Kunstkritik besteht vor allem darin, dass diese Bereiche einerseits konstituierende Faktoren darstellen und dass sie andererseits in ihrer eigenen Entwicklung Parallelen zur Kunstkritik aufweisen. Da die vorliegende Arbeit interdisziplinär angelegt ist und sich daher sowohl mit kunsthistorischen als auch literaturwissenschaftlichen Fragestellungen beschäftigt, ist das Kapitel 2 verhältnismäßig umfangreich gestaltet, so dass es eine Herangehensweise an das Thema von beiden Seiten her ermöglicht.

Das Kapitel 3 beschäftigt sich mit La Fonts *Réflexions* und arbeitet unter sehr engem Textbezug dessen Auffassungen zur Ästhetik, zur Kunsttheorie, zur Kunstpraxis und -politik sowie zur Theorie und Praxis der Kunstkritik heraus. Eine direkte Fortsetzung findet das Kapitel im Abschnitt 5 mit der Analyse des Gesamtwerks von La Font. Um unnötige Wiederholungen zu vermeiden, wird dort zunächst ein chronologischer Überblick über die Schriften La Fonts gegeben und anschließend wird das Werk nur noch dahingehend betrachtet, welche Konstanten und welche Weiterentwicklungen in La Fonts Grundgedanken im Vergleich zu

den *Réflexions* zu verzeichnen sind. Das oben erwähnte inhaltliche Raster des Kapitels zu den *Réflexions* bleibt dabei im Wesentlichen erhalten, die Darstellungen hingegen werden in wesentlich komprimierterer Form als bei den *Réflexions* gegeben.

Da die ersten Reaktionen der Zeitgenossen auf La Font unmittelbar nach Erscheinen der *Réflexions* zu verzeichnen waren und sie ihrerseits wiederum auf die folgenden Schriften La Fonts einwirkten, ist zwischen die beiden Kapitel zu La Font das Kapitel 4 zur Rezeption La Fonts eingeschoben. In diesem Abschnitt wird eine Übersicht über die verschiedenen Reaktionen gegeben, der Hauptakzent liegt dabei auf ihren inhaltlichen Fragestellungen. Damit soll ergänzend zu der von der Forschung bereits weitgehend geleisteten chronologischen⁴⁵ nun auch eine inhaltliche Systematisierung erfolgen.

Obwohl von der Kontextschilderung im Kapitel 2 bis zur Darlegung der Entwicklungen innerhalb von La Fonts Gesamtschaffen im Kapitel 5 eine Chronologie erkennbar ist, folgen die einzelnen Abschnitte nicht zwingend diesem Zeitstrahl. Die Anordnung der Kapitel 3 bis 5, d.h. Werkproduktion-Rezeption-Werkproduktion, ermöglicht mehrere Blickwinkel gleichzeitig, weshalb sich die historische Sichtweise letztlich neben der inhaltlichen und formalen behaupten muss. So wie die Texte La Fonts und seiner Zeitgenossen ursprünglich zueinander in Interaktion standen und ihre Zuordnung zu einem bestimmten Schema sich im Nachhinein als äußerst schwierig gestaltet, so zielt die vorliegende Arbeit weniger auf eine eindeutige Sortierung der Quellen als vielmehr auf das Offenlegen von Querverbindungen auf allen drei oben genannten Ebenen. Das Zusammenspiel aller Teile der Arbeit soll am Ende im Kapitel 6 die Neupositionierung La Fonts ermöglichen und Aufschluss über sein Verdienst an der Kunstkritik geben. Konkrete Fragen sind dabei u.a.: Welche Position vertritt La Font in den *Réflexions* und in den nachfolgenden Schriften hinsichtlich der Ästhetik, Kunsttheorie und Kunstpraxis? Welche Auffassung von Kunstkritik vertritt La Font und wie reagieren seine Zeitgenossen darauf? Wer sind die Protagonisten der Kritik an La Fonts Ideen? Welche Inhalte verarbeiten sie? Wie präsentiert sich die Kunstkritik dem Publikum? Kann man innerhalb des Publikums bestimmte Zielgruppen erkennen? Und wie begegnete das Publikum der Kritik? Ist die Kunstkritik in ihrer Theorie und Praxis kohärent? Welche Impulse geben La Font und seine Zeitgenossen in den eben angeführten Punkten für die weitere Entwicklung der Kunstkritik?

Als Quellen für die vorliegende Arbeit dienen mit Ausnahme der an späterer Stelle besprochenen Karikaturen ausschließlich schriftliche Zeugnisse wie selbstständige Publikationen, Zeitschriftenartikel oder Briefe. Soweit die Dokumente zugänglich waren, wurden bei der Primärliteratur des 18. Jh.s die Manuskripte und die Erstausgaben eingesehen und als Textgrundlage benutzt. Für den Fall, dass spätere Auflagen von den Autoren mit Ergänzungen, Streichungen oder Veränderungen versehen worden waren und sie neue Erkenntnisse für die vorliegende Arbeit bringen, wird dies an entsprechender Stelle angemerkt. Bei La Fonts Schriften trifft das auf die Gesamtausgabe von 1752 zu, die seine Kunstreflexionen von 1725

45 Zmijewska (1970); McWilliam/Schuster/Wrigley (1991); Munro (1995).

bis 1749 mit teilweise erheblichen textlichen Veränderungen umfasst. Dafür war bereits von Descourtieux und von Jollet ein Editionsvergleich angeregt worden⁴⁶, der für diese Arbeit nun Wort für Wort vorgenommen wurde. Die Gesamtausgabe von 1752 wird somit als eigenständige Schrift behandelt und die entsprechenden Einzeltexte werden mit der Ziffer II gekennzeichnet, z.B. *Réflexions II*.

Im Anhang A wird eine Bibliographie der Werke La Fonts gegeben, worin sowohl die Originalausgaben als auch die Neuauflagen seiner Schriften angeführt sind. Die Texte sind primär in der Chronologie ihrer Entstehung und nicht in der sonst üblichen Zeitfolge ihrer Veröffentlichung geordnet.⁴⁷ Die einzelnen zu Lebzeiten La Fonts vorgenommenen Editionen sind unter den jeweiligen Schriften verzeichnet, ebenso die entsprechenden Angaben zur Lokalisierung, wenn es sich um Manuskripte handelt. Die übrigen Primärschriften des 18. Jh.s sind in einer getrennten Bibliographie im Anhang B und die Sekundärliteratur ist im Anhang C erfasst. Die Texte sind nahezu vollständig in der *Bibliothèque Nationale de France* (BnF) zugänglich. Besondere Bedeutung kommt dabei der seit 1980 auf Microfiche verfügbaren *Collection Deloynes* zu, einer u.a. von Mariette und Cochin zusammengestellten Sammlung von Schriften zur Kunst und damit unverzichtbaren Quelle für Forschungen zur Kunst und Kunstrezeption im 18. Jh. Außerhalb der BnF sind einzelne weitere Schriften in der *Bibliothèque de la Sorbonne* und in der Bibliothek des *Institut National d'Histoire de l'Art* (INHA) einsehbar.

An vielen Stellen dieser Arbeit wird auf Zitate zurückgegriffen um die Überprüfbarkeit der Aussagen zu gewährleisten. Die französischen Texte sind stets im Original zitiert, wobei in den Schriften des 18. Jh.s Abweichungen zur heutigen Orthographie und Grammatik deutlich werden, wie z.B. *sentimens* (*sentiments*) und *avoit* (*avait*). Neben französischen Zitaten werden auch englische ohne Übersetzung im Original angeführt. Die Zitate sind generell mit einem Kurzbeleg versehen. Die vollständigen Quellen erschließen sich aus den Bibliographien im Anhang. Bei den Textanalysen wurde einerseits nach inhaltlichen Kriterien vorgegangen, andererseits wurden die Texte mittels literaturwissenschaftlich-formaler Methoden untersucht. Dadurch sollen neue Erkenntnisse zu Inhalt und Form kunstkritischer Texte gewonnen werden, wie beispielsweise zum Textaufbau, zur Funktion des Sprechers und zu sprachlichen Mitteln.

Zum Schluss bleibt noch die Terminologie zur Kunstkritik zu klären, wobei mehrere Probleme gleichzeitig auftreten: Viele Autoren verwenden die Begriffe Kunstliteratur, Kunst-

46 Descourtieux verweist auf methodische Unterschiede bei den Ausgaben der *Réflexions* von 1747 und 1752, nimmt aber keine genaue Analyse dazu vor. Descourtieux (1970), S. 67. Jollet deutet darauf hin, dass La Font in den *Réflexions* von 1752 mit Änderungen am Text auf die Reaktion seiner Zeitgenossen zur Erstausgabe von 1747 antwortet. Ein Editionsvergleich würde deshalb seiner Meinung nach lohnenswert sein. Jollet (2001), S. 44. An späterer Stelle seiner Neuausgabe der Werke La Fonts legt Jollet für den Text von *L'Ombre* die Version von 1752 zu Grunde, was etwas unverständlich erscheint, da die Ausgabe von 1749 sehr wohl zugänglich ist und in der Edition von 1752 zahlreiche Änderungen im Vergleich zum Ursprungstext vorgenommen worden waren. Leider führt der Herausgeber keine Begründung für diese Vorgehensweise an.

47 Dies betrifft insbesondere die *Lettre pour servir de réponse* (1755) und die *Lettre à un Particulier* (1755), die erst ein Jahr später in *Le Génie du Louvre* (1756) abgedruckt wurden.

kritik und Salonkritik nahezu gleichberechtigt nebeneinander. Außerdem deckt sich die ursprüngliche Vorstellung von Kunstkritik im 18. Jh. nicht mit der modernen Auffassung. Und selbst im 18. Jh. existierten äußerst diffuse Vorstellungen zu diesem Begriff. Ausgangspunkt für diese Arbeit soll zunächst dieser nicht klar umrissene historische Terminus der Kunstkritik sein. In den Kapiteln 2.8. bis 2.10. wird er eingegrenzt und ausdifferenziert, so dass die Unterschiede zu anderen Formen der Kritik deutlicher heraustreten. Von da an wird mit einem Begriff der Kunstkritik im engeren Sinne argumentiert. Eines der Ziele dieser Arbeit besteht darin die inhaltlichen und formalen Konstituenten dieser Art von Kunstkritik zu beschreiben und ihre Bedeutung für die moderne Kritik zu benennen.



