

»Voilà, Monsieur, tout ce que j'avois à vous dire sur cette matiere [...]«¹ — Die Brief-Fiktion in der französischen Salonkritik um 1750

Die Jahresausstellungen der königlichen Kunstakademie etablierten sich in Paris als bedeutendste Kunstschaufen des Ancien Régime, nachdem sie im Jahr 1737 einen bleibenden Platz im Salon Carré und der Galerie des Louvre gefunden hatten und regelmäßig stattfanden. Schnell entwickelten sie sich zu aufsehenerregenden Kulturspektakeln, die zahlreiche Besucher aus allen sozialen Schichten anzogen.² In dem kleinen Katalog – dem sogenannten *livret* –, den die Akademie anlässlich der Jahresausstellungen herausgab, war im Jahr 1741 zum ersten Mal zu lesen: »Da der Zuspruch des aufgeklärten Publikums jeder Gattung ihren wahren Wert zuweist, basiert das Ansehen auf diesen gesammelten Richtersprüchen.«³ Aus Sicht der Akademiker sollte es Aufgabe eines »aufgeklärten Publikums« (*public éclairé*) sein, gerecht zu urteilen, Ruhm eines Werkes und seines Urhebers durch Fürsprache zu sichern und den fruchtbaren künstlerischen Wettstreit im Sinne der *aemulatio*⁴ zu fördern. Sinn und Zweck der Jahresausstellung waren hiermit klar definiert.

Albert Dresdner, Thomas E. Crow und Richard Wrigley haben übereinstimmend konstatiert, dass die im Salon Carré praktizierte Form des unbeschränkten Zugangs und der allgemeinen Sichtbarkeit der bedeutendsten zeitgenössischen Kunst erst den Raum schuf für eine unabhängige Kunstkritik, die sich seit der Mitte des 18. Jahrhunderts herausbildete und einen öffentlichen Diskurs über die französische Staatskunst, ihre Errungenschaften und Defizite eröffnete.⁵ Gemeinhin gelten Denis Diderot und Étienne La Font de Saint-Yenne als »Erfinder« beziehungsweise Erneuerer des neuen literarischen Genres,⁶ das in den 1740er Jahren – kurz nach Neuinstallation der Akademieausstellungen im Louvre⁷ – Gestalt annahm. Oftmals wurde die Salonkritik in Form scheinbar persönlicher Briefe von in der Regel anonymen Sendern an fiktive oder namenlose Empfänger adressiert und in gedruckter Form verbreitet.⁸

Es soll in der Folge der Frage nachgegangen werden, weshalb sich die Briefform in der Mitte des 18. Jahrhunderts – in der Frühphase einer kunstkritischen Literatur »in modernem Sinne«⁹ – als Form einer französischen Salonkritik etablierte, die größtenteils unabhängig von der Akademie und ihrem Einfluss publiziert wurde. Albert Dresdner hat herausgestellt, dass die Kunstkritik dieser Zeit »in ihrer Masse eine einzige große Diskussion« darstellte und deshalb sowohl der Brief als auch der fiktive Dialog in besonderer Weise dafür geeignet gewesen seien, verschiedene,

sich widersprechende Meinungen vorzutragen.¹⁰ Robert Vellusig schreibt: »Der Brief sei eine freie Nachahmung des guten Gesprächs – diese Bestimmung, die das 18. Jahrhundert dem Brief geben wird, ist so alt wie das Nachdenken über den Brief selbst.«¹¹ Auffällig ist, dass die *Lettre* als »schriftliche Unterredung abwesender Personen«¹² um 1770 abgelöst wurde von Kritiken, für die die Verfasser die dem Theater entlehnte dramatische Form des fiktiven Dialogs wählten und Salonbesuche sowie Debatten direkt vor dem oder den Gemälde(n) inszenierten und die einen sehr viel stärkeren satirischen und polemischen Duktus aufweisen.¹³

John W. Howland betrachtet das späte 16. und vor allem das 17. Jahrhundert als besonders wichtig für die literarische Briefform, was er mit einer größeren und gebildeteren Öffentlichkeit, einer Blüte der Salonkultur und der Konversationskultur begründet.¹⁴ Eine Tendenz hin zu einer »new esthetic of the letter«, die dem Leser einen direkteren Zugang zu »the writer's individual character and to his or her particular way of perceiving the world« ermöglichte, stellt Howland nach 1650 fest.¹⁵ Das erzählende Ich ist präsent; das schreibende Subjekt wird sicht- und spürbar.

Französische Kunsttheoretiker wie André Félibien und Roger de Piles verfassten bereits im 17. Jahrhundert *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes* (ab 1666) und *Conversations sur la connaissance de la peinture* (1677); diese fiktiven Kunstgespräche entstanden in der Nachfolge bedeutender italienischer Kunsttheoretiker wie Lodovico Dolce.¹⁶ Die Dialogform – und auch der Brief ist Teil eines tatsächlichen oder fiktiven Dialoges – stellt demzufolge keine Neuerung des 18. Jahrhunderts dar. Dennoch gilt es zu hinterfragen, weshalb die ersten Kunstkritiker dieser Zeit verstärkt die Brieffiktion – und nicht etwa die theoretische Abhandlung, für die sich La Font de Saint-Yenne zunächst entschieden hatte – wählten, um sich öffentlich zu äußern.

DIE ÖFFENTLICHE DEBATTE UM DIE *RÉFLEXIONS SUR QUELQUES CAUSES DE L'ÉTAT PRÉSENT DE LA PEINTURE EN FRANCE* (1747) IN SALONBRIEFEN

Einige der frühesten und einflussreichsten Kunstkritiken des 18. Jahrhunderts entstanden 1746 bis 1747. Die *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France. Avec un examen des principaux ouvrages exposés au Louvre le mois d'Août 1746* wurden von Étienne La Font de Saint-Yenne – nicht in Briefform – verfasst, anonym publiziert und außerhalb von Frankreich, in Den Haag, gedruckt. Der Verfasser war bürgerlicher Herkunft und in den 1730er Jahren am königlichen Hof in Versailles angestellt; er verkehrte in Künstlerkreisen und gehörte einem illustren Kreis von einflussreichen Kunstkritikern des 18. Jahrhunderts an, zu dem unter anderem auch Louis Petit de Bachaumont und Pierre-Jean Mariette zählten.¹⁷

In den *Réflexions* übte La Font de Saint-Yenne Kritik an den Künstlern und Exponaten der Salonausstellung des Jahres 1746, erhob zugleich selbstbewusst den Anspruch, den Zustand und vor allem die Defizite der französischen Kunst der Zeit – so beispielsweise den vermeintlichen Niedergang der Historienmalerei – zu analysieren und zu bewerten und eröffnete darüber hinaus eine Diskussion über

Legitimation und Form einer öffentlichen Kritik der zeitgenössischen französischen Staatskunst.¹⁸ Allein die bereits auf der zweiten Seite formulierten, viel zitierten Sätze – »Ein öffentlich ausgestellt Gemälde ist wie ein Buch, das in gedruckter Form publiziert wird. Es ist wie ein Stück, das auf einer Bühne gezeigt wird: Jeder hat das Recht, darüber ein Urteil zu fällen.«¹⁹ – hatten Durchschlagskraft und prägten die Diskussionen der Folgejahre um Öffentlichkeit von und Kritik an der Kunst sowie um die Rolle des Kunstpublikums.

Der Autor griff die Wendung aus dem *livret* auf, allein der »Zuspruch des aufgeklärten Publikums« (»suffrages du Public éclairé«) könnte die Evolution französischer Kunst ermöglichen. Das von der Akademie gepriesene »aufgeklärte Publikum« entsprach eher einer Idealvorstellung als einer realen Entität. Eva Kernbauer spricht von einem körperlosen »Publikum« (»public«), mit dem eine »Art öffentlicher Aktionsraum der Académie« gemeint gewesen sei.²⁰ Das Urteil des »Publikums«, wie es die Akademie definierte, gewährte (Nach-)Ruhm von Werk und Künstler sowie eine objektive Wahrheit erst mit dem Vergehen von Zeit.²¹

Die Resonanz auf die *Réflexions* war groß. Im Jahr 1747 erschienen mehrere Rezensionen in Zeitschriften wie dem *Journal de Trévoux* ebenso wie Broschüren in Form von *Lettres*, die ebenfalls anonym publiziert wurden, darunter die *Lettre sur l'exposition des ouvrages de peinture, sculpture, &c. de l'année 1747, et en général sur l'utilité de ces sortes d'expositions. A Monsieur R.D.R.* (1747) von Jean-Bernard (Abbé) Le Blanc sowie die *Réflexions nouvelles d'un amateur des beaux-arts, adressées à M. de ****, pour servir de supplément à la *Lettre sur l'exposition des ouvrages de peinture, sculpture &c. de l'année 1747* von Cyprien-Antoine Lieudé de Sepmanville – Texte, die jeweils explizit auf den oder die Vorgängertext(e) Bezug nahmen.²² Der Verfasser der *Réflexions* fühlte sich durch diese rege und kontrovers geführte Debatte animiert, dem öffentlichen Diskurs eine eigene Erwiderung hinzuzufügen. In der *Lettre de l'auteur des réflexions sur la peinture, et de l'examen des ouvrages exposés au Louvre en 1746* setzte La Font de Saint-Yenne Ende August oder im September 1747 zu seiner Verteidigung an.

Die öffentlichen Reaktionen auf die *Réflexions*, die hier zur Debatte stehen, folgen allesamt der Fiktion eines Briefes eines anonymen Verfassers an einen namenlosen Adressaten oder eine Adressatin, der nachträglich veröffentlicht wurde, wobei die (vermeintliche) Herausgeberschaft unklar bleibt. Le Blanc, Historiograf der Bâtiments du Roi, der sich intensiv und sehr kritisch mit La Font de Saint-Yennes *Réflexions* auseinandersetzte, spricht den namenlosen »Monsieur«, an den sein Brief gerichtet ist, explizit auf diese mögliche Herausgeberschaft an, was die Illusion der an einen ganz bestimmten Leser adressierten persönlichen und subjektiven Meinungsäußerung festigt:

»Ich unterbreite dies alles Eurem Verstand und überlasse es Ihnen, diesen Brief so zu nutzen, wie es Ihnen richtig erscheint; aber gesetzt den Fall, Sie gehen davon aus, dass die Öffentlichkeit daraus irgendeinen Nutzen ziehen könnte, bitte ich Sie darum, den Namen des Verfassers zu verschweigen [...].«²³

Das höfliche »vous« im Singular kann zugleich als »vous« im Plural gelesen

werden. Letztlich ist es die unbekannte breite Leserschaft, die angesprochen und dazu aufgefordert wird, sich eine eigene Meinung zu bilden.

Dass die Verfasser auf die Form der persönlichen Korrespondenz und der Reportage vom eigenen Ausstellungsbesuch zurückgriffen, lässt sich zunächst damit erklären, dass es sich um tatsächliche Repliken und Bezugnahmen auf die bereits erschienene Kritik von La Font de Saint-Yenne beziehungsweise von Le Blanc handelt. Allerdings wandten sich die Autoren nicht direkt an ihre (anonymen) Vorredner, sondern an eine dritte Person. Die Kommunikation fand nicht direkt *mit* dem, sondern *über* den Vorredner und seinen Text statt. Sowohl die *Lettres* von Le Blanc und Lieudé de Sepmanville als auch die Verteidigungsrede La Font de Saint-Yennes in Briefform entstanden – so die Behauptung der Verfasser – als Erwiderung beziehungsweise auf Aufforderung der Person, an den der jeweilige Brief vermeintlich adressiert war:

»Ich kann meine Dankbarkeit Ihnen gegenüber nicht genug zum Ausdruck bringen, mein Herr, dass Sie die Aufmerksamkeit gehabt haben, mich darüber zu informieren, dass mein Werk einige von jenen, über die ich gesprochen habe, verstimmt hat, und Anlass gegeben hat für Kritiken, die Sie mir netterweise übermittelt haben.«²⁴

Die Briefe ließen sich als ›Re-Aktionen‹ rechtfertigen. Sie präsentierten sich als Element eines Austauschs, der die Zeitgenossen mit einbezog.

Die Kunstkritiker bedienten sich dabei keiner neuen literarischen Form, sondern sie griffen auf eine etablierte und traditionsreiche Textform der höfischen und schließlich auch bürgerlichen Kultur zurück: »Bis ins frühe 18. Jahrhundert ist die Epistolographie genuiner Ausdruck einer rhetorisch gebildeten Gelehrten- und Beamtenkaste.«²⁵ Die Form des »philosophischen Briefs« – wie beispielsweise die von Denis Diderot an eine unbekannte »Madame« adressierte *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient*²⁶ –, die im 18. Jahrhundert weit verbreitet war, diente als Vorbild für die Kunstkritik in Briefform. Ein Austausch mit offenem Ende und die Suche nach einer subjektiven oder objektiven Wahrheit in einem und durch einen Dialog steht im Vordergrund dieses Genres. Der Brief erhebt dabei nicht den Anspruch, ein abgeschlossenes Argument zu liefern, da er eine Erwiderung voraussetzt.²⁷

SENDER UND EMPFÄNGER UNBEKANNT: DIE DEBATTE UM DAS INCOGNITO

Dass die Verfasser der frühen Kunstkritiken namenlos blieben, war ein Aspekt, der bereits nach Erscheinen der *Réflexions* heftige Debatten auslöste. Die subjektive Meinungsäußerung eines Individuums, das selbst nicht zum Kreis der Kunstschaffenden zählte oder sonst als Kenner (»connoisseur«) zu identifizieren war, bildete einen Kontrast zum Bild von einem einheitlichen »aufgeklärten Publikum« (»public éclairé«), das den Akademikern als Ideal vor Augen schwebte. Le Blanc begründete seinen Wunsch nach Anonymität mit dem Respekt vor besagtem »aufgeklärten Publikum«, das nicht nur die Exponate, sondern auch seine (und folglich auch jede andere öffentlich vorgetragene) Kunstkritik bewerten sollte: »Man kann dem

Publikum nicht genug Respekt entgegenbringen, und die größte Achtung zeigt man ihm gegenüber, wenn man ein Werk veröffentlicht und seinen Namen nicht nennt«²⁸ sowie einige Zeilen später: »[...] das Publikum ist ein unparteiischer und unbestechlicher Richter. Was ich Ihnen darüber [über die Kunstwerke; A.W.] berichten werde, ist nichts Anderes als die Wahrnehmung und Empfindung eines Einzelnen, der sich demselben Tribunal stellt.«

Cyprien-Antoine Lieudé de Sepmanville erkannte in dem von La Font de Saint-Yenne und anderen Kritikern (sowie von ihm selbst) gewählten Incognito allein den Selbstschutz der Autoren, die es sonst nicht wagen würden, so forsch ihre Verurteilungen und Lobreden vorzutragen, da Zensur und juristische Konsequenzen zu befürchten waren.²⁹ Er spricht die Möglichkeit der Publikation seines Briefes unter Nennung seines Namens explizit an. Da seine Äußerungen publik werden könnten, sei es ein Gebot der Höflichkeit, einiges nicht »laut« auszusprechen: »Da ich befürchte, dass mein Brief publik werden könnte, gibt es Dinge, die der Anstand zu verschweigen gebietet, obwohl ich nicht die Ehre habe, mit unserem Autor bekannt zu sein.«³⁰ Die Brieffiktion eröffnete ein Spiel mit den Grenzen zwischen privatem Austausch und öffentlichem Diskurs.

La Font de Saint-Yenne wiederum verteidigte sich in seiner, ebenfalls ohne Nennung seines Namens publizierten *Lettre de l'auteur des réflexions sur la peinture, et de l'examen des ouvrages exposés au Louvre en 1746* (1747) mit dem Argument, dass er als Verfasser der *Réflexions* anonym bleiben wollte, da man ihm sonst Eitelkeit und das Streben nach Anerkennung und Ruhm vorgeworfen hätte, obwohl sein einziger Antrieb doch Liebe und Leidenschaft für die schönen Künste sowie das Interesse am Fortschritt der französischen Kunst gewesen sei.³¹

In den *Lettres* erhob somit zwar immer ein schreibendes Subjekt seine Stimme, das sich aus der Unbestimmtheit und ›Körperlosigkeit‹ eines »aufgeklärten Publikums« (»public éclairé«) löste, allerdings blieb es als Individuum namenlos. Die Briefform spielt mit der Illusion, das subjektive Urteil sei eigentlich nicht für die Öffentlichkeit bestimmt und erhebe somit keinen Anspruch auf Allgemeingültigkeit. Die (vermeintliche) Nähe zu einem realen oder fiktiven Verfasser wird hergestellt: Mündlichkeit, Spontaneität und Unmittelbarkeit werden simuliert.³² Gleichzeitig jedoch steht das sich äußernde Subjekt als »ein Besonderer« oder »Einzelner« (»un Particulier«)³³ auch exemplarisch für die vielen Stimmen, die wiederum in ihrer Gesamtheit eine »aufgeklärte Öffentlichkeit« bildeten.

»Ich habe mich nie damit gerühmt, unfehlbar zu sein, und ich gebe zugleich zu, dazu bereit sein zu widerrufen, sobald man mich davon überzeugt hat, dass ich Fehler gemacht habe. [...] Während ich auf diese Gnade des Publikums warte, genieße ich in diesem Moment, in dem ich meine Fehler eingestehe, die kostbarste Befriedigung [...]«³⁴

schrieb La Font de Saint-Yenne in seiner Verteidigungsrede in der *Lettre de l'auteur des réflexions sur la peinture*: Das in den *Lettres* kreierte Betrachter- und Kritikersubjekt ist nicht unfehlbar – wie hier betont wird –, sondern offen für einen argumentativen Austausch.

DER SALONBRIEF UND DIE SICHBARKEIT DER »MULTITUDE«

Die *Lettres* von Le Blanc, Lieudé de Sepmanville und La Font de Saint-Yenne öffnen und schließen allesamt mit den für die Briefe der Zeit typischen Floskeln.³⁵ Le Blanc beginnt seinen mit 180 Seiten sehr langen Brief mit den Worten »Mein Herr, da Sie dies wünschen, ist es mir eine Freude, Ihnen zu schreiben, was ich von der Kritik an den Gemälden halte, die im vergangenen Jahr die Aufmerksamkeit des Publikums* im Salon auf sich gezogen hat [...].«³⁶ Er begründet sein Schreiben damit, dass ihn der unbekannte Adressat in einem vorhergehenden Brief dazu aufgefordert habe, Position zu beziehen zu der aufsehenerregenden Kunstkritik, die im Jahr zuvor erschienen war. Der Asterisk im Text (*) verweist explizit auf die *Réflexions* von La Font de Saint-Yenne, die Le Blanc in der Folge stark kritisiert. Er prangert insbesondere den Vollständigkeitsanspruch an, der in den *Réflexions* verfolgt wurde: La Font de Saint-Yenne hatte die Notwendigkeit propagiert, jedes einzelne Exponat kritisch zu würdigen. Le Blanc vertrat hingegen die Meinung, es sei hinderlich für den Leser-Betrachter ohne Fachkenntnis, für den er sich generell stark macht, dass jedes Werk besprochen werde.³⁷ Die tatsächliche Bedeutung und Rangordnung einzelner Werke und Künstler werde dadurch verunklärt.³⁸ Obwohl schon in den einführenden Worten der *Lettre* von Le Blanc deutlich wird und auch die Länge des Textes darauf hinweist, dass es sich um einen theoretischen Text und nicht um einen persönlichen Brief handelt, folgt der Autor durchgehend der Fiktion, er wende sich persönlich an einen ganz bestimmten Empfänger. Der Verfasser spricht den Adressaten immer wieder direkt an: »Wie sie sehen, mein Herr, äußere ich mich Ihnen gegenüber überhaupt nicht über eine Vielzahl anderer Gemälde, die im Salon ausgestellt sind, und dies tue ich, da einige es nicht wert sind [...].«³⁹

Sobald der Autor nach den einleitenden Ausführungen zur öffentlichen Kritik an den *Réflexions* sowie über Art und Form des Textes seines Vorredners dazu übergeht, die Exponate des Salons zu besprechen, erklärt er das weitere Vorgehen: »Ich werde, um Ihnen davon zu berichten, mein Herr, der Ordnung folgen, nach der sie [die Gemälde; A.W.] aufgehängt sind.«⁴⁰ Es folgt eine Besprechung jener elf Historien Gemälde, die im Rahmen des von Charles François Paul Le Normant de Tournehem⁴¹ – möglicherweise als Reaktion auf die Kritik von La Font de Saint-Yenne – ins Leben gerufenen Wettbewerbs eigens für den Salon 1747 gefertigt und in der Galerie d'Apollon ausgestellt wurden, um die Gattung neu zu beleben. Vertreten waren die bedeutendsten Historienmaler der Akademie, darunter Jean Restout, Charles-Joseph Natoire, François Boucher und Carle Van Loo. Le Blanc lieferte mit seinen Beschreibungen eine Art »firsthand testimony«,⁴² das in Form einer persönlichen Reportage den Eindruck von Authentizität erweckte. In der Folge macht der Verfasser kenntlich, dass er nicht nur seine eigene Meinung zum Besten geben, sondern das Spektrum der Urteile des Salonpublikums – »unparteiischer und unbestechlicher Richter« (»juge impartial & incorruptible«)⁴³ – referieren wolle.⁴⁴ Immer wieder wählt er von Kennern, Liebhabern, aber auch Laien – folglich von der heterogenen »Menge« (»multitude«) – zum Ausdruck gebrachte Positionen aus und stellt sie dem Leser vor. So schreibt er beispielsweise über die Beurteilung

der Wettbewerbs-Teilnehmer: »Die wahren Kenner schienen mir fast immer unsicher zu sein, wem sie den Preis verleihen sollten, und die Mehrzahl der Anderen über die Unsicherheit derjenigen sehr verärgert zu sein, die sie als dafür geschaffen betrachteten, etwas auszudrücken.«⁴⁵ Über die Historienmalerei von Boucher äußerte er:

»Die hohe Meinung, die ich von Herrn Boucher und von seinem Talent habe, gestattet mir nicht, ihn darüber im Unklaren zu lassen, dass viele Menschen der Meinung sind, dass dieser Rosé-Ton etwas zu sehr in den *anderen Figuren*, und *allgemein im Gesamton seines Gemäldes* dominiert.«⁴⁶

Der Adressat – und somit jeder zeitgenössische Leser – wurde in die Lage versetzt, sich ein Bild vom Salon zu machen, sollte er ihn nicht mit eigenen Augen gesehen haben. Darüber hinaus wurde aber auch ein Meinungsbild zu jedem besprochenen Exponat gezeichnet. Dieses stand indes meist im Dienste der eigenen Argumentation des Verfassers. Im Falle der Boucher-Kritik spricht Le Blanc zwar den Unmut an, den die vorherrschenden Rosé-Töne bei vielen Betrachtern ausgelöst hätten, allerdings folgen auf diese Bemerkung viele Zeilen, die die große Bewunderung Le Blancs für Boucher offenlegen.⁴⁷

Für Akademiker wie Charles-Antoine Coypel galt es hervorzuheben, dass erst das Vergehen der Zeit die Wahrheit ans Licht bringen und ein verlässliches Urteil sichtbar machen könne.⁴⁸ In Widerspruch dazu steht der Salonbrief, der sich durch Zeitgenossenschaft und Unmittelbarkeit auszeichnet. Die dort geäußerte Kritik war in der Gegenwart verankert, nahm direkten Bezug auf die gerade noch laufende oder kürzlich beendete Akademieausstellung und die dort herrschenden Bedingungen und sprach die Zeitgenossen direkt an. So war schließlich auch die Akademie gezwungen, sich mit dem Gegenstück zum idealen, als homogene körperlose Einheit gedachten »Publikum« (»public«) auseinanderzusetzen – mit der Heterogenität der »Menge« (»multitude«), die den Salon tatsächlich bevölkerte.⁴⁹

DER SALONBRIEF ALS PRODUKT DES »SENTIMENT«

Für die Neudefinition eines »aufgeklärten Publikums« als »Menge«, die in den *Lettres* von La Font de Saint-Yenne und Le Blanc sichtbar wird, war die von dem Kunstgelehrten Jean-Baptiste Dubos in dem stark rezipierten kunsttheoretischen Werk *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (1719) bestimmte Kategorie der sinnlich-emotionalen Wahrnehmungs- und Empfindungsfähigkeit (»sentiment«)⁵⁰ essenziell. Der »sentiment«, den Dubos auch als »sechsten« Sinn bezeichnete, ist auf die Wirkung eines Kunstwerks bezogen, folglich also auf jene ästhetische Qualität, die durch die Sinne erfahrbar wird. Der »sentiment« nach Dubos lässt sich deuten als eine Wahrnehmungs- und Seelentätigkeit, die alle Menschen unabhängig von ihrem Bildungsgrad miteinander verbindet.⁵¹ Bereits in den *Réflexions* von La Font de Saint-Yenne war der vom englischen Empirismus geprägte »sentiment«-Begriff mit Bedeutung aufgeladen und wurde als Grundlage des *goût* betrachtet. Der Geschmack (»goût«) zeichnete für den Verfasser indes zuallererst den Kenner (»connoisseur«) aus.⁵²

Le Blanc war in seiner Auslegung der Wahrnehmungs- und Empfindungsfähigkeit (»sentiment«) und den Konsequenzen, die er daraus für das Salonpublikum und das Laienurteil zog, radikaler: »So ergreift in allen Gattungen das, was schön und somit wahr ist, gleichermaßen den Unwissenden wie den Gelehrten. [...] Schaut und (be)urteilt: Dies ist die einzige Anweisung, die man jenen erteilen sollte, die Augen haben.«⁵³ Der empirische Akt der sinnlichen Wahrnehmung und des emotionalen Affiziertseins konnte in freier Auslegung der Kunsttheorie von Dubos als Erkenntnisvermögen des Laien aufgefasst und in diesem Sinne auch aufgewertet werden. Die bisher vorherrschende Kultur der Kennerschaft, die einem elitären Kreis von Kunstschaffenden und Gelehrten vorbehalten war, wurde auf diese Weise Schritt für Schritt aufgelöst. Fachkenntnis, Bildung und praktische Erfahrungen galten nicht mehr unhinterfragt als entscheidende Voraussetzungen, die zu einem Kunsturteil befähigten.

Die vorgestellten Salonbriefe enthalten ein Plädoyer für ein Publikum, das in einem anderen Sinne als ›aufgeklärt‹ angesehen wurde als von Seiten der Akademie – beispielsweise im Vorwort zu den *livrets* – propagiert. Fachkenntnis und Bildung, die die Akademie verlangten, standen einem allgemeinmenschlichen Empfindungsvermögen gegenüber. Der »sentiment« verband alle Menschen unabhängig von Geschlecht, sozialem Hintergrund und Bildungsgrad und somit alle Rezipienten. Der Öffentlichkeits-Begriff, wie ihn Le Blanc definierte, konnte letztlich auf jeden potenziellen Ausstellungsbesucher – männlich oder weiblich, höfisch oder bürgerlich, Kenner oder Laie – angewandt werden:

»Als souveräner Richter kann es [das aufgeklärte Publikum; A.W.] von seinen Rechten Gebrauch machen; es gesteht seinen Zuspruch nur jenen zu, die ihn verdient haben; da das aufgeklärte Publikum in seiner Strenge ebenso gerecht ist wie in seiner Gnade [...] verachtet es bei jenen, die von keinerlei Talent künden, das kühle Befolgen von Regeln. Kurz gesagt, es lobt nichts, wo es nichts zu loben gibt.«⁵⁴

Die *Lettres* eines Jean-Bernard Le Blanc oder Cyprien-Antoine Lieudé de Sepmanville können als Zeugnisse und Symptom des in erster Linie auf der allgemeinmenschlichen Fähigkeit zu Wahrnehmung und Rührung basierenden Kunsturteils aufgefasst werden. Wenngleich sich La Font de Saint-Yenne – und wohl auch Le Blanc – eher dem Kreis der Kenner (»connoisseurs«) zuordneten und auf eine vernunftgeleitete begründbare Argumentation Wert legten, schufen sie dennoch die Grundlagen für die Aufwertung des Laienurteils in der Zukunft.

FAZIT

Die Verfasser der *Lettres* nahmen die Idee von einem »aufgeklärten Publikum« (»public éclairé«) auf, interpretierten diese jedoch eher als real existierende Menge (»multitude«) von Zeitgenossen. Die *Lettres* sind Teil einer Broschürenkritik, die sich unabhängig von der königlichen Akademie etablierte und im Laufe der Jahre polemischer und politischer wurde. Sie bildeten an erster Stelle eine tatsächliche und ernsthaft geführte Debatte ab, die zwischen La Font de Saint-Yenne, Le Blanc und weiteren Kritikern öffentlich ausgetragen wurde. Gleichzeitig wird der Versuch

deutlich, verschiedene Meinungen wiederzugeben, die vor Ort – im Salon – direkt vor den Exponaten zum Ausdruck kamen. Jede *Lettre* verleiht somit einem Betrachter- und Kritikersubjekt eine Stimme und ist doch zugleich nur in Abhängigkeit von einem breiten Salonpublikum zu sehen.

Der Salonbrief des 18. Jahrhunderts geht aus der Mitte einer aufgeklärten Öffentlichkeit von Zeitgenossen hervor, macht diese sichtbar, und legt Zeugnis davon ab. Das Publikum der Kunstausstellungen stellte nicht nur ein »Tribunal«⁵⁵ dar, vor dem die Künstler und ihre Werke bestehen mussten. Auch die Kritiker setzten sich mit ihren Äußerungen über die ausgestellten Werke der öffentlichen Kritik – gar der staatlichen Zensur – aus und sahen sich als Teil einer Debatte, die die Weiterentwicklung der französischen Kunst zum Ziel hatte.

Die Salonbriefe weisen in ihrer Zweideutigkeit als subjektive Meinungsäußerung und zugleich öffentliche Kritik an der zeitgenössischen französischen Kunst in den Jahrzehnten vor der Revolution auch eine politische Dimension auf, standen doch nichts Geringeres als die bedeutendsten Kunstwerke und Künstler des Königreichs – »Ruhm unserer Nation« (»gloire de nôtre nation«)⁵⁶ – sowie damit auch der wichtigste Kunstmäzen, der König, auf dem Prüfstand. Die gewählte Anonymität der Verfasser steht damit in einem Zusammenhang.

Der Salonbrief der frühen Kunstkritik des 18. Jahrhunderts richtet sich mit einem impliziten Appell an seine Leser, an einem öffentlichen Diskurs über die Kunst der Malerei, Skulptur und Grafik teilzunehmen: »Eighteenth-century letter writers [...] are convinced of a fundamental equivalence among individuals and that sharing their thoughts and feelings is always beneficial. [...] the letter emphasizes the value, indeed, the necessity of communication [...].«⁵⁷ Schließlich verfügte, wie Le Blanc argumentierte, jeder Leser und somit potenzielle Salonbesucher über die wichtigste Voraussetzung für die Meinungsbildung, eine Wahrnehmungs- und Empfindungsfähigkeit (»sentiment«). Mit Margrit Vogt ist davon auszugehen, dass die frühe Kunstkritik in Briefform einen Beitrag leistete zur Entwicklung einer breiten kritischen (Kunst-)Öffentlichkeit, die sich im späten 18. Jahrhundert in viel stärkerem Maße politisierte und andere Formen – den fiktiven Dialog und am Drama angelehnte Inszenierungen – bevorzugte.⁵⁸

- 1 Abbé Jean-Bernard Le Blanc, *Lettre sur l'exposition des ouvrages de peinture, sculpture, &c. de l'année 1747, et en général sur l'utilité de ces sortes d'expositions. A Monsieur R.D.R.*, Paris, 1747, S. 180.
- 2 Anja Weisenseel, *Bildbetrachtung in Bewegung. Der Rezipient in Texten und Bildern zur Pariser Salonausstellung des 18. Jahrhunderts*, Berlin: De Gruyter, 2016, S. 11, S. 59f.
- 3 »Comme les suffrages du Public éclairé donnent à chaque genre de travail son véritable prix, c'est de ses suffrages réunis que se forme réputation.« *Explication des Peintures, Sculptures, et autres Ouvrages de Messieurs de l'Académie Royale*, Paris: Imprimerie de Jacques Collombat, 1741, S. 11.
- 4 Jan-Dirk Müller, Ulrich Pfisterer u. a. (Hg.), *Aemulatio. Kulturen des Wettstreits in Text und Bild (1450–1620)*, Berlin: De Gruyter, 2011, S. 3. Eva Kernbauer führt aus, dass es sich dabei um einen Topos des 18. Jahrhunderts handelt. Eva Kernbauer, »Jugements de valeur. La formation du public comme autorité d'évaluation esthétique«, in: Jesper Rasmussen (Hg.), *La valeur de l'art. Exposition, marché, critique et public au XVIII^e siècle*, Paris: Champion, 2009, S. 99–128, hier S. 115.

- 5 Albert Dresdner, *Die Entstehung der Kunstkritik im Zusammenhang der Geschichte des europäischen Kunstlebens* [1915], mit einem Vorwort von Peter M. Bode, »Die Stellung der Kunstkritik heute – ihre Chancen und ihre Krise«, München: Bruckmann, 1968, S. 124f.; Thomas E. Crow, *Painters and Public Life in Eighteenth-century Paris*, New Haven: Yale University Press, 1985, S. 6f.; Richard Wrigley, *The Origins of French Art Criticism. From the Ancien Régime to the Restoration*, Oxford: Clarendon Press, 1993, S. 146f. und S. 164; Dorit Kluge, *Kritik als Spiegel der Kunst. Die Kunstreflexion des La Font de Saint-Yenne im Kontext der Entstehung der Kunstkritik im 18. Jahrhundert*, Weimar: VDG, 2009, S. 100; Weisenseel, *Bildbetrachtung in Bewegung*, op. cit., S. 10. Siehe auch die Standardwerke: Jürgen Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchung zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft* [1962], Neuwied: Luchterhand, 1969; Robert W. Berger, *Public Access to Art in Paris. A Documentary History from the Middle Ages to 1800*, University Park: Pennsylvania State University Press, 1999.
- 6 Dresdner, *Die Entstehung der Kunstkritik*, op. cit., S. 129 und S. 217.
- 7 Zu diesem Thema siehe insbesondere Florence Ferran, »La critique d'art par voie épistolaire et dialogique. Dynamiques d'affrontement et de coopération«, in: *Peinture, littérature et critique d'art au XVIII^e siècle*, Cahiers d'Histoire Culturelle, Nr. 17, Tours: Presses Universitaires François-Rabelais, 2005, S. 95–110 und Pascale Auraix-Jonchière, *Écrire la peinture entre XVIII^e et XIX^e siècles. Actes du colloque du Centre de Recherches Révolutionnaires et Romantiques*, Université Blaise Pascal, 24.–26. Oktober 2001, Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal, 2003.
- 8 Ibid., S. 211, S. 217, S. 224. Am bekanntesten sind heute die Salonkritiken von Denis Diderot, die als Briefe an Friedrich Melchior Grimm adressiert waren und in dessen Zeitschrift für Literaturkritik, in der in geringer Zahl handschriftlich vervielfältigten *Correspondance littéraire, philosophique et critique*, veröffentlicht wurden. Die Korrespondenz erschien seit 1753 zweimal im Monat in durchschnittlich siebzehn Exemplaren. Kluge, *Kritik als Spiegel der Kunst*, op. cit., S. 275. Siehe auch: Dresdner, *Die Entstehung der Kunstkritik*, op. cit., S. 149f.
- 9 Dresdner, *Die Entstehung der Kunstkritik*, op. cit., S. 129.
- 10 Ibid., S. 124f. Schon Cicero betrachtete den Brief als Substitut und Erweiterung der Kunst der Rede, folglich als Fortsetzung des Mündlichen in schriftlicher Form. John W. Howland, *The Letter Form and the French Enlightenment. The Epistolary Paradox*, New York: Lang, 1991, S. 15 u. S. 18; Robert Vellusig, *Schriftliche Gespräche. Briefkultur im 18. Jahrhundert*, Wien: Böhlau, 2000, S. 29.
- 11 Vellusig, *Schriftliche Gespräche*, op. cit., S. 26.
- 12 Johann Joachim Eschenburg, *Entwurf zu einer Theorie und Literatur der schönen Wissenschaften*, 2. Auflage, Berlin 1789, S. 302.
- 13 Beispielsweise *Dialogues sur la Peinture*, zweite erweiterte Auflage, Paris, 1773, oder: *Ah! Ah! ou Relation véritable, intéressante, curieuse et remarquable de la conversation de Marie Jeanne la Bouquetière et de Jérôme le Passeux, au Sallon du Louvre, en examinant les tableaux qui y sont exposés, recueillies et mise au jour par Mr A B C D E F, etc., opticien des Quinze vingts. Nulle part et se trouve partout 1787*. Vgl. dazu Weisenseel, *Bildbetrachtung in Bewegung*, op. cit., S. 76f. Auch im deutschsprachigen Raum verflüchtigte sich die Brieffiktion Ende der 1780er Jahre. Hierzu Margrit Vogt, *Von Kunstworten und -werten. Die Entstehung der deutschen Kunstkritik in Periodika der Aufklärung*, Berlin: De Gruyter, 2010, S. 244. Vgl. auch Bernadette Fort, »Voice of the Public: The Carnivalization of Salon Art in Prerevolutionary Pamphlets«, in: *Eighteenth-Century Studies* 22, 1989, H. 3, S. 368–394, hier S. 376.
- 14 Howland, *The Letter Form*, op. cit., S. 23.
- 15 Ibid., S. 24.
- 16 Vgl. Andrew McClellan, *Inventing the Louvre. Art, Politics, and the Origins of the Modern Museum in Eighteenth-Century Paris*, 1994, S. 34f.; Oliver Kase, *Mit Worten sehen lernen. Bildbeschreibung im 18. Jahrhundert*, Petersberg: Imhof, 2010, S. 162; Eva Kernbauer, *Der Platz des Publikums: Modelle für Kunstöffentlichkeit im 18. Jahrhundert*, Wien: Böhlau, 2011, S. 46. Von Dolce (1508–1568) stammt der *Dialogo della pittura di M. Lodovico Dolce, intitolato l'Aretino*, 1. Auflage, 1557.
- 17 Kluge, *Kritik als Spiegel der Kunst*, op. cit., S. 101f.

- 18 Kritik übte er außerdem an einem vermeintlichen Missbrauch der Porträtmalerei. Den Niedergang der Historienmalerei sah er im Œuvre von François Boucher und Charles-Joseph Natoire verwirklicht. Kluge, *Kritik als Spiegel der Kunst*, op. cit., S. 255, S. 261.
- 19 »Un Tableau exposé est un Livre mis au jour de l'impression. C'est une pièce représentée sur le théâtre: chacun a le droit d'en porter son jugement.« Etienne La Font de Saint-Yenne, *Reflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France. Avec un examen des principaux Ouvrages exposés au Louvre le mois d'Août 1746*, Den Haag, 1747, S. 2.
- 20 Vgl. Kernbauer, *Der Platz des Publikums*, op. cit., S. 142f.; wörtliches Zitat ibid., S. 132. Siehe auch Weisenseel, *Bildbetrachtung in Bewegung*, op. cit., S. 11.
- 21 Vgl. Kernbauer, »Jugements de valeur«, in: Jesper Rasmussen (Hg.), *La valeur de l'art*, op. cit., S. 105. Siehe auch Weisenseel, *Bildbetrachtung in Bewegung*, op. cit., S. 53.
- 22 Dorit Kluge führt Rezensionen im *Journal de Trévoux* an sowie den »Dialogue sur l'exposition des tableaux dans le Salon du Louvre en 1747« von Charles-Antoine Coypel. Vgl. Kluge, *Kritik als Spiegel der Kunst*, op. cit., S. 253f. Siehe dort besonders S. 254f.
- 23 »Je soumets le tout à vos lumieres & vous laisse le maître de faire de cette Lettre tel usage que bon vous semblera; mais au cas que vous supposiez que le Public puisse en retirer quelque utilité, je vous prie de taire le nom de l'Auteur [...].« Le Blanc, *Lettre sur l'exposition*, op. cit., S. 2.
- 24 »Je ne saurois trop vous marquer ma reconnoissance, Monsieur, de l'attention que vous aviez eue, de m'apprendre que mon Ouvrage avoit indisposé quelques uns de ceux dont j'ai parlé, & donné lieu à des critiques que vous avez la bonté de me communiquer.« La Font de Saint-Yenne, *Reflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture*, op. cit., S. 1. Siehe auch Le Blanc, *Lettre sur l'exposition*, op. cit., S. 1.
- 25 Vellusig, *Schriftliche Gespräche*, op. cit., S. 36.
- 26 Denis Diderot, *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient*, London, 1749. Vgl. Howland, *The Letter Form*, op. cit., S. 62f.
- 27 Vgl. Howland, *The Letter Form*, op. cit., S. 42 und S. 65f.
- 28 »On ne peut trop respecter le Public, & le plus grand respect qu'on puisse lui marquer en publiant un Ouvrage est de ne se pas nommer.« sowie »[...] Juge impartial & incorruptible, c'est le Public. Ce que je vais vous en dire n'est que le sentiment d'un Particulier que je soumets au même tribunal.« Ibid., S. 30f.
- 29 »[...] que je commence à penser comme vous, qu'il n'a cherché à cacher son nom que pour publier plus hardiment les deux Lettres (2) qu'il rapporte fidèlement & pour avoir occasion de faire son éloge.« Cyprien-Antoine Lieudé de Sepmanville, *Réflexions nouvelles d'un amateur des beaux-arts, adressées à M.e de ***, pour servir de supplément à la lettre sur l'exposition des ouvrages de peinture, sculpture &c. de l'année 1747*, s. l., s. n., 1747, S. 8 (Hervorhebung im Original).
- 30 »Comme je crains que ma Lettre ne devienne publique, quoique je n'aye pas l'honneur d'être connu de notre Auteur, il est des choses que la bienséance oblige de taire.« Ibid., S. 25. Lieudé de Sepmanville veröffentlichte seine *Reflexions nouvelles* jedoch – entgegen seiner Äußerungen im Text – nicht unter seinem Namen. Er verstand seinen Text als »suplement« [sic] zur Lettre Le Blancs, dessen Verschweigen von zahlreichen Werken er als Defizit betrachtete. Ibid., S. 19.
- 31 »En me nommant, n'auroi-je pas affiché l'envie de tirer de la vanité & de la reputation de ma Critique [...]. La passion née avec moi pour les beaux Arts; l'étude singulière & approfondie de ce qui constitue leurs varies beautés, que j'ai faite dans toute l'étendue du Royaume, & pendant mon séjour en Flandre, & en Hollande [...].« La Font de Saint-Yenne, *Reflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture*, op. cit., S. 16. Vgl. auch Kluge, *Kritik als Spiegel der Kunst*, op. cit., S. 247.
- 32 Howland, *The Letter Form*, op. cit., S. 37, S. 40f.; Vogt, *Von Kunstworten und -werten*, op. cit., S. 241.
- 33 Vgl. Le Blanc, *Lettre sur l'exposition*, op. cit., S. 30.

- 34 »Je ne m'étois point flatté d'être infaillible, & j'avoue en même tems être prêt à me rétracter dès que l'on m'aura convaincu d'erreur. [...] En attendant cette grace du Public je goûte dès-à-présent dans cet aveu de mes fautes, la satisfaction la plus chère [...].« La Font de Saint-Yenne, *Lettre de l'auteur des réflexions*, op. cit., S. 27f.
- 35 Als Schlussformel wurde meist eine Wendung wie diese verwendet: »J'ai l'honneur d'être, Monsieur, Votre très-humble, &c. Paris ce 30 août 1747.« Vgl. Le Blanc, *Lettre sur l'exposition*, op. cit., S. 180.
- 36 »Monsieur, puisque vous le souhaitez, je me fais un plaisir de vous écrire ce que je pense de la Critique des Tableaux qui attirerent l'an passé la curiosité du public au Sallon [...].« Le Blanc, *Lettre sur l'exposition*, op. cit., S. 1.
- 37 Le Blanc, *Lettre sur l'exposition*, op. cit., S. 104.
- 38 »[...] le Lecteur qui n'est pas connoisseur ne peut pas, d'après ses jugemens deviner quels sont les Peintres éminens en chaque genre; comme il est impossible qu'ils le soient tous, il doit croire que nous n'en avons aucun, ce qui est absolument faux.« Ibid., S. 14. Vgl. zu La Font de Saint-Yennes Position Kluge, *Kritik als Spiegel der Kunst*, op. cit., S. 199.
- 39 »Vous voyez, Monsieur, que je ne vous parle pas d'une quantité d'autres Tableaux qui sont exposés au Sallon; & cela, parce que plusieurs n'en valent pas la peine [...].« Le Blanc, *Lettre sur l'exposition*, op. cit., S. 104.
- 40 »Je suivrai, Monsieur, pour vous en parler, l'ordre selon lequel ils [les tableaux; A.W.] sont placés.« Ibid., S. 33.
- 41 Le Normant de Tournehem war Directeur Général des Bâtiments du Roi.
- 42 Howland, *The Letter Form*, op. cit., S. 83.
- 43 Le Blanc, *Lettre sur l'exposition*, op. cit., S. 30.
- 44 Beispielsweise »viele Personen hätten sich gewünscht, dass« (»beaucoup de gens auroient désiré que [...]«), ibid., S. 42, oder: »ich überlasse es den Kennern zu entscheiden, ob es nicht erlaubt ist [...]« (»je laisse aux connoisseurs à décider s'il n'est pas permis [...]«), ibid., S. 49, »diejenigen die es nicht geglückt gefunden haben« (»ceux qui ne l'ont pas trouvé heureux«), ibid., S. 50.
- 45 »Les véritables Connoisseurs m'ont paru presque toujours incertains à qui donner le prix, & la plupart des autres très-fachés de l'incertitude de ceux qu'ils regardent comme faits pour prononcer.« Ibid., S. 75.
- 46 »La haute estime que j'ai pour Monsieur Boucher & pour son talent, ne me permet pas de lui laisser ignorer que beaucoup de gens ont trouvé que cette couleur de rose domine un peu trop dans [sic] les autres figures, & en général dans le ton de tout son Tableau.« Ibid., S. 54 (Hervorhebung im Original).
- 47 Ibid., S. 55f.
- 48 Vgl. Kernbauer, *Der Platz des Publikums*, op. cit., S. 96, S. 140f.
- 49 Eva Kernbauer erläutert ausführlich den Kontrast zwischen idealtypischer »public« und tatsächlicher, eher negativ konnotierter »multitude« im Salon. Kernbauer, *Der Platz des Publikums*, op. cit., S. 124f. Siehe dazu auch Weisenseel, *Bildbetrachtung in Bewegung*, op. cit., S. 52f.
- 50 Der Rechts- und Kunstgelehrte Jean-Baptiste Dubos setzte sich bereits im Jahr 1719 theoretisch mit dem »sentiment«-Begriff auseinander. Sein Hauptwerk *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* wurde im 18. Jahrhundert stark rezipiert und fand große Verbreitung. Dazu ausführlicher Weisenseel, *Bildbetrachtung in Bewegung*, op. cit., S. 68f.
- 51 Dubos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture. Nouvelle édition revue, corrigée et considérablement augmentée*, op. cit. Bd. 2, S. 325f., S. 352.
- 52 Kluge, *Kritik als Spiegel der Kunst*, op. cit., S. 197.
- 53 »C'est ainsi que dans tous les genres, ce qui est beau, c'est-à-dire ce qui est vrai, saisit également l'ignorant & le sçavant. [...] Voyez & jugez, c'est le seul précepte qu'il y ait à donner à ceux qui ont des yeux.« Le Blanc, *Lettre sur l'exposition*, op. cit., S. 134.

- 54 »Juge souverain, il [Public éclairé; A.W.] use de ses droits; il n'accorde ses suffrages qu'à ceux qui les méritent; dans sa sévérité comme dans son indulgence également juste, [...] il ne conte pour rien une froide observation des Règles dans celui qui n'annonce aucun talent. En un mot, il ne loue rien où il ne trouve rien de louable.« Ibid., S. 12.
- 55 Ibid., S. 23f.
- 56 La Font de Saint-Yenne, *Reflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture*, op. cit., S. 44.
- 57 Howland, *The Letter Form*, op. cit., S. 174.
- 58 Vgl. Vogt, *Von Kunstworten und -werten*, op. cit., S. 237f. Siehe außerdem Fort, »Voice of the Public«, op. cit.