

Regards croisés, No. 8, 2018

Critique d'Art / Kunstkritik

Sommaire / Inhalt

4 I. Éditorial / Editorial

II. Dossier Critique d'Art / Kunstkritik

Anja Weisenseel

- 14 »Voilà, Monsieur, tout ce que j'avois à vous dire sur cette matiere [...]«
Die Brief-Fiktion in der französischen Salonkritik um 1750
- 27 « Voilà, Monsieur, tout ce que j'avois à vous dire sur cette matiere [...] »
La fiction épistolaire dans la critique française de Salon autour de 1750

Victor Claass

- 39 Meier-Graefe, nécrologue de l'art moderne
- 52 Meier-Graefe, ein Nekrolog auf die moderne Kunst

Julie Sissia

- 64 « L'Allemagne de Willi Brandt et de Rudi Dutschke » et la critique française
Le numéro spécial Allemagne des Chroniques de l'art vivant, 1970
- 80 »Das Deutschland von Willi Brandt und Rudi Dutschke« und die französische Kritik.
Das Sonderheft der *Chroniques de l'art vivant*, 1970

Beate Söntgen

- 98 Im Gespräch bleiben. Notizen zur Kunstkritik
- 109 Poursuivre la discussion. Notes au sujet de la critique d'art

Axelle Fariat et Morgane Walter

- 120 « La critique d'arts : regards croisés entre la France, la RFA et la RDA dans
les années 1960-1980 » — Compte-rendu de la journée d'étude,
mardi 26 septembre 2017, Paris, INHA

III. Lectures croisées de l'actualité (recensions françaises et allemandes) / Aktuelle deutsch-französische Lektüre und Rezensionen

Harald Floss

Carole Fritz, *L'art de la préhistoire*, Paris: Citadelles & Mazenod, 2017, 626 Seiten

Georg Schelbert

Stéphane Bourdin, Michel Paoli & Anne Reltgen-Tallon (Hg.), *La forme de la ville de
l'Antiquité à la Renaissance*, Rennes: Presses Universitaires Rennes, 2015, 482 Seiten

- 138 **Andreas Beyer**
Robert Klein, *L'Esthétique de la technè. L'art selon Aristote et les théories des arts visuels au XVI^e siècle*, hg. von Jérémie Koering, Paris: INHA, 2017, 320 Seiten
- 143 **Jacopo Veneziani**
Anita Hosseini, *Die Experimentalkultur in einer Seifenblase. Das epistemische Potenzial in Chardins Malerei*, Paderborn: Wilhelm Fink, 2017, 357 pages
- 147 **Caecilie Weissert**
Bénédicte Gady & Nicolas Milovanovic (Hg.), *Charles Le Brun (1619-1690)*, Ausst.-Kat., Lens, Musée du Louvre-Lens, Paris: Lienart Éditions, 2016, 439 Seiten
- 150 **Valérie Kobi**
Anja Weisenseel, *Bildbetrachtung in Bewegung. Der Rezipient in Texten und Bildern zur Pariser Salonausstellung des 18. Jahrhunderts*, Berlin: De Gruyter 2016, 407 pages
- 153 **Angelika Weißbach**
Jérôme Bazin, *Réalisme et égalité. Contribution à une histoire sociale de la peinture en RDA (1949-1990)*, Dijon: les presses du réel, 2015, 272 Seiten
- 156 **Audrey Rieber**
Gerda Panofsky, *Erwin Panofsky von Zehn bis Dreißig und seine jüdischen Wurzeln*, Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München, Bd. 41, Passau: Dietmar Klinger Verlag, 2017, 261 pages
- 162 **Mira Kozhanova**
Anne Baldassari (Hg.), *Icônes de l'Art Moderne. La collection Chtchoukine*, Ausst.-Kat., Paris, Fondation Louis Vuitton, Paris: Gallimard, 2016, 478 Seiten
- 168 **Marie Gispert**
Gitta Ho, *George Grosz und Frankreich*, Berlin: Reimer, 2016, 279 pages
- 172 **Tobias Ertl**
Marianne Massin, *Expérience esthétique et art contemporain*, Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2013, 174 Seiten
- 179 **Bertrand Tillier**
Anna Grosskopf, *Die Arbeit des Künstlers in der Karikatur. Eine Diskursgeschichte künstlerischer Techniken in der Moderne*, Bielefeld: transcript 2016, 490 pages
- 182 **Ilaria Hoppe**
Jérôme Catz, *Street Art. Le Guide*, Paris: Éditions Flammarion, 2015, 224 Seiten

Fanny Crapanzano, *L'invasion des sphères publiques et privées par l'art urbain*, Paris: L'Harmattan, 2015, 18 Seiten

Stéphanie Lemoine, *L'Art urbain. Du graffiti au street art*, Paris: Éditions Gallimard, 2012, 128 Seiten

Yvan Tessier, *Les murs révoltés. Quand le street art parle social et politique*, Paris: Éditions Alternatives, 2015, 204 Seiten

IV. Projets croisés

- 188 **Aby Warburg und Erwin Panofsky — deutsch-französische Perspektiven**
Ein Gespräch mit Steffen Haug und Audrey Rieber, Moderation Muriel Van Vliet
- 200 Mentions légales / Impressum

« Genre littéraire autonome qui a pour objet d'examiner, d'évaluer et d'influencer l'art qui lui est contemporain »¹. Voilà déjà plus d'un siècle, Albert Dresden proposait sinon une définition stricte tout au moins une série de tâches à accomplir pour la critique d'art, tâches qui étaient aussi une manière de délimiter son champ d'action. Mais cette approche, pour séduisante qu'elle ait été, n'en posait pas moins un certain nombre de questions sur la critique d'art, à la fois comme pratique et comme objet d'étude, théorique ou historique, à commencer par cette idée d'autonomie et cet ancrage du côté de la littérature. Située entre science et art, entre art et littérature, entre histoire de l'art et théorie de l'art, par nature au croisement de plusieurs chemins, la critique d'art a longtemps été considérée essentiellement par les études littéraires. Il a fallu, en France, attendre le début des années 1990 et les travaux fondateurs de Jean-Paul Bouillon sur le XIX^e siècle² pour que les historiens d'art la considèrent comme autre chose qu'un simple outil de mesure d'une réception critique. L'intérêt pour la critique d'art en tant qu'objet d'étude en soi, qui se distingue à la fois par sa singularité et par son ouverture à d'autres champs, a d'ailleurs été marqué par la première traduction française, en 2005, de l'ouvrage fondateur de Dresden.

Depuis quelques années cependant le regard porté par les historiens et les philosophes sur la critique d'art évolue. En cause, la crise et les questionnements que connaît la pratique actuelle de la critique, en France et en Allemagne comme ailleurs, en raison à la fois de la multiplicité des médiums – et notamment des médiums numériques³ – qui l'accueillent aujourd'hui et du soupçon sans cesse réitéré du manque de distance de la critique à son objet, l'art. Mais ces questionnements sont aussi ceux qui ont nourri une nouvelle approche de la critique d'art. De nombreux groupes de recherche se sont ainsi constitués. L'école doctorale interdisciplinaire DFG *Kulturen der Kritik*, créée en 2016 à l'Université Leuphana de Lüneburg,⁴ choisit le temps long de l'histoire de la critique, du XVIII^e siècle aux pratiques contemporaines, pour réfléchir à la fois à la critique comme instance de jugement, à la distance de la critique d'art à elle-même et à son objet mais aussi à la production de valeurs, économiques ou non, liées à l'inscription de la critique dans le champ artistique. L'histoire de la critique elle-même a par ailleurs été réinvestie à la faveur des possibilités offertes par les outils numériques qui permettent d'embrasser de bien plus larges corpus et d'interroger différemment les sources. Philosophes et linguistes ont ainsi pu travailler sur des textes en s'appuyant sur le traitement automatique des langues (TAL) qui propose, grâce à l'informatique, des outils d'analyse et de visualisation permettant de manipuler et d'explorer un corpus numérisé de publications de critique d'art. La plateforme de recherches MONADE lancée en 2013 à l'Université Rennes 2 a ainsi pu travailler par exemple sur un corpus de textes liés à l'esthétique relationnelle de Nicolas Bourriaud

ou sur les textes critiques écrits pour la Biennale de Venise.⁵ Un programme comme *Bibliographies de critiques d'art francophones*, dont le dispositif en ligne a été lancé en 2017, s'appuie quant à lui sur la possibilité offerte par les bases de données de réunir des corpus complets de critiques d'art afin de pouvoir les interroger simultanément.⁶

Au-delà des outils employés, de nouvelles perspectives s'ouvrent donc à l'étude de la critique d'art. En premier lieu, ce n'est plus seulement *la* critique mais également *le* critique qui est aujourd'hui l'objet de questionnements : on tente, y compris par une approche sociologique, de cerner les contours de cette figure originale et polygraphe afin d'en déterminer la nature et le rôle, dans l'histoire comme dans l'actualité. En ce sens, l'histoire de l'art s'est depuis quelques années penchée sur la question du genre et sur les pratiques féminines de la critique d'art.⁷ On reconsidère ensuite la nature non seulement axiologique mais également performative du discours critique, et, par là-même le rôle de médiateur ou de prescripteur joué par *le* et *la* critique. En ce sens, la critique, si elle peut être éventuellement désignée comme un genre en soi, ne peut en tout cas plus être comprise comme un « genre autonome », mais s'inscrit au contraire dans un dense réseau contextuel qui ancre son étude du côté de l'histoire culturelle.⁸ Le discours lui-même est enfin interrogé : la diversité des formes qu'il adopte et la richesse des corpus ainsi considérés – associées à la problématique récurrente de la capacité de la langue à dire l'image –, l'adresse au public ou plutôt aux publics de la critique, l'interdiscursivité enfin entre les écrits des critiques font alors l'objet de questionnements spécifiques. Les textes proposés dans le dossier de *Regards croisés* s'inscrivent dans ces problématiques actuelles de l'étude de la critique d'art, décentrant par ailleurs le regard par le choix d'auteurs français pour étudier la critique allemande et d'auteurs allemands pour analyser la critique française.⁹

Anja Weisenseel interroge tout d'abord la nature, les postulats et les fonctions de la forme littéraire privilégiée par les premiers critiques d'art français autour de 1750 : la fiction épistolaire. Sa contribution, qui mobilise les figures d'Étienne La Font de Saint-Yenne, de l'abbé Jean-Bernard Le Blanc et de Cyprien-Antoine Lieudé de Sepmanville, interroge ainsi la notion de public – du public éclairé idéal, voulu par les peintres, à la multitude – et met en lumière l'interdiscursivité de ces écrits qui tous se veulent une réponse à un autre. Un auteur comme Jean-Baptiste Dubos permet *in fine* d'avancer la notion de sentiment, ce goût naturel qui réévalue le jugement non savant et contribue au développement d'une opinion publique. Ce goût, qui est cette fois celui d'un seul homme, est également interrogé par Victor Claass dans le texte qu'il consacre à Julius Meier-Graefe, renversant l'image canonique du critique d'art défenseur des impressionnistes. S'appuyant sur deux textes préparatoires à des conférences données entre 1911 et 1913 – traces d'une pratique orale de la critique d'art habituellement bien peu prise en compte –, Claass démontre que le décadentisme de Meier-Graefe ne stigmatise plus seulement la « *Kultur* » allemande dans la société wilhelmienne mais accuse les artistes d'avant-garde, y compris, donc, les artistes français, d'incarner par leur peinture purement décorative l'affaissement de la civilisation. Ce faisant, Meier-Graefe s'attire l'ire aussi bien de ses pairs – révélant une nouvelle interdiscursivité, dépréciative, entre critiques – que des artistes modernes, qui se sentent

voir p. 27

voir p. 39

trahis. Il s'éloigne alors définitivement de la modernité dans son ultime volume de l'*Entwicklungsgeschichte* de 1924. La figure de Jean Clair, dont l'autorité sous-tend tout l'article que Julie Sissia consacre au numéro spécial « Allemagne » de 1970 des *Chroniques de l'art vivant*, semble s'inscrire comme en miroir de celle de Meier-Graefe. Alors qu'on le connaît pour ses prises de position très critiques vis-à-vis de l'avant-garde, c'est au Jean Clair des années 1970 que s'intéresse l'auteur, celui qui, le premier, propose un numéro spécial consacré à l'art en RFA mais également, dans une bien moindre mesure, à l'art en RDA. Pourtant, malgré les prises de position des *Chroniques de l'art vivant* pour l'art actuel, apparaissent déjà en filigrane, dans ce numéro spécial, la plupart des thèmes chers à l'auteur. La réaffirmation d'une identité nationale, la révision des récits canoniques de l'histoire de l'art, l'appel à l'entre-deux-guerres et notamment à la Nouvelle Objectivité pour éclairer l'art contemporain sont ainsi autant d'indices qui montrent que l'objet de la critique – l'Allemagne – nourrit en réalité une position axiologique qui se conclura par la remise en cause du paradigme de l'avant-garde. Embrassant toutes ces périodes, du XVIII^e siècle à nos jours, le texte de Beate Söntgen interroge enfin les conditions de la pratique même de la critique d'art. Partant des différents reproches qui lui sont faits – perte des critères par une trop grande proximité d'avec son objet, *criticality* de l'art lui-même, positionnement de la critique dans l'exercice du jugement –, l'auteur réaffirme la nécessité de repenser la critique d'art en incluant dans son jugement le processus de jugement lui-même. Afin que l'entreprise critique perdure en s'emparant de la *criticality* de l'art lui-même, il lui faut alors trouver une forme spécifique. S'appuyant à la fois sur la notion de polylogue proposé par Ruth Sonderegger et sur les dialogues fictifs mis en œuvre dans *De l'Entretien* de Louis Marin,¹⁰ Söntgen en revient alors à la modernité de Diderot et à la richesse des registres, et donc des commentaires, qu'il produit. C'est sur la forme dialogique si chère au XVIII^e siècle qu'elle conclut dans la relecture qu'en fait Isabelle Graw à propos de l'œuvre de Jana Euler.

voir p. 64

voir p. 109

Très riches quant aux périodes couvertes et aux problématiques qu'ils soulèvent, les textes du dossier ne s'en tiennent pas moins à la critique d'art *stricto sensu*. Le jeu interdisciplinaire constitue pourtant aussi l'une des pistes les plus prometteuses des nouvelles études sur la critique. Jetant des ponts non seulement entre les arts plastiques – beaux-arts, cinéma, photographie, architecture¹¹ – mais également entre des domaines différents – critique musicale et critique d'art par exemple¹² –, ces études permettent d'interroger les formes même de la critique et leur porosité et influence mutuelles. Une ouverture sur ces questions est donc donnée par le compte-rendu par Axelle Fariat et Morgane Walter de la journée d'études « La critique d'arts : regards croisés entre la France, la RFA et la RDA dans les années 1960-1980 ».

voir p. 120

Aux habituelles lectures croisées de l'actualité que constituent les recensions, fait suite la rubrique *Projets croisés*, qui, sans être consacrée à la critique, interroge néanmoins le discours sur l'art puisqu'il s'agit d'un dialogue entre Audrey Rieber et Steffen Haug sur la réception croisée des écrits d'Aby Warburg et d'Erwin Panofsky en France et en Allemagne.

voir p. 188

Une entreprise telle que *Regards croisés* ne pourrait exister sans les auteurs qui la font vivre, auteurs que nous remercions très chaleureusement, tout comme les traductrices Nicola Denis et Florence Rougerie. Nous remercions également les institutions sans le soutien financier et la logistique desquelles cette revue ne pourrait être publiée, l'Université Humboldt de Berlin, l'Université de Bielefeld, l'HiCSA à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, et le Centre Allemand d'histoire de l'art de Paris.

- 1 Albert Dresdner, *La Genèse de la critique d'art*, Paris : ENSBA, 2005, 1^e édition allemande Munich, 1915, p.31.
- 2 Voir notamment Jean-Paul Bouillon (dir.), *La Critique d'art en France 1850-1900*, actes du colloque de Clermont-Ferrand, 1987, C.I.E.R.E.C., université de Saint-Etienne, 1989 et Jean-Paul Bouillon (dir.), *La promenade du critique influent : anthologie de la critique d'art en France 1850-1900*, Paris, Hazan, 1990.
- 3 Voir à ce sujet Ivonne Rialland (dir.), *Critique et médium*, Paris, CNRS, 2016.
- 4 <https://www.leuphana.de/dfg-programme/kdk.html> [consulté le 1. 10. 2018]. La critique d'art a également fait l'objet d'un symposium intitulé « The Value of critique » organisé par Isabelle Graw et Christoph Menke à Francfort en janvier 2017 et dont la captation vidéo est disponible en ligne : <https://www.normativeorders.net/de/69-veranstaltungen/4577-the-value-of-critique> [consulté le 1. 10. 2018].
- 5 Voir notamment Nicolas Thély, Fabienne Moreau, Vincent Claveau, Elsa Tolone. « La critique d'art au banc d'essai des humanités numériques ». *Digital intelligence, DI 2014*, Sept. 2014, Nantes, France. <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01052806/document> [consulté le 1. 10. 2018].
- 6 <http://critiquesdart.univ-paris1.fr> [consulté le 1. 10. 2018].
- 7 À ce sujet, voir notamment les deux volumes (essais et anthologie) de Mechthild Fend, Melissa Hyde et Anne Lafont (dir.), *Plumes et pinceaux. Discours de femmes sur l'art en Europe (1750-1850)*, Dijon, Presses du réel, 2012 ; Wendelin Guentner (dir.), *Women Art Critics in Nineteenth-Century France. Vanishing Acts*, Newark, University of Delaware Press, 2013 ; Charlotte Foucher Zarmanian, « Les femmes artistes sous presse. Les créatrices vues par les femmes critiques d'art dans la presse féminine et féministe en France autour de 1900 » et Heather Belnap Jensen, « Le privilège des femmes dans la critique d'art en France, 1785-1815 », *Sociétés & Représentations*, 2015/2, n° 40, p. 111-127 et p. 145-161.
- 8 Voir à ce propos le programme PRISME porté par les Archives de la critique d'art qui s'appuie sur l'étude des archives de l'Association Internationale des Critiques d'Art (AICA) de 1948 à 2003 pour réécrire une histoire de la critique d'art dans sa relation au monde, dans ses apports aux débats de la société contemporaine. <https://acaprisme.hypotheses.org/presentation/a-propos> [consulté le 1. 10. 2018]. Le colloque « Redéfinir le monde (de l'art). Engagement, défis et crises de la critique d'art internationale depuis 1945 » des 11 et 12 octobre 2018 vient clore un premier temps de recherche.
- 9 Cette dimension franco-allemande de la réflexion sur la critique d'art avait déjà été proposée dans le volume Uwe Fleckner, Thomas Gaehtghens (dir.), *Prenez garde à la peinture : Kunstkritik in Frankreich 1900-1945*, Berlin, Akademie Verlag, 1999.
- 10 Louis Marin, *De l'Entretien*, Paris : Les éditions de minuit, 1997.
- 11 Voir à ce propos les actes du colloque « Une nouvelle histoire de la critique d'art à la lumière des humanités numériques », à paraître janvier 2019 : Marie Gispert et Catherine Méneux (dir.), *Critique(s) d'art : nouveaux objets, nouvelles méthodes*, site de l'HiCSA.
- 12 Voir à ce sujet l'introduction de Séverine Sofio et Isabelle Mayaud, « La critique artistique et musicale, un objet de recherches à investir au croisement des disciplines », *Sociétés & Représentations*, 2015/2, n° 40, p. 9-24.

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

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

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

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

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

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

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

siehe S. 14

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

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

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

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

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

So divers die behandelten Epochen und Problemlagen auch anmuten, handelt es sich bei den Texten mitnichten nur um eine bloße Kunstkritik *stricto sensu*. Das interdisziplinäre Spiel ist vielmehr eine der vielversprechendsten Entwicklungen neuer Studien zur Kritik. Brücken werden nicht nur zwischen bildenden Künsten, Kino, Fotografie und Architektur¹¹ geschlagen, sondern auch zwischen unterschiedlichen Feldern wie etwa der Musikkritik und der Kunstkritik.¹² Die Beiträge befragen daher die Formen der Kritik selbst, ihre Durchlässigkeiten und gegenseitigen Einflussnahmen. Ein Beispiel für die Öffnung und Ausweitung der Fragestellungen bietet der Bericht von Axelle Fariat und Morgane Walter zum Studientag »La critique d'arts: regards croisés entre la France, la RFA et la RDA dans les années 1960-1980«.

siehe S. 120

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

siehe S. 188

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

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

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