

»Unter Kunstkritik verstehe ich diejenige selbständige literarische Gattung, welche die Untersuchung, Wertung und Beeinflussung der zeitgenössischen Kunst zum Gegenstand hat.«<sup>1</sup> Schon vor über hundert Jahren hat Albert Dresdner wenn nicht eine klare Definition so doch mindestens eine Reihe von Aufgaben beschrieben, die der Kunstkritiker zu erfüllen habe – Voraussetzungen, die zugleich auch dessen Tätigkeit eingrenzen. Aber diese Herangehensweise, so verlockend sie auch sein mag, warf zugleich auch eine ganze Reihe von Fragen über die Kunstkritik auf, die sie zugleich als Praxis wie auch als Objekt der Forschung betreffen. Diese Fragen sind ebenso theoretischer wie historischer Art, angefangen bei der Idee der Autonomie oder bei ihrer Verankerung auf Seiten der Literatur.

Zwischen Wissenschaft und Kunst, zwischen Kunst und Literatur, zwischen Kunstgeschichte und -theorie, von Natur aus am Schnittpunkt mehrerer Disziplinen, wurde die Kunstkritik lange im Wesentlichen von den Literaturwissenschaften berücksichtigt. In Frankreich musste man bis zum Beginn der 1990er Jahre und den grundlegenden Arbeiten etwa von Jean-Paul Bouillon über das 19. Jahrhundert warten,<sup>2</sup> bis die KunsthistorikerInnen die Kunstkritik als Gegenstand eigenen Rechts betrachteten und nicht bloß als einfachen Gradmesser einer kritischen Rezeption verstanden. Das Interesse für die Kunstkritik als Studienobjekt *per se*, das sich sowohl durch seine Einzigartigkeit als auch durch seine Öffnung zu anderen Feldern auszeichnet, wurde ferner durch die erste französische Übersetzung des Grundlagentextes von Albert Dresdner 2005 bekräftigt.

Doch verändert sich seit einigen Jahren der Blick, den HistorikerInnen und PhilosophInnen auf die Kunstkritik werfen. Die Gründe liegen in der Krise und in Fragestellungen, welche die aktuelle Praxis der Kunstkritik betreffen – in Frankreich, Deutschland wie anderswo; sie liegen in der Vielzahl der Medien, namentlich der digitalen Medien,<sup>3</sup> und im unaufhörlich geäußerten Verdacht einer Distanzlosigkeit der Kritik gegenüber ihrem Objekt, der Kunst. Aber diese Fragestellungen sind auch Phänomene, deren Betrachtung eine neue Herangehensweise an die Kunstkritik angestoßen hat und zu einer Vielzahl von Forschergruppen führte. Das interdisziplinäre DFG-Graduiertenkolleg *Kulturen der Kritik* ist seit 2016 der Leuphana Universität in Lüneburg angegliedert.<sup>4</sup> Es widmet sich der langen Geschichte der Kritik seit dem 18. Jahrhundert bis zur aktuellen kunstkritischen Praxis. Dabei stehen sowohl die Kritik als Urteil, die Distanz der Kunstkritik zu sich selbst und zu ihrem Gegenstand, aber auch die Formulierung von Werturteilen, sei sie wirtschaftlich motiviert oder nicht, im Fokus. Das Interesse an der Geschichte der Kritik ist außerdem im Zusammenhang mit den neuen Möglichkeiten digitaler Instrumente gestiegen; sie befördern die Untersuchung umfangreicher Korpora kunstkritischer

Publikationen und tragen dazu bei, die Quellen auf neue Weise zu befragen. PhilosophInnen und SprachwissenschaftlerInnen können nun ihre Forschungen zu kunstkritischen Texten auf die informationstechnologische Sprachverarbeitung stützen und neue Möglichkeiten der Analyse wie der Visualisierung nutzen.

Die 2013 an der Universität Rennes 2 gegründete Forschungsplattform MONADE hat auf diese Weise ein Korpus von Texten zu Nicolas Bourriauds Relationaler Ästhetik oder von Kritiken zur Biennale in Venedig untersuchen können.<sup>5</sup> Ein Programm wie die *Bibliographies de critiques d'art francophones*, das 2017 online gestellt wurde, lehnt sich wiederum an die Möglichkeit an, mit der Hilfe von Datenbanken alle kunstkritischen Texte ausgewählter AutorInnen zusammenzustellen und dann im Vergleich mit anderen untersuchen zu können.<sup>6</sup>

Damit eröffnen sich also neue Perspektiven der Forschung zur Kunstkritik. Und es ist vor allem nicht mehr nur *die* Kritik, sondern auch *der* Kritiker / *die* Kritikerin, der/die heute Objekt der Analysen ist: Man versucht auf diese Weise auch mit soziologischen Herangehensweisen die Konturen dieser originären und polygraphen Figur der Kritik einzukreisen, um ihre Spezifität und Rolle in Geschichte und Gegenwart genauer zu fassen. In diesem Sinn hat sich die Kunstgeschichte seit einigen Jahren mit der Frage der Kunstkritik als Genre und der Rolle von KunstkritikerInnen seit dem 18. Jahrhundert auseinandergesetzt.<sup>7</sup> Dabei wurde nicht nur die werteorientierte, sondern auch die performative Natur des kritischen Diskurses reflektiert, und damit auch die Rolle des Kritikers und der Kritikerin oder der Kritik als Vermittler oder als Instanz, die Vorschriften formuliert. In diesem Sinne kann die Kritik – wenn sie denn als ein eigenes Genre betrachtet werden kann – in jedem Fall aber nicht als ein ›autonomes Genre‹ verstanden werden; vielmehr ist sie in ein dichtes kontextuelles Gewebe eingelassen, dessen Studium auf der Seite der kulturhistorischen Forschung verankert ist.<sup>8</sup> Mittlerweile wird dieser kritische Diskurs selbst befragt: angefangen bei der Bandbreite der Formen, welche die Kunstkritik annimmt, und dem Variantenreichtum der Textkorpora, die es zu betrachten gilt; hinzu kommt die ständige Problematik, Bilder in Worte zu fassen, ferner das Adressieren der Öffentlichkeit oder mehr noch der Öffentlichkeiten der Kritik, und schließlich die Intertextualität zwischen den kritischen Schriften. All das wird inzwischen Gegenstand spezifischer Untersuchungen. Die Texte des Dossiers der *Regards croisés* schreiben sich in diese aktuelle Problemlage der Forschung zur Kunstkritik ein und erweitern darüber hinaus den Blick durch die Hinwendung französischsprachiger AutorInnen für Themen der deutschsprachigen Kunstkritik und umgekehrt.<sup>9</sup>

Anja Weisenseel befragt vor allem die Spezifik, die Postulate und die Funktionen der von den ersten französischen Kunstkritikern um 1750 bevorzugten literarischen Form: der Brief-Fiktion. Ihr Beitrag bezieht sich auf Étienne La Font de Saint-Yenne, den Abbé Jean-Bernard Le Blanc sowie Cyprien-Antoine Lieudé de Sepmanville und beleuchtet dabei die Konnotationen des Begriffs der Öffentlichkeit – vom Ideal einer von den Malern bevorzugten aufgeklärten Öffentlichkeit bis zu einer heterogenen Menge. Sie fördert die Intertextualität dieser Schriften zu Tage, die eine

siehe S. 14

dialogische Antwort (in Briefform) intendieren. Ein Autor wie Jean-Baptiste Dubos erlaubt es letztlich, die Empfindung zu betonen, diesen ›natürlichen Geschmack‹, der das ungelehrte Urteil einer Prüfung unterzieht und zur Ausbildung einer öffentlichen Meinung beiträgt.

siehe S. 52 Dieser ›Geschmack‹ – nun als der eines einzelnen Menschen – wird auch in dem darauf folgenden Text über Julius Meier-Graefe thematisiert, wenn Victor Claass das kanonische Bild von Meier-Graefe als dem Verteidiger der Impressionisten einer Revision unterzieht. Claass bezieht sich auf zwei Vorträge, die Meier-Graefe zwischen 1911 und 1913 hielt, – und damit auf Zeugnisse einer mündlichen Vortragspraxis des Kritikers, die normalerweise wenig bedacht wird. Der Beitrag arbeitet heraus, dass das Dekadenzdenken Meier-Graefes nicht mehr nur die deutsche »Kultur« in der Wilhelminischen Gesellschaft stigmatisiert, sondern die Avantgarden anklagt und damit auch die französischen Künstler, die mit ihrer bloß dekorativen Malerei den Niedergang der Zivilisation verkörpern. Dadurch zog sich Meier-Graefe den Zorn sowohl seiner Mitstreiter – sein Text provozierte eine neue Konfrontation oder auch ›Intertextualität‹ zwischen Kritikern – wie auch der modernen Künstler zu, die sich verraten fühlten. Er entfernte sich auf diese Weise von der jüngsten Moderne, wie auch der letzte Band seiner *Entwicklungsgeschichte* von 1924 manifestiert.

siehe S. 80 Die Autorität Jean Clairs bildet den Ausgangspunkt des Beitrags von Julie Sissia, den sie der Sonderausgabe »Allemagne« der *Chroniques de l'art vivant* (1970) widmet, wobei Clairs Position wie ein Spiegelbild zu der Meier-Graefes anmutet. Während Clair für seine sehr kritischen Stellungnahmen zur Avantgarde bekannt ist, interessiert sich die Autorin für den Kritiker der 1970er Jahre, der als erster eine Sonderausgabe zur Kunst der Bundesrepublik Deutschland, aber auch, wenngleich in geringerem Maße, zur Kunst der ehemaligen DDR vorschlug. Trotz der Nähe der *Chroniques de l'art vivant* zur aktuellen Kunst treten schon in dieser Sondernummer unterschwellig die meisten Themen zutage, die dem Autor später wichtig werden sollten: Die erneute Affirmation einer nationalen Identität, die Revision der kanonischen Schriften der Kunstgeschichte, der Bezug zu den künstlerischen Stilen der Zwischenkriegszeit und vor allem zur Neuen Sachlichkeit, um die zeitgenössische Kunst zu beleuchten, erweisen sich als Symptome dafür, dass das Objekt der Kritik – die künstlerische Landschaft in Deutschland – tatsächlich der Schaffung eines Wertesystems dient, das zur Infragestellung der Avantgarden führt.

siehe S. 98 Der Text von Beate Söntgen befragt schließlich mit Blick auf alle diese Epochen seit dem 18. Jahrhundert bis heute die Bedingungen der Praxis der Kunstkritik. Ausgehend von den verschiedenen Vorwürfen, die gegen letztere geäußert wurden – Verlust der Kriterien durch allzu große Nähe zu ihrem Gegenstand, *criticality* der Kunst selber, das Positionieren der Kritik in der Ausübung des Urteils –, bestätigt die Autorin die Notwendigkeit, die Kritik der Kunst neu zu denken und den Prozess des Urteilens selbst in das eigene Urteil einzuschließen. Damit das kritische Vorgehen bestehen bleibt, auch wenn es die der Kunst eigene *criticality* mitaufnimmt, muss eine spezifische Form gefunden werden. Indem sich Söntgen auf den von

Ruth Sonderegger vorgeschlagenen Begriff des Polylogs und auf die fiktiven Dialoge, die Louis Marin in seinem Werk *De l'Entretien* einführt,<sup>10</sup> stützt, geht sie zurück zur Modernität Diderots und zur Vielfalt der Register, die er in seinen Texten spielerisch zur Geltung bringt. Mit einer Relektüre des Werks von Jana Euler durch Isabelle Graw endet Söntgens Text, der nachdrücklich auf die dem 18. Jahrhundert so wichtige Dialogform verweist.

So divers die behandelten Epochen und Problemlagen auch anmuten, handelt es sich bei den Texten mitnichten nur um eine bloße Kunstkritik *stricto sensu*. Das interdisziplinäre Spiel ist vielmehr eine der vielversprechendsten Entwicklungen neuer Studien zur Kritik. Brücken werden nicht nur zwischen bildenden Künsten, Kino, Fotografie und Architektur<sup>11</sup> geschlagen, sondern auch zwischen unterschiedlichen Feldern wie etwa der Musikkritik und der Kunstkritik.<sup>12</sup> Die Beiträge befragen daher die Formen der Kritik selbst, ihre Durchlässigkeiten und gegenseitigen Einflussnahmen. Ein Beispiel für die Öffnung und Ausweitung der Fragestellungen bietet der Bericht von Axelle Fariat und Morgane Walter zum Studientag »La critique d'arts: regards croisés entre la France, la RFA et la RDA dans les années 1960-1980«.

siehe S. 120

Auch in dieser Ausgabe folgt den Rezensionen, die erneut wechselseitige deutsch-französische Lektüren von Neuerscheinungen bieten, die Rubrik *Projets croisés*, die zwar nicht spezifisch der Kunstkritik gewidmet ist, aber dennoch den Diskurs über die Kunst zum Thema hat: Zwischen Audrey Rieber und Steffen Haug entspannt sich ein Dialog über die wechselseitige Rezeption der Schriften von Aby Warburg und Erwin Panofsky in Frankreich und Deutschland.

siehe S. 188

Die *Regards croisés* wären nicht ohne den besonderen Einsatz der Autorinnen und Autoren möglich. Ihnen danken wir ebenso herzlich wie den Übersetzerinnen Nicola Denis und Florence Rougerie. Unser Dank gebührt auch den Institutionen, ohne deren finanzielle und logistische Unterstützung diese Zeitschrift nicht möglich wäre: die Humboldt-Universität zu Berlin, die Universität Bielefeld, das HiCSA der Universität Paris 1 Panthéon-Sorbonne und das Deutsche Forum für Kunstgeschichte in Paris.

- 1 Albert Dresdner, *Die Entstehung der Kunstkritik im Zusammenhang der Geschichte des europäischen Kunstlebens*, mit einem Vorwort von Peter M. Bode, München 1968, [Erstausg. München 1915] S. 9.
- 2 Siehe besonders Jean-Paul Bouillon (Hg.), *La Critique d'art en France 1850–1900*, Sammelband der Konferenz in Clermont-Ferrand, 1987, C.I.E.R.E.C., Universität Saint-Etienne, 1989 und Jean-Paul Bouillon (Hg.), *La promenade du critique influent: anthologie de la critique d'art en France 1850–1900*, Paris: Hazan, 1990.
- 3 Siehe Ivonne Rialland (Hg.), *Critique et médium*, Paris: CNRS, 2016.
- 4 Vgl. die Seite des Programms: <https://www.leuphana.de/dfg-programme/kdk.html>. Die Kunstkritik war auch Thema des Symposiums am Graduiertenkolleg »Normative Orders« in Frankfurt »The Value of Critique« organisiert von Isabelle Graw und Christoph Menke im Januar 2017: <https://www.normativeorders.net/de/69-veranstaltungen/4577-the-value-of-critique> [letzter Zugriff 1. 10. 2018].

- 5 Siehe vor allem Nicolas Thély, Fabienne Moreau, Vincent Claveau, Elsa Tolone, »La critique d'art au banc d'essai des humanités numériques«, *Digital intelligence*, Nantes, Sept. 2014, <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01052806/document> [letzter Zugriff 1. 10. 2018].
- 6 Siehe die Seite <http://critiquesdart.univ-paris1.fr> [letzter Zugriff 1.10.2018].
- 7 Zu diesem Thema siehe besonders die zwei Bände (Essays und Anthologie) von Mechthild Fend, Melissa Hyde und Anne Lafont (Hg.), *Plumes et pinceaux. Discours de femmes sur l'art en Europe (1750–1850)*, Dijon: Presses du réel, 2012; Wendelin Guentner (Hg.), *Women Art Critics in Nineteenth-Century France. Vanishing Acts*, Newark: University of Delaware Press, 2013; Charlotte Foucher Zarmanian, »Les femmes artistes sous presse. Les créatrices vues par les femmes critiques d'art dans la presse féminine et féministe en France autour de 1900« und Heather Belnap Jensen, »Le privilège des femmes dans la critique d'art en France, 1785–1815«, *Sociétés & Représentations*, 2015/2, Nr. 40, S. 111–127 und S. 145–161.
- 8 Siehe hierzu das Programm PRISME, das von den Archives de la critique d'art getragen wird. Es widmet sich dem Studium der Archive der Association Internationale des Critiques d'Art (AICA) von 1948 bis 2003, um eine Geschichte der Kunstkritik neuzuschreiben und nimmt besonders ihren Bezug zur Welt in den Blick, den kunstkritische Beiträge zu gegenwärtigen gesellschaftlichen Debatten beisteuern. Siehe: <https://acaprisme.hypotheses.org/presentation/a-propos> [letzter Zugriff 1. 10. 2018]. Das Kolloquium »Redéfinir le monde (de l'art). Engagement, défis et crises de la critique d'art internationale depuis 1945« am 11. und 12. Oktober 2018 hat einen ersten Forschungszeitraum abgeschlossen.
- 9 Diese deutsch-französischen Aspekte im Denken über die Kunstkritik wurden auch in der folgenden Publikation vorgeschlagen: Uwe Fleckner, Thomas Gaetghens (Hg.), *Prenez garde à la peinture: Kunstkritik in Frankreich 1900–1945*, Berlin: Akademie Verlag, 1999.
- 10 Louis Marin, *Über das Kunstgespräch*, übersetzt und mit einem Nachwort von Bernhard Nessler, Paris: Les éditions de minuit, 1997.
- 11 Siehe hierzu die Beiträge der Tagung »Une nouvelle histoire de la critique d'art à la lumière des humanités numériques«, die im Herbst 2018 erscheinen werden: Marie Gispert und Catherine Méneux (Hg.), *Critique(s) d'art: nouveaux objets, nouvelles méthodes*, Webseite der HiCSA, Paris.
- 12 Siehe die Einleitung von Séverine Sofio und Isabelle Mayaud, »La critique artistique et musicale, un objet de recherches à investir au croisement des disciplines«, *Sociétés & Représentations*, 2015/2, Nr. 40, S. 9–24.