

DE GRUYTER

Margrit Vogt

VON KUNSTWORTEN UND -WERTEN

DIE ENTSTEHUNG DER DEUTSCHEN KUNSTKRITIK
IN PERIODIKA DER AUFKLÄRUNG



Wolfenbütteler Studien
zur Aufklärung

*Herausgegeben
von der
Lessing-Akademie*



Band 32

Margrit Vogt

Von Kunstworten und -werten

Die Entstehung der deutschen Kunstkritik
in Periodika der Aufklärung

De Gruyter

Gedruckt mit Unterstützung der FONTE Stiftung, Odenhausen.

ISBN 978-3-11-023318-6

e-ISBN 978-3-11-023319-3

ISSN 0342-5940

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

© 2010 Walter de Gruyter GmbH & Co. KG, Berlin/New York

Einbandabbildung: *Die Mahlerkunst mit Farbenbrett und Pinsel als Nachahmung der Natur inspiriert durch den Kunstgeist*. Monats-Schrift der Akademie der Künste und mechanischen Wissenschaften zu Berlin, 2. Bd., 3. Stück, September 1788, S. 101.

Satz: Johanna Boy, Brennbere

Druck: Hubert & Co. GmbH & Co. KG, Göttingen

∞ Gedruckt auf säurefreiem Papier

Printed in Germany

www.degruyter.com

Inhalt

I.	Einleitung	1
II.	Diskursive Voraussetzungen für die Entstehung der deutschen Kunstkritik	20
	2.1. Laienurteil vs. Kennerurteil oder <i>amateur</i> und <i>connaisseur</i> . .	20
	2.2. Die Adaptation des literaturkritischen Diskurses durch die entstehende deutsche Kunstkritik	27
III.	Der entstehende deutsche Kunstdiskurs in den Leipziger Gelehrtenzeitschriften (1740–1760).	35
	3.1. Erwachendes Kunstinteresse in Leipzig als Auswirkung von Gottscheds Zeitschriften.	35
	3.2. Mediale Erscheinungsform der Leipziger Gelehrten- zeitschriften	40
	3.3. Die Buchbesprechung als französisch-deutscher Kulturtransfer.	43
	3.4. Gottscheds Zeitschriften als Kampforgane der Leipziger Gesellschaft	57
IV.	Formen früher Kunstliteratur und -kritik in den Augsburger Akademieschriften	60
	4.1. Zwischen Reichsstädtischer Tradition und aufgeklärtem Patriotismus: Augsburg und seine Kunstakademien.	60
	4.2. Mediale Charakteristik der Augsburger Periodika	66
	4.3. Kunsttheoretische Ausrichtung: Das Vorbild Frankreich	74
	4.4. Formen und Funktionen der Kunstbesprechung in Augsburger Periodika	76
	4.4.1. Buchankündigungen und Inhaltsangaben	76
	4.4.2. Inventarisierung und Hierarchiebildung	78
	4.4.3. Ankündigung als Verkaufswerbung	86
	4.4.4. Kunstkritik als Kulturimport.	89
	4.4.5. Auf der Suche nach deutscher Kunst	102
	4.4.6. Exkurs: Porträtkritik als kulturpolitisches Argument . .	108
	4.4.7. Erste Ansätze zur Literarisierung der Kunstbesprechung	112
	4.4.8. Fazit	120

VI		
V.	Die <i>Frankfurter Gelehrten Anzeigen</i> : der Übergang von der Inventarisierung zur technisch-künstlerischen Bewertung von Kupferstichen	122
	5.1. Die Messestadt Frankfurt als wirtschaftlicher und kultureller Knotenpunkt Deutschlands	122
	5.2. Die <i>Frankfurter Gelehrten Anzeigen</i> als journalistisches Unternehmen im Dienst der Aufklärung.	124
	5.3. Der Einfluss der französischen und englischen Gattungsdiskurse als Determinante der Kupferstichkritik	129
	5.3.1. Die einsetzende kunstdiskursive Wertschätzung der Druckgraphik in Frankreich	129
	5.3.2. Die englische Nobilitierung des Kupferstichs: ein Leitfaden zur Kupferstichkritik.	135
	5.3.3. Die Geburt der deutschen Kupferstichkritik aus dem Geiste französischer Salonkritik und englischer Kritikanleitung.	142
VI.	Der Beginn der Ausdifferenzierung des deutschen Kunstsystems . .	157
	6.1. Der Kunstmarkt	158
	6.2. Die Entstehung der deutschen Museumslandschaft	162
	6.3. Die Akademieausstellungen	167
	6.4. Die Entstehung von Zeitschriftentypen und ihre Funktion als gegenseitige Verweissysteme.	173
	6.5. Bedeutungserzeugung durch Textarrangement im Periodikum: Goethes Aufsatz <i>Von deutscher Baukunst</i> . . .	183
	6.6. Formierung des kunstkritischen Diskurses.	189
	6.6.1. Die Kunstkritik als Doppelreferenz mit visuellem und verbalem Bezugsrahmen oder die Entstehung der <i>Kritik der Kritik</i>	189
	6.6.2. Die Selbstreflexivität der Kritik	207
VII.	Neue Tendenzen der Kunstkritik und Kunstvermittlung in den 1770er bis 1790er Jahren	214
	7.1. Historisch-antiquarische Kunstbetrachtung in Christoph Gottlieb von Murrs <i>Journal zur Kunstgeschichte und zur allgemeinen Litteratur</i> (1775–1789)	215
	7.2. Die Literarisierung der Kunstkritik am Beispiel des Kunstbriefs	227
	7.2.1. Briefkultur und periodische Medien	237
	7.2.2. Der Kunstbrief als fiktiver Galerie- oder Museumsbesuch.	245
	a) Winckelmanns ästhetisierend-psychologisierende Kunstbeschreibung und konkretisierend- idealisierende Skulpturenbesprechung.	247

b)	Wilhelm Heineses Düsseldorfer Gemäldebriefe: Kunsttheoretische Reflexion und Synästhesie	254
c)	Kunstvermittlung durch Lesereinbezug in Schillers Brief eines reisenden Dänen (1785)..	266
d)	Durchdringung von Brieffiktion und Gemäldebetrachtung	272
VIII.	Polemisierung und Nationalisierung der deutschen Kunstkritik von 1770 bis 1790	281
8.1.	Entfesselung der Polemik in Dresdner Ausstellungs- besprechungen	282
8.2.	Deutsche Kunstkritik in Rom (1785–1790)	297
8.2.1.	Die doppelte Funktion der deutschen Kunstkritik aus Rom	298
8.2.2.	Vermittlung des internationalen Kunstgeschehens	301
8.2.3.	Die Nationalisierung der Kunstkritik	306
IX.	Schluss und Ausblick	327
X.	Nachweisregister	333
10.1.	Literaturverzeichnis	333
10.1.1.	Zeitschriftensiglen	333
10.1.2.	Werksiglen	335
10.1.3.	Verwendete Literatur	335
10.1.4.	Abbildungsnachweis	358
10.2.	Personenregister	360
XI.	Dank	365

I. Einleitung

Das Spannungsverhältnis zwischen Kreation und Kritik ist schon in den Ursprung der göttlichen Schöpfung eingeschrieben. Auf den ersten Blick erscheint in der Genesis die Kreation als Schöpfungsakt und die Kritik als dessen Verbalisierung und Beurteilung. Allerdings verschwimmen in dieser Schöpfungsüberlieferung die Grenzen zwischen Kreation und Kritik:

Im Anfang schuf Gott Himmel und Erde; die Erde aber war wüst und wirr, Finsternis lag über der Urflut, und Gottes Geist schwebte über dem Wasser. Gott sprach: Es werde Licht. Und es wurde Licht. Gott sah, daß das Licht gut war. Gott schied das Licht von der Finsternis, und Gott nannte das Licht Tag und die Finsternis nannte er Nacht. Es wurde Abend, und es wurde Morgen: erster Tag.¹

Gott erschafft die Welt in einem performativen Sprechakt: »*Gott sprach: Es werde Licht. Und es wurde Licht.*«² Diese Kreation begleitet er mit beurteilender Betrachtung »*Gott sah, daß das Licht gut war*« und mit begrifflicher Festlegung, indem er »*Licht*« und »*Finsternis*« als »*Tag*« und »*Nacht*« benennt. Erst die visuelle Einschätzung der vollzogenen Handlung im Zusammenhang mit der verbalen Absetzung von hell und dunkel, des Tages von der Nacht, vervollkommen den Schöpfungsakt. Diese Lesart adoptiert die griechische Definition der Kritik mit der ursprünglichen Bedeutung des griechischen Worts ›*kritein*‹ für ›*scheiden*‹, ›*trennen*‹, ›*entscheiden*‹ oder ›*urteilen*‹. Die Kritik realisiert sich als Kraft der Unterscheidung. Damit umfasst der göttliche Schöpfungsakt die Handlung, die visuelle Kognition und die Kritik als kreativen Akt, wobei die Kritik das Licht der Dunkelheit, dem geniun Anderen, gegenüberstellt. In diesem Sinn kann man von einer Annäherung zwischen Kreation und Kritik oder von der *Kritik als Kreation* sprechen oder anders ausgedrückt: Der *Schöpfer-Kritiker* wird zum *Kritiker-Schöpfer*.

Diese Einheit wird spätestens im »Zeitalter der Kritik« aufgehoben.³ Die Aufklärung spaltet die Kreation von der Kritik und den Schöpfer vom Kritiker.

¹ Genesis 1,1–1,5. In: Die Bibel. Einheitsübersetzung. (2. Aufl.) Stuttgart 1993, S. 16.

² In der folgenden Arbeit werden Zitateile, die im Vorlauf im ganzen Zitat ausgewiesen wurden, nicht erneut mit Quellenangaben versehen, sondern unter Anführungszeichen kursiv gesetzt.

³ Der Terminus »Kritik« wird in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts im umfassenden Sinn als kritische Reflexion, als »*examen éclairé & jugement équitable des productions humaines*« aufgefasst. Siehe Jean-François Marmontels Eintrag in der Encyclopädie zum Stichwort *Kritik*, in dem er *Kritik* als philologische Textkritik einerseits und im umfassenden Sinn als kritische Bewertung eines Werks anderer-

Insbesondere Gotthold Ephraim Lessing trennt die Kritik von der Kunstproduktion, indem er den Kritiker zur kritischen Bewertung von Kunstwerken anregt und ihn von der Anforderung befreit, zur Legitimation kritischer Äußerung ein besserer Künstler sein zu müssen (2.2.). Gegen die Maxime *Mache es besser!*, die in der gelehrten Kritikkultur der frühen Neuzeit vorherrschte,⁴ führt Lessing den folgenden Grundsatz in den kritischen Diskurs der Aufklärung ein: *Der Rezensent braucht nicht besser machen zu können, was er tadelt.*⁵ Die Romantik schließlich, allerdings vorbereitet durch eine sich allmählich verbreitende Akzeptanz des Kritikerwortes in der Aufklärung, vereint Kritik und Kreation in der Säkularisierung des Schöpfer-Kritikers. Die Kritik wird zum *Reflexionsmedium* und erhält eine neue Funktion, die Vervollkommnung des Kunstwerks mittels kongenialer Nachgestaltung.⁶ Diese Kritik bezieht sich auf ein vorliegendes Kunstwerk und wird häufig ihrerseits zum Stimulus neuer künstlerischer Kreation.

Bevor Kunstkritik einerseits über ihren Gegenstandsbezug als Kritik eines Kunstwerks oder andererseits als Generator und Kreator von Kunstproduktion eingestuft werden kann, muss sie im 18. Jahrhundert erst legitimiert werden. 1747 formuliert La Font de Saint-Yenne in seinen *Réflexions sur quelques causes de l'état de la peinture en France* jene folgenreiche Sentenz, welche die öffentliche Ausübung der kunstkritischen Tätigkeit begründet, indem sie die Kunstkritik der längst etablierten Theater- und Literaturkritik an die Seite stellt: »Un tableau exposé est un livre mis au jours de l'impression. C'est une pièce représentée sur le théâtre: chacun a le droit d'en porter son jugement.«⁷

So selbstverständlich dieser Satz uns heute erscheint, so revolutionär und folgenreich ist er im 18. Jahrhundert, denn er befreit den Kunstkommentar aus den Fesseln der bis dahin üblichen lobenden Kunstbesprechung. Zwar liegen bereits mit Philostrats *Eikones* und Lukians *Göttergesprächen* antike Kunstkommentare vor. Doch erst im *Zeitalter der Kritik* wird die Auseinandersetzung mit Kunst zum unverzichtbaren Pendant des künstlerischen Schaffens, als nämlich La Font

seits bezeichnet, vgl. Marmontel: Stichwort *Critique* In: Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences des arts et des métiers. Bd. 4. (Neue Aufl. der Ausgabe 1751–1780). Stuttgart, Bad Cannstatt 1966, S. 490. In Kants Verständnis kulminiert die Kritik im Absolutheitsanspruch des Denkens: »Unser Zeitalter ist das eigentliche Zeitalter der Kritik, der sich alles unterwerfen muß.« Immanuel Kant: Kritik der reinen Vernunft I. Vorrede zur 1. Auflage 1781. (3. Aufl.) Frankfurt am Main 1997, S. 13.

⁴ Zum Wandel einer Kritikkultur der Positivität in eine Streitkultur der Negativität vgl. Steffen Martus: Werkpolitik. Zur Literaturgeschichte kritischer Kommunikation vom 17. bis ins 20. Jahrhundert mit Studien zu Klopstock, Tieck, Goethe und George. Berlin, New York 2007, insbes. S. 64–71.

⁵ Vgl. Gotthold Ephraim Lessing: Der Rezensent braucht nicht besser machen zu können, was er tadelt. In: ders.: Gesammelte Werke. III. Bd. Hg. v. Paul Rilla. Berlin 1955, S. 158–160, hier S. 158.

⁶ Vgl. Walter Benjamin: Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik. Frankfurt am Main 1973, insbes. S. 57–67.

⁷ La Font de Saint-Yenne: *Réflexions sur quelques causes de l'état de la peinture en France. Avec un examen des principaux Ouvrages exposés au Louvre le mois d'août 1746.* Holland 1747, S. 2.

de Saint-Yenne den im französischen Salon ausgestellten Bildern öffentlichen Status zuweist. Die Kunstkritik erhält damit ihre Rolle und Bedeutung als kritisches, sich der Öffentlichkeit zuwendendes Genre.

Während in Paris seit 1737 im Jahres- oder Zweijahresrhythmus⁸ regelmäßig Kunstausstellungen, die so genannten Salons im Louvre, veranstaltet werden und sich hierzu entsprechend eine französische Salonkritik herausbildet, regen Museumsgründungen in Deutschland ab den 1760er Jahren (1764 in Dresden, 1767 in Düsseldorf, 1775 und 1779 in Kassel⁹ und 1786 in Berlin) erst das ›Gespräch über Kunst‹ an. Die eingehende Kunstbetrachtung ist zu diesem Zeitpunkt noch keine Selbstverständlichkeit; und der Zugang zu den bedeutenden Privatgalerien und -museen der Fürsten schwierig zu erlangen. Dies bestätigt die Hervorhebung in Gottscheds Gelehrtenjournal *Das Neueste aus der anmuthigen Gelehrsamkeit*, dass der Künstler Christian Benjamin Müller (ca. 1690–1758) auf seiner Bildungsreise durch Deutschland das Privileg genossen habe, »die dasige schöne churfürstl. Gallerie täglich zweymal zu besuchen, und darinnen zu zeichnen.«¹⁰

Ab Mitte der 1760er Jahren organisieren Kunstakademien allmählich die ersten Ausstellungen in Deutschland (6.3.): Sie finden vorwiegend in Dresden statt, ermöglichen Künstlern der Kunstakademien die öffentliche Präsentation ihrer Werke und werden zum großen jährlichen Kunstereignis im mitteldeutschen Raum (8.1.). Ab den 1780er Jahren flaut das Interesse an den sächsischen Kunstausstellungen ab, fortan zeigt sich insbesondere die Berliner Kunstakademie aktiv in der Organisation von Akademieausstellungen. Hiervon zeugen Kataloge von 1786–1850, die die Exponate der Gemäldeausstellung entsprechend ihrer Hängung in den Zimmern der königlich preußischen Akademie der Künste und mechanischen Wissenschaften auflisten.¹¹ Insgesamt gesehen verlagert sich aber die deutsche Kunstszene in die europäische Kunstmetropole Rom, der einzige Ort, an dem deutsche Künstler im auslaufenden 18. Jahrhundert internationalen Ruhm erlangen können (8.2.).

Parallel zum Ausstellungswesen entwickelt sich der Kunstmarkt in Deutschland ab Mitte der 1760er Jahre (6.1.). Der Übergang vom Mäzenatentum zum freien Kunstmarkt lässt sich insbesondere an den beiden Städten Dresden und Leipzig ablesen. In der Barockstadt Dresden mit der fürstlichen Residenz sind die Künstler noch auf einen engen Kontakt zu den hochadeligen Auftraggebern angewiesen, die nicht selten Fördermaßnahmen und Aufträge nach persönlicher

⁸ 1749 musste der Salon aufgrund der heftigen Kritik der Künstler an den Kritikern ausgesetzt werden, vgl. Héléne Zmijewska, *La critique des Salons en France avant Diderot*. In: *Gazette des Beaux Arts*, Juli–August 1970, S. 1–143, insbes. S. 138.

⁹ 1775 wird der Kasseler Bildersaal, 1779 das Museum Fridericianum der Öffentlichkeit zugänglich gemacht.

¹⁰ Vgl. den Beitrag Lebensumstände eines vor weniger Zeit verstorbenen sächsischen Künstlers, des königlichen Hofmalers, Hrn. Christian Benj. Müllers, In: *NaG*, 1759, Nr. IX, S. 616–623, hier S. 618.

¹¹ Vgl. *Die Kataloge der Berliner Akademie-Ausstellungen 1786–1850*. Bearbeitet von Helmut Börsch-Supan. 2. Bde. (Quellen und Schriften zur bildenden Kunst 4,2) Hg. v. Otto Lehmann-Brockhaus und Stephan Waetzoldt. Berlin 1971.

Bevorzugung statt künstlerischer Qualität vergeben, während in der bürgerlichen Stadt Leipzig das Gros der Kunstsammler und Auftraggeber aus wohlhabenden Kaufleuten besteht und deshalb Künstler mit den Gesetzen des freien Marktes konfrontiert werden.¹²

Allmählich formiert sich eine kunstinteressierte Öffentlichkeit. In der Geschmacksdebatte des 18. Jahrhunderts wird das Urteil des Publikums zu einem unverzichtbaren Teil der ästhetischen und kunstkritischen Diskussion, gleichzeitig werden aber auch Zweifel an der Objektivität und generellen Perfektibilität des deutschen Publikums geäußert.¹³ Im Gegensatz zur Homogenität des englischen Publikums und Geschmacks¹⁴ und zu jenem einheitlichen *Strukturwandel der Öffentlichkeit*, den Habermas in Bezug auf die französische Laienkritik konstatiert,¹⁵ ist die deutsche Leserschaft disparat und die Kunstkritik formt sich erst. Habermas wertet das französische Periodikum als Medium einer schon existierenden kunstkritischen Kultur: »Die kunst- und kulturkritischen Journale sind als Instrumente der institutionalisierten Kunstkritik typische Schöpfungen des 18. Jahrhunderts.«¹⁶ Die entstehende deutsche Kunstkritik hingegen orientiert sich an der bestehenden Literaturkritik in Periodika und kann somit Kritikfähigkeit im Bereich bildender Kunst in Anlehnung an eine literarische Kritikkultur ausbilden. Denn das periodische Printmedium animiert den Kunstdiskurs und die allmähliche Entwicklung einer kunstinteressierten und kunstkritischen Öffentlichkeit. So haben Gelehrtenzeitschriften, literarische Periodika, Kunstzeitungen, Akademieorgane und Rezensionszeitschriften einen erheblichen Anteil an der Kreation einer kunstkritischen Öffentlichkeit.

In diesem Sinn fallen im Periodikum als paradigmatischem Medium der Aufklärung¹⁷ die Entstehung der Kunstkritik und der rasonierenden Öffentlich-

¹² Vgl. Johann Georg Wille (1715–1808). Briefwechsel. Hg. v. Elisabeth Décultot, Michel Espagne und Michael Werner. (Frühe Neuzeit; Bd. 44). Tübingen 1999, S. 18.

¹³ Vgl. Wolfgang Ruppert: Bürgerlicher Wandel. Studien zur Herausbildung einer nationalen deutschen Kultur im 18. Jahrhundert. München 1977. S. 25. So distanzieren sich insbesondere Goethe und Schiller mit ihrem elitären Kunstprogramm von der Masse und wenden sich an ein ideales Publikum. Vgl. ebd. S. 26. Vgl. insbes. Ernst Osterkamp: Neue Zeiten – neue Zeitschriften. Publizistische Projekte um 1800. In: Zeitschrift für Ideengeschichte. Heft I/2, Sommer 2007, S. 62–78, hier S. 67f.

¹⁴ »Ich will in diesem Beyspiel blos so viel sagen, daß wir in diesem Punct (wie in so vielen anderen) weit unter den Engländern sind, bey welchen es keine Frage ist, was von einem Milton oder Shakespeare zu halten sey. Die ganzen[sic!] Nation hat über den Werken dieser Dichter, über ihre Schönheiten und Fehler nur Eine Stimme.« Wieland, Vorrede Teutscher Merkur, 1773, 1. Bd., S. 16. Alle Siglen der verwendeten Zeitschriften finden sich im Siglenverzeichnis.

¹⁵ »Die Museen institutionalisieren, wie Konzerte oder Theater, das Laienurteil über Kunst: die Diskussion wird zum Medium ihrer Aneignung.« Jürgen Habermas: Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft. Frankfurt am Main 1961. S. 102f. Vgl. auch ebd. S. 103f.

¹⁶ Ebd. S. 104f.

¹⁷ Vgl. Holger Böning: Aufklärung und Presse im 18. Jahrhundert. In: »Öffentlichkeit« im 18. Jahrhundert. Hg. v. Hans-Wolf Jäger. Göttingen 1997, S. 151–163, insbes. S. 163.

keit zusammen.¹⁸ Dies verdeutlicht ein Brief Christian Ludwig von Hagedorns an seinen Bruder,¹⁹ in welchem er die zeitgenössische Unwissenheit geißelt, als deren Gründe er die Unerreichbarkeit *Gelehrter Journale* in zahlreichen deutschen Kleinstädten anführt:

Doch will ich nicht urtheilen, wo du den Seneca befragen kannst; nur meinte ich, daß du ja, zumal in Hamburg, Gelegenheit genug hättest, manches schöne Journal zu lesen, (eine Gelegenheit, so ich nicht habe). Gelehrte Zeitungen sind in keinem Lande, où l'ignorance est du bel air & fait quasi preuve de noblesse. Eine Dame fragte mich dieser Tage, ob der König von Dännemark nicht ein Bruder des Königs in Sicilien sey?²⁰

Damit bestätigt er die These der sich im Medium der Periodika ausbildenden Kritikfähigkeit. Zu Recht streicht auch Gottlob Benedict Schirach, der Herausgeber des *Magazins der deutschen Critik*, die Bedeutung der Journale im Meinungsbildungsprozess der lesenden Bevölkerung heraus:

Durch sie [Journale] bekommen Sitten, Lebensart, Geschmack, ihre besondre Wendungen. Es würde schwer fallen, das durch Schriften auszurichten, was Journale thun. Sie bringen die hervorstechenden Meynungen der mannigfaltigen Schriftsteller, die vorzüglich Schönheiten der Dichter und Prosaisten unter das Publicum. Und so wird die Schriftstellerey die Schöpferin neuer Verfeinerungen in den Empfindungen, neuer Gedanken, der Lebensart, und des Tons des Umganges.²¹

Die enorme Breitenwirkung der periodisch erscheinenden Printmedien erklärt er mit ihrer Funktionsvielfalt: Sie vereinen die markantesten zeitgenössischen Positionen, präsentieren nicht selten in kondensierten Artikeln Forschungsergebnisse aus umfangreichen Kompendien und veranschaulichen Lehrmeinungen anhand konkreter Beispiele. Wie die Literaturkritik sich aus Buchkritik, aus literaturkritischer Bewertung und literaturtheoretischer Besprechung im weiteren Sinn zusammensetzt, spiegelt die in den Periodika entstehende Kunstkritik alle zeitgenössischen Tendenzen und Modi der Kunstbesprechung. Darüber hinaus fungiert das periodische Printmedium als Informationslieferant und Verkaufswerbung, als Kreator einer kunstkritischen Öffentlichkeit sowie als Generator und Vermittler von Betrachtungsweisen und Kunstsprachen (6.4.). Hauptadressaten sind in diesen Sinn Leser und Käufer gleichermaßen, denn Kunstinteressierte sollen durch Kunstanzeigen zum Kauf von Kupferstichen angeregt werden.

Das 17. und 18. Jahrhundert bilden einzelne Typen periodischer Printmedien aus, die im kurzen Überblick vorgestellt werden sollen. Diese werden als ana-

¹⁸ Diese Beobachtung macht Wolfgang Albrecht in Bezug auf die Literaturkritik der deutschen Aufklärung, vgl. Wolfgang Albrecht: *Literaturkritik und Öffentlichkeit im Kontext der Aufklärungsdebatte. Fünf Thesen*. In: »Öffentlichkeit« im 18. Jahrhundert. Hg. v. Hans-Wolf Jäger. Göttingen 1997, S. 277–294, hier S. 278f.

¹⁹ Hagedorns Brief vom 28. Oktober an seinen Bruder trägt zwar keine Jahresangabe, wurde aber aller Wahrscheinlichkeit zwischen 1745 und 1750 geschrieben, vgl. Briefe über die Kunst von und an Christian Ludwig von Hagedorn. Hg. v. Torkel Baden. Leipzig 1797, S. 91.

²⁰ Ebd.

²¹ *Magazin der deutschen Critik*, 1775/6, 1. Teil, Vorrede, S. 4.

lytische, nicht historische Kategorien verstanden, so kann es vorkommen, dass bspw. ein Periodikum des 18. Jahrhunderts, das im Titel als *Zeitung* bezeichnet wird, heute dem Typus der *Zeitschrift* zugeordnet wird und umgekehrt.

Die häufigsten Periodikatypen im 18. Jahrhundert sind die *Zeitung*, die *Zeitschrift* und das *Intelligenzblatt*. Dabei entscheiden der Themenbezug, die Erscheinungshäufigkeit, das Bindungsverfahren und die Aktualität der Nachrichten über die Zugehörigkeit zum jeweiligen Medium. Die *Zeitung* des 18. Jahrhunderts blickt auf eine lange Tradition v.a. im französischsprachigen Raum zurück und unterscheidet sich hinsichtlich ihres Erscheinungsbildes kaum von derjenigen des vorangegangenen Jahrhunderts; der Umfang pro Ausgabe beträgt nach wie vor in den meisten Fällen vier Seiten.²² Dem anwachsenden Nachrichtenmaterial werden die Redakteure durch eingefügte ›Appendix‹ und die Verkürzung der Erscheinungsintervalle von einmal auf viermal wöchentlich gerecht.²³ Inhaltlich besteht die *Zeitung* in erster Linie aus politischer Berichterstattung und konzentriert sich auf Zentraleuropa, insbesondere auf Frankreich. Wenngleich die meisten dieser Zeitungen den Erscheinungsort der Stadt im Titel tragen, wie dies z. B. im *Hamburgischen unparteyischen Correspondent* der Fall ist, werden nur äußerst selten Lokalnachrichten geliefert. Insgesamt erweist sich der Inhalt der Zeitungen aber als inhomogen und reicht von politischen, juristischen, wirtschaftlichen und religiösen bis hin zu kulturellen oder gesellschaftsspezifischen Themen. Allmählich wird ein eigenes Ressort für Kultur eingerichtet, das literarische Beiträge neben ›Gelehrten Artikeln‹, Literaturkritiken sowie Reflexionen zur Ethik vereint. Bezeichnenderweise verdrängen politische Nachrichten den ›Gelehrten Artikel‹ in den 80er und 90er Jahren des 18. Jahrhunderts.²⁴ Zusammenfassend könnte man als Hauptcharakteristika der *Zeitung* die vier Komponenten der Periodizität, Publizität, Aktualität und Universalität nennen.²⁵

Die *Zeitschrift* wird von der *Zeitung* oft mittels thematischer Spezialisierung und analytischer Qualität der Artikel sowie des eingeschränkteren Aktualitäts-

²² Vgl. auch Jürgen Wilke: Grundzüge der Medien- und Kommunikationsgeschichte. I. Von den Anfängen bis ins 20. Jahrhundert. Köln, Weimar und Wien 2000, S. 82. In Bezug auf den Erfolg französischer Zeitungen im deutschen Raum, ihre Koexistenz mit deutschen Zeitungen und ihren Niedergang mit der Französischen Revolution vgl. ebd. S. 92.

²³ Vgl. ebd. S. 82f.

²⁴ Während der Begriff der »Zeitung« im 18. Jahrhundert gebräuchlich war und zahlreiche Periodika wie bspw. die *Augsburgische Kunstzeitung* den Medientypus im Titel andeuteten, geht der Terminus der »Zeitschrift« von den englischen *Journals* und den französischen *Journalles* in den deutschen Sprachgebrauch ein. Obwohl sie eine deutsche Entsprechung im Begriff *Zeitschrift* finden, dauert es bis zum Ende des Jahrhunderts, bis sich die Bezeichnung des Periodikumtypus *Zeitschrift* in der Alltagssprache festsetzt. Vgl. ebd. S. 71. Bezeichnenderweise ist die *Zeitschrift* im Gegensatz zur *Zeitung* nicht als Stichwort in Grimms Wörterbuch aufgenommen. Vgl. Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm. Hg. v. der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin. 15. Bd. Leipzig 1956, S. 591f.

²⁵ Vgl. Jürgen Wilke: Die *Zeitung*. In: Von Almanach bis *Zeitung*, S. 388–402, hier S. 388.

bezugs und größerer Erscheinungsintervalle unterschieden.²⁶ Erst allmählich findet parallel zur Expansion eine Diversifikation der Zeitschrift statt, indem sich mehrere Typen ausbilden: die historisch-politische Zeitschrift,²⁷ die Gelehrtenzeitschrift mit dem generalisierenden Anspruch, alle Wissenschaftszweige einzubeziehen, die literarische oder literaturkritische Zeitschrift²⁸ und die Moralische Wochenschrift.²⁹ Diese Zeitschriften integrieren umfangreiche Artikel zur bildenden Kunst mit bis zu 20 Quartseiten, ohne deswegen anfänglich eigens eine Rubrik für bildende Kunst einzurichten. Kunstkritiken erscheinen insbesondere in literarischen Zeitschriften, wobei die häufigste Erscheinungsform der Kunstbrief ist.

Das *Intelligenzblatt*, ein Erzeugnis des 18. Jahrhunderts, bildet ein Anzeigenforum, das aufgrund des kontinuierlich und periodisch erfolgenden ökonomischen und kulturellen Informationsflusses aus dem territorial zersplitterten deutschen Raum schon bald nicht mehr wegzudenken ist. Die meist wöchentlich herausgegebenen Intelligenzblätter dienen der »Ankurbelung von Warenverkehr und Arbeitsmarkt«.³⁰ Vorerst umfasst das Intelligenzblatt vier Quartseiten und erhebt den Anspruch auf das Nachrichtenmonopol der Inserate, während den Zeitungen lediglich ein Nachdruck erlaubt ist.³¹ Nach einer Erhöhung der Seitenzahlen lässt die Wirkung des Intelligenzblattes bis um 1800 nach. Fortan werden die Anzeigen immer häufiger von politischen Zeitungen übernommen, womit das Schicksal der Gattung des Intelligenzblattes besiegelt ist.³² Finanziert wird das Intelligenzblatt durch eine doppelte Einnahmequelle: einerseits von den kostenpflichtigen Werbeanzeigen und andererseits vom festgesetzten Verkaufspreis.

Es versteht sich von selbst, dass diese eindeutige und klare Unterscheidung der Organe in Typen lediglich einen Systematisierungsversuch darstellt und dass in der Praxis viele Mischformen auftreten. So stellen beispielsweise die *Franckfurtische gelehrte Zeitungen* (1737–1771) oder das Folgeprojekt, die *Frankfurter Gelehrten Anzeigen* (1772–1790), einen Grenzfall zwischen Zeitung und Zeitschrift dar. Zwar sind sie mit Kupferstichankündigungen um aktuelle

²⁶ Vgl. Wilke, Grundzüge der Medien- und Kommunikationsgeschichte, S. 94, S. 99 und S. 115.

²⁷ Beispiele dieses Zeitschriftentypus sind die *Neue Europäische Fama* (1735–1756), der *Flihende Passagier durch Europa* (1698–1702) oder *Das Curieuse Caffeeehaus zu Venedig* (1698). Vgl. auch ebd. S. 101.

²⁸ Als wohl berühmteste Beispiele dieses Zeitschriftentypus seien hier Gottscheds Periodika der *Neue Büchersaal der schönen Wissenschaften und freyen Künste* (1745–1762) oder *Das Neueste aus der anmuthigen Gelehrsamkeit* (1751–1762) erwähnt.

²⁹ Die bedeutendsten Moralischen Wochenschriften im deutschsprachigen Raum sind *Die Discourse der Mahlern* (1721–1722), *Der Patriot* (1724–1726), *Die Vernünftigen Tadlerinnen* (1725–1726), *Der Freygeist* (1746) und *Der Nordische Aufseher* (1758/1760).

³⁰ Ebd. S. 118.

³¹ Vgl. ebd. S. 118f.

³² Vgl. ebd. S. 123.

Kunstbenachrichtigung bemüht, dienen aber als *gelehrte Zeitungen* mit zahlreichen Rezensionen und Abhandlungen der wissenschaftlichen und kulturellen Aufklärung des Publikums.³³

Überblickt man die Ausdifferenzierung des deutschen Kunstsystems in Bezug auf die Kunstszene, -öffentlichkeit und die Kunstberichterstattung in Periodika, kann man einen unterschiedlichen Entwicklungsgrad bis zum letzten Jahrhundertdrittel hin konstatieren: Während sich der deutsche Kunstmarkt sowie das Museums- und Ausstellungswesen im 18. Jahrhundert nur teilweise ausdifferenziert, ist die mediale Ausdifferenzierung des Zeitschriftenwesens zum Verweissystem periodischer Kunstberichterstattung um 1780 abgeschlossen: eine direkte Folge der Dezentralisierung der deutschen Kunstszene(n). Denn der geografisch und politisch zersplitterte deutsche Raum wird medial durch das Zeitschriftenwesen vernetzt, das die Kunstkritik in ein periodisches Verweissystem einbindet. Gerade der sich ausbildende überregionale kunstbezogene Binnendiskurs, der sich im Medium der periodischen Kunstberichterstattung realisiert – so eine Generalthese der Arbeit – beeinflusst die Kunstkritik nachhaltig. Sie erfährt eine Komplexitätssteigerung und wird selbstbezüglich, indem sie ihre Kritiknormen und Umgangsformen im kunstkritischen Diskurs reflektiert und sich auch als metareflexive Kunstkritik etabliert.

Bisher fokussierte die Forschung die *Kunstkritik* oft in ihrem Werkbezug und reflektierte ihre Normen und Richtlinien der Kunstbewertung.³⁴ Diese Arbeit möchte über eine solche inhaltliche Wertbestimmung der Kritik hinaus die Kunstkritik als eigene Reflexionsform in den Blick nehmen, die sich in literarischer Auseinandersetzung mit bildender Kunst, im Spannungsverhältnis zwischen Medien und der sich gegenseitig referierenden Kunstkritiken und Fachdebatten ausprägt. Diese Perspektive ermöglicht es, mit zwei weit verbreiteten Irrtümern aufzuräumen, nämlich dass die Kunstkritik erst im 19. Jahrhundert entstanden sei³⁵ und dass die Kunstkritik eine Art abgeleitete Textgattung sei, die lediglich Vermittlungsfunktion übernehme. Stattdessen besteht die erste Funktion der Kunstkritik als ausdifferenzierter Darstellungsform nicht mehr zwingend im Hinweis auf einen Kunstgegenstand oder eine ›Vorgängerkritik‹, sondern kann sich selbst in der Funktion eines poetisch-literarischen Textes an sich erfüllen.

³³ Vgl. Wilke, Grundzüge der Medien- und Kommunikationsgeschichte, S. 391.

³⁴ Vgl. stellvertretend Meinhold Lurz: Werturteile in der Kunstkritik. Die Begründung ästhetischer Werturteile durch die sprachanalytische Philosophie. Hamburg, 1995. Insbes. S. 17 und Jens Kuhlenkampff: Zum Begriff der Kunstkritik. In: Literaturkritik – Anspruch und Wirklichkeit. Hg. v. Wilfried Barner. DFG-Symposium 1989. Stuttgart 1990, S. 271–285, insbes. S. 271.

³⁵ Symptomatisch hierfür ist der Artikel zum Lemma *Kunstkritik* im Brockhaus-Lexikon, der aus dem später einsetzenden Ausstellungswesen in Deutschland zwar richtig die zeitlich verzögerte Ausbildung der deutschen im Vergleich zur französischen Kunstkritik ableitet, aber die Entstehung der deutschen Kunstkritik erst im 19. Jahrhundert ansiedelt. Siehe das Stichwort *Kunstkritik* In: Brockhaus. Die Enzyklopädie in 24 Bänden. Bd. 12. (20. überarbeitete Aufl.) Leipzig, Mannheim 1996, S. 641.

Die Kunstkritik ist nur im Referenzhorizont von Normen und Werten möglich. Sie bezieht sich implizit oder explizit auf Bewertungskriterien, Wertmaßstäbe und Normen³⁶ in der Grundunterscheidung zwischen einer essentialistischen Wertauffassung (*Wert als Gut*) und einer (konstruktivistischen) Wertzuschreibung (*Wert als Maßstab*).³⁷ Das essentialistische Wertverständnis leitet sich aus der platonischen Tradition her und setzt Werte als allgemeingültige, absolute fest. Im Gegensatz dazu reflektiert die relativistische Auffassung, die der sophistischen Tradition entstammt, die Historizität der Werte sowie ihre Abhängigkeit vom gewählten Urteilsmaßstab.³⁸ Der englische Sprachgebrauch zollt dieser Begriffsdivergenz mit terminologischer Schärfe Rechnung, indem *value* den Wert eines Dinges an sich, *valuation* hingegen den Akt der Bewertung bezeichnet.³⁹ Die Norm- und Wertdiskussion und die Frage nach deren Einsetzung in der kritischen Debatte werden in der Psychologie,⁴⁰ Theologie⁴¹ und verstärkt in der

³⁶ Einige Forscher unterscheiden Normen und Werte hinsichtlich ihrer Anwendungsbereiche. Sie weisen Normen gesellschaftliche Geltung und Gültigkeit zu, deren Durchsetzung durch Sanktionen bewirkt wird, und setzen die Norm als »Institution« oder als allgemein gesellschaftlicher »Konsens« fest, vgl. Harald Fricke: Norm und Abweichung: eine Philosophie der Literatur. München 1981. S. 74–84. Oft werden in Abgrenzung hierzu Werte als individuelle Setzungen verstanden. Zur Geltung und Gültigkeit von Normen vgl. Norbert Hoerster: Norm. In: Handlexikon zur Wissenschaftstheorie. Hg. von Helmut Seiffert. München 1989. S. 231–234; vgl. auch Harald Fricke: Moderne Lyrik als Normabweichung. In: Lyrik – Erlebnis und Kritik. Gedichte und Aufsätze des Dritten und Vierten Lyrikertreffens in Münster. Hg. v. Lothar Jordan, Axel Marquardt und Winfried Woesler. Frankfurt am Main 1988, S. 176.

³⁷ Vgl. E. Oldemeyer, Wert. In: Handbuch wissenschaftstheoretischer Begriffe. Hg. v. Josef Speck et al. Bd. 3. Göttingen 1980, S. 701f., hier S. 702. sowie K. Acham: Werttheorie. In: ebd. 713–720, hier S. 714.

³⁸ Vgl. Oldemeyer, Handbuch wissenschaftstheoretischer Begriffe, 3. Bd. S. 701f.

³⁹ Vgl. William K. Frankena: Value and Valuation. In: Encyclopedia of Philosophy. (2. Aufl.) 9. Bd. Hg. v. Donald M. Borchert. Detroit, New York, u.a. 2006, S. 636–641, hier S. 636. Der Begriffsgebrauch vom *Wert als Maßstab* und dem *Wert als Gut* wird in modernerer Terminologie als Gegensatz von *normexpressiven* und *normdeskriptiven* Sätzen bezeichnet, vgl. Norbert Hoerster: Norm. In: Handlexikon zur Wissenschaftstheorie, S. 232.

⁴⁰ Die Psychologie fokussiert Normen im deskriptiv-statischen und im präskriptiven Sinn und reflektiert ihre soziale und funktionale Rolle als Richtwerte, an denen menschliche Handlung gemessen wird und als präskriptive Normen, die zum angestrebten Ideal erkoren das menschliche Verhalten fokussieren und damit determinieren sollen, vgl. Jochen Brandstätter: Normen. In: Handbuch psychologischer Grundbegriffe. Hg. v. Theo Hermann. München, 1977, S. 327–334, hier S. 327; vgl. auch Friedrich Kambartel: Normen. In: Enzyklopädie, Philosophie und Wissenschaftstheorie. Bd. 2. H-O. Hg. v. Jürgen Mittelstraß. Mannheim, Wien, Zürich 1984, S. 1030f.

⁴¹ Siehe Kurt Röttgers Überblick über die Entwicklung der Kritikfähigkeit im theologischen Diskurs, vgl. Kurt Röttgers: Kritik. In: Geschichtliche Grundbegriffe: Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland. Bd. 3. Hg. v. Otto Brunner, Werner Conze und Reinhart Koselleck. Stuttgart 1982, S. 651–675, hier S. 655f.

Literaturwissenschaft thematisiert. Hier häufen sich Studien, welche die Kritik aus dem Blickwinkel ihres Werkbezugs betrachten.⁴²

Statt wie diese Studien die Wertungskriterien eher deskriptiv als analytisch zu verstehen, vollzieht Renate von Heydebrands und Simone Winkos *Einführung in die Wertung von Literatur* die analytische Unterscheidung axiologischer Werte (*Wert als Maßstab*) von attributiven Werten (*Wert als Objekteigenschaft*).⁴³ Die axiologischen Werte (wie *Schönheit* oder *Wahrheit*), die durch von Heydebrand und Winko eine weitere Differenzierung (in formale, inhaltliche, relationale und wirkungsbezogene Werte) erfahren,⁴⁴ fungieren in der Kunstkritik der Aufklärung als Wertmaßstäbe und Richtlinien der *Gemäldebesprechung nach Rubriken*. Einen detaillierten historischen Überblick über die sich wandelnde hierarchische Bedeutung der in Gemäldebesprechungen angewandten Rubriken (Erfindung, Anordnung, Ausdruck, Zeichnung, Pinsel, Kolorit, Licht und Schatten sowie Draperie) bis hin zu Goethes und Heinrich Meyers Systematisierung der Kategorien im Rubrikenschema liefert Ernst Osterkamps Studie zu Goethes Bildbeschreibungsverfahren.⁴⁵ Die Zusammenschau von Renate von Heydebrands und Simone Winkos analytischer Wertdefinition und Ernst Osterkamps Rubrikenüberblick ist für die vorliegende Arbeit von zentraler Bedeutung: Denn die genannten Rubriken werden in Kunstkritiken einerseits häufig als axiologische Werte angewandt und fungieren in diesem Sinn als normative Kunstkritik (das Kolorit ist ›gelungen‹ bzw. ›mislungen‹). Andererseits setzt die deutsche Kunstkritik mit fortlaufender Ausdifferenzierung die Rubriken als ›Argumentationsraster‹ der Kunstbesprechung ein, an dem weitere Aspekte diskutiert werden können. Die Rubriken dienen nun als Anlass, um unterschiedliche axiologische Werte des Kunstwerks (wie *angemessene Darstellung*, *Schönheit*, *wahrer Ausdruck* etc.) beurteilen zu können. Dieser neue kunstkritische Zugriff ermöglicht eine differenziertere Kunstbeurteilung als es die normative Rubrikenbesprechung

⁴² So fokussiert Monika Schrader Konstanten literarischer Wertung, um literarische von nicht-literarischen Texten zu unterscheiden, vgl. dies.: *Theorie und Praxis literarischer Wertung. Literaturwissenschaftliche und didaktische Theorien und Verfahren*. Berlin, New York 1987. S. VIII. Vgl. auch den umfassenden Überblick von Renate von Heydebrand: *Literarische Wertung*. In: *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*. (2. Aufl.) Hg. v. Klaus Kanzog und Achim Masser. Bd. 4. Berlin 1984, S. 828–871, hier S. 855; Michael Kienecker hält die Einheitlichkeit des literaturkritischen Diskurses hinsichtlich der Wertungsprinzipien fest, vgl. ders.: *Prinzipien literarischer Wertung. Sprachanalytische und historische Untersuchungen*. Göttingen 1989, S. 85 und S. 167; Jochen Schulte-Sasse grenzt im historischen Überblick bestimmte Wertungslehren (z. B. historisch-materialistische, traditionelle, rezeptions-ästhetische oder ideologiekritische) voneinander ab, vgl. ders.: *Literarische Wertung*. (2. völlig neu bearbeitete Aufl.) Stuttgart 1976; Zu unterschiedlichen Typen literarischer Wertung vgl. Friederike Worthmann: *Literarische Wertungen. Vorschläge für ein deskriptives Modell*. Wiesbaden 2004, insbes. S. 248.

⁴³ Vgl. Renate von Heydebrand und Simone Winko: *Einführung in die Wertung von Literatur: Systematik – Geschichte – Legitimation*. Paderborn 1996, S. 40.

⁴⁴ Ebd. S. 111–131.

⁴⁵ Vgl. Ernst Osterkamp: *Im Buchstabenbilde. Studien zum Verfahren Goethescher Bildbeschreibungen*. Stuttgart 1991, insbes. S. 93.

vermochte hätte. (Das Kolorit beispielsweise kann nun als ›unschön‹, gleichzeitig aber als dem Sujet ›angemessen‹ und als einzig ›wahre‹ Umsetzung gelobt werden). Gerade in der Verwendungsvielfalt der Rubriken als axiologische Werte oder als Argumentationsraster spiegelt sich ihre enorme Bedeutung für die Kunstkritik in Periodika der Aufklärung.

Genauso problematisch wie die oben erwähnte essentialistische Normendefinition als Instrument der Kunstbeurteilung ist die ontologische Begriffsprägung der Kunstkritik.⁴⁶ So stellen Forscher bspw. dem kunstkritischen Partikularinteresse am Gegenstand die kunsthistorische Universalperspektive gegenüber⁴⁷ oder unterscheiden Kunstkritik und Kunstgeschichte durch eine Aufgabenteilung in die Beurteilung der Kunstwerke einerseits und die Beschreibung oder Interpretation andererseits.⁴⁸ Im Gegensatz zur ontologischen Definition von Kritik rekapituliert Michel Foucaults Stellungnahme zu der Frage: *Was ist Kritik?* in einem kursorischen Überblick einer *Geschichte der kritischen Haltung*⁴⁹ unterschiedliche Kritikformen. In Übereinstimmung mit diesem Ansatz reflektiert die vorliegende Arbeit die Kritik als historisch wandelbare Komponente.⁵⁰

Statt die Kunstkritik über einen Gegenstand zu bestimmen und damit durch ahistorische Fixierung einzuengen, soll ihr kritisches Potenzial fokussiert werden, das auch in der Beurteilung von kunsttheoretischen Schriften, im Fachdialog oder in der Auseinandersetzung mit der bildenden Kunst der Antike, des Mittelalters sowie der Frühen Neuzeit zum Ausdruck kommt. Kunstkritik wird somit als bewertende Bezugnahme auf das Referenzobjekt, die Kunst, verstanden. Sie realisiert sich selbst dann, wenn die Kunstkritik – wie dies in der Romantik der Fall sein wird – zum wesentlichen Moment der Vervollkommnung von Kunst wird, insofern sie nämlich den kritischen Akt in den kreativen verbalen Nach-

⁴⁶ Jens Kuhlenkampff bestimmt die Kunstkritik mittels klassischer *Exemplarizität* (was das Kunstwerk exemplarisch ausdrückt) und romantischer *Charakteristik* (die besondere Eigenart des Werks vor dem Hintergrund des Kunstkanons) in Anlehnung an Friedrich Schlegels Auffassung der innigsten Vermählung von Historie und Philosophie, von historischer Faktizität und von Wesensbestimmung der Kunst, vgl. Jens Kuhlenkampff: Zum Begriff der Kunstkritik. In: *Literaturkritik – Anspruch und Wirklichkeit*. Hg. v. Wilfried Barner. DFG-Symposion 1989. Stuttgart 1990, S. 271–285, hier S. 284.

⁴⁷ Vgl. Stefan Germer und Hubertus Kohle: Spontaneität und Rekonstruktion. Zur Rolle, Organisationsform und Leistung der Kunstkritik im Spannungsfeld von Kunsttheorie und Kunstgeschichte. In: *Kunst und Kunsttheorie 1400–1900*. Hg. v. Peter Ganz, Martin Gosebruch und Nikolaus Meier und Martin Warnke. Wiesbaden 1991, S. 287–311, hier S. 306.

⁴⁸ Vgl. Meinhold Lurz: Werturteile in der Kunstkritik. Die Begründung ästhetischer Werturteile durch die sprachanalytische Philosophie. Hamburg 1995, S. 29.

⁴⁹ Michel Foucault: *Was ist Kritik*. Berlin 1992, S. 44. Vgl. auch die Originalausgabe: ders.: *Qu'est-ce que la critique?* Paris 1990.

⁵⁰ Die formal und inhaltlich divergierenden Kritikformen bringt Foucault aus soziologischer Perspektive auf den gemeinsamen Nenner ihrer Entstehung aus der Motivation zur Aufhebung gegen bestehende Machtstrukturen. Vgl. Foucault, *Was ist Kritik?* S. 52.

vollzug eines Kunstwerks bildender Kunst verlegt.⁵¹ In dieser Arbeit wird die Kunstkritik als informationsorientierte *und* bewertende Kunstberichterstattung im weiteren und als *examen éclairé*⁵² im engeren Sinn verstanden; die dritte Definitionskomponente schließlich umfasst den literarischen Nachvollzug eines Kunstwerks als Bemühung, die Wertschätzung des vorliegenden Kunstwerks im Akt kongenialer Nachkreation auszudrücken. Diese drei Komponenten der Kunstkritik stehen im systematischen Zusammenhang, weil sie sich gegenseitig beeinflussen und sich andererseits voneinander abgrenzen. Dabei ist ihnen gemeinsam, dass sie sich als öffentliche Kommunikation über Kunst realisieren.⁵³ In diesem Sinn wird die Kunstkritik zum Diskursgenerator, da sie flexibel auf strukturelle Veränderungen in der Kunstszene und Öffentlichkeit sowie auf neue literarische Strömungen und kunsttheoretische oder kunstnormative Reflexionen reagiert.

Während Arthur C. Danto ebenfalls die historische Dimension und Wandelbarkeit der Kunstkritik reflektiert, versteht er ihre Aufgabe darin, die Bedeutung des Kunstwerks als symbolische Ausdrucksform zu entschlüsseln. Die Kunstkritik – abgestützt durch kunsttheoretische und -historische Fundierung – wird so zum »Diskurs der Gründe«,⁵⁴ zum Nachweis der ästhetischen und künstlerischen Dimension des Kunstwerks. Dantos Kunstkritiker bleibt jedoch im eigentümlich »blutleeren« Konzept eines Teilnehmers der Kunstwelt, der sich allein durch seine Partizipation am generell gefassten Kunstdiskurs auszeichne, verhaftet.

Im Gegensatz dazu agiert der Kunstkritiker laut Bourdieu in erster Linie als Repräsentant und Vertreter von politischen und sozial vermittelten ästhetischen Wert- und Kunstvorstellungen und versucht, ein Publikum von Überzeugten zu schaffen. Kunstkritiker – so Bourdieu – verhelfen künstlerischer Produktion zu symbolischem und wirtschaftlichem Erfolg, indem sie in den »Tauschverkehr der Bescheinigung von Charisma einsteigen, der sie zu den Sprechern, zuweilen den Impresarios der Künstler und ihrer Kunst macht.«⁵⁵ Jede Zeitschriftenkritik erneuert laut Bourdieu die Wahlverwandtschaft zwischen der Zeitschrift, dem Kritiker, der sich mit seinem Journalbeitrag als Fürsprecher der ideologischen

⁵¹ Zum Verständnis romantischer Kunstkritik als »Reflexionsmedium« vgl. Walter Benjamin: Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik. Frankfurt am Main 1973. Insbes. S. 57–67. Vgl. auch Luhmann, Die Kunst der Gesellschaft, S. 91 und S. 462.

⁵² Vgl. Jean-François Marmontel: Stichwort *Critique* In: Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences des arts et des métiers. Bd. 4. (Neue Aufl. der Ausgabe 1751–1780). Stuttgart, Bad Cannstatt 1966, S. 490.

⁵³ Zur analogen Argumentation in Bezug auf die Literaturkritik, vgl. Geschichte der deutschen Literaturkritik (1730–1980). Mit Beiträgen von Klaus L. Berghahn, Russell A. Berman, Peter Uwe Hohendahl, Jochen Schulte-Sasse und Bernhard Zimmermann. Hg. v. Peter Uwe Hohendahl. Stuttgart 1985, S. 2.

⁵⁴ Arthur C. Danto: Wiedersehen mit der Kunstwelt: Komödien der Ähnlichkeit. In: Kunst nach dem Ende der Kunst. Hg. v. Gottfried Boehm und Karlheinz Stierle. (Bild und Text) München 1996, S. 47–70, hier S. 56.

⁵⁵ Pierre Bourdieu: Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes. Frankfurt am Main 1999, S. 237.

Ausrichtung des Periodikums im Kunstfeld positioniert, und der gedanklich prädisponierten Leserschaft.⁵⁶

Die Kunstkritiker müssen sich Aufmerksamkeit im zentralisierten und monopolisierten aufklärerischen Kunstraum Paris hart erkämpfen, was sie häufig mit der Profilierung ihrer Ansichten und der Schärfung ihrer Positionen in parteiisch-polemischer Kommunikation erreichen. Im Gegensatz dazu muss das Gespräch über Kunst in der Mitte des 18. Jahrhunderts im dezentrierten deutschen Raum durch erste Beiträge in Periodika erst angeregt werden. Statt als ideologische Vertreter einer Position aufzutreten, widmen sich die Kunstliteraten und Kunstkritiker zuerst inventarisierender Kunstvermittlung und der Rezensionstätigkeit von vorwiegend kunsttheoretischen Schriften. Auch in der zweiten Jahrhunderthälfte agieren sie in deutschen literarischen Zeitschriften oft sehr frei, da Herausgeber wie Wieland auf Diskursoffenheit und Meinungsfreiheit setzen und ihren Korrespondenten ein offenes publizistisches Diskussionsforum bereitstellen.⁵⁷

Um diesen Übergang einer informativen und deskriptiven Vermittlung von Kunst in eine selbstreflexive Phase der Kunstkritik darzustellen, eignet sich Niklas Luhmanns systemtheoretische Sozialgeschichte der Kunst. Am Leitfaden seiner Systemtheorie soll in dieser Arbeit die Ausprägung unterschiedlicher Formen von Kunstkritik,⁵⁸ die kunstkritische Kommunikation gewährleisten und ihrerseits neue Kritikformen hervorrufen, als eine bedeutende Komponente im Prozess der Ausdifferenzierung des Kunstsystems untersucht werden. Entsprechend der Prämisse, dass Kommunikation neue Kommunikation erzeugt, fördert nicht nur positive, sondern auch negative Kritik den Kommunikationsfluss und wird somit zum Katalysator neuer Kritik.⁵⁹ Steffen Martus zeichnet die Wandlung einer positiven in eine negative Kritikkultur im Literaturdiskurs des 18. bis ins 20. Jahrhundert nach, indem er die zunehmend wachsende Akzeptanz von Negativität im literarischen Aufklärungsdiskurs als Effekt der konzeptionellen Durchsetzung von Schriftlichkeit interpretiert. Dasselbe gilt für den Kunstdiskurs, der allerdings zeitlich verzögert und weniger vehement einsetzt. Die Erhöhung der Kritikmöglichkeit durch schriftliche Fixierung bedeute in erster Linie eine quantitative Veränderung, die zur qualitativen Veränderung der Kritik werde.⁶⁰ Demnach bildet sich Kritikfähigkeit sowie die Akzeptanz negativer Kritik in der

⁵⁶ Vgl. Pierre Bourdieu: Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft. Frankfurt am Main 1982, S. 370–373.

⁵⁷ Vgl. TM, 1773, 1. Bd. Vorwort S. XIVf. und S. XIXf.

⁵⁸ Luhmann spannt einen Bogen von den Anfängen kunstkritischer Reflexion bis hin zur romantischen Definition der Kunstkritik als »Reflexionsmedium«. Siehe Niklas Luhmanns Bezug auf Walter Benjamins *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik* vgl. Luhmann, Die Kunst der Gesellschaft, S. 91.

⁵⁹ Zur kommunikationsfördernden Funktion insbesondere von negativer Kritik, vgl. Steffen Martus: Negativität im literarischen Diskurs um 1700. In: Kulturelle Orientierung um 1700. Traditionen, Programme, konzeptionelle Vielfalt. Hg. v. Sylvia Heudecker, Dirk Niefanger und Jörg Wesche. Tübingen 2004, S. 47–66, hier S. 49.

⁶⁰ Vgl. Steffen Martus: Werkpolitik. Zur Literaturgeschichte kritischer Kommunikation vom 17. bis ins 20. Jahrhundert mit Studien zu Klopstock, Tieck, Goethe und George. Berlin, New York 2007, insbes. S. 101f.

zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts im Zusammenhang mit der Errungenschaft neuer Drucktechniken und der Verbreitung von Printmedien aus.⁶¹

In diesem Sinn agiert die Kunstkritik, wie auch Luhmann festhält, als Stabilisierungsfaktor des Kunstsystems: »...daß über Kunst geredet und geschrieben wird, trägt wesentlich zur Stabilisierung und Destabilisierung ihrer Autoopoiesis bei – bis hin zu der Merkwürdigkeit, daß die Frage des Kunstbegriffs und das Ausprobieren seiner Grenzen die Kunst der Avantgarde, also die Formsuche auf der Ebene der Kunstwerke selbst, zu beeinflussen begann.«⁶² Die Durchsetzung von Werten funktioniert nach denselben Prinzipien: »Denn Werte sind so formuliert, dass die Gesellschaft ständig mit Beziehung auf sie Defekte bemerkt; und ausserdem so, dass sie keine Regeln für Wertkonflikte enthalten, so dass sie im laufenden Entscheidungsbetrieb ständig ihre eigene Zurückstellung erzwingen.«⁶³

Die Kunstkritik wechselt ihre Wertkriterien häufig, was deren Ersetzbarkeit suggeriert und den Gedanken einer Beobachtung zweiter Ordnung nahe legt, welche statt einer *Was-Perspektive* die Unterscheidungskriterien der Kritiker reflektiert und fragt, warum sie gerade mit diesen und nicht mit anderen Werten arbeiten.⁶⁴ Angesichts des vorherrschenden Normen- und Wertepluralismus im medial ausdifferenzierten Kunstsystem wird die Kunstkritik ab den 1770er Jahren selbstbezüglich. Die vorliegende Arbeit zeigt diesen Übergang von der frühen Kunstbesprechung im Modus einer Beobachtung erster Ordnung hin zu einer metareflexiven Kunstbetrachtung, der Beobachtung zweiter Ordnung, (als Verschiebung von der Frage *was*, hin zur Frage *wie* betrachtet wird).⁶⁵ Kritik behandelt damit nicht nur Kunstobjekte, sondern wird selbst zum Beobachtungsgegenstand und profiliert sich darüber hinaus als Vermittlungsinstanz von Erwartungshaltungen.

Mit der allmählichen Ausbildung eines dezentrierten deutschen Kunstmarktes, der Entstehung einer kunstinteressierten Öffentlichkeit, der Ausprägung unterschiedlicher Periodika- und später Zeitschriftentypen und der Etablierung eines Kunstdiskurses im periodischen Verweissystem vervielfältigt und spezialisiert sich die Kunstberichterstattung: Neben der Verschiebung von einer Beobachtung erster zur Beobachtung zweiter Ordnung leistet die kunstkritische Aufmerksamkeit einer Pluralisierung von Kritikformen Vorschub. In einer ersten Phase, die als Kunstbetrachtung erster Ordnung bezeichnet werden kann, rezensiert die deutsche Kunstberichterstattung kunsttheoretische Schriften (3.3.), inventarisiert Kunstbestände und kündigt in Anlehnung an französische Journale Kupferstiche zum Verkauf an (4.4. und 5.3.3.) Diese Tendenzen der Kunstvermittlung brechen in der zweiten Phase ab den 1770er Jahren nicht ab, sondern koexistieren mit zahlreich

⁶¹ Vgl. ebd.

⁶² Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, S. 91.

⁶³ Luhmann, *Die Ausdifferenzierung des Kunstsystems*, S. 46f.

⁶⁴ Vgl. Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, S. 163f.

⁶⁵ Zur Unterscheidung der Beobachtung erster und zweiter Ordnung vgl. Niklas Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt am Main 1995, S. 92–164, insbes. S. 99.

entstehenden, weiteren Kritiktypen: die Kritik durch das Medium Zeitschrift (6.5.), die binnenmediale *Kritik der Kritik* (6.6.1.), die Kritik an Fachschriften als Partizipation am Fachdiskurs (7.1.), die literarisch-hermeneutische Kritik (7.2.), die polemische Kritik zwischen Akademien, Künstlern und Kunstdoktrinen (8.1.) sowie die nationalpatriotische Kritik als Kritik an ausländischer Kunst und Kunstkritik (8.2.).

Es versteht sich von selbst, dass eine Kritikform – beispielsweise inventarisierende Kupferstichankündigungen – in mehreren Periodikatypen, in Zeitungen, gelehrten Zeitungen, literarischen Zeitschriften oder Intelligenzblättern, vertreten sein kann; die einzelnen Kritiktypen treten aber vermehrt jeweils in einem Periodikumtypus auf. Um diesem Faktum gerecht zu werden, erfolgt die Darstellung eines Kritiktypus mit Beispielen aus unterschiedlichen Periodika. Hierbei strukturiert eine chronologische Ordnung die ersten Teile der Arbeit (III-V.), während die beginnende Ausdifferenzierung des vorerst dezentrierten Kunstsystems ebenfalls einer systematischen Gliederung folgen, aber einer synchronen Betrachtung unterzogen werden (VI–VIII.).

Die vorliegende Arbeit zeichnet die Ausdifferenzierung des Kunstsystems am Beispiel der Entwicklung der deutschen Kunstkritik in Periodika von der Jahrhundertmitte bis 1790 nach. Diese zeitliche Einschränkung erlaubt es, die wichtigen Stadien – der französisch-deutsche Kulturtransfer, die zeitgleich erfolgende Konzentration auf die sächsische Kunstszene, die binnenmediale Ausdifferenzierung periodischer Kunstbenachrichtigung von 1760–1780 sowie schließlich die Verlagerung der deutschen Kunstszene und Kunstkritik nach Rom Mitte der 1780er Jahre – aufzuzeigen. Der zeitliche Einschnitt ist inhaltlich begründet, denn Mitte der 1790er Jahre beginnt mit der Entstehung klassizistischer Kunstzeitschriften wie Schillers *Horen* (1795–1797) oder Goethes *Propyläen* (1798–1800) und mit romantischen Periodikagründungen, dem *Athenäum* (1798–1800) der Brüder Schlegel und Friedrich Schlegels *Europa. Eine Zeitschrift* (1803–1805) eine neue Phase der deutschen Kunstberichterstattung. So unterschiedlich diese Periodika in ihrer kunsttheoretischen Ausrichtung sein mögen, so teilen sie ihre medialen Richtlinien als Distanzverhältnis zur Aktualpolitik und Staatsreligion sowie ihren Anspruch auf qualitativ hochrangige Kunstberichterstattung.⁶⁶

Die deutsche Kunstkritik entsteht im Zeitraum von der Jahrhundertmitte bis 1790, indem sie strukturelle Veränderungen im deutschen Kunstsystem spiegelt, die Grenzen und Möglichkeiten ihres Publikationsraums, dem Periodikum,⁶⁷ ertastet und darüber hinaus durch zahlreiche Diskurse angereicherter wird. Dabei setzt sie insbesondere Impulse des französischen kunsttheoretischen und kunstkritischen

⁶⁶ Vgl. Ernst Osterkamp: Neue Zeiten – neue Zeitschriften. Publizistische Projekte um 1800. In: Zeitschrift für Ideengeschichte. Heft I/2, Sommer 2007, S. 62–78, hier S. 69.

⁶⁷ Zur Rolle der Periodika in der Verbreitung der Aufklärungsbewegung insbesondere in Bezug auf die Literaturkritik vgl. Schneider, Literaturkritische Zeitschriften. In: Von Almanach bis Zeitung, S. 198f.

sowie des deutschen literarischen und literaturkritischen Diskurses⁶⁸ assimilierend um. So beeinflussen die Genie- oder Wirkungsästhetik, der Empfindsamkeitsdiskurs und Briefkult sowie nationale Strömungen die deutsche Kunstkritik nachhaltig (VII-VIII.). Als weitere diskursive Prädisposition entscheidet häufig auch die Gattungszugehörigkeit des besprochenen Kunstwerks über den Modus der Kunstbesprechung, da sie sich in ästhetische und kunsttheoretische Debatten über die Malerei, Kupferstecherei, Bildhauerei oder Architektur einschreibt.

Im produktiven Kulturtransfer entlehnt die entstehende deutsche Kunstkritik dem Vorbild Frankreich die klassizistische Regelpoetik, die französische Kunsttheorie und Salonkritik; kurz: jene Normen und Richtlinien, die sie zur Bewertung von kunsttheoretischen Schriften (III.), Kupferstichanzeigen (IV-V.) sowie den Museums- und Ausstellungsbesprechungen (VI-VIII.) einsetzt. Somit differenziert sich die deutsche Kunstkritik ab den 1770er Jahren im Rahmen dieses asymmetrischen Kulturtransfers aus. Insbesondere die französische Salonkritik gilt über die gesamte Zeitspanne hinweg als Vergleichsebene für die Analyse der deutschen Kunstkritik und wird in dieser Arbeit in ihrer Doppelfunktion als Vorbild und Reibungsfläche für die deutsche Kritik betrachtet. Die deutsche Kunstberichterstattung ist also als Rezeptionsleistung zu bewerten, da sie sich vorwiegend an die französische Salonkritik anlehnt, sich darüber hinaus auch von englischer Kunstkritik inspirieren lässt (IV-V.), insgesamt betrachtet zu diesem Zeitpunkt selbst jedoch keine kunstkritischen Impulse aussendet.

Während die französischen Salonkritiken und englischen Ausstellungskritiken des 18. Jahrhunderts einen beliebten Forschungsgegenstand darstellen, ist die deutsche Kunstkritik bis heute beinahe unerforscht geblieben. Besonders gut ist die französische Salonkritik seit ihren Anfängen aufgearbeitet. Neben Hélène Zmijewskas detailliertem, enzyklopädisch-additivem Überblick über die Salonkritiken⁶⁹ und August Langens Analyse von Diderots Bildbeschreibungungsverfahren⁷⁰ führt Albert Dresdners⁷¹ verdienstvolle Studie zwar entgegen der Titellankündigung nicht in den europäischen Kunstkontext, jedoch in die Entstehung der französischen Kunstkritik ein. Unter kommunikationstheoretischem Aspekt analysieren Thomas E. Crow und Richard Wrigley⁷² die Kunstkritik. Einer allzu soziologischen, ökonomischen und politischen Betrachtung der Kunstkritik des

⁶⁸ Für einen differenzierten Überblick über die Entstehung und Entwicklung der Literaturkritik vgl. Herbert Jaumann: *Critica. Untersuchungen zur Geschichte der Literaturkritik zwischen Quintilian und Thomasius*. Leiden 1995. (Brill's Studies in Intellectual History 62).

⁶⁹ Vgl. Hélène Zmijewska: *La critique des Salons en France avant Diderot*. In: *Gazette des Beaux Arts*, Juli-August 1970. S. 1–143.

⁷⁰ August Langen konstatiert, dass sich Diderots *Salons* aus zwei Quellen, der visuellen Kultur des 18. Jahrhunderts und der fast 100 jährigen Tradition der französischen Kunstkritik, speise, vgl. August Langen: *Die Technik der Bildbeschreibung in Diderots »Salons«*. In: *Romanische Forschungen* 61 (1948) H. 2./3. S. 324–387, insbes. S. 325.

⁷¹ Vgl. Albert Dresdner: *Die Entstehung der Kunstkritik im Zusammenhang des europäischen Kunstlebens*. Amsterdam, Dresden 2001. (Erstmals erschienen 1915).

⁷² Vgl. Richard Wrigley: *The Origins of French Art Criticism. From the Ancien Régime*

18. Jahrhunderts steht v.a. Michael Fried kritisch gegenüber, da er zu Recht deren Simplifizierungstendenz fürchtet.⁷³ Die englische Kunstkritik erforscht Johannes Dobais⁷⁴ monumentales Werk mit der Analyse diverser englischer Kunstzeitschriften und Broschüren. Die Entstehung der europäischen Kunstkritik im Überblick von der Antike bis zur Aufklärung und dem Klassizismus behandelt Lionello Venturis *Storia della critica d'arte* (1936),⁷⁵ während Johannes Thomas den weiten Bogen von der zeitgenössischen Kunstkritik zu Lukian, Philostrat und Diderot schlägt.⁷⁶ Solche kursorischen Überblicke können sehr hilfreich sein, aber ihre Zielsetzung, die *Geschichte der Kunstkritik* im europäischen Vergleich von der Antike bis ins 18. Jahrhundert, respektive bis in die Gegenwart darzustellen, setzt eine selektive Konzentration auf berühmte Kritiker-Persönlichkeiten und ausgeprägte Modi der Kunstbeschreibung voraus, ohne auf die spezifische Textgattung, die Publikationsform und den Erscheinungskontext einzugehen, welche die spezifische Ausprägung und Wandlung der deutschen Kunstkritik der Aufklärung bestimmen.

Während einerseits eine Fülle von Studien zur Architekturtheorie und Architekturkritik⁷⁷ und andererseits zu einzelnen literarischen Kunstkommentaren wie Diderots *Salons*, Lichtenbergs Kommentaren zu Hogarths Kupferstichen, zu Heineses *Gemäldebriefen* oder Goethes Bildbeschreibungsverfahren vorliegt,⁷⁸

to the Restoration. Oxford 1993, vgl. auch Thomas C. Crow: *Painters and the Public Life in Eighteenth-Century Paris*, New Harlem, London 1985.

⁷³ Vgl. Michael Fried: *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*. Chicago, London 1980.

⁷⁴ Vgl. Johannes Dobai: *Die Kunstliteratur des Klassizismus und der Romantik in England*. 4. Bde. Bern 1974–1984.

⁷⁵ Vgl. Lionello Venturi: *Geschichte der Kunstkritik*. München 1972.

⁷⁶ Vgl. Johannes Thomas: *Logik des Zufalls. Kunstkritik im Kontext von Moderne, Postmoderne und Antike. Essays und Analysen*. (Jahresring 44; Jahrbuch für moderne Kunst.) Köln 1997.

⁷⁷ Vgl. hier exemplarisch ausgewählt Hanno-Walter Kruft: *Geschichte der Architekturtheorie. Von der Antike bis zur Gegenwart*. München 1985; Jens Bisky: *Poesie der Baukunst. Architekturästhetik von Wickelmann bis Boiserée*. Weimar 2000; *Architekturtheorie von der Renaissance bis zur Gegenwart*. Köln 2003; Jörg Biesler: *BauKunstKritik. Deutsche Architekturtheorie im 18. Jahrhundert*. Berlin 2005. *Architekturtheorie von der Renaissance bis zur Gegenwart*. Köln 2003.

⁷⁸ Stellvertretend für die Literaturflut seien zu jedem genannten Autor einige wenige zentrale Forschungsbeiträge genannt: Die wohl umfassendste Studie zu Diderot als Kunstkritiker schreibt Else Marie Bukdahl, vgl. dies.: *Diderot, Critique d'Art*. Kopenhagen 1980; vgl. auch Hans-Georg von Arburg: *Kunst-Wissenschaft um 1800: Studien zu Georg Christoph Lichtenbergs Hogarths Kommentaren*. Göttingen 1998; Wilhelm Heine: *der andere Klassizismus*. Hg. v. Markus Bernauer. Göttingen 2007; Charis Goer: *Ungleiche Geschwister. Literatur und die Künste bei Wilhelm Heine*. München 2006; Bernard Dieterle analysiert die Modi narrativer Verfahren und literarischer Umsetzungen von Gemälden, kurz die Gestaltung *Erzählter Bilder* durch deutsche und französische Schriftsteller vom 18. bis ins 19. Jahrhundert. Siehe insbes. das Kapitel zu Heine. Vgl. ders.: *Erzählte Bilder. Zum narrativen Umgang mit Gemälden*. Marburg 1988, S. 29–41. Die wissenschaftliche Beschäftigung mit *erzählten Bildern* führt Norbert Miller fort: ders.: *Von Nachtstücken und anderen*

fehlt bislang eine systematische Studie zur Entstehung der deutschen Kunstkritik im 18. Jahrhundert.⁷⁹

Verstärkt seit den 1990er Jahren beschäftigen sich zahlreiche Studien mit der Frage der Entstehung des Museums- respektive Ausstellungswesens,⁸⁰ der Entwicklung eines kunstbeflissenen Betrachterblicks⁸¹ und generell der ekphrasischen Gemäldedarstellung.⁸² Ein Grund hierfür liegt in der Textauswahl, da es sich durchgängig um poetische Nachgestaltung von Gemälden und Kupferstichen durch deutsche Schriftsteller handelt. In Anbetracht der Konzentration auf Bildbeschreibungsverfahren wird dadurch nur selten der Blick auf das kritische Kunsturteil gelenkt. Ernst Osterkamp merkt in seiner Studie zu Recht an, dass sich das oben erwähnte Rubrikenschema nicht nur für ein Beschreibungsverfahren, sondern auch für eine Werkkritik fruchtbar machen lässt.⁸³

Ernst Herbert Lehmanns Schrift *Die Anfänge der Kunstzeitschrift in Deutschland* (1932), die einzige einschlägige Studie zur Entstehung der deutschen Kunstkritik, fokussiert sowohl kunstschriftstellerische Anfänge in Zeitschriften mit spärlichen Beiträgen zur bildenden Kunst, Kunstartikel und Kunstkommentare in literarischen Zeitschriften als auch dezidierte Kunst- und Fachzeitschriften mit Spezialthemen wie Archäologie oder Architektur.⁸⁴ Dabei richtet sich seine Hauptaufmerksamkeit auf die Entstehung der Kunstzeitschrift, nicht auf die Entstehung der Kunstkritik. Deren systematische Aufarbeitung und Funktions-

erzählten Bildern. München, Wien 2002. Vgl. Ernst Osterkamp: Im Buchstabenbilde. Studien zum Verfahren Goethescher Bildbeschreibungen. Stuttgart 1991. Als feldtheoretische Studie zu Goethes *Baukunst*-Aufsätzen vgl. vor allem Norbert Christian Wolf: Streitbare Ästhetik. Goethes kunst- und literaturtheoretische Schriften 1771–1789. Hg. v. Wolfgang Frühwald, Georg Jäger, Dieter Langewiesche, Alberto Martino und Rainer Wohlfeil. Tübingen 2001.

⁷⁹ Claudia Becker betrachtet deutsche Kunstkommentare, die als Galerierundgänge oder Museumsbesuche gestaltet sind. Zielpunkt ihrer Argumentation bilden die frühromantischen Kunstkommentare, womit sie die Entstehung und Entwicklung der Kunstkritik weitgehend ausblendet. Vgl. Claudia Becker: Botschaften des Heil(ig)en. Aspekte und Tendenzen poetischer Kunstkritik im Ausgang von der Frühromantik. In: Das visuelle Gedächtnis der Literatur. Hg. v. Monika Schmitz-Emans. Würzburg 1999, S. 128–138.

⁸⁰ Tempel der Kunst: die Geburt des öffentlichen Museums in Deutschland 1701–1815. Hg. v. Bénédicte Savoy. Mainz am Rhein 2006.

⁸¹ Vgl. Joachim Penzel: Der Betrachter ist im Text. Konversations- und Lesekultur in deutschen Gemädegalerien zwischen 1700 und 1914. (POLITICA ET ARS. Interdisziplinäre Studien zur politischen Ideen- und Kulturgeschichte, Bd. 13.) Berlin 2007; Vgl. auch ders.: Mit den Augen des Textes. Zur Entstehung der Vermittlungspublizistik in Gemädegalerien und Kunstmuseen des 19. Jahrhunderts. In: Iconic Turn? Moderne. Kulturwissenschaftliches Jahrbuch 2 (2006), S. 80–93.

⁸² Vgl. Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasen von der Antike bis zur Gegenwart. Hg. v. Gottfried Boehm und Helmut Pfotenhauer. München, 1995; sowie Michael Gamper: Der Weg durchs Bild hindurch. Wackenroder und die Gemäldeschreibung des 18. Jahrhunderts. In: Aurora 55 (1995), S. 43–66.

⁸³ Vgl. Osterkamp, Im Buchstabenbilde, S. 92.

⁸⁴ Ernst Herbert Lehmann: Die Anfänge der Kunstzeitschrift in Deutschland. Leipzig 1932.

bestimmung ist bis heute ein Desiderat der Forschung geblieben. Die vorliegende Arbeit möchte diese Forschungslücke mit einer Typologie der sich wandelnden deutschen Kunstliteratur und entstehenden aufklärerischen Kunstkritik unter dem Vorzeichen ihrer medialen und diskursiven Bedingtheit und unter Berücksichtigung struktureller Veränderungen des deutschen Kunstmarkts, des Ausstellungs- und Museumswesens sowie der deutschen Kunstöffentlichkeit schließen.

Dabei ist zu bedenken, dass Abbildungen der besprochenen Kunstwerke äußerst selten abgedruckt werden. Die enorme Verbreitung von Kupferstichen prägt einen Kunstdiskurs im Medium der Zeitschrift des 18. Jahrhunderts (aufgeteilt in Kunstliteratur, Kunstkritik und Kunsttheorie) aus, der seinerseits wiederum die Verbreitung der Stiche beschleunigt. Die technische Reproduzierbarkeit des Stichs und kunstkritischen Worts werden damit zum Signum einer *visuellen Revolution* aus dem Geiste des Printmediums. Das in Zeitschriften oder im akademischen Zeichenunterricht (in Kunstakademien) entfachte Gespräch über Kunst erzeugt neue Betrachterhaltungen, verändert die zeitgenössische visuelle Wahrnehmung. Einerseits wird die bildliche Imaginationskraft des Lesers mit emphatischer Kunstwerkschilderung beschworen. Andererseits formiert sich durch die akademische Kunstausbildung ein Kennerblick, der die ehemals ›inhaltsliche‹ Gemäldewiedergabe sowie die Verve der ›erinnerten‹ Kunstschilderung zugunsten einer konzisen Kunstwerksbetrachtung aufgibt. Im Überblick betrachtet gilt, dass die Kunstkritik eine gewaltige ›Wahrnehmungsveränderung‹ herbeiführt und die Begegnung der bildenden Kunst im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts nur noch als visuelle Betrachtung vertieft durch verbale Vermittlung zu denken ist.

II. Diskursive Voraussetzungen für die Entstehung der deutschen Kunstkritik

Die deutsche Kunstkritik entwickelt sich in Anlehnung an die europäische Kunsttheorie und Kunstgeschichtsschreibung unter Einfluss mehrerer diskursiver Faktoren, nämlich im Spannungsfeld der zeitgenössischen kunstkritischen Reflexionen (2.1.) sowie als Bestandteil der entstehenden Kritikkultur, die von den Entwicklungen der Literaturkritik getragen wird (2.2.).

2.1. Laienurteil vs. Kennerurteil oder *amateur* und *connaisseur*

Mit der Akademiegründung in Paris setzt die französische akademische Kritik im 17. Jahrhundert ein.¹ In monatlichen *conférences*² besprechen die Akademiker Vorzüge und ›Fehler‹ bedeutender Gemälde nach den hierfür eigens festgelegten Richtlinien der Rubriken.³ Die Akademie untersteht der Kontrolle des Königs und ihr Direktor, Charles Le Brun, kann den Finanzminister von Louis XIV., Colbert, als Protektor der Akademie gewinnen. Dieser Schachzug schwächt das von der Malerzunft gegründete Gegenprojekt, die St.-Lukas-Akademie, die mit der Auflösung der Malerzunft 1776 ihr Schicksal besiegelt sieht. Damit kommt

¹ Siehe Roger de Piles Übersetzung von Charles Alphonse Du Fresnoys aus dem Lateinischen ins Französische, die zum ersten Mal die Rubriken zur Gemäldebeurteilung aufnimmt, welche später durch Henry Testelin in Tabellen geordnet werden, vgl. Charles-Alphonse du Fresnoy: *De l'Art de Peinture*. In: Roger de Piles: *Oeuvres Diverses*. 5. Bd. Amsterdam und Leipzig, 1767. S. 1–96.

² Vgl. André Félibien: *Conferences de l'Academie Royale de Peinture et de Sculpture*. Pendant l'année 1667. Paris 1669.

³ Vgl. Henry Testelins Rubrikentabellen: ders.: *Sentimens des plus habiles peintres et sculpteurs*. Paris 1680. Siehe auch Sandrarts Übersetzung von Testelins Tabellen: ders.: *Teutsche Academie der Bau-, Bildhauer- und Maler-Kunst: worinn die Regeln und Lehrsätze dieser Künste gegeben*. Neu bearbeitet von Johan Jacob Volkmann. Nürnberg, 1773. Bd. 6. 3. Hauptteil, 2. Abteilung S. 117–139. Bündig in einem Satz fasst Coypel ein paar Jahre später die wichtigsten akademischen Richtlinien: »Le Peintre [...] doit envisager deux sortes d'expressions, la générale & la particulière; j'entends par l'expression générale le caractère du sujet, qui doit d'abord se présenter aux yeux pour aller ensuite à l'esprit, & de l'esprit au coeur; presque toutes les parties de la Peinture y doivent joindre leur force; l'invention, la disposition, le caractère du dessein, le coloris, le pinceau & le clair-obscur.« Coypel, *Discours*, S. 134.

der königlichen Kunstakademie eine bedeutende Rolle in der Kanonisierung von Kunst und Kritik zu. Die klassizistischen Prinzipien der *Académie Royale* sind in Félibiens *Entretiens* nachzulesen.⁴ Ideale Schönheit sei allein mittels einer Korrektur der Natur durch das Studium antiker Skulpturen zu erlangen. Zur Beurteilung der Kunstwerke verweist Félibien auf den angemessenen Ausdruck als axiologischen Wert gepaart mit dem Argumentationsraster der Rubriken der *Komposition*, *Zeichnung*, und *Farbe*.⁵ Diese Rubrikenhierarchie invertiert Roger de Piles mit der neuen Wertschätzung des Kolorits und der Abwertung des *Disegno*. Er setzt Rubens gegen Poussin und spricht sich für die Urteilskraft ›natürlicher Augen‹ und gegen die sklavische Anwendung des klassizistischen Regelkanons der Kunstakademie aus.⁶ Damit führt Roger de Piles die Laienkritik gegen den Widerstand der akademischen Kritik in den französischen Kunstdiskurs ein. Mit dieser Untergrabung der akademischen Autorität koexistieren von nun an zwei Kritikertypen: der subjektiv argumentierende *Laié* und der objektiv argumentierende *Kenner*.⁷

Immer nachdrücklicher sehen sich Kunstkritiker der Aufklärung dem Problem der Legitimation gewählter Normen und Richtwerte gegenübergestellt. Die vehementen französischen Debatten um Normen zur Bewertung von bildender Kunst werden im deutschen Kunstdiskurs – wenn überhaupt – in abgeschwächter Form geführt, nämlich als Bemühung der Kritiker um Normen- und Autortransparenz.⁸

Im Gegensatz dazu versuchen die *anciens* und die *modernes* in ihren *Querelles*, die Schönheit der antiken, respektive der modernen Kunstwerke als absoluten Richtwert für sich zu beanspruchen, bis Charles Perrault die Erkenntnis der *beauté relatif* der *beauté absolu*⁹ gegenüberstellt. Diese Erkenntnis der ›doppelten

⁴ Vgl. André Félibien: *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*. (I et II). Paris 1987. Vgl. auch Félibien: *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture. Pendant l'année 1667*. Paris 1669.

⁵ Siehe auch die dreiteilige Struktur der *Entretiens* mit je einem Kapitel zu *Compositio*, *Disegno* und *Colorito*, vgl. Félibien, *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*. (I et II). Paris 1987.

⁶ Vgl. Roger de Piles: *Dissertations sur les ouvrages des plus fameux peintres. Dédiées à Monseigneur le Duc de Richelieu*. Paris 1681, Vorwort und S. 28. Zielpunkt seiner kunsttheoretischen Bemühung ist die Nobilitierung Rubens und Degradierung Poussins. De Piles kritisiert den einheitlichen klaszizistischen Malstil Poussins, der Götter wie Fussvolk immer gleich perfekt nach griechischem Schönheitsideal male, vgl. Roger de Piles: *Oeuvres diverses*. 4. Bd. Amsterdam und Leipzig 1767, S. 130.

⁷ Zum Unterschied von Laien und Kennern vgl. Joachim Penzel: *Der Betrachter ist im Text. Konversations- und Lesekultur in deutschen Gemäldegalerien zwischen 1700 und 1914*. Berlin 2007, S. 61–74.

⁸ Vgl. weiter hinten unter Punkt 6.6.2. Zur selbstreflexiven Normverwendung als Definitionsprinzip der Literaturkritik vgl. Ute Schneider: *Literaturkritische Zeitschriften*. In: *Von Almanach bis Zeitung: ein Handbuch der Medien in Deutschland 1700–1800*. Hg. v. Ernst Fischer et al. München 1999, S. 191–206, hier S. 197.

⁹ ›Par mille autres travaux d'une grace infinie / La Grece fera voir sa force, & son genie. / Mais comme le destin veut que de toutes parts / Habitude tout à tour la sciecses & les Arts; / Que de ses grands desseins la sagesse profonde / En veut avec

Schönheit«, der historischen und normativen, mündet in der Schlussfolgerung, dass beide Positionen, die der *anciens* und der *modernes*, als Zeitzeugnisse einzuordnen seien. Saint-Évremond erklärt im Londoner Exil sowohl die klassizistische »Imitation des anciens« wie auch den modernistischen Glauben an die Überlegenheit der zeitgenössischen Kunst für hinfällig.¹⁰ Die reflektierte Relativität aller Wertmaßstäbe indiziert das sich allmählich durchsetzende historische Denken.

Vor dem Hintergrund dieser Entwicklungen lässt sich die Vehemenz verstehen, mit welcher sich seit den Anfängen der Kunstkritik in Frankreich um 1747 die Metadebatte über die Beschaffenheit optimaler Kritik der Kunst entzündet. Bereits der Begründer der Gattung der Kunstkritik, La Font de Saint-Yenne, nennt zwei Arten der Kunstbeurteilung: ein natürliches Urteil entsprechend dem Gefühl (*sentiment*) und eine gelehrte Kunstkritik gemäß den Gesetzen und Prinzipien der französischen Kunstakademie.¹¹ Diese zwei Positionen spiegeln sich später in den Kritikerfraktionen, den Kunstliebhabern (*amateurs éclairés*) und den Kunstkennern (*connaisseurs*), die oft Künstler und Vertreter der Académie Royale sind. Als prominenter Vertreter der *amateur* redet er sensualistischen Theorien wie Abbé Dubos *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (1719) das Wort, welcher sich gegen die *raison* und für das *sentiment* als Urteilskraft ausspricht,¹² und lehnt den Rekurs der *connaisseurs* auf formale Aspekte und

le temps honorer tout le monde, / Et dans tous les Climats des hommes habitez / Epandre de leurs feux les fecondes clartez, / Les jours arriveront où l'aimable Italie / Des Arts, & des vertus doit se voir embellie, / Le Chantre de Mantoüe égalera les sons / Dont le divin Aveugle animoit ses chansons; / Et du Consul Romain des paroles hautaines / Feront autant de bruit que les foudres d'Athenes. [...] / Rien ne peut empescher que Rome n'ait la honte / Malgré tout son orgueil de voir avec douleur / Passer chez ses voisins ce haut comble d'honneur: / Lorsque passe les beaux arts non moins que par la guerre / La France deviendra l'ornement de la terre.« [Verszeileneinheiten sind durch einen Schrägstrich gekennzeichnet, M.V.] Charles Perrault: LA PEINTURE. POÈME. Paris, 1768. In: Charles Perrault: La Peinture. Hg. v. Jean-Luc Gautier-Gentès. Droz, 1992, S. 83–139, hier S. 97f.

¹⁰ Für den ganzen Absatz vgl. Carsten Zelle: Die doppelte Ästhetik der Moderne. Revisionen des Schönen von Boileau bis Nietzsche. Stuttgart; Weimar 1995, S. 97ff.

¹¹ »C'est avec les égards les plus scrupuleux, & l'intention très réelle de ne désobliger personne, que l'on rapporte les jugemens des connoisseurs judicieux, éclairés par des principes, & encor plus par cette lumière naturelle que l'on appelle sentiment, parce qu'elle fait sentir au premier coup d'oeil la dissonance ou l'harmonie d'un ouvrage, & c'est ce sentiment qui est la base du goût, j'entens de ce goût ferme & invariable du vrai beau, qui ne s'acquiert presque jamais, dès qu'il n'est pas le don d'une heureuse naissance. Peu d'Auteur arriveront à une réputation du premier ordre, sans le secours des conseils & de la critique non -seulement de leurs Confrères, dont la plupart ne jugent des beautés & des défauts de leur Art que relativement à la froideur & à la sécheresse des règles, ou par une routine de comparaison à leur propre manière, souvent uniforme & répétée, mais par la critique d'un spectateur désintéressé & éclairé, qui sans manier le pinceau, juge par un goût naturel & sans une attention servile aux règles.« La Font de Saint-Yenne: Réflexions sur quelques causes de l'état de la peinture en France. Avec un examen des principaux Ouvrages exposés au Louvre le mois d'août 1746. Holland 1747, S. 3f.

¹² »Non-seulement le public juge d'un ouvrage sans intérêt, mais il en juge encore ainsi

Besprechungskategorien wie Entwurf, Komposition, Kolorit oder Faltenwurf ab. Der *amateur* La Font macht das natürliche Gefühl als Geschmacksindikator zur Erkenntnis der Schönheit in der Kunst geltend. Das ästhetische Geschmacksurteil leitet sich vom allgemein-menschlichen Geschmacksempfinden her und wird entsprechend universell gedacht. In letzter Instanz richtet sich die Kritik der Kunstliebhaber an den Kunstkennern gegen eine *Detailkritik*, die schnell zur kleinlichen Fehleranalyse, nämlich einem analytischen Abgleich des Gemäldes mit dem akademischen Regelkonglomerat, werde.

Die Spaltung zwischen den subjektiv argumentierenden *amateurs* und den ›objektiv‹ und ›trocken‹ urteilenden *connaisseurs* ist unüberwindlich und die beiden Lager bekämpfen sich stark. So bestehen die Kunstkritiker gegenüber den aufbegehrenden Künstlern¹³ auf ihrem Urteilsrecht. Eine Kritikflut bricht über die Salons in Paris herein, die von Satire und Polemik gezeichnet ist. Voraussetzungen für die Entstehung der polemischen französischen Kunstkritik, die sich nicht selten tagesaktuellen Themen widmet, sind ein lebendiger Kunstdiskurs, öffentliche Kunstausstellungen, ein kunstinteressiertes Publikum und der sich entwickelnde Beruf des Kunstkritikers, der seine Kritik in Periodika in Umlauf bringen kann. Ein weiterer Faktor ist das Bedürfnis der französischen Gesellschaft nach Gesellschaftskritik, die sich in der Kunstkritik realisiert.¹⁴

Die Auseinandersetzung um das Vorrecht der Kritik setzt in England zeitverschoben ein. Dort initiieren zunächst Künstler wie William Hogarth, Jonathan Richardson und Sir Joshua Reynolds kunsttheoretische Debatten und Kunstkritiken in Zeitschriften, bis sich eine polemisch-satirische Kritikergilde mit John Wolcott (Peter Pindar), Henry Bate-Dudley und John Williams (Anthony Pasquin) formiert. Jonathan Richardson bestimmt in seinem *Essay on the Art of Criticism as far as it relates to Painting* (1719) als Aufgaben des Kritikers die Beurteilung der Gemäldequalität, der Künstlerzuschreibung und der Frage nach dem Gemäldestatus als Original oder als Fälschung.¹⁵ Das Hauptziel Richardsons ist es dabei, durch seine Beschreibung die visuelle Wahrnehmung des Betrachters zu schulen, dem gebildeten Laien das Handwerkszeug für die Kunstbeurteilung

qu'il en faut décider en général, c'est-à-dire, par la voie du sentiment, & suivant l'impression que le poëme ou le tableau font sur lui. Puisque le premier but de la Poësie & de la Peinture est de nous toucher, les poëmes & les tableaux ne sont de bons ouvrages qu'à proportion qu'ils nous émeuvent et qu'ils nous attachent.«
Abbé Dubos: *Réflexions critiques sur la Poësie et sur la Peinture*. 2. Bd. Dresden 1760, S. 313. Siehe dort auch die Argumentation gegen die »raison« als alleinige Urteilskraft vgl. ebd. S. 314.

¹³ Der Widerstand der Künstler gegen die Kritiker kulminiert 1749 in der Weigerung, Gemälde zur Ausstellung im Pariser Salon zur Verfügung zu stellen, vgl. Zmijewska, *La critique des Salons en France avant Diderot*, S. 138.

¹⁴ Vgl. auch Schumann, *Kritik und Kreation*, S. 164.

¹⁵ Siehe die einschlägigen Kapitel *Of the goodness of a picture* (S. 166–201), *Knowledge of hands* (S. 202–222) und *Of Originals and Copies* (S. 223–238), In: *The Works of Mr. Jonathan Richardson consisting of I. The Theory of Painting. II. Essay on the Art of Criticism, so far as it relates to Painting. III. The Science of a Connoisseur*. Hg. v. His son Jonathan Richardson d. J. London 1773.

zu geben, dem Kunstkenner die Regeln der Kunst einzuüben, dessen analytische Fähigkeiten zu trainieren und ihn zum freien Denker auszubilden.¹⁶

Wenngleich die Debatten um Normen und Werte der Kunstkritik in Deutschland nicht so vehement geführt werden wie in Frankreich oder England, so macht sich doch dieselbe Verunsicherung hinsichtlich der Glaubwürdigkeit des kunstliterarischen oder kunstkritischen Wortes bemerkbar. Die Kunstkritiker fühlen sich einem analogen Legitimationsdruck ausgesetzt wie ihre Londoner und Pariser Kollegen. In Deutschland werden die Begriffe *Critiker*, *Liebhaber*, *Kenner* und *Kunstrichter*¹⁷ weniger trennscharf verwendet, als dies bspw. in Paris der Fall ist. Der Terminus des »Kunstrichters« oder »Kunstkritikers«¹⁸ wird bis in die 1780er Jahre in allen Kunstsparten, vorwiegend für den Bereich der Literatur und Musik, verwendet und erst mit der Trennung der Kunstspären vermehrt für die Kritiker bildender Kunst reserviert.

Im Gegensatz zur französischen ist die deutsche Kunstkritik in sich homogener und bildet keine Fronten zwischen einer subjektiven, emotionalen und einer analytischen, nach den Richtlinien der Akademie urteilenden Kunstbesprechung, kurz zwischen *amateur* und *connoisseur*. Stattdessen wird die Auseinandersetzung in moderater statt polemischer Form als ästhetisches Streitgespräch zwischen den Anhängern des Klassizismus und des Rokoko ausgetragen.

Einen Definitionsversuch unternimmt der Direktor der Dresdner Kunstakademie, Christian Ludwig von Hagedorn, indem er als positive Referenzen de Piles, Félibien und du Fresnoy anführt.¹⁹ Damit spricht er sich für die französischen *amateurs* und für eine Kunstbeurteilung aus, die durch »innere Empfindung geleitet«²⁰ ist. Hagedorn scheint in seinen *Betrachtungen über die Malheresy* eine Syntheseleistung zwischen den Kognitionsverfahren der *amateurs* und *connoisseurs* anzustreben, da er die Schärfung der Sehkraft zum Kennerblick, die sog. »oculi eruditi«, keineswegs abwertet und allen Kunstinteressenten empfiehlt, die Schule des Sehens mindestens bis zum Erlangen der »oculi digniori« zu durchlaufen.²¹ Insgesamt gesehen schmälert Hagedorns Stellungnahme für uneingeschränkte visuelle Wahrnehmung keineswegs die Wertschätzung und Verdienste einer soliden akademischen Ausbildung, welche auf eine Schulung des Blicks und Sehvermögens abzielt:

¹⁶ Vgl. insbesondere die einschlägige Studie von Carol Gibson-Wood: Jonathan Richardson. Art Theorist of the English Enlightenment. New Haven, London 2000, S. 179–186. Vgl. auch Irene Haberland: Jonathan Richardson (1666–1745). Die Begründung der Kunstkennerchaft. Münster 1991, S. 127–133.

¹⁷ Vgl. DM, 1780, S. 313.

¹⁸ Siehe beide Begriffe im Artikel »Versuch über den Kunstrichter. Zur Prüfung derer die es sind oder in diesen Stand treten wollen.« In: DM, 1780, S. 312–325, hier S. 313.

¹⁹ Vgl. Christian Ludwig Hagedorn: Betrachtungen über die Malheresy. Leipzig 1762, S. 64.

²⁰ Ebd. S. 63.

²¹ Hagedorn, Briefe über die Kunst, S. 54 und S. 84.

Allein das Spiel der Muskeln oder die academische Richtigkeit einer Stellung zu beurtheilen, selbst wie Paul Veronese an den Falten des Dürers, und Lucas von Leyden Ordnung zu finden, und das Harte daraus zu verbannen, dem Verständnisse in den Gewändern des Solimena zu folgen, oder an andern Theilen das Schöne ins Licht zu setzen, und am mindern Schönen die Verfehlung anzugeben, das erfordert geübtere Sinnen. Dieses ist seine [des Kunstkenners, M.V.] würdigste Beschäftigung, wenn er das Strafamt übernimmt.²²

Eine solche konzise Kunstbetrachtung vermag eine spezielle Fertigkeit oder Technik des Künstlers hervorzuheben, vermittelt aber keinen Gesamteindruck des Gemäldes. Darüber hinaus erblickt Hagedorn im Metier des Kunstkenners die Gefahr, mittels theoretisch bedingter Prämissen sich dem Eindruck des Schönen zu verschließen. Stattdessen solle der Kunstkenner der künstlerischen Freiheit mit geistiger Unabhängigkeit begegnen: »Der Kenner der Künste überläßt sich dem Eindrucke des Schönen aufrichtig. Er sucht die Gründe des Vergnügens in dieser stillen Empfindung, und nicht erst im Gedächtnisse, noch weniger in einem vorgefaßten System.«²³ Hagedorn akzeptiert zwar Regeln in der Malerei als gutes Richtmaß, argumentiert aber gegen deren Anwendung aus Prinzipientreue: »Wer den besten Regeln, ohne Genie slavisch folgt, fehlet allemal; aber der Nutzen der Regel bleibt.«²⁴ Um den letzten Zweifel auszuräumen, bezeugt er, »den Werth der Kunstregeln«²⁵ zu ehren, verweist aber Künstler, Liebhaber und Kunstrichter als »erste[s] Vorbild« auf die »schöne Natur«²⁶ und warnt vor kleinlicher Fehlersuche: »Kleine Nachlässigkeiten eines Urhebers einer Schrift, eines Gemählde oder anderer Werke der Kunst, wenn sie zum Behuf des Ganzen mit wirklichen Schönheiten verknüpft sind, haben nicht das peinliche Recht jenen sanften Eindruck zu unterbrechen.«²⁷ Hagedorns Plädoyer für einen vorurteilslosen, freien Kritikerblick zeugt von seinem Vertrauen auf die »innere Empfindung« als tragfähige Komponente im Akt der Kunstbeurteilung: »Durch innere Empfindung geleitet, haben viele, ohne irgends auf die Kenntniß der Mahlerey einen Anspruch zu machen, zuweilen gründlicher geurtheilet, als mancher, der sein System aus dem Wettstreit der Schulen zu erfechten glaubt«²⁸ So scharfsinnig wie schonungslos hebt der Direktor der Dresdner Kunstakademie als epistemologische Konsequenz jeglicher Schulzugehörigkeit eine ideologisch verursachte Blickeinengung hervor: »In der Mahlerey bestimmt jegliche Schule eine neue Denkungsart.«²⁹ Hieraus zieht er die Schlussfolgerung: »Der Künstler einer Schule, welche die Wahrheit der alten Niederländer mit ihren eigenthümlichen Vorzügen vereinigt, misfällt eben daher einer andern Schule desselben Landes.«³⁰

²² Hagedorn, Betrachtungen über die Mahlerey, S. 53f.

²³ Ebd. S. 53.

²⁴ ebd. S. 524.

²⁵ Ebd. S. 48.

²⁶ Ebd. S. 49.

²⁷ Ebd. S. 53.

²⁸ Ebd. S. 64.

²⁹ Ebd. S. 56.

³⁰ Ebd. S. 57.

Um einer solchen Blickregie durch theoretische Vorprägung entgegenzuwirken, veranlasst Christian Ludwig von Hagedorn als Direktor der Dresdner Galerie ein neues Präsentationskonzept. Statt wie bis dahin üblich mit der zeitgenössisch bevorzugten Hängung der Gemälde nach Schulen einer unkritischen, parteiichen Verurteilung von Kunst Vorschub zu leisten, hofft er dank der Zusammenstellung von Gemälden mit analoger Thematik den Kenner zu technischen Vergleichen anzuregen, dessen Auge für die Wahrnehmung der Schönheit zu erwecken und damit zur Geschmacksbildung der Nation als wichtigstem Zweck einer Galerie beizutragen.³¹

Hagedorns Präferenz für Laienkritik bei gleichzeitiger Wertschätzung der Kennerkritik beantwortet Johann Georg Sulzer mit einem Plädoyer für den Kunstkenner, ohne deswegen die Gefahren gelehrter Kunstbeurteilung blind zu übergehen oder die Leistungen des Laienkritikers geringzuschätzen. Laut Sulzer nimmt der *Kenner* eine Mittelposition ein zwischen dem *Kunstliebhaber*, der die Wirkung des Kunstwerks perzipiert, und dem kreierenden *Künstler*, der die mechanische Durchführung und technische Fertigkeit am besten beurteilen kann:

Man ist ein Liebhaber, wenn man ein lebhaftes Gefühl für die Gegenstände hat, die die Kunst bearbeitet; ein Kenner, wenn zu diesem Gefühl ein durch lange Uebung und Erfahrung gereinigter Geschmack, und Einsicht in die Natur und das Wesen der Kunst hinzukommt; aber ein Künstler wird man allein durch Uebung in der Kunst.³²

Der Kunstkenner muss nach Sulzer die Werke nach ihrem inneren Wert beurteilen und die unterschiedlichen Vollkommenheitsgrade unterscheiden können, er muss über kunsthistorische Kenntnisse und die Kunstsprache verfügen sowie die Regeln der Kunst kennen.³³ Wie Hagedorn bemängelt Sulzer den theoretisch prädisponierten Blick zahlreicher Kunstkenner, die, selten frei in ihrem Urteil, immer eine Schule oder ein Vorbild als Urteilsmaßstab vor Augen hätten. Dabei fühle der Kunstkenner das Glück der Selbstbestätigung, eine Kunstregel in bildlicher Umsetzung wiederzuerkennen: »Gar oft ist dieses Vergnügen das einzige, das Künstler und Kunstrichter von Werken der Kunst haben. Ihnen gefallen oft Werke, denen es sonst an Geist und innerer Kraft fehlet.«³⁴ Sulzer geht davon aus, dass »das, was den Kunstwerken ihren eigentlichen Werth giebt, außer der Kunst liege.«³⁵ Aus dieser Vorrangstellung der künstlerischen Idee vor ihrer mechanisch-technischen Umsetzung folgert er die Vorherrschaft des Kennerurteils über das Künstlerurteil und attestiert letzterem nur dann Objektivität und Glaubwürdigkeit, wenn der Künstler sich gleichzeitig als Kunstkenner hervortut. Das Vergnügen des Kunstkenners reflektiert Sulzer in der Apperzeption der Regeln im Kunstwerk, und genereller bei der Kunstwahrnehmung im

³¹ Zur virulent diskutierten Frage der Gemäldehängung im 18. Jahrhundert, vgl. Debora J. Meijers: *Kunst als Natur. Die Habsburger Gemäldegalerie in Wien um 1780.* Amsterdam 1991, S. 102.

³² Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste*. III. Bd. Stichwort Kenner, S. 6.

³³ Vgl. ebd. S. 5f.

³⁴ Ebd. S. 11.

³⁵ Ebd. S. 8.

Übergang von undeutlicher in deutliche Erkenntnis. In diesem Sinn entscheiden sich Deutschlands Theoretiker zwar für einen Kritikertypus, raten aber, in der Praxis von jeglicher Dogmatik abzusehen.

2.2. Die Adaptation des literaturkritischen Diskurses durch die entstehende deutsche Kunstkritik

Neben dem französischen und englischen Kunstdiskurs erweist sich auch die Literaturkritik in deutschen Periodika als einflussreich für die Entwicklung der deutschen Kunstkritik, da sie den entstehenden kunstkritischen Debatten Argumentationsformen und -modi leiht. Der Literaturdiskurs des 18. Jahrhunderts zeichnet sich durch den Umschlag einer Kritikkultur der Positivität, in der kritische Stellungnahmen verpönt sind, in eine Streitkultur der Negativität aus. Immer häufiger wird die Vermehrung des Konfliktpotentials durch schriftliche Fixierung der Kritik konstatiert und die Kritik selbst als kommunikationsfördernder Faktor reflektiert, womit sich ihre Akzeptanz im Kunstsystem sukzessiv steigert.³⁶ Ein analoger Wandel vollzieht sich in England und Frankreich, allerdings findet dieser früher und vehementer statt, nämlich schon im ausgehenden 17. Jahrhundert, während zu dieser Zeit in Deutschland eine literarische und kritische Öffentlichkeit gerade entsteht.³⁷

Im Verlauf des 18. Jahrhunderts schärfen die Befürworter und Kritiker einer kritischen Streitkultur ihre Positionen. Eine vorsichtige Verteidigung der Kritik unternehmen Johann Jacob Bodmer und Breitinger, wenn sie das schwierige Unternehmen des Kritikers, den Autor gegen die Wankelmütigkeit, Capricen und das häufige Fehlurteil des Publikums zu verteidigen, betonen und gleichzeitig seine zentrale Rolle bei der Ausbildung des Geschmacksurteils der Öffentlichkeit hervorheben. Denn die »Gabe, die guten und die falschen Gedanken von einander zu unterscheiden[!], ist rarer in der Welt als Perle und Diamante.«³⁸ Der Kritiker muss laut Bodmer und Breitinger fähig sein, alle seine bewussten und unbewussten Vorurteile dem Autor und seinem Werk gegenüber abzulegen:

Weder Haß noch Favor muß ihn besitzen. Der Scribent seye ein Grieche / ein Römer / oder ein Phenizier; er nenne sich einen Philosophen / einen Rhetor / oder einen Gramaticum / er habe seinen Nahmen von einem Rittersitz / oder von einem Handwerck. Für diß alles muß er nicht die geringste Consideration haben. Er hat keine Relation als mit der Evidentz.³⁹

³⁶ Vgl. Martus, *Werkpolitik*, S. 101–103.

³⁷ Vgl. Klaus L. Berghahn: Von der klassizistischen zur klassischen Literaturkritik. In: *Geschichte der deutschen Literaturkritik. (1730–1980)*. Hg. v. Peter Uwe Hohendahl. Stuttgart 1985, S. 10–75. Hier S. 21.

³⁸ Johann Jakob Bodmer und Johann Jakob Breitinger: *Die Discourse der Mahlern. 1721–1722*. 1. Teil. I. Discours. Frauenfeld 1891, S. 2.

³⁹ Ebd.

Allein das Streben nach Wahrheit⁴⁰ leite den Kritiker, der das höfische, mittelalterliche Tugendideal verkörpert und damit zum Ehrenmann oder *gentilhomme* der Kunstbewertung wird. Denn seinem Ehrenkodex entsprechend strebt er danach, seinen Urteilsspruch stets nach bestem Wissen und Gewissen auszusprechen.

Auch Johann Christoph Gottsched befürwortet schriftliche kritische Interaktion mit einer philosophischen Begründung der Kritik, die sich als Institutionalisierung der rationalistischen Kritik vollzieht. Der gelehrte Kritiker, dessen Aufgabe sich jetzt nicht mehr in philologischer Textkritik erschöpft, soll nach Regeln argumentieren und den Schönheitsbeweis eines Kunstwerks erbringen.⁴¹ Dabei geht es Gottsched um die kritische Erziehung des Autors und Kritikers, kurz um die Erziehung zur Kritik.⁴² Ziel von Gottscheds *Kritischer Pädagogik* ist eine Einübung von Selbstkontrollmechanismen, die den Autor dank der ausgebildeten Kritikfähigkeit als kritische Instanz der eigenen Texte setzt und damit vor Fremdkritik schützt.⁴³

Diese positiven Einschätzungen des Kritikers können nicht darüber hinwegtäuschen, dass dem *Kunstrichter* bis in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts vorwiegend negative Vorbehalte entgegengebracht werden und die Kritikakzeptanz sich erst nach und nach durchsetzt. Häufig wird seine Rolle, Funktion und Machtposition in kritischen Stellungnahmen hinterfragt. Der *Neue Büchersaal der schönen Wissenschaften und freyen Künste* legt Swifts Kritikersatire »D. Jonathan Swifts sinnreiche Ausschweifung von dem Amte des Kunstrichters unserer Zeiten« in übersetzter Fassung vor, in welcher er die Begierde der Kunstrichter festhält,

die Jungfernschaft eines Irrthums [...] zu haben, daß ein jeder alle andre[!] Fehler entschuldiget, die er nicht selbst entdeckt hat; ja wohl gar in einer mit dem besten Rechte getadelten Stelle mehr Witz und Verstand zu finden vorgiebt, als sonst in der ganzen Schrift.⁴⁴

Haarspalterei, Missgunst und Launenhaftigkeit sind die Negativkriterien, mit denen Kunstkritiker abgeurteilt werden. So tadelt bspw. Johann Heinrich Merck, die Kunstkritik schneide

so lange am gesunden Wuchse des schönsten Baums »herum[...]«, bis sie aus der herrlichen Krone eine Pyramide, eine Kugel, einen sitzenden Hund oder einen aufwartenden Affen herausgedrechselt habe. Um die Vergleiche rund zu machen, werde vom Kunstwerk abgeschnitten und hinzugelogen, verstellt und versteckt, was für gut befunden worden sei.⁴⁵

⁴⁰ Vgl. ebd.

⁴¹ »Man begreift es schon, daß ein solcher Criticus ein Philosoph seyn, und etwas mehr verstehen müsse, als ein Buchstäbler« Johann Christoph Gottsched: 2. Vorwort zum Versuch einer Critischen Dichtkunst. In: ders.: *Ausgewählte Werke*. 6. Bd. Hg. v. Joachim Birke und Brigitte Birke. Berlin, New York 1973, S. 16f.

⁴² Vgl. Martus, *Werkpolitik*, S. 127.

⁴³ Vgl. ebd. S. 127f.

⁴⁴ NBWK, 1746, 1. Bd. 3. Stück, S. 265.

⁴⁵ Siehe Johann Heinrich Merck: *Einige Rettungen für das Ansehen Albrecht Dürers gegen die Sage der Kunst-Literatur*, TM, 1780, 3. Bd., S. 3–14, hier S. 3f.

Das Negativbild des Kritikers kulminiert in Johann Wilhelm Ludwig Gleims Gedicht »Der erste Criticus« von 1775. Dort kritisiert ein aufmüpfiger Engel Gottes Schöpfung. Gott bestraft diese »englische« Anmaßung, indem er dem Kritikerwort performative Kraft verleiht. Dem Engel wachsen nun die bekrittelten Partien, die teuflischen Attribute, nämlich Affenschwanz und Pferdefuß, als Extremitäten.⁴⁶

Die verbreitete Ablehnung seines Metiers stellt den Kritiker ab der Mitte des 18. Jahrhunderts vor die Schwierigkeit, seine Werturteile legitimieren zu müssen, um Anspruch auf gesellschaftliche Akzeptanz seines kritischen Urteils erheben zu können. Ein Urteilkriterium im öffentlichen Kommunikationsraum als allgemeingültig zu legitimieren ist ein zwar notwendiger, letztlich aber vergeblicher Aufwand, da die gewählten Kriterien bald wieder ersetzt werden. Das Fehlen universalser, verpflichtender Normen macht die Kritik angreifbar. Dementsprechend geißeln Kritiker-Satiren die sog. *Willkür* des Kritikerurteils, das von der Tagesverfassung des Kunstrichters wie von seinen persönlichen Vorlieben und Aversionen abhängt.

In diesem Sinn kann Lichtenbergs Aphorismus gleichzeitig als Augenzwinkern und Stoßseufzer einer gesamten Kritikergeneration gelesen werden: »Wenn es doch in Sachen des Geschmacks oder der Kritik überhaupt ein Ober-Appellations-Gericht gäbe!!«⁴⁷ Aber dieses »Ober-Appellations-Gericht« fehlt auch in Deutschland, weshalb der Kunstrichter und seine Rezipienten auf die Vernunft oder das ästhetische Gefühl als Argumentationsmittel verwiesen werden. Was Steffen Martus in Bezug auf Literaturkritik herausarbeitet, gilt auch für die Kunstkritik: Angesichts der theoretisch postulierten Relativität eines Kunsturteils wird ›Unsicherheit‹ zum »Merkmal der kritischen Kommunikation«. ⁴⁸ Diese Verunsicherung der Kritiker und ihrer Leserschaft reflektiert Johann Georg Jacobi im Artikel »Ueber Critiker oder Kunstrichter«, indem er mittels divergierender Kunsturteile die variierende Kunstbeurteilung und Subjektivität des Werturteils augenfällig macht.⁴⁹ Er fokussiert Normen und Richtwerte als historische, wandelbare Größen, auch dann, wenn ein Kunstkritiker die Allgemeingültigkeit und Objektivität seines ästhetischen Urteilspruchs behauptet. Darüber hinaus veranschaulicht Jacobi jegliches Geschmacksurteil als gesellschaftlich vermittelt:

Nun aber ist der größte Jammer der, daß die Rathsversammlung der Kenner an dem Einen Ort anders liest und fühlt und denkt und spricht, als am andern, so daß man am wahren Schönen und Guten in Wissenschaft und der Kunst beynahe verzweifeln mögt', und denken: es gieng ihm, wie dem Schönen und Guten in der Natur; da eben dasselbe Mädchen mit seinen großen oder kleinen Augen, langen oder kurzen Ohren, kömmt es gen Süden, schön, kömmt es gen Norden, häßlich ist; derselbe Fisch=Tran

⁴⁶ Vgl. Gleim, J.W.L.: Der erste Criticus. In: TM, 1775, 2. Vierteljahr, S. 201f.

⁴⁷ Georg Christoph Lichtenberg, Sudelbücher. L1, 104. In: ders.: Schriften und Briefe. 1. Bd. Sudelbücher I. Hg. v. Wolfgang Promies. (3. Aufl.) München 1994, S. 866.

⁴⁸ Martus, Werkpolitik, S. 84.

⁴⁹ Vgl. Iris, 1776, 8. Bd. 2. Stück, S. 831–836.