

wünscht gewesen. Praktisch ist jetzt für den Benutzer die Publikation von Luigi Salerno, *I dipinti del Guercino*, Roma 1988, hinzuzuziehen, die in dem vorliegenden Katalog nicht mehr berücksichtigt werden konnte.

Der Katalog der Zeichnungen Guercinos legt ein seit mindestens 15 Jahren gemeinsam von Denis Mahon und Nicholas Turner erarbeitetes hervorragendes Ergebnis vor. Zwei Forscher verschiedener Generation haben sich in vorbildlicher Weise ergänzt.

Christel Thiem

## TEXTAUSGABEN VON PROUDHON UND ZOLA

Sicherlich hat es der Zufall gefügt, daß 1988 gleich drei prominente Quellentexte zur französischen Kunsttheorie des 19. Jahrhunderts in deutscher Version vorgelegt bzw. wieder vorgelegt wurden. Gattungsspezifisch von privaten Tagebuchaufzeichnungen (Delacroix, *Journal*) über den großangelegten Entwurf eines ästhetischen Systems (Proudhon, *Du principe de l'art*) bis zur feuilletonistischen Polemik (Zola, *Salons*) reichend, vermitteln sie einen vorzüglichen Einblick in das Kunstschaffen zwischen etwa 1830 und 1890. Zwei dieser Ausgaben hier vorzustellen, heißt jedoch nicht nur, philologische Detailkritik zu üben — obwohl sich auch daraus manches über Konzeption und Selbstverständnis der Unternehmungen ablesen läßt —, es bedeutet vor allem, sich über den Stand der Forschung Rechenschaft zu geben, Leistungen und Defizite zu benennen sowie weiterführende Fragen anzureißen.

PIERRE-JOSEPH PROUDHON, *Von den Grundlagen und der sozialen Bestimmung der Kunst*. Ins Deutsche übertragen, eingeleitet und erläutert von Klaus Herding. Berlin, Volker Spiess 1988. 322 S., 15 Abb. (= *Klassiker der Kunstsoziologie*, hrsgg. von Alphons Silbermann Bd. 3).

Als Silbermann 1979 unter dem Titel *Klassiker der Kunstsoziologie* einen Essayband mit Studien über bedeutende Vertreter der Disziplin herausbrachte, verstand er dies als Dienst an einem interessierten Publikum, dem damit ein wesentliches Gebiet der Kunstwissenschaft erschlossen würde. Weil nämlich, „wie unsere eigenen Bemühungen haben zeigen können, der deutsche Verleger aus nicht immer eindeutigen Gründen davor zurückschreckt, das ‚Risiko‘ einzugehen, vergangene, vor vielen Jahren einmal in Übersetzung erschienene oder zeitgenössische, in französischer oder englischer Sprache verfaßte kunstsoziologische Schriften in Übersetzung neu herauszugeben oder überhaupt zu verlegen, fanden wir es an der Zeit, von kompetenten Kennern der Materie einige der bedeutenden Kunstsoziologen und ihre grundlegenden zentralen Schriften zur Sache zumindest ‚vorzustellen‘“ (S. 8). Trotz der entmutigenden Erfahrungen hat Silbermann jedoch die ursprüngliche Idee nicht fallengelassen: Seit einigen Jahren erscheint im Verlag Spiess die Buchreihe ‚Klassiker der Kunstsoziologie‘, in der ausgewählte Werke in neuen Ausgaben vorgelegt werden. Nach Texten von Jean-Marie Guyau und Hippolyte Taine ist auch der dritte Band einer französischen Arbeit des 19. Jahrhunderts gewidmet: Pierre-Joseph Proudhons *Du principe de l'art et de sa destination sociale*. Für Überset-

zung, Einleitung und Kommentar konnte Klaus Herding gewonnen werden, der sich seiner Aufgabe mit besonderem Engagement und großer Sorgfalt unterzogen hat. Ein gut fünfzigseitiges Vorwort und die knapp vierzig Seiten Anmerkungen mit unzähligen Verweisungen auf Quellen und Sekundärliteratur machen das Buch zu einer allen wissenschaftlichen Anforderungen genügenden Edition, deren Bedeutung kaum zu überschätzen ist (und die noch weit besser zu würdigen wäre, wenn man gerade angesichts der reichen Kommentierung mit einer Fülle von Namen und Titeln nicht am Register gespart hätte). Das Wichtigste schon hier: Herding hat für die Übertragung erstmals wieder seit 1865, dem posthumen Erscheinungsjahr des Proudhon'schen Werks in Erstauflage, welcher sich die Ausgaben von 1875 und 1939 (Nachdruck 1982) anschlossen, auf das Originalmanuskript des Autors in der Bibliothèque municipale zu Besançon zurückgegriffen. Die von der handschriftlichen Fassung z. T. erheblich abweichenden Versionen der alten Ausgaben konnten korrigiert werden; der „wahre“ Proudhon kommt somit zu Wort (vgl. S. 65 ff. und das Variantenverzeichnis S. 311 ff.). Wie wenig man sich der Tatsache bewußt war, im gedruckten Text ein von den Nachlaßverwaltern zusammengestelltes Pasticcio zu haben, geht etwa noch aus der Charakteristik der alten Edition durch Pierre Palix 1975 hervor: „Avec scrupule et compétence, ces amis du maître, rassemblèrent les feuillets et les chapitres rédigés, et indiquèrent avec soin ce qui était complet, entièrement élaboré et ce qui ne l'était pas... La pensée du philosophe des arts a donc été scrupuleusement respectée (P. Palix, *Le goût littéraire et artistique de P.-J. Proudhon*, Bd. 2. Lille 1975, S. 898). Diese Vorstellung, an der aber auch rein gar nichts stimmt, dürfen wir nun endgültig begraben. Damit aber muß die hier vorgelegte deutsche Fassung, so paradox das scheinen mag, bis zu einer neuen französischen Ausgabe aufgrund vergleichbarer philologischer Bemühungen als *die* kritische Proudhon-Edition der *Grundlagen* gelten. Die Übersetzung spricht nicht dagegen, erweist sie sich doch als treue Version des Originals, ohne daß literarische Ambitionen des Bearbeiters den Text durch unnötige Eingriffe manipuliert hätten. Das kann einem Werk nur gut tun, dessen Diktion immer etwas von der Spontaneität des gesprochenen Worts hat, etwas Sprunghaft-Hastiges bis zur Polemik Führendes, weil aus der ständigen Position der Verteidigung und Rechtfertigung heraus geschrieben.

Angesichts der investierten Arbeit wird man sich der Frage nach dem Verhältnis von Aufwand und Ergebnis nicht verschließen können. Immerhin ist Herding unbefangene genug, Proudhon nicht zum Helden hochzustilisieren, von dem aus sich sämtliche Probleme der Kunsttheorie des 19. Jahrhunderts angehen ließen. Was aber rechtfertigt die intensive Beschäftigung mit einem Werk, dessen Autor auf dem Gebiet der Kunst bestenfalls als Autodidakt gelten kann, dessen Argumentation z. T. unsystematisch, wenn nicht gar widersprüchlich ist? Herding hat diese Frage unmittelbar nach Erscheinen des Werks selbst beantwortet (K. H., Pourquoi lire „l'esthésie“ de Proudhon? In: *Gazette des Beaux-Arts* 111, 1988, S. 103—108). Für ihn bedeutet die Auseinandersetzung mit dem Schriftsteller — so wenig vollkommen dessen Arbeiten auch sein mögen — nicht nur einen unmittelbaren Einblick in die Situation der Kunstkritik des 19. Jahrhunderts, gleichzeitig ist der Text auch unschätzbare Hilfsmittel für die Analyse der Malerei Courbets und das Verständnis der modernen Kunst ganz allgemein, sind doch die von Proudhon angesprochenen Probleme des Verhältnisses von Kunst und Gesellschaft auch

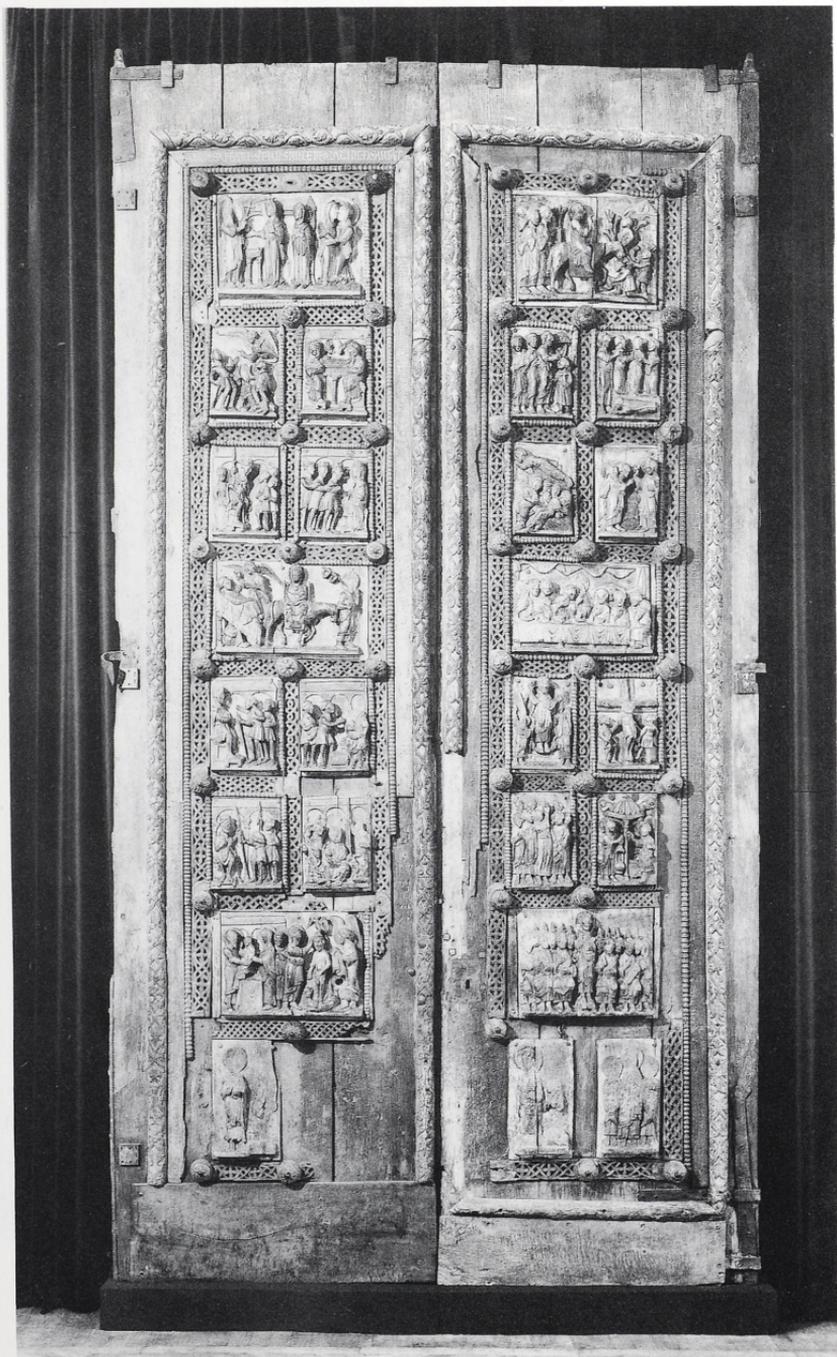


Abb. 1 Köln, St. Maria im Kapitol. Gesamtansicht der hölzernen Türflügel (Rhein. Bildarchiv, 48015)

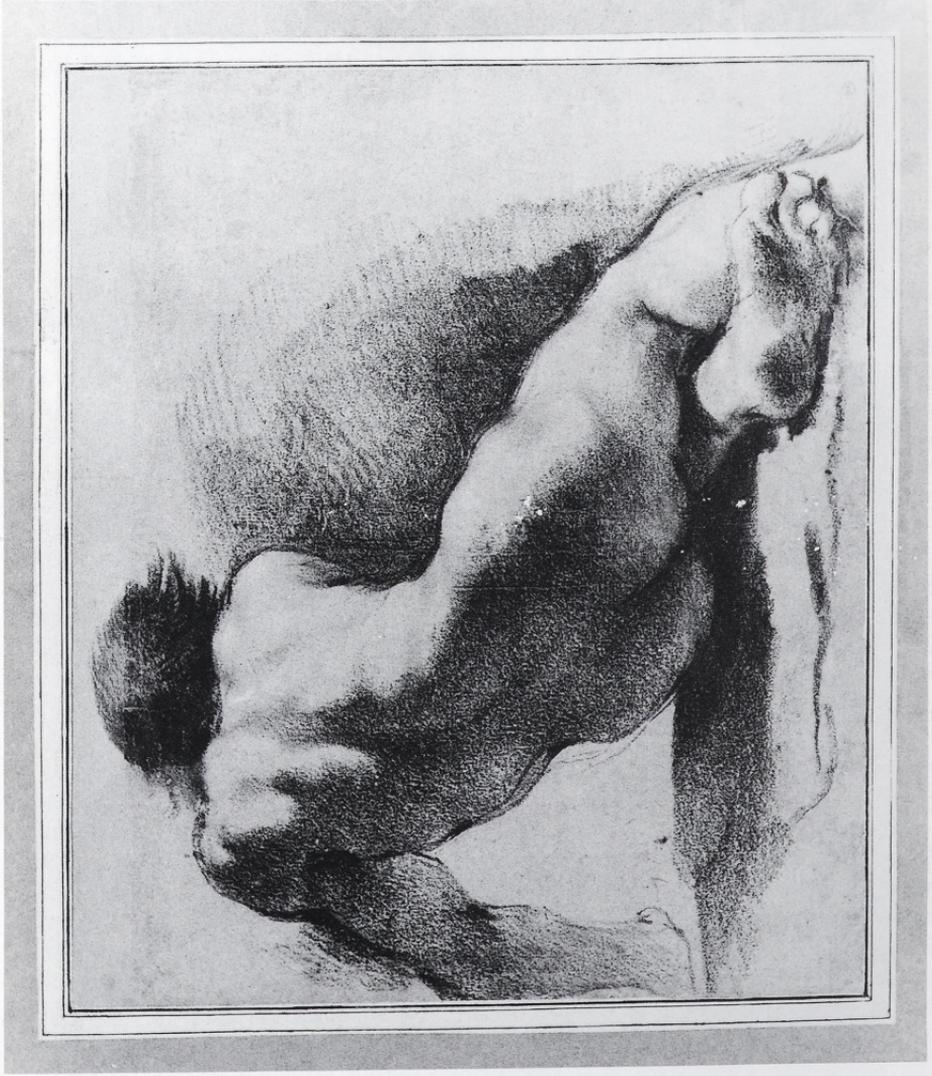


Abb. 2 Guercino, Aktzeichnung. Fett-Kohle, 463 x 465 mm. Privatbesitz



Abb. 3 Guercino, Engel. Braune Feder, 130 x 148 mm (beschnitten), Stuttgart, Privatbesitz



Abb. 4a Guercino, *La Notte*, Fresko im Casino Ludovisi, Rom (nach Mahon, *Dipinti* 1968)



Abb. 4b Guercino, *La Notte*, Rötelzeichnung. 244 x 232 mm. Windsor, Royal Collection (Kat. Windsor 1989, Nr. u. Abb. 19)

heute noch von besonderem Interesse. Für den Herausgeber war jedoch zunächst die Erläuterung des Textes wichtig. Bei Proudhon verlangt dies einen Kommentator von fast detektivischen Fähigkeiten auf unterschiedlichsten Wissenschaftsgebieten (vgl. S. 11). Die Vorarbeiten von Puech in seiner Ausgabe von 1939 waren keineswegs erschöpfend; Herding hatte deshalb den mannigfaltigen, aus allen Ecken der europäischen Kulturgeschichte gesammelten Lese- und Erkenntnisfrüchten auf die Spur zu kommen und nachzugehen, um so wenigstens in Umrissen Proudhons sicherlich teilweise nur kurzfristig angelesenes Wissen zu rekonstruieren, auf dessen Basis er häufig in eklektischer Weise seine Theorie aufbaute. Es kann hier nicht darum gehen, durch das Aufweisen weiterer mehr oder minder offen zutage liegender Assoziationen und Übernahmen das ohnehin schon verwirrende Panorama solcher Bezüge weiter auszugestalten. An einem Beispiel sei jedoch dargestellt, wie der Autor mit Hilfe winziger Zitatschnipsel seine Argumentation untermauert oder zu würzen versteht und damit den Bildungsbürger des 19. Jahrhunderts zur Dechiffrierung des Textes einlud. Die kritische Auseinandersetzung mit Vernet im zehnten Kapitel der *Grundlagen* (S. 160 ff.) hatte ihre Vorläuferin in Baudelaires berühmtem „Verriß“ im *Salon* von 1846. Der Militärmaler als Begründer einer neuen Kunst ohne Helden und Idole? Für Proudhon eine absurde Vorstellung. Seine Aufforderung: „*Risum teneatis!*“, die Herding im Anhang brav übersetzt, bleibt als lateinische Wendung so lange uninteressant, wie man sie nicht als Übernahme aus der *Ars poetica* (V. 5) erkennt. Also mit Horaz gegen Horace Vernet. Das mag als harmloser, etwas angestrengt wirkender Witz erscheinen und sehr tiefen Sinn sollte man nicht hineininterpretieren; es belegt aber ein Verfahren des Zitierens, bei dem nichts ohne „Zweck“ geschieht, so daß immer wieder auch nach der inhaltlichen Bedeutung der häufig wie Versatzstücke benutzten und scheinbar nur die Belesenheit des Autors zur Schau stellenden wörtlichen Übernahmen zu fragen ist.

Inwieweit Fragen der Philologie in die Problematik der Textinterpretation eingreifen und somit Anspruchsniveau und Bedeutungsdimension der Aussagen entscheidend bestimmen können, zeigt sich vielleicht am deutlichsten im Titel. *Von den Grundlagen und der sozialen Bestimmung der Kunst* steht als Übertragung des französischen *Du principe de l'art et de sa destination sociale*. Herding war sich der Schwierigkeiten, die die Urfassung aufgibt, durchaus bewußt (S. 69). Weder ist die Überschrift sicher als aus Proudhons Feder stammend verbürgt; noch geht es in seiner Schrift — wenn auch diverse Stellen, so etwa der Titel von Kapitel 2 (S. 81; vgl. auch S. 79 u. 89), diesen Eindruck erwecken — um ein Prinzip der Kunst. Dennoch besteht kein Grund, vom Wortlaut der französischen Fassung abzuweichen, ja gerade erst durch ihre exakte Wiedergabe wird etwas von der Programmatik deutlich, die sich dort ankündigt. Wir halten es nämlich für wahrscheinlich, daß der Titel von 1865, auf wen er auch zurückgehen mag, unter Anspielung auf die 1746 von Charles Batteux herausgegebene Untersuchung *Les Beaux Arts réduits à un-même principe* gewählt wurde, das Werk des 18. Jahrhunderts durch die zusätzlich eingeführte Dimension des Sozialen noch überbietend, wobei der Begriff *destination sociale* von Comte übernommen wurde. Eine solch bewußte, vielleicht schon von Proudhon intendierte Anbindung verhiess nicht nur die Aufwertung des Werks durch Einordnung in den Traditionszusammenhang großer kunsttheoretischer Arbeiten, gleichzeitig ist damit schon angedeutet, wie die Antwort auf einen Realismus ausfallen

wird, für den die Nachahmung der Natur zum wichtigsten Kriterium von Kunst geworden war. Ob und inwieweit Proudhon dabei den Inhalt von Batteux' Schrift im Auge hatte, ist heute kaum mehr zu entscheiden; denn dort war keineswegs einer kruden Naturabschrift das Wort geredet worden, wenngleich eine oberflächliche Lektüre diesen Eindruck entstehen lassen konnte (vgl. Ludwig Tavernier, *L'imitation de la Belle Nature*. Zum Verständnis des Künstlers in der Nachahmungstheorie von Charles Batteux, in: Hans Körner u. a. [Hg.], *Empfindung u. Reflexion, ein Problem d. 18. Jh.s.* Hildesheim 1986, S. 49–98). Muß man auch Proudhons Text — wie in der Einleitung dargelegt (S. 16 ff.) — im Lichte der Aussagen unterschiedlicher Theorien und Denker des 19. Jahrhunderts auf den Gebieten von Politik, Philosophie und Kunst lesen (Fourier, Hegel und Comte haben Proudhon nachhaltig beeinflusst, und vielleicht war es gerade des letzteren Überlegung zur Suche nach den *premiers principes* in den Wissenschaften, die diesen zu seiner Untersuchung anregten [vgl. Auguste Comte, *Discours sur l'Esprit Positif*, Kap. 3 Abschnitt 35]), so steht doch immer die klassische Kunsttheorie als Reibungsfläche im Hintergrund (vgl. S. 31, 34, 37 f.). Dies lag auch deshalb nahe, weil dort ein halbwegs kohärentes System mit einer doch einigermaßen festgelegten Terminologie etabliert worden war, dem trotz seiner Demontage seit dem 18. Jahrhundert weder „Romantik“ noch „Realismus“ etwas ähnlich Geschlossenes entgegenzusetzen hatten. Proudhons Ablehnung der einen Richtung als „Ausschweifung des Herzens und Auflösung des Geistes“ (S. 99) und „im tiefsten Grunde Verderbnis“ (S. 264), der anderen als nur oberflächlich und damit außerhalb der Wahrheit stehend (vgl. S. 201) setzt für seine Kunstbetrachtung die Anlehnung an ein festes Gedankengebäude eigentlich schon voraus. Dies zeigt bereits die Terminologie, mit der der Autor seinen Gegenstand in den Griff zu bekommen versucht. Eine eingehendere Untersuchung von Proudhons Vokabular, die über den Text der *Grundlagen* hinauszugreifen hätte, lieferte für die Situierung des Werks zwar nützliches Material, angesichts der oftmals aber wenig einheitlichen Verwendung steigerte dies nur die Verwirrung, wollte man daraus eine sichere Festlegung ableiten. Auf die schillernden Bedeutungsmöglichkeiten von *idéel* wird in der Einleitung verwiesen (S. 21 u. 69 f.), anderes, wie *Einbildungskraft*, *Phantasie* oder *Genie*, gehört ebenfalls zur gängigen kunsttheoretischen Terminologie und war z. T. schon vorher für eine realistische Ästhetik instrumentalisiert, d. h. neu definiert worden (Buchon, Castagnary; vgl. K. Herding [Hg.], *Realismus als Widerspruch. Die Wirklichkeit in Courbets Malerei*. Frankfurt 1978, S. 74 ff., 155 ff.). Nimmt Proudhon auch an der Umwertung der Begriffe aktiven Anteil, scheinen alte Bedeutungen und Konnotationen doch immer wieder durch. So geht z. B. die von ihm getroffene Einteilung der wichtigen Produktions- und Rezeptionsbedingungen, nämlich Vernunft und Geschmack, auf die Unterscheidung von *génie* und *gôût* als *raison active* und *sentiment* wie etwa bei Batteux zurück. Proudhons Verknüpfung dieser Begriffe (vgl. S. 138 ff.), denen Idee und Darstellung zugeordnet werden und auf der Seite der Rezeption wissenschaftlich exakte und gefühlsmäßig willkürliche Kritik entsprechen, mußte für jemanden, der sich eine fast mathematische Ästhetik erträumte (vgl. S. 33 u. 37), zugleich Wertung und Rangfolge sein. Und in der Tat erweist sich die etwa gleichberechtigte Einbeziehung beider Bereiche in sein System, die manchmal anzuklingen scheint (S. 138 f. u. 269), sehr schnell als trügerisch. Entscheidend sind die Rollen, die Proudhon sich selbst sowie dem Publi-

kum als Kunstrichter zgedacht hat. Während er sich mit der „sittlichen und vernunftgemäßen Einschätzung“ zufriedengibt und sich ästhetischer Wertung weitgehend enthalten will, soll der Leser und Betrachter „frei sein in seiner Empfindung“ (S. 139). Man mag das vordergründig als „Demokratisierung“ des Urteilens über Kunst verstehen (vgl. S. 39), muß sich aber vor Augen halten, daß die Position des 18. Jahrhunderts, die damit wieder auflebt — Dubos' Auffassung von der Urteilsfähigkeit aller Menschen —, auch jetzt noch nicht von einer wirklichen Gleichberechtigung aller Kritik ausgeht. Nicht nur Dubos' Überbewertung des Gefühls, auch Batteux' „Produktionsmodell“ mit dem Ausgleich zwischen den Kategorien, die für sich allein nicht zur wahren Kunst führen, sondern deren eine als notwendiges Korrektiv der anderen diene, ist in Proudhons Theorie zugunsten der scharfen Konturierung eines Gegensatzes ungleich gewichtiger Teile aufgegeben. Werden bei Dubos, obwohl auch hier dem *bas peuple* eine Fähigkeit zum Urteil nicht zuerkannt ist, Standesschranken abgebaut (vgl. Peter Bürger, Zur Auffassung des Publikums bei Du Bos und Desfontaines, in: ders., *Studien zur frz. Frühaufklärung*. Frankfurt 1972, S. 44—68), so errichtet Proudhon neue Grenzen: jetzt zwischen dem Berufskritiker und dem dilettierenden Genießer, der sich höchstens auf den gesunden Menschenverstand berufen kann (vgl. S. 186). Daß bei diesen Gedanken Überlegungen Comtes im Hintergrund stehen (*Discours*, Kap. 3, Teil 2), ist wahrscheinlich.

Läßt sich die Umgestaltung des alten Rezeptionsmodells nur aus dem weiteren Kontext der Aussagen Proudhons erschließen, so ist sein Widerspruch gegen die Naturnachahmung als Prinzip der Kunst eindeutig ausgesprochen, da damit nur das Handwerkliche künstlerischer Tätigkeit erfaßt würde. *Seele* und *Wahrnehmungsvermögen* sind die wichtigen Bedingungen des Kunstschaffens; die Fähigkeit zu fühlen wird nun als ein Prinzip der Kunst erkannt (S. 83 ff.; vgl. S. 25). Was wie ein unmittelbarer Rückgriff auf die Romantik aussieht, erweist sich jedoch eher wieder auf Comtes System von Nachahmung, Idealisierung und Ausdruck basierend. Keineswegs eine Kurzformel für die historische Entwicklung der Kunst seit dem 18. Jahrhundert, ist damit für Comte die in jeder Werkgenese zum Tragen kommende prozessuale Entfaltung künstlerischer Gestaltung umschrieben. Für Proudhon, der das Fühlen des Künstlers als wesentlich einstuft, bleibt das Dilemma, dieser Kategorie als Kritiker mit dem Intellekt nachspüren zu wollen, ein Dilemma, welches im nicht harmonisierten Verhältnis von Produktion und aufgespaltenen Rezeption seine Ursache hat.

*Savoir pour prévoir* war die Maxime der Wissenschaft Comtes gewesen. Ähnlich geht auch Proudhon vor, wenn er in einem historischen Überblick, der die Kapitel 4 bis 11 umfaßt, seine Thesen an alter Kunst überprüft. Ein solcher Einschub wirkt ein wenig merkwürdig in einem Buch, das eben nicht kodifizierte Ästhetik sein will, sondern eher den Charakter einer ausführlich geratenen, eng an tagespolitische Fragen und Interessen gebundenen Salonkritik besitzt. Dennoch bewegt sich Proudhon, auch was die geschichtliche Perspektive seiner Betrachtung angeht, auf bereits vorbereitetem Terrain. Wenn das Kunstwerk seit etwa 1800 immer stärker als historische Größe ins Bewußtsein getreten war, und damit nicht nur als Gegenstand formalkritischer Untersuchung an Bedeutung gewann, sondern auch neuer ästhetischer Betrachtung zugänglich wurde, so mußte die Verschiebung des Interesses auf gesellschaftliche Aspekte, die vor allem für die zeitgenössische Kunst wichtig wurde, keineswegs den Bruch mit dem historischen Verständ-

nis von Kunst bedeuten. Ansätze für eine Kombination oder Verschmelzung beider Schweisen waren schon in der „Klimatheorie“ seit Anfang des 18. Jahrhunderts zu finden, die schließlich in Winckelmanns *Geschichte der Kunst* eine Systematisierung erfuhr. Proudhons Position zwischen solch früher „sozialgeschichtlicher“ Situierung des Kunstwerks und dem Höhepunkt der Milieutheorie bei Hippolyte Taine zeigt vor- und rückwärtsweisende Züge (vgl. für die Situation um die Mitte d. 19. Jh.s in Frankreich jetzt Wolfgang Klein, *Der nüchterne Blick. Programmatischer Realismus in Frankreich nach 1848*. Berlin u. Weimar 1989, S. 188 f.). Deutlich wird dies in der Charakterisierung einzelner Epochen und ihrer Schöpfungen, bei der der Autor auf die hinlänglich bekannten, bisweilen klischeehaften und vulgärwissenschaftlichen Ansichten der Zeit kurz nach 1800 zurückgreift, die teilweise nach der Jahrhundertmitte längst überholt oder doch beträchtlich ins Wanken gekommen waren. Hier ist Proudhon nicht auf dem aktuellen Stand der Forschung. Besonders gilt das für die Auf- und Abwertung von Gotik und Renaissance, die recht naiv saint-simonistische und romantische Vorstellungen übernimmt (vgl. jetzt Michael Paul Driskel, *The 'Gothic', the Revolution and the Abyss: Jean-Philippe Schmit's Aesthetic of Authority*, in: *Art History* 13, 1990, S. 193–211, bes. S. 204 f.). Trotz solcher Rückbezüge, die in Kommentar und Anmerkungen der vorliegenden Ausgabe eingehend auf die Bedeutung für Proudhon hin untersucht werden, führt dessen Theorie jedoch weit über das zu seiner Zeit Propagierte hinaus. Es ist nicht allein der Versuch, den Gegensatz von Naturnachahmung und Poesie zu überwinden — das haben auch andere unternommen —, es geht um eine neue Zweckbindung der Arbeit vor allem des Malers, um die Vereinbarkeit von Nutzen und Schönheit, die in die bekannte utilitaristische Definition von Kunst mündet (S. 98 u. 183). Die für eine solche Kunst notwendige, durch den Ausführenden im Werk zu leistende Fortsetzung der Natur (S. 97 f.) — ein Thema, welches ja auch die klassische Kunsttheorie kannte — ist durch die Aufgabe der Vorbereitung einer sozialen Welt in eine ganz neue Dimension hineingewachsen. Wie „revolutionär“ Proudhon mit solchen Thesen war, macht ein Blick auf die Literatur deutlich. 1864 brachten die Brüder Goncourt ihren Roman *Germinie Lacerteux* heraus, dem sie ein später berühmt gewordenes Vorwort voranstellten. Auch hier geht es um die Frage wahrheitsgemäßer Darstellung, die neue Themen fordere. Doch weiter als vielleicht bis zur Besserung des Publikumsgeschmacks reicht das Ziel des Schriftstellers nicht; in den Augen Proudhons ein zu beschränktes Tun. Möglicherweise darf man die Passage über einen falsch verstandenen Realismus in den *Grundlagen* (S. 201) als seine Antwort auf die Goncourts lesen.

Eine wichtige Aufgabe des historischen Teils der *Grundlagen* besteht darin, die Begründung der These von der Zusammengehörigkeit der Kategorien Idealismus und Realismus in der Kunst zu leisten. Proudhon greift hier in eine Debatte ein, die besonders seit etwa Mitte des 19. Jahrhunderts in Frankreich geführt wurde, in der Zwischenzeit aber vieles von der anfänglichen Schärfe eingebüßt und ihren eigentlichen Höhepunkt bereits überschritten hatte. Angesichts der vielfältigen Stellungnahmen kann es kaum Erfolg versprechen, die Quelle für die eine oder die andere Aussage zu bestimmen. Insofern erscheint es auch wenig sinnvoll, wie Herding auf eine Stelle des sonst für Proudhon so wichtigen Thoré zu verweisen, welcher ebenfalls die absurde Trennung der beiden Bereiche rügt und dies mit der ebenso künstlichen Differenzierung zwischen Linie und

Farbe in Verbindung bringt. Ja in diesem Fall scheint der Hinweis sogar in die Irre zu führen, da Proudhon die Salonkritik von 1865 nicht mehr gekannt hat. Damit ist die fragliche Passage aber auch ungeeignet, als typisches Muster einer aus Periodika zusammengelesenen Theorie zu stehen (vgl. S. 90 Anm. 2 [S. 278]; die dort falsch angegebene Bandzahl für das Werk Thorés war schon richtig bei Herding, *Realismus als Widerspruch*, S. 112).

Trotz der ohne Zweifel starken Verwurzelung in der französischen Ästhetikdiskussion seiner Zeit, die Herding klar herausgearbeitet hat, bleibt jedoch zu fragen, inwieweit der germanophile Proudhon nicht auch die deutschen Versuche zur Ausbildung einer realistischen Kunsttheorie nach Hegel verfolgt hat und eventuell sogar für seine Argumentation nutzte. Wenn bisher die Formierung der Gedanken Proudhons unter dem Einfluß der Philosophie und der Kunstkritik jenseits des Rheins dargestellt wurde, so beschränkte sich das vor allem auf die Zeit bis 1848, auf die Auseinandersetzung mit Kant und Hegel, Feuerbach und Marx. Pierre Hauptmann hat das nach einer ersten Periode der Kontaktaufnahme 1839—1844 als *invasion allemande* in ein dreistufiges Rezeptionsmodell für die Jahre zwischen 1844 und 1848 gebracht (P. Hauptmann, *Proudhon, Marx et la pensée allemande*. Grenoble 1981). So prägend die zu der Zeit vermittelten Anregungen auch für den späteren Proudhon noch sind, es dürfte nicht dabei geblieben sein. Was er jedoch danach aufgenommen hat, ist wieder nur indirekt zu erschließen. Gerade aber für den Grundpfeiler seiner Ästhetik, das Verhältnis von Idealismus und Realismus, stellt sich die Frage in besonderer Weise. In Deutschland waren es die Junghegelianer und die von Hegel beeinflussten Kunst- und Literaturkritiker, welche sich mit dem Problem auseinandersetzten (vgl. den Überblick bei Reinald Ullmann, *Ludwig Pfau, Monographie eines vergessenen Autors*. Frankfurt/M. u. a. 1987 [Europäische Hochschulschriften Ser. 1, Bd. 1012], S. 199 ff.). Es wundert nicht, wenn sich dort manches von dem, was in Proudhons Ästhetik später thematisiert bzw. weiterentwickelt wird, vorgedacht oder schon ausgesprochen findet. So lassen sich Stellen bei Max Schasler, Julian Schmidt, Ludwig Pfau u. a. unmittelbar neben Aussagen Proudhons setzen. Dabei hatte man sich jedoch teilweise schon aus der Position des Kampfes gegen Klassik und Romantik zurückgezogen. Schmidt, der im dritten Band seiner *Geschichte der deutschen Literatur* 1855 noch gegen die „trübe Phantasie der Romantik“ und die „principlose“, weil inhalt- und formlose Kunst der Restaurationszeit eiferte, sieht dafür in den 60er Jahren keine Veranlassung mehr. „Die ausführliche und heftige Polemik gegen krankhafte Erscheinungen ist heute völlig antiquirt“, befindet er in der 5. Auflage von 1867, um sich dem Versuch zu widmen, „das Kritische in's Historische zu verwandeln“. In der Verabschiedung aus dem Tagesgeschehen mag sich neben der Entpolitisierung des Standpunktes auch die inzwischen schärfer herausgebildete Trennung der Aufgaben des Kritikers und des Wissenschaftlers abzeichnen. Daß Proudhon diesen Weg nicht mitging, versteht sich von selbst.

Konkreter faßbar und über Parallelstellen in ihren Werken hinausreichend sind die Beziehungen zwischen Proudhon und Pfau (vgl. Ullmann, S. 287 ff.). Dieser hatte, seit 1852 in Paris lebend und freundschaftliche Kontakte zu Proudhon unterhaltend (Ullmann, S. 152 f.), unmittelbar nach dem Erscheinen die ersten beiden Teile von dessen Schrift *De la justice dans la révolution et dans l'église* in Deutsche übersetzt (1858/60),

nachdem er sich schon im Schweizer Exil mit den Gedanken des Franzosen vertraut gemacht hatte, den er für einen „éminent dialecticien, le seul de cette force que la France eut produit depuis Descartes“ hält (*Etudes*, S. 225). 1862 — Proudhon befindet sich noch im Exil in Belgien — erscheinen in Brüssel und Paris Pfau *Etudes sur l'art*, von der Kritik einhellig gelobt (Ullmann, S. 149). Dieses Werk war nicht zu übersehen; Proudhon wird hier auch eigene Gedanken wiedergefunden haben: gerade das Paar Idealismus — Realismus war von ihm entlehnt worden. Dennoch, was bei Proudhon in z. T. langen Argumentationsketten „nachgewiesen“ wird, bringt Pfau in treffende Aperçus; so etwa seine Grundauffassung von realistischer Kunst: „...plus un type est idéal, sans manquer de vie, plus il est réel en même temps“ (S. 182), oder, gleichsam die Schlüsselbegriffe der späteren Ästhetik Proudhons aufnehmend und in ihren Beziehungen zueinander charakterisierend: „L'idéal...c'est la réalité rendue vraie, c'est la vérité rendue sensible, c'est l'idée rendue image“ (ebd.). Die „Produktion“ des Ideals sei ein allgemein menschliches Anliegen und habe etwas mit dem *sentiment* zu tun, das ja auch die Grundlage von Proudhons Buch über die Gerechtigkeit gewesen sei; daher auch der Begriff *l'idéal spontané* (S. 178). Aufgabe der Kunst ist nach Pfau immer die „révélation de la vérité“ (S. 181), für die eben nicht eine auch noch so genaue Realitätsabschilderung genüge. Ähnlich wird Proudhon die Dialektik zwischen Realität und Wahrheit sehen (S. 201). Aber selbst dessen ansatzweise gelungene „Ästhetik der Photographie“, die Herding zu Anfang des 3. Kapitels der *Grundlagen* ausmacht (S. 90 Anm. 3 [S. 278]), war bei Pfau schon vorgezeichnet, wenn er im Gegensatz zur Auffassung der Zeit den eigenständigen Wert dieses Mediums erkennt: „L'instrument du photographe transforme la réalité“, das Ergebnis ist folglich „nullement une copie servile“ (S. 171).

Es sollte hier nicht Aufgabe sein, nochmals den politischen Ansatz des Ästhetikers Proudhon darzustellen und seine davon nicht zu trennenden, im engen Zusammenwirken mit Courbet entstandenen und von dessen Malerei angeregten kunsttheoretischen Ideen umfassend zu würdigen. Insofern ist das Gesagte natürlich einseitig. Das läßt sich jedoch leicht verschmerzen, da wir mit Herdings Ausgabe der *Grundlagen* ein Arbeitsinstrument besitzen, welches in so gut wie allen Aspekten der Proudhon'schen Kunsttheorie weiterführt und einen Denker lebendig werden läßt, der das „il faut être de son temps“ ernst nahm und durch das Fortschreiten auf einem von vielen vorgezeichneten Weg in exemplarischer Weise einlöste.

EMILE ZOLA, *Schriften zur Kunst. Die Salons von 1866—1896*. Mit einem Vorwort von Till Neu. Aus dem Französischen von Uli Aumüller. Frankfurt/Main, Athenäum 1988. XVIII + 294 S.

Scheint es manchmal merkwürdig und sogar ein wenig anrühlich, wenn historische Ereignisse oder Persönlichkeiten von unterschiedlichen wissenschaftlichen Disziplinen in friedlicher Einigkeit und gegenseitiger Bestätigung beurteilt werden, so dürfte der Kunstkritiker Emile Zola nie in den Verdacht geraten, einem Kartell diverser Forschungsrichtungen Vorschub geleistet zu haben, welches sich, um zu allseits gesicherten Aussagen zu kommen, in „unlauterem Wettbewerb“ um ihn gekümmert hätte. Denn der Zugang, den man sich von vielen Seiten und Positionen zu Zola bahnte, führte nicht sel-

ten zu Resultaten, die sich z. T. diametral gegenüber standen: Während die Literaturwissenschaft — wenn sie auch den Romanschriftsteller stets höher einschätzte und die Schwächen des Kritikers durchaus nicht verkannte — dennoch meist zu dem Ergebnis kam, daß Zolas negatives Urteil über die Malerei der 1870er und 1880er Jahre schon seine Berechtigung hatte, so war man sich in der Kunstgeschichte weitgehend einig, daß Zola, dem Dilettanten auf dem Feld der Kunstkritik, letztlich das Verständnis für die Malerei seiner Zeit fehlte. Wie sonst hätte er den Impressionismus als gescheitert ansehen, die Entwicklung der Malerei des 19. Jahrhunderts als Weg des Niedergangs charakterisieren können? Es ergäbe jedoch ein falsches Bild, wollte man die Leistungen, die die Forschung vor allem seit den 50er Jahren unseres Jahrhunderts erbracht hat, einzig auf die negative oder positive Beurteilung der Zola'schen Kunstkritik verkürzen. Um den Stellenwert dieser Kritik, ihre Bedingungen und Auswirkungen herauszuheben, war schließlich eine Durchleuchtung der französischen Kunsttheorie des 19. Jahrhunderts vonnöten. Danach war schnell zu erkennen, daß die Bedeutung der Arbeiten Zolas weniger in der Etablierung eines neuen ästhetischen Systems liegen als vielmehr in der Tatsache, daß die zwischen 1863 und 1896 verfaßten Texte im ständigen Diskurs mit der bildenden Kunst der Zeit entstehen und somit wichtige Dokumente für die Geschichte der Malerei in Frankreich und ihre Rezeption bieten. Unmittelbare Auswirkungen auf die Malerei sind jedoch nicht zu erkennen. „Ma petite théorie“ — wie Zola selbst seine „Lehre“ bezeichnete, die er für „la seule vraie“ hielt — ist eine unter dem Eindruck der Erlebnisse in den Jahren nach 1860 und unmittelbar vor den Kunstwerken konzipierte, in der Folgezeit wenig weiterentwickelte Theorie.

Es war vor allem die französische und die angelsächsische Forschung, die sich für den Kritiker Zola interessierte; zu nennen sind nur die Namen Adhémar, Brady, Ehrard, Hemmings, Mitterand und Niess als die bekanntesten. Dagegen fällt der geringe Anteil deutscher Arbeiten zum Thema auf. Ein symptomatisches Detail mag diesen Zustand beleuchten: Liegt etwa die seit der Jahrhundertwende immer wieder in die Verlagsprogramme aufgenommene Romanserie der „Rougon-Macquart“ neben diversen Einzelausgaben in neuerer Übersetzung, von Rita Schober herausgegeben und kommentiert, seit einiger Zeit vor (Bd. 1—20, Berlin 1953—1974; München 1974—1977), muß man sich für die Schriften über die Kunst an den völlig unzureichenden Auswahlband von Herman Helferich (= Emil Heilbut) aus dem Jahr 1903 halten. Das Unternehmen einer neuen deutschen Gesamtausgabe der Kritiken bedarf von daher grundsätzlich keiner Rechtfertigung, und man wird die jetzt erschienene Übersetzung mit um so größerem Interesse zur Kenntnis nehmen, aber auch besondere Erwartungen an sie knüpfen.

Der handliche, gut gedruckte Band gibt sich sympathisch unprätentiös in schwarzem Einband mit farbigem Schutzumschlag. Dazu kommt die übersichtliche Aufteilung des Inhalts: Einer gut elfseitigen Einleitung von Till Neu, etwas untertreibend als „Vorwort“ bezeichnet, folgen die 280 Seiten des Textkorpus; drei Seiten mit Anmerkungen und ein Personenregister vervollständigen das Werk.

Um es gleich vorweg zu sagen: Das hier vorgelegte Opus enttäuscht. Schon die flüchtige Durchsicht enthüllt eine „Konzeption“, die sich nur als laienhaft charakterisieren läßt. Mit geradezu atemberaubender Nonchalance hat man einen Text abgedruckt, der den Gedanken an eine kritische Edition nach heutigem Stand der Forschung in das Reich

unerfüllter Wünsche verweist. Das Kriterium für solch harsches Urteil gibt die Einleitung zunächst selbst an die Hand, wenn etwa der Anspruch erhoben wird, „Zolas kunstkritische Schriften zu den Salons und anderen Pariser Kunstausstellungen ... hier erstmals vollständig in deutscher Sprache veröffentlicht“ zu haben (S. VII). Mißtrauisch geworden, da selbst in Frankreich noch keine vollständige Ausgabe existiert, wünscht man jetzt etwas über den der Übersetzung zugrundegelegten Text zu erfahren. Auf S. IV werden wir belehrt, daß 1959 Zolas *Salons* und Kritiken von Hemmings und Niess herausgegeben wurden — in der Tat die erste wichtige moderne Edition, die in der Forschung heute noch zu Recht als Pionierleistung gilt. Der Vergleich mit diesem mittlerweile jedoch auch nicht mehr ganz taufrischen Werk bringt die Gewißheit, daß hier wirklich die Quelle des deutschen Textes liegt. Übergangen werden damit aber neuere Editionen: die von Henri Mitterand (E. Z. *Œuvres complètes*, Bd. 12. Paris 1969, S. 771—1071), als z. Zt. umfangreichste die 1970 als Taschenbuch bei Garnier-Flammarion erschienene Ausgabe, besorgt von Antoinette Ehrard, sowie die reich kommentierte Auswahl-edition von Gaëton Picon und Jean-Paul Bouillon (E. Z. *Le bon combat*. Paris 1974; dort S. 319 ff. Angaben zu Erstveröffentlichungen und bis dahin erschienenen Ausgaben).

Die Frage nach dem französischen Text ist im Falle der Kritiken Zolas von essentieller Bedeutung, wuchs doch die Zahl der bekanntgewordenen Texte seit den 50er Jahren kontinuierlich. Zwar ist, wie Hemmings damals zutreffend betonte, bei Zola nicht jedes Wort von höchster Bedeutung (S. 9), sich aber heute auf den Wissens- und Erkenntnisstand von 1959 zurückzuziehen, erscheint mehr als bedenklich. Hält man nämlich den deutschen Text neben den französischen bei Ehrard, so fehlen immerhin 40 bis 50 Seiten, bei einem Umfang von insgesamt ca. 330 Seiten ein nicht geringer Prozentsatz, vor allem Arbeiten aus den Jahren 1868 bis 1875 (Ehrard, S. 179—212). Dazu gibt es an vielen Stellen Lücken, die sich daraus erklären lassen, daß Zola Artikel anlässlich späterer Buchveröffentlichungen überarbeitet hat (zu den Varianten s. Mitterand, S. 1065—1069). Schließlich wurden auch die Beiträge aus *Mes Haines* von 1866 nicht aufgenommen. Von einer „vollständigen Veröffentlichung“ kann also beileibe nicht die Rede sein.

Der logisch nicht zu begründenden Textauswahl korrespondiert ein Anmerkungsapparat, der kaum zu unterbieten ist. Zieht man die Nachweise der Erstpublikationen ab, so bleiben für den ganzen Text nicht einmal zwanzig erläuternde Hinweise. Wieder verrät ein Blick in die französische Ausgabe von Hemmings und Niess, wo man sich bediente; nur hat man die dort schon sparsamen Fußnoten noch einmal reduziert und teilweise durch andere, eher nebensächliche Erläuterungen für das deutsche Publikum ersetzt. Ähnliches gilt für das Register, das durch Straffung viel von seiner Brauchbarkeit eingebüßt hat. Ein hinter dieser Bearbeitung stehender Sinn ist nicht zu erkennen.

Die hier zutage tretende Askese, die keineswegs als Beschränkung auf das Wesentliche, denn als sprunghafte und wenig systematische pseudowissenschaftliche Verbrämung des Textes mit Alibicharakter firmiert, bestimmt auch die knappe, durch zehn Nachweise „gestützte“ Einleitung. Schon die benutzte Literatur macht schnell klar, daß es keineswegs unternommen wurde, in Auseinandersetzung mit aktueller Forschung eine konzise Einführung ins Werk des Kritikers Emile Zola zu geben. Da findet sich das wieder — nichts Schlechtes übrigens —, was man, von Panofsky bis Herding, zu Hause

im Regal stehen hat. Spätestens angesichts von Gombrichs Kunstgeschichte wird sich aber die Frage aufdrängen, ob nicht das eine oder andere zum Thema verfaßte Buch oder ein neuerer Aufsatz angemessener gewesen wären. Das Vorwort erweist sich als ein an der Oberfläche operierender, eher auf Deskription beschränkter Versuch, Grundlinien der Zola'schen Kunsttheorie nachzuzeichnen. Flüchtigkeiten werden sich bei so knapper Darstellung nie vermeiden lassen: im eigentlichen Sinn problematisch erweist sich aber schon die vom Autor gewählte Konzentration der Betrachtung auf das Verhältnis zwischen Zola und den Malern Courbet, Manet und Monet als „besonders spannend“ (S. VII). Es ist der Verdacht nicht ganz zu unterdrücken, daß bei dieser Auswahl das Register nach rein quantitativen Kriterien konsultiert wurde. Nur so ist auch erklärlich, warum das wirklich spannende Verhältnis Zola — Cézanne, das die Grenzen der Kritikfähigkeit des Schriftstellers unmittelbar deutlich werden läßt, übergangen wurde (s. jetzt Mary Anne Stevens [Ed.], *Cézanne. The Early Years*. Ausst.—Kat. London 1988, bes. S. 21 ff.). Auf das gegen einen solchen Vorwurf eventuell anzuführende Argument, dies könne deshalb nicht Gegenstand der Einführung sein, da die Quellen hierzu außerhalb der *Salons* lägen, ist zu erwidern, daß auch der Abschnitt „Zola und Courbet“ (S. VIII—XI) über weite Strecken sich am frühen Aufsatz *Proudhon et Courbet* orientiert, der ebenfalls nicht abgedruckt wurde. Die enge Festlegung der Darstellung auf drei Ausschnitte legt gerade bei einer so kurzen Studie zu enge Fesseln an, als daß ein differenziertes Bild des Kunstkritikers Zola entworfen werden könnte. Ein solches Bild aber — das erweisen die Forschungen immer deutlicher — prägen Brüche und Sprünge. In ihrer Deutbarkeit schillernde und z. T. sogar widersprüchliche Aussagen in Zolas kritischen Werken lassen jeden Versuch einer harmonisierenden Zusammenfassung scheitern, was insbesondere für das Frühwerk zwischen 1863 und 1868 gilt, das R. Butler untersucht hat (*Zola's art criticism [1865—1868]*, in: *Forum for modern language studies* 9, 1974, S. 334—347). Die Schwierigkeiten, Zola gerecht zu werden, beginnen aber schon angesichts seiner eingeschränkten Fähigkeiten, bildende Kunst zu rezipieren. Aufgrund seiner Kurzsichtigkeit war der Kritiker ganz offenbar nicht in der Lage, die technischen Errungenschaften impressionistischer Malerei vollkommen zu würdigen. Das hat sich unmittelbar auf die Bildanalysen und ihr Vokabular ausgewirkt, bei denen auffallenderweise vom Gemälde inspirierte Gedanken und Assoziationen im Zusammenhang mit dem Bildthema, kaum jedoch eine wirklich intensive Beschreibung, die Farbe und Wirkung berücksichtigte, im Vordergrund stehen (vgl. L. R. Furst, *Zola's art criticism*, in: U. Finke [Ed.], *French 19th Century Painting and Literature*. Manchester 1972, S. 164—181). So ist es weniger der begriffliche Schlüssel, der Zola zur Beurteilung später Impressionisten fehlt, als vielmehr das Vermögen, die in Farbflecken weitgehend aufgelösten Bilder dieser Zeit zu dechiffrieren. Merkwürdigerweise sollte der ebenfalls stark kurzsichtige Paul Alexis ein ganz anderes Verhältnis zur Malerei der 1870er Jahre finden. Seine Fähigkeit, die Umwelt nur in winzigen scharfen Fragmenten wahrzunehmen, führte ihn zu besonderem Interesse für die Bilder eines Seurat oder Signac (vgl. J. de Palacio, *Paul Alexis: myopie littéraire et affres du style*, in: *Cahiers naturalistes* No. 61, 1987, S. 37—54). Das notwendige „neue Sehen“ der Gemälde leisten in der Kritik Philippe Burty und Edmond Duranty (dessen Analyse Zola sich einmal bedient [Picon/Bouillon, S. 183 f.]). Klingt es nicht wie eine Abrechnung mit Zolas Be-

trachtungsweise, wenn Burty die Umwandlung des Darzustellenden durch Licht und Farbe als eine Tat beschreibt, die „sich wenig um die Billigung der Kurzsichtigen“ kümmerere (L. Venturi, *Geschichte der Kunstkritik*. München 1972, S. 262)? Wenn Zola zu dieser Zeit, nämlich 1879, den Malern mangelnde handwerkliche Fähigkeit vorwirft, so ist das jedoch nicht nur ein Reflex seiner persönlichen Schwierigkeiten; es kann kein Zufall sein, daß die Distanzierung von der Malerei in einem Augenblick erfolgt, in dem Zola, eng angelehnt an Claude Bernards *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale*, seine Theorie des naturalistischen Romans zusammenfassend darlegt. Die experimentelle Methode garantiert ihm, daß Literatur nicht nur Naturabschrift, sondern ein Kunstwerk ist. „Nous partons bien des faits vrais, qui sont notre base indestructible; mais, pour montrer le mécanisme des faits, il faut que nous produisions et que nous dirigeons les phénomènes; c'est là notre part d'invention, de génie dans l'œuvre. ... nous devons modifier la nature sans sortir de la nature, lorsque nous employons dans nos romans la méthode expérimentale“ (E. Z. *Le roman expérimental*. Ed. A. Guedij. Paris 1971, S. 33 f.). Bei ähnlicher Beurteilung des Malens kommt es aber zu Schwierigkeiten. Einerseits fordert Zola die Entsprechung von Auge und Hand, d. h. die Fähigkeit, das Gesehene adaequat umzusetzen (Ehrard, S. 320; vgl. Hemmings, S. 31), dazu die Spontaneität des Sehens, die blitzschnelle Aufnahme optischer Reize als wesentliche Eigenschaft gerade des Malers in der freien Natur (Ehrard, S. 278, 335), er wehrt sich andererseits jedoch gegen eine dieser Spontaneität entsprechende Malweise, die als „automatischer“ Vorgang Temperament und Persönlichkeit des Künstlers weniger zur Geltung zu bringen schien, als das für große Kunst nach seiner Meinung nötig war. Für Probleme der Maltechnik und wissenschaftlichen Farbenlehre, die gegen Ende des Jahrhunderts ins Zentrum des Interesses der Künstler rückten, war Zolas Kunsttheorie nie zu gebrauchen.

Das war allerdings auch schon deshalb nicht möglich, weil das Fundament dieser Theorie bereits zu Beginn des Jahrhunderts gelegt worden war. Die Suche nach ästhetischen Grundkategorien, die als Instrumentarium geeignet schienen, „moderne“ Malerei zu würdigen, bringen den noch unerfahrenen, 1860 aus der südfranzösischen Provinz nach Paris gekommenen Zola deutlich in eine Abhängigkeit von älteren Kritikern. Seine in der Frühzeit in erster Linie als „Antiästhetik“ nicht nur zu den Regeln der Akademie, sondern vor allem zu den Theorien Proudhons und Taines konstruierte und bis in die Spätzeit des kritischen Werks beibehaltene Definition von Kunst als „coin de la nature (in frühen Texten steht dafür „création“) vue à travers un tempérament“ ist daher, wie schon Hemmings richtig sah (S. 40), partiell z. B. in Äußerungen Baudelaires zu finden. Deutlicher noch ist die Nähe zu der Maxime, die Delacroix als Aufgabe des Künstlers im *Journal* zum 25. November 1855 notiert: „Tirer de son imagination des moyens de rendre la nature et ses effets, et les rendre suivant son tempérament propre.“ Angesichts der bekannten intensiven Rezeption deutscher Romantik im Frankreich der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts wunderte es nicht, wenn solche Vorstellungen von dort mit ange-regt worden wären. Erinnert sei nur an den Versuch August Wilhelm Schlegels, das Kunstwerk in seinem Verhältnis zur Natur zu bestimmen: „Man könnte die Kunst daher auch definieren als die durch das Medium eines vollendeten Geistes hindurchgegangne, für unsre Betrachtung verklärte und concentrirte Natur“ (A. W. Schlegels *Vorlesungen*

über *schöne Litteratur und Kunst*. 1. Teil. Heilbronn 1884, S. 103/104). Zolas Definition wurzelt tief in der europäischen Romantik.

Die Beschränkung der Aussage über das Kunstwerk auf den rein persönlichen Prozeß des Schaffens, wobei jedweder Bezug auf eine irgendwie engagierte politische Kunst ängstlich vermieden wird, findet ihre logische Fortsetzung in Gedanken Zolas zur Aufgabe des bildenden Künstlers, dessen Studium allein dem engeren Bereich einer Transponierung der Natur ins Werk zu gelten habe. Die Befruchtung der Arbeit mit *idées* sei nicht nur schädlich, sondern sogar tödlich. „Et c'est pour cela qu'on ne doit le (i. e. l'artiste) juger ni en moraliste ni en littérateur; on doit le juger en peintre” (Ehrard, S. 102). Es ist bemerkenswert, daß dem Maler, der ähnlich wie der Schriftsteller Themen des modernen Lebens zu gestalten habe, eine wesentliche Aufgabe verweigert wird, die Zola dem Autor selbstverständlich zugesteht: Die Literatur des Naturalismus ist eine — um den späteren Begriff Sartres zu verwenden — „littérature engagée”, die Zustände analysiert und Mißstände bloßlegt, mit dem Ziel, auf eine Besserung hinzuwirken. Und so ergibt sich, daß „aucune besogne ne saurait donc être plus moralisatrice que la nôtre, puisque c'est sur elle que la loi doit se baser” (Guedij, S. 133). Wieder hatte Zola damit eine Position bezogen, um die vor ihm schon gestritten worden war. Die Richtungen hatten in Champfleury, dem Apologeten einer Kunst ohne moralischen Anspruch, und Jules-Antoine Castagnary, der die Einbindung der Malerei in den gesellschaftlichen Kontext vertrat, ihre Exponenten gefunden.

Zolas scharfe Grenzziehung zwischen Literatur und Malerei ist im übrigen von Künstlern akzeptiert bzw. ähnlich gesehen worden. Cézannes Stellungnahme dazu in Gesprächen und Briefen läßt das deutlich erkennen (vgl. die Zusammenstellung der Aussagen bei W. Hess, *Dokumente zum Verständnis der modernen Malerei*. Hamburg 1978, S. 17). Anders ist die Position Pissarros zu deuten, die in der negativen Kritik an Huysmans' Ausführungen über zeitgenössische Malerei zum Ausdruck kommt: „Vous vous êtes laissé entraîner dans des théories littéraires, qui ne peuvent être applicables qu'à l'école de Gérôme...modernisée!” schreibt er dem Autor zu seinem Buch *L'art moderne (Correspondance de C. P. I. Paris 1980, S. 208)*. Einigkeit über die literarische Form sei möglich, „mais quel fossé nous sépare quant à la peinture.” Hier scheint ein Mißtrauen artikuliert zu sein, das wohl nicht zuletzt auch durch Zolas Bewertung bildender Kunst zwischen Schriftstellern und Malern entstanden war.

Neben die eifrig verfochtene These von der Aufgabentrennung innerhalb der Künste, die als Konstante das gesamte kunstkritische Werk Zolas durchzieht, treten weitere, früh schon formulierte Grundideen, die für die Interpretation der Malerei höchste Bedeutung erhalten sollten. Dem Maler, der sein Interesse vor allem der äußeren Hülle der Gegenstände zuzuwenden habe, sei die Komposition von untergeordneter Bedeutung. „La composition a disparu” heißt es im Rückblick auf Manets Kunst noch 1884 (Ehrard, S. 363). Schließlich widersprach ja die Aufgabe einer Darstellung des modernen Lebens, „de voir la nature telle qu'elle est” (Ehrard, S. 96), der nach ästhetischen Regeln neu gestalteten Welt im Bild. In engem Zusammenhang damit ist der geringe Stellenwert zu sehen, den Zola dem Studium alter Meister einräumt; und auch hier war Wichtiges schon von Baudelaire gesagt worden (vgl. Hemmings, S. 40).

Edouard Manet ist für Zola immer wieder der ideale Protagonist, der diese Vorstellungen über moderne Kunst in seinem Werk verwirklicht habe. Nicht nur löste er sich von all dem, was ihn an die Tradition band; die Bilder werden auch zu reinen Studien nach und vor der Natur. „Il fit effort pour oublier tout ce qu'il avait étudié dans les musées; il tâcha de ne plus se rappeler les conseils qu'il avait reçus, les œuvres peintes qu'il avait regardées” (Ehrhard, S. 97). Trotz aller neuen und zukunftsweisenden Elemente in der Malerei Manets bleibt ihre Charakterisierung durch Zola doch nur die halbe Wahrheit, wie die vielfältigen Motivanleihen aus alter Kunst in den Bildern zeigen. Warum Zola dies nicht gesehen hat, ist wohl in der weitergehenden Frage aufgehoben, ob er dies überhaupt erkennen wollte. Denn immerhin hatte — um nur das bekannteste Beispiel zu nennen — Ernest Chesneau bereits 1864 die Quelle für die Komposition der Hauptgruppe des *Déjeuner sur l'herbe* bei Raffael bzw. dem Stich des Marcanton Raimondi gefunden (vgl. Picon/Bouillon, S. 143 Anm. 113).

In Zolas selektivem Sehen und Beschreiben treffen die Faktoren physische Konstitution, Schulung und persönliches Interesse untrennbar zusammen. Seine Aufgabe begreift er als die des Verteidigers einer Malrichtung, in welcher der angefeindete Schriftsteller eine seiner Konzeption von Kunst ähnliche Darstellung von Wirklichkeit fand. Es mag sein, daß die Genugtuung über diese Entdeckung Zolas Kritikfähigkeit gemindert hat. Während der Autor aber für seine Literatur durch die neue Kategorie des Wissenschaftlichen einen bisher nicht erreichten Standard gefunden zu haben glaubt, der sich ohne größere Eruptionen auf den Werken eines Balzac oder Flaubert aufbauen ließ, machte in der bildenden Kunst die hoch im Kurs stehende, von Zola so verachtete Salonmalerei mit ihrem falschen Pathos und den schal gewordenen Allegorien einen kompromißlosen Bruch mit der Vergangenheit notwendig. Dieser Vorgang ist verglichen mit dem in der Literatur ein mehr äußerlicher. Er bedeutete zunächst und vor allem die radikale Abkehr von den alten Themen, die Baudelaire schon 1846, Castagnary schon 1857 konstatiert bzw. gefordert hatte. In einem Artikel von 1868 werden die Maler, die diesen Wandel vollzogen haben, „les actualistes” genannt. Durch die von Zola verfochtene Bildwürdigkeit des modernen Lebens erhält die klassische Kunsttheorie, die auch die Rangfolge der Gattungen beinhaltete, ihren letzten Stoß.

Scheint die Präsentation des unvollständigen Zola-Textes in der deutschen Ausgabe bereits als unzureichend, so müssen auch Vorbehalte gegen die Übersetzung angemeldet werden. Zwar liest sich diese über weite Strecken recht flüssig, eine nähere Überprüfung läßt jedoch Schwächen und Ungenauigkeiten hervortreten. Eine ins Detail gehende Kritik wäre hier fehl am Platze, doch sollen einige Beispiele die Einwände illustrieren: Mag man noch streiten, ob die Übersetzung der berühmten Definition des Kunstwerks als „Zipfel der Schöpfung aus der Sicht eines individuellen Temperaments” (S. 35) glücklich gewählt ist, wird man doch bei Formulierungen der Art „... sah ich, wie das Gemälde sich nach und nach füllte”(S. 100) für „... j'ai vu la toile se remplir” (Hemmings/Niess, S. 125) oder beim unfreiwillig komischen „Das Bild ist tief und gequält” (S. 39), was ja „l'œuvre est profonde et tourmentée” (H/N, S. 76) Wort für Wort wiedergibt, eher von Ungeschicklichkeit und schlechtem Deutsch als von getreuer Übertragung des Urtextes sprechen wollen. Überhaupt fällt auf, daß die deutsche Version sich

manchmal sehr eng der französischen Diktion anschließt und deshalb z. T. über Mittelmaß nicht hinauskommt. Eigenartigerweise hat man sich dann aber doch entschlossen, die Angabe der Namen, z. B. „M. Manet“ oder einfach „Manet“ fast durchgehend so zu ändern, daß man den Vornamen hinzugesetzt hat. Das verfälscht nicht nur den Text, es macht ihn zudem schwerfällig — und unfranzösisch.

Auch an anderen Stellen ist ein recht unbekümmerter Umgang mit den Aussagen Zolas festzustellen. Aus „Ce travail, pour plusieurs causes, je le répète, ne saurait donc être un portrait définitif“ (H/N, S. 84) wird z. B. kurz und knapp „Dieser Aufsatz kann demnach kein endgültiges Porträt sein“ (S. 49). „Sein Auge sieht und interpretiert die Gegensätze (!) mit eleganter Einfachheit“ (S. 101), das für „Son œil voit et rend les objets (!) avec une simplicité élégante“ (H/N, S. 125) steht, dürfte für den sachlichen — hier allerdings gravierenden — Fehler auf ein Versehen vielleicht beim Satz zurückgehen, für das wiederum holperige Deutsch auf die Übersetzerin. Wahrscheinlich hat die sich aber über den Text keine Gedanken gemacht; denn was ist „elegante Einfachheit“? Kennt man die Nebenbedeutung von „élégant“ = „einfach und leicht aufzunehmen“, so ist sofort einsichtig, worum es dem Autor ging. Und so ließe sich fortfahren. Gerade der Kunsthistoriker wird sich an manchen Stellen die Augen reiben: da liegen Stilleben auf Tischen herum (S. 101) („natures mortes“; gemeint sind natürlich die Gegenstände), da wird „blond“ gemalt (S. 117) (die Anführungszeichen verraten, daß der Übersetzerin kein entsprechendes Wort für den Terminus eingefallen ist; dabei gibt es schon im 19. Jahrhundert als Synonym den Begriff „Hellmalerei“), oder aber wir finden den „urig gewundenen Baum“ (S. 39), den Zola mit „puissamment tordu“ (H/N, S. 76) allerdings — das sei zugegeben — weniger poetisch beschrieben hatte. Diese willkürlich herausgegriffenen Stellen mögen genügen, um anzudeuten, wie wenig Verlaß auf die deutsche Fassung der *Salons* ist, die folglich nur eine eingeschränkte Hilfe für das Verständnis Zolas bieten können. Die Förderung dieses Verständnisses war jedoch schon sehr früh im Buch, genau auf S. IV, zur Farce geworden. Dort hatte man nämlich nicht einmal die Peinlichkeit ausgelassen, das Bild des Schutzumschlags — falsch — zu erklären: „Fantin-Latour, Atelier des Batignolles (Zola schaut Manet beim Malen über die Schulter)“.

Ich bin mir gar nicht sicher, ob wir eine deutsche Ausgabe von Zolas *Salons* und Kritiken wirklich brauchen. Mag sein, daß eine gut kommentierte Edition nützlich sein könnte. Von dieser sollten gleichzeitig Impulse für die Forschung ausgehen: Das Verhältnis zwischen Literatur- und Kunsttheorie bei Zola müßte ebenso zur Sprache gebracht und diskutiert werden, wie eine Untersuchung zur Aufnahme von Zolas Gedanken in Deutschland hier ihren Platz hätte. Ansätze dazu sind vorhanden vor allem von Seiten der Literaturwissenschaft (vgl. G. Voswinkel, *Der literarische Naturalismus in Deutschland*. Phil. Diss. Berlin 1970, S. 35 ff; V. I. Moe, *Deutscher Naturalismus und ausländische Literatur. Zur Rezeption der Werke von Zola, Ibsen und Dostojewski durch die deutsche naturalistische Bewegung* [Europ. Hochschulschriften, Ser. 1, Bd. 729]. Frankfurt/M. u. a. 1983; Y. Chevrel, *Naturalismus in Deutschland und Frankreich*, in: Heftrich/Valentin [Hg.], *Gallo-Germanica*. Nancy 1986, S. 207—217), weniger von Seiten der Kunstgeschichte (s. etwa B. Lange-Pütz, *Naturalismusrezeption im ausgehen-*

den 19. Jahrhundert in Deutschland. Phil. Diss. Bonn 1987, bes. S. 70 ff.). Doch das alles ist, um mit Fontanes altem Briest zu reden, für einen Spezialisten von heute vielleicht „ein zu weites Feld.“

Klaus Niehr

Nachschrift:

Die Frage nach den so unterschiedlichen Übersetzungen, die im Voraufgehenden eine Rolle spielte, enthüllt ein Dilemma, das sich nicht auf die Bewertung 'gut' oder 'schlecht', 'fähig' oder 'unfähig' reduzieren läßt. (In Parenthese darf darauf verwiesen werden, daß Uli Aumüller 1989 den Paul-Celan-Preis für herausragende Übersetzungen aus dem Französischen erhalten hat.) Hinter der vielleicht wirklich gegebenen Alternative: kommerzielle Übertragung — wissenschaftliche Genauigkeit verbirgt sich auch ein soziales Problem. Wer einmal in der Einleitung von Ludwig Schorns Vasari-Ausgabe aus dem Jahr 1832 nachliest, wie der Forscher mit pathetischen Worten seine Bemühungen um den Text beschreibt, sein Ringen um den richtigen Ausdruck, alles im Hinblick auf das Ziel, die Grazie der italienischen Diktion mit philologischer Genauigkeit zu verbinden und so ein Kunstwerk zu schaffen, das auch wissenschaftlicher Kritik standhält, der wird sich kaum in die Wirklichkeit des Berufsübersetzers im 20. Jahrhundert hineinendenken können. „Wer vom Übersetzen leben will oder gar leben muß, der *darf* nicht viel nachschlagen, der *darf* nicht viel recherchieren oder rumprobieren, der *darf* sich nicht so lange in ein Problem verbeißen bis er die Lösung dafür hat (denn es gibt wirklich immer eine)“ (Klaus Birkenhauer, Literarisches Übersetzen in der Bundesrepublik, in: H. L. Arnold [Hg.], *Literaturbetrieb in der BRD*. 2. Aufl. München 1981, S. 220). Ob sich die Positionen Wissenschaft — Übersetzerbetrieb überhaupt vereinbaren lassen, das muß jeder Versuch einer Zusammenarbeit wieder neu erweisen.

## Varia

### BEI DER REDAKTION EINGEGANGENE NEUERSCHEINUNGEN

- Joan Barclay Lloyd: *The medieval church and canonry of S. Clemente in Rome*. San Clemente Miscellany III. Rom, San Clemente 1989. XXIII, 225 S. und 115 s/w Abb. sowie zahlr. Pläne.
- Mehdi Mahabadi: *Kunst in der Freiraumplanung. Zeitgenössische Plastik/Skulptur*. Berlin, Patzer 1990. 186 S., 339 s/w Abb., DM 88,—.
- Peter Merz: *Otto Wagner und Wien. Seine Bauten heute*. Die bibliophilen Taschenbücher, Bd. 549. Dortmund, Harenberg 1988. 176 S. mit 143 Farbabb., DM 34,—.
- Rainer Michaelis: *Deutsche Gemälde 14. bis 18. Jahrhundert*. Gemäldegalerie (Bodemuseum), Katalog Band III. Berlin, Staatliche Museen 1989. 143 S. mit zahlr. s/w Abb.
- Norbert Michels (Hrsg.): *Ansichten aus Hohenlohe. Graphiken aus vier Jahrhunderten*. Mit Beiträgen von Manfred Akermann, Herta und Wilfried Beuttler, Josef H. Biller und Gerhard Taddey. Kataloge des Hällisch-Fränkischen Museums Schwäbisch-Hall, Bd. 4. Sigmaringen, Thorbecke 1990. 220 S. mit 94 Abb., davon 32 in Farbe, DM 58,—.
- Axel Müller: *Im Rahmen des Möglichen. Studien zur Bild- und Raumkonzeption der Malerei des 19. und 20. Jahrhunderts*. Studien zur Kunstgeschichte, Bd. 55. Hildesheim, Zürich, New York, Olms 1990. XII, 216 S., 4 s/w Abb., DM 37,80.