

Charles Blanc (1813-1882)
Der Kunstkritiker und Publizist

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung des Doktorgrades
der Philosophischen Fakultät
der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf

vorgelegt von
Kristiane Pietsch

„D 61“

Die mündlichen Prüfungen:

Kunstgeschichte: 27. Mai 2004, Uni.-Prof. Dr. Körner

Philosophie: 4. Juni 2004, Professor Dr. Heinz

Romanistische Literaturwissenschaft: 14. Juni 2004, Uni.-Prof. Dr. Leinen

Gewidmet meiner Mutter,
die mir durch ihre Krankheit
neue Einsichten in die Werte
des Lebens geschenkt hat.
Sie hat mir vorbildhaft gezeigt,
dass es sich lohnt, zu kämpfen.

Danksagung

Von ganzem Herzen danke ich
meinen lieben Eltern für die persönliche und moralische Unterstützung,
allen Freunden und Bekannten, die mich ermutigten, durchzuhalten,
Herrn Univ.-Prof. Dr. Hans Körner, der mir sehr große Geduld entgegengebracht hat,
allen deutschen und französischen Bibliotheken, die mir Quellenmaterial, oft auf unbürokratischem Wege zur Verfügung gestellt haben, und mir bei der Recherche behilflich waren,
Frau Dr. Ulrike Kvech-Hoppe für die fachlich anregenden Gespräche
und Orthopäden Herrn Dr. Axel Schramm. Er hat mir mit Sensibilität Geist und Rücken
gestärkt und die Ausdauer erst ermöglicht.

Vorbemerkung

Aufgrund der großen Anzahl von Zitaten habe ich mich entschlossen, auf die Übersetzungen zu verzichten, wie es der Norm entsprechen würde. Sie hätten die Arbeit jedoch auf ein unerträgliches Maß an Fußnoten und Verweisen erhöht und sowohl die Ordnung als auch die Lesbarkeit enorm erschwert. Ein wichtiger Grund stellt aber auch der besondere Stil und die Eigenart der Texte von Charles Blanc dar. Einige für Blanc essentielle Termini werden ebenfalls im Original belassen. Kleinere Zitate fließen in den Text mit ein, größere Zitate werden vom Text abgesetzt, eingefügt.

Die Zeitschrift 'Gazette des Beaux-Arts' wird mit GBA und die Publikation 'L'Organisation du travail' mit Org. in den Fußnoten abgekürzt. Die Angaben der Salonschriften von Charles Blanc werden nur mit Datum versehen, wenn es durch den Text klar hervorgeht. Die Publikationen 'Grammaire des arts du dessin' und 'Gazette des Beaux-Arts' werden im Fließtext oftmals nur als 'Grammaire' und 'Gazette' benannt. Die Abkürzung Kap. in den Fußnoten bezieht sich auf die Kapitel der vorliegenden Arbeit.

Inhaltsverzeichnis

Widmung und Danksagung	2
Vorbemerkung	3
Inhaltsverzeichnis	4
Einleitung	7

I. Kapitel: Charles Blanc, der Kunstkritiker

1.	Die Institution Salon im 19. Jahrhundert	11-17
1.1.	Der Salon	11
1.2.	Der Salonjournalismus	15
2.	Charles Blancs Salonbesprechungen	17-62
2.1.	Seine frühen Schriften (1839-1846): Vermittlung von Kunstverständnis als Programmatik seiner Salonberichte	17
2.1.1.	Stilistische Elemente	20
2.1.2.	Der Salon als Abbild der Welt - Der Salonbericht als Abbild Blanc'schen Denkens	
2.1.2.1.	Soziopolitische Aspekte	29
2.1.2.2.	Kunstphilosophische Aspekte	33
2.2.	Seine späten Schriften (1865-1869): Bilanzierung der Kunst und des Kunstwesens in Frankreich	41
2.2.1.	Die ästhetische Erziehung	43
2.2.2.	Das Salonwesen	47
2.2.3.	Charles Blancs Träumereien: 'Salon d'honneur' und 'Salon d'argent' Realer Salon versus idealen Salon	51
2.3.	Die Entwicklung seiner Salonberichterstattung	57
3.	Charles Blanc zwischen Diderot und Gautier	62-78
3.1.	Diderot und Charles Blanc: Die Modernisierer und „Popularizer“	62
3.1.1.	Ihre charakteristischen Stilelemente	68
3.2.	Théophile Gautier und Charles Blanc: Die Salonschreiber als Dichter und Richter	72
4.	Charles Blancs Besprechungen der Weltausstellungen	78-97
4.1.	Exposition universelle 1867	78
4.1.1.	Sein apodiktisches Postulat für die Würde der Kunst	79
4.1.2.	Welt der Kunst versus Welt der Industrie	82
4.1.3.	Verhältnis von Ausstellungskritik und 'Grammaire des arts du dessin'	86
4.2.	Exposition universelle 1878	87
4.2.1.	Ausstellungsbesprechungen als Ausdruck einer neuen kunstpolitischen Ideologie	89
4.2.2.	Ausstellungsbesprechungen als Lektionen in ästhetischer Erziehung	94
5.	Die Kunstkritik	97-106
5.1.	Die französische Kunstkritik im 19. Jahrhundert	97
5.2.	Charles Blanc, der Kunstkritiker des 19. Jahrhunderts	101

II. Kapitel: Charles Blanc, der Publizist

1.	Die Brüder Charles und Louis Blanc	107-116
1.1.	Ihr biografischer Werdegang	107
1.2.	Die Blanc-Brüder und die „Brüderlichkeit“	109
1.3.	Die Bruderthematik in Charles Blancs Schriften	111
2.	Louis Blanc	116-125
2.1.	‘L’Organisation du travail‘ und die Politik	116
2.2.	Seine politischen und sozialistischen Ideen im zeitlichen Umfeld	
2.2.1.	Die utopischen Sozialisten und der Begriff der Arbeit	119
2.2.2.	Der Antipode Proudhon	122
3.	Charles Blanc und Louis Blanc in ihren Schriften	125-145
3.1.	Vergleichende Gegenüberstellung der Schriften - Verhältnis von geistiger Arbeit und Gesellschaft	
3.1.1.	Postulate an Literatur und Schriftsteller, an Kunst und Künstler	125
3.1.2.	Kampf gegen Kommerzialisierung und Industrialisierung von Literatur und Kunst	131
3.1.3.	Bildung durch Kunst und Literatur - Didaktischer und demokratischer Anspruch	134
3.1.4.	Die Brüder Blanc als die Personifizierung ihrer Schriften	136
3.2.	Zeitkritische Hinterfragung der Schriften - Kultur- und literatursoziologische Voraussetzungen	
3.2.1.	Das Pressewesen und der Feuilletonroman	138
3.2.2.	Die Beziehung von Politik, Literatur und Moral	141
4.	Charles Blanc über das Verhältnis von Kunst und Politik	145-165
4.1.	Seine kunstpolitischen Plädoyers und Aussagen	
4.1.1.	In den 1840er und 1870er Jahren	145
4.1.1.1.	1848: Sorge um die französische Kunst - Kämpfer für die Kunst	145
4.1.1.2.	1870/1871: Kritik am Kunst- und Kulturbildungswesen	148
4.1.1.3.	1876: Kunst und die Staatsmächte	152
4.1.2.	In den 1850er und 1860er Jahren	155
4.2.	Seine kunstpolitischen Maßnahmen	159
4.3.	Charles Blanc und der politische Einfluss: Der Saint-Simonismus und der Utopiebegriff	161
5.	Charles Blanc und die ‘Gazette des Beaux-Arts‘	166-196
5.1.	Seine Gründungsidee und die Programmatik der Zeitschrift	166
5.2.	Seine redaktionelle Arbeit	170
5.2.1.	Im Gründungsjahr 1859	170
5.2.2.	In den 1860er Jahren	174
5.3.	Sein persönliches Forum für Kunst: Vorbilder und Einflüsse	177
5.3.1.	‘Grammaire des arts du dessin‘ und die Wissensvermittlung	178
5.3.2.	‘Société des Arts-Unis‘ und der Kunstmarkt	180
5.3.3.	‘L’Artiste‘ und die Verführung zur Kunst	184
5.3.4.	‘Musée français‘ und die grafischen Künste	189
5.4.	‘Gazette des Beaux-Arts‘: Ein visueller Salon	194

6.	Charles Blanc und der Kunstjournalismus	196-205
6.1.	Kunstjournalismus als „Wallfahrt“ zur Demokratisierung der Kunst	196
6.2.	Seine Texte und ihre Charakteristik	199
6.3.	Sein Verhältnis zum Rezipienten	201

III. Kapitel: Charles Blanc und die Rezeption

1.	Charles Blanc, der Bekenner der Kunst	206
2.	Die Sicht der Enzyklopädien und Nachschlagewerke	207
3.	Charles Blanc im Urteil des 19. Jahrhunderts	210-233
3.1.	Die Darstellung in Grabreden und Nachrufen	210
3.2.	Die Darstellung in Biografien und Erinnerungen	218
4.	Charles Blanc im Urteil des 20. Jahrhunderts	233
	Schluss: Der Zugang zum Kunstwerk	241
	Literaturverzeichnis	247
	Anhang	267
	Lebenslauf	279

Einleitung

Charles Blanc (1813-1882) vereinte als Kunsttheoretiker, Kunsthistoriker, Kunstkritiker und Salonjournalist verschiedene Bereiche in einer einzigen Person. Er war Verfasser einer enormen Anzahl von großen und kleineren Schriften und Publikationen. Darüber hinaus war er als Schüler von Calamatta und Mercuri Kupferstecher und füllte zeitweise so auch die Position des Künstlers aus.

Der Theorietraktat 'Grammaire des arts du dessin' (1867) zählt zu seinem Hauptwerk. Das Werk, das das 'enseignement des arts' in Frankreich einführte, ist über einen langen Zeitraum in zahlreichen Auflagen und sogar in englischer Übersetzung erschienen. Das in einem Zeitraum von über 25 Jahren entstandene vierzehnbändige Werk 'Histoire des peintres de toutes les écoles' ist Blancs bedeutendste kunstgeschichtliche Publikation. Sie stellt eine Sammlung von Biografien der wichtigsten Maler der europäischen Schulen dar und fand weite Verbreitung, die bis zur Standardlektüre für die französischen Lehrer der Kunstgeschichte reichte. Von Blancs wichtigen in Buchform editierten Publikationen müssen vor allem 'L'Œuvre de Rembrandt' (1853), 'Ingres, sa vie et ses ouvrages' (1870), 'Le Trésor de la curiosité'(1857), 'Le cabinet de Thiers'(1871) und 'Voyage en Haute-Egypte'(1876) besondere Erwähnung finden. In der Tageszeitung 'Le Temps' veröffentlichte er Hunderte von Berichten und Aufsätzen, darunter auch Teilabdrucke von einigen Buchausgaben. Über vier Jahrzehnte publizierte er in mehreren Printmedien seine Salonberichte.

Charles Blanc ist der Gründer der Kunstzeitschrift 'Gazette des Beaux-Arts' und Initiator des 'Musée des copies'. Er war zweimal Direktor des 'Bureau des Beaux-Arts'. Er gehörte als Mitglied der 'Académie des Beaux-Arts' und der 'Académie Française' an und besaß die erste Professur für Ästhetik am 'Collège de France'.

Die komplexe Struktur der Person des Charles Blanc, die durch Schriften und Publikationen sowie eine Vielzahl von Tätigkeiten und Projekte geprägt wurde, stellt eine generelles Dilemma und Hauptproblem dar. Über einen Jahrzehnte hinweg sich erstreckenden Zeitraum insistierte er auf gewisse, sich stetig wiederholende Aussagen. Bei näherer Analyse derselben ergeben sich dennoch immer neue, wenngleich auch nur in subtiler Weise auftretende Erkenntnisse. Diese reflektieren Spuren aus dem zeitaktuell politischen Geschehen und aus Blancs eigener Entwicklung.

Die vorliegende Dissertation greift einige Schwerpunkte aus Charles Blancs publizistischem Schaffen heraus und versucht sie so weit wie möglich in ihrer Entwicklung zu verfolgen und zu analysieren. Es geht dabei weniger um kunsttheoretische oder kunsthistorische Detailfragen. Die Konzentration liegt primär auf der Beobachtung, inwiefern verschiedene äußere Faktoren und Einflüsse in seinen Schriften infiltriert und nachgewiesen werden können. Es soll weiterhin ein möglicher innerer Zusammenhang der Schriften und Projekte Blancs eruiert und

geklärt werden. Dabei stellt sich die Frage nach der Signifikanz von Einzelaussagen einerseits im Rahmen seiner Ausstellungsberichte, andererseits in dem zeitlich weiter gefassten Kontext seines Gesamtschaffens.

Die Dissertation ist in drei Teile gegliedert. Das erste Kapitel befasst sich mit Blancs kunstkritischer und salonjournalistischer Tätigkeit. Den Kern bilden die Salonberichte, die über einen Zeitraum von vierzig Jahren beobachtet werden, sowie die Berichte von den Weltausstellungen. Über eine detaillierte Darstellung der Salonberichte sollen die Entwicklungen, Nuancierungen in den Aussagen konstatiert und beurteilt werden. Durch die Analyse der Schriften soll gezeigt werden, erstens, welchen Veränderungen sie im Laufe der Jahre und Jahrzehnte unterliegen, zweitens, welchen Stellenwert und welche Bedeutung sie im Gesamtwerk Blancs einnehmen und drittens, welches Verhältnis zwischen Charles Blanc und den Salonschriften und deren Rezipienten besteht. Blancs Hochschätzung von Diderot und dessen 'Salons', die als Vorbild der Moderne gelten, bildet dabei einen wichtigen Faktor. Mit der Einbeziehung von Théophile Gautier geht es um die Frage des Literarischen, Poetischen in der Kritik im Allgemeinen. Darüber hinaus stellt sich die Frage, wie Blanc sich als Kunstkritiker im 19. Jahrhundert positioniert. Die Ausstellungsbesprechungen machen Blancs breit gefächerte Persönlichkeitsstruktur transparent und sind deshalb gerade in Bezug auf seine weiteren Tätigkeiten und Schriften von Interesse.

Das zweite Kapitel bildet nicht nur formal, sondern auch inhaltlich das Herzstück der Dissertation. Es untersucht Blancs kunstpublizistisches Wirken in einem größeren Rahmen. Mögliche Motive, Ursachen und Zusammenhänge seines Schaffens sollen transparent gemacht werden. Das außergewöhnlich enge Verhältnis zu seinem Bruder stellt ein essentielles Kriterium in Charles Blancs Schaffen dar. Louis Blanc (1811-1882) war Journalist, Publizist, Herausgeber und Redakteur von Zeitungen, Historiker, sozialistischer Politiker sowie Mitglied der provisorischen Regierung von 1848. Als Historiker verfasste er die 'Histoire des dix ans' (1841), eine Abhandlung über die politischen Ereignisse in Frankreich von 1830 bis 1840. Sein wichtigstes Werk war die programmatische Schrift 'L'Organisation du travail'. Sie zählte zu einer der meistgelesenen sozialistischen Schriften, ihr Titel wurde zur Losung der Arbeiterschaft sowie zum Schlachtruf der Februarrevolution von 1848. Louis Blanc legte aufgrund seiner Beziehungen im Bereich der Presse den Grundstein für Charles Blancs kunstjournalistischer Arbeit. Es wird zu zeigen sein, erstens, welche Auswirkungen dieses enge brüderliche Verhältnis auf Charles Blancs Tätigkeiten und Ideologie hat, welchen möglichen Einflüssen er unterliegt und wie diese in den Schriften evident werden, zweitens, wie eng die Denkstrukturen der beiden Blanc-Brüder miteinander verflochten sind. Darüber hinaus muss geklärt werden, in welchem Verhältnis dies alles zu der aktuell herrschenden kultursoziologischen und politischen Gesamtsituation in Frankreich steht. Die Blanc-Brüder entsprechen dem Bild einer neuen Gesellschaftslehre, die die Harmonie zwischen den verschiedenen Tätigkeitsbereichen des Menschen herstellt. Sie personifizieren das Ideal eines

Bruderpaars sowohl im familiären Bereich als auch im Geistes- und Sozialleben jener Zeit. Die Frage stellt sich nach der Positionierung der Blanc-Brüder gegenüber der kulturellen Problematik des 19. Jahrhunderts, den Ansprüchen von Wissenschaften und Produktivität einerseits und der Anspruchslosigkeit und Niveauabsenkung in schöngeistigen Bereichen andererseits.

In einem weiteren Schritt wird bei Charles Blanc das Verhältnis von Kunst und Politik betrachtet. Der 'Rapport' von 1848 kann als Ausgangsposition von Blancs politischem Engagement und Hauptbemühen angesehen werden. Er hat zweifelsohne eine Initialwirkung für Charles Blancs jahrzehntelange Aktivitäten, die von Sorge um die französische Kunst und von Patriotismus getragen werden. Inwieweit erfahren Blancs in der Mitte der 1840er Jahre formulierten politisch grundlegenden Aussagen eine Fortsetzung in den nächsten Jahrzehnten? Es wird zu zeigen sein, ob Charles Blancs Reflexionen generell auf einer analogen Relation zwischen den politisch gesellschaftlichen Verhältnissen und der Kunst basieren. Weiterhin soll aufgedeckt werden, inwieweit Charles Blanc in seinen Schriften über das Gedankengut seines Bruders weitere sozialistische Ideen adaptiert.

Das publizistische Wirken und die sein Leben bestimmende Liebe zur Kunst finden in der Gründung der 'Gazette des Beaux-Arts' einen besonderen Ausdruck. Blancs genereller Auftrag an die Kunst, Demokratisierung, Bildung, Erziehung und Kommunikation, findet in der Konzeption der Zeitschrift ihren Niederschlag. Die Gazette, die nicht als singuläres Projekt begriffen werden darf, integriert sich in sein Gesamtchaffen und Gesamtdenken und wird so zu einem sehr persönlichen Medium des Charles Blanc. Es stellt ein Instrument zur Demokratisierung der Kunstwelt auf hohem Niveau dar. Wesentliche Charakteristika des Charles Blanc'schen Kunstjournalismus sind näher zu betrachten und zu untersuchen, sei es bezüglich der Auswahl der Themen und der stilistischen Elemente, sei es im Verhältnis zum Leser.

Das dritte Kapitel zeigt auf, wie Charles Blancs vielseitiges, aber auch widersprüchliches Leben bis in das 21. Jahrhundert rezipiert wird. Seine Tätigkeiten, Schriften, Werke und Projekte erfahren zu allen Zeiten unterschiedliche Bewertungen. Die komplexe Strukturierung der Person Charles Blanc spiegelt sich in der Rezeption wider. Analog zu seinen vielfältigen Beschäftigungen und den wechselseitigen Positionen entsteht ein uneinheitliches Bild. Je nach ideologischem Standpunkt und persönlicher Beziehung kommt die Rezeption zu diversen Beurteilungen, die sogar bis zu verifizierbar falschen Aussagen führen können. Es entsteht ein zwar facettenreiches, aber kein heterogenes Bild. Die Forschung beginnt in aktueller Zeit zunehmend, mit neuen Denkansätzen dem Wirken von Charles Blanc zu begegnen. Sie reicht über die rein kunsttheoretischen und kunsthistorischen Betrachtungen hinaus und visiert eine größere Perspektive auf das gesamte Wirken dieses großen Mannes aus der Welt der Kunst an.

In Charles Blancs Schaffen lassen sich eminente Verflechtungen konstatieren, die einerseits auf

interne, innerhalb seiner eigenen geistigen Entwicklung entstehende, andererseits auf externe, von außen kommende Einflüsse zurückzuführen sind. Blanc durchläuft einen langen Prozess mit zahlreichen Projekten und Phasen. Dieser präsentiert sich geradezu als „creatio continua“, als fortlaufende Schöpfung, wobei die einzelnen Entwicklungsstufen als graduell fortschreitende Schöpfungsakte verstanden werden sollten, deren Ziel im Zugang zum Kunstwerk besteht.

Heureux si, en répandant des notions indispensables à la dignité de l'esprit, nous contribuons pour notre petite part à ce grand œuvre de civilisation cosmopolite qui semble être le rôle obligé de notre siècle.
(Charles Blanc, in der Einleitung zur 'Gazette des Beaux-Art')

I. Kapitel: Charles Blanc, der Kritiker

1. Die Institution Salon im 19. Jahrhundert

1.1. Der Salon

Der französische Salon ist ein interessantes Phänomen mit aussagekräftigem Potential und muss als Spiegel der französischen Kunstwelt des 19. Jahrhunderts betrachtet werden. Er präsentiert sich als Ort, wo mannigfaltige und facettenreiche Aspekte des Kunstlebens aufeinander treffen, einschließlich den daraus resultierenden Fragestellungen und Problemen.

Der Salon¹, offiziell als 'Le Salon de Peinture, Gravure, Sculpture et d'Architecture des Artistes Vivants' bezeichnet, ist das Zentrum des französischen Kunstschaffens und zählt zu den Höhepunkten im gesellschaftlichen Leben von Paris des 19. Jahrhunderts. Er bestimmt den Kunstbetrieb in Frankreich in jeglicher Hinsicht: zum einen für den Kunstschaffenden, das heißt, für den Künstler, zum anderen für den Kunstinteressenten, das heißt, Publikum, Sammler, Kenner und Händler. Er stilisiert sich zum international renommierten Treffpunkt der Kunst in jener Zeit. Aufgrund seiner innen- und außenpolitischen wie auch der wirtschaftspolitischen Disposition ist er für den französischen Staat von großem Interesse. A. Sfeir-Semler unterscheidet in ihrer Studie² vier Funktionen des Salons: politische Propaganda³, Unterhaltungs- und Bildungsstätte⁴, nationales und kulturelles Aushängeschild gegenüber dem Ausland⁵ und Kunstmesse⁶, die einzige dieser Art in Frankreich, in der alljährlich Millionenbeträge

¹ Zu den Anfängen des Salons, vgl. Richard Wrigley, *The Origins of french art criticism*, Oxford 1993, bes. die Kapitel 1,3,5

² Andrée Sfeir-Semler, *Die Maler am Pariser Salon 1791-1880*, Frankfurt/NewYork/Paris 1992. -- Ich beziehe mich in diesem Kapitel hauptsächlich auf diese großangelegte Studie, die die umfangreichste und detaillierteste Publikation über den französischen Salon ist. Seitenangaben in den Fußnoten ohne weitere Angaben beziehen sich auf Sfeir-Semler.

³ „Mit den besten Ausstellungsplätzen wurden stets jene Bilder belohnt, die diese Propagandafunktion in besonderer Weise erfüllten,... v.a. Historiengemälde mit Porträts der Staatsoberhäupter, Darstellungen wichtiger Schlachten, militärische Siege, Schlüsselszenen der nationalen Identität Frankreichs... der Staat (verlieh) seine Ehre auszeichnungen ... Unterstützt durch Geldprämien und regelmäßige staatliche Bilderkäufe und Bestellungen sollten sie umgekehrt die Künstlerschaft zur fortgesetzten Produktion propagandistischer Bilder und Skulpturen animieren.“, S.25-26

⁴ „Als öffentliche und an bestimmten Tagen kostenlose Veranstaltung ... eine der beliebtesten Massenattraktionen der Hauptstadt. ... Innenpolitisch wurde dieser Unterhaltungsfunktion des Salons stets Rechnung getragen. ... Nicht minder bedeutsam sollte die Bildungsfunktion des Salons eingeschätzt werden ... (Dekret vom 14.Messidor AN VII (AN, F.21-527): Tous les arts doivent servir à l'instruction du Peuple...“, S.26-27

⁵ „... die im Salon ausgestellten Exponate französischer Maler. Ihr Renommée war Balsam auf manche militärische Niederlage, z.B. nach Ende des unrühmlichen Italienfeldzuges Napoléons III; als dessen Staatsminister, Graf Walewski, am 3.6.1861 während der Verleihung der Salonmedaillen Frankreichs Kunstgeschmack zum Instrument friedlicher Welteroberung hochstilisierte:“Le goût est à la France industrielle et pacifique ce qu'est l'honneur à la France militaire ... C'est par lui que nos arts... marchent incessamment à la conquête du monde (Salonkatalog 1863, S.8-10)“, S.27-28

⁶ „Auf dem internationalen Kunstmarkt diesseits und jenseits des Atlantiks erzielten die Gemälde französischer Salonmaler Spitzenpreise ... Der Hauptumschlagplatz für Gemälde aller Größen und Gattungen war und blieb jedoch während des gesamten Untersuchungszeitraums der Salon selber.“ S.28

umgesetzt werden.

Infolge des umfassenden staatlichen Engagements, -1791 Verstaatlichung und 1880 Entstaatlichung-, entwickelt sich der Salon im 19. Jahrhundert zu einer alles beherrschenden Kunstverwaltung. Er trägt entscheidend dazu bei, die französische Hauptstadt auch international zu einem Kunstzentrum zu machen. Für sämtliche Regierungen von der Französischen Revolution bis zur Dritten Republik spielt der Pariser Salon im Rahmen staatlicher Politik eine besonders eminente Rolle. Erst auf der Grundlage dieser das gesamte politische und gesellschaftliche Leben durchdringenden Bedeutung des Kunstgeschehens in Frankreich, mit dem Salon als Bühne und Mittelpunkt, kann der Maler zu einer herausragenden Persönlichkeit werden.

Der Salon findet bis 1848 im Louvre statt. Durch den Status als ehemaliger Königspalast erhalten die Ausstellungen einen offiziellen Charakter. 1737 findet die Ausstellung zum ersten Mal in jenem Saal statt, der im 19. Jahrhundert zum Inbegriff des Salons werden sollte: im 'Salon Carrée', der sich im Laufe der Jahrzehnte zum Zentrum der Ausstellung und zum Allerheiligsten der französischen Künstler stilisiert. Als 1848 der Salon in andere Räumlichkeiten umzieht, wird der Mythos 'Salon Carrée' beibehalten. Von 1849 bis 1856 wird der Salon in diversen Provisorien untergebracht, bis er 1857 im 'Palais de l'Industrie' die endgültige Bleibe findet. Als Ausstellung des französischen Staates bedeutet der Umzug eine Änderung des Stellenwertes des Salons für das Napoleonische Regime, wie Sfeir-Semler bemerkt.⁷ Unterstützt wird diese Feststellung durch die sich ändernde, das heißt, zunehmend reduziertere und sparsamere Ausstattung des Salons. Es findet eine Wandlung statt, von einem Staatsfest mit Volksfestcharakter zu einer gewöhnlichen Gemäldeausstellung, von einem Kunstfest zu einer Bildermesse mit Kaufhauscharakter. Diese liegt im allmählich sich offenbarenden Desinteresse des Staates am Salon begründet. Die jährlichen Salons zeigen eine immer stärker werdende Massierung des Ausstellungsgutes und der Mengenproduktion der Kunst.⁸ Dominique Ingres (1780-1863) beschreibt die Situation wie folgt:

Le salon étouffe et corrompt le sentiment du grand, du beau; les artistes sont poussés à y exposer par l'appât du gain, par le désir de se faire remarquer à tout prix, par la prétendue bonne fortune d'un sujet excentrique propre à produire de l'effet et à amener une vente avantageuse. Aussi le Salon n'est-il plus, à la lettre, qu'un magasin de tableaux à vendre, un bazar où le nombre énorme des objets assomme et où l'industrie règne à la place de l'art.⁹

Der Salon befindet sich im Spannungsfeld zwischen materiellen, ökonomischen und geistigen, mit Ruhm und Prestige behafteten Ansprüchen.¹⁰

⁷ S.79

⁸ Vgl. Georges Lafenestre, „Le salon et ses vicissitudes“, in: Revue des deux-monde, 45, 1.5.1881, S.104-135; vgl. auch Pierre Vaisse, "Salons, expositions et sociétés d'artistes en France 1871-1914", in: Saloni, Gallerie, Musei e loro influenza sullo sviluppo dell'arte dei secoli XIX e XX. Atti del XXIV congresso internazionale di storia dell'arte. Bologna 1979

⁹ Zit. in G.G. Lemaire, Esquisses en vue d'une histoire du salon, S.38

¹⁰ Pierre Vaisse, "Salons, expositions et sociétés d'artistes en France 1871-1914", in: Saloni, Gallerie, MuseiAtti del XXIV congresso internazionale di storia dell'arte. Bologna 1979, verweist auf die Hindernisse und Widerstände, S.147

Die Platzierung der Salonexponate wird zum Politikum. Ab 1861 erfolgt eine Hängung und Aufstellung in alphabetischer Reihenfolge, mit Ausnahme des ‘Salon d’honneur’, der weiterhin nur nach bestimmten Qualitätskriterien und mittels Juryentscheid besetzt werden darf.

Die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts geführte Diskussion um einen zur Disposition stehenden ein- oder zweijährigen Turnus des Salons beginnt bereits im 18. Jahrhundert und mit ihr die stets wiederkehrenden gleichen Probleme.¹¹ Der jährliche Salon wird zu einer festen Institution im Pariser Kulturleben, die auch unter der Zweiten Republik trotz der instabilen politischen Verhältnisse und der staatlichen Finanzkrise Bestand hat. Die Trendwende erfolgt mit Graf Emilien de Nieuwerkerke¹², der einen Zwei-Klassen-Salon intendiert. Dieser soll einerseits aus einer Künstlerelite von 50 Malern und 10 Bildhauern bestehen, die ihre Werke in einem jährlichen Salon präsentieren, und andererseits aus dem Rest der Künstler, -ca. 2500-, die in einem zweijährigen Massensalon ausstellen sollen. Zu Beginn der 60er Jahre kehrt man wieder zu einem zweijährigen Ausstellungsrhythmus zurück. Im Zeitraum von 1864 bis 1880 findet der Salon jährlich sieben Wochen lang statt, mit Ausnahme von 1871, als Charles Blanc wegen der turbulenten politischen Kriegsverhältnisse den Salon geschlossen hält.¹³ Sfeir-Semler sieht im geschlossenen Salon von 1871 eine erstmals offene Manifestation „zunehmenden Desinteresses des Staates an dem immer größer und unregierbar werdenden Salon“¹⁴.

Der Salon hat eine zentrale Bedeutung für das Leben und die Karriere der Maler. Eine Aufnahme bedeutet für die Künstler generell Existenzsicherung. Auf negative Kritiken in der Presse und die Nichtaufnahme in den Salon reagieren sie oft in sehr sensibler Weise, was Emile Zola in seinem Roman ‘L’Œuvre’ thematisch aufgreift.¹⁵ Der Salon übt einen hohen Leistungszwang auf die Künstler aus. Wer nicht reüssiert, ist in den meisten Fällen von materieller Not bedroht. Die Käufermentalität hat eine lange Tradition: Salonerfolg wird mit Bildqualität gleichgesetzt und Werke nur wegen ihres Salonerfolges gekauft. Der Salonmaler ist im 19. Jahrhundert der Inbegriff des professionellen Malers. Die Teilnahme am Salon wird als formales Abgrenzungskriterium einer Berufsgruppe in der französischen Gesellschaft anerkannt.¹⁶

Die Aussagen von Ingres über die Institution des Salons sind zeit seines Lebens negativ, er plädiert für den freien Kunstmarkt. Die Funktionen des Salons hält er für widersprüchlich und

¹¹ Darstellung in Sfeir-Semler, S.54-64; nach den Erfahrungen unter der Restauration kehrt man wieder, zugunsten eines vorteilhaften Käufer-Publikum-Kontaktes, zum einjährigen Turnus, dem „salon annuel“, zurück.

¹² Comte Emilien de Nieuwerkerke, Direktor der staatlichen Museen 1852-76, Vorgänger von Charles Blanc in der zweiten Amtszeit

¹³ Zit. in: Sfeir-Semler: AN, F 21-533 und Vaisse, *La troisième république et les peintres*, Paris 1995, Kap.IV, S.10-11

¹⁴ S. 63

¹⁵ Der 1866 erschienene Roman, der als 14. Band zum ‘Rougon-Macquart’-Zyklus gehört, handelt von dem Maler Claude Lantier, der über mehrere Jahre hinweg vergeblich die Anerkennung der Salonjury zu gewinnen versucht, dabei in materielle Not gerät und nach turbulenter Zeit sich schließlich erhängt.

¹⁶ S.219 ff

unvereinbar; wichtig sei vor allem die kommerzielle Funktion des Salons, die Prestigefunktion dagegen verlange eine elitäre Selektion der Bewerber und schade den materiellen Interessen vieler Künstler.¹⁷ Die oft geäußerte Polarität von Avantgardemaler versus Salonmaler kann nicht aufrechterhalten werden.¹⁸

Es ist eine rapide Zunahme der Salonkünstlerschaft zu konstatieren. In den neunzig Jahren verzwanzigfacht¹⁹ sich die gesamte Ausstellerzahl, das Gros der im Salon ausstellenden Maler, versiebenundzwanzigfacht sich sogar.²⁰ Der Anstieg erfolgt nicht kontinuierlich, sondern in Phasen mit unterschiedlicher Wachstumsgeschwindigkeit,²¹ bedingt einerseits durch eine unterschiedliche Bewerbungszahl und andererseits aufgrund der Folge der staatlichen Zulassungspolitik.²² Während Charles Blanc noch versucht, den Umfang relativ reduziert zu halten,²³ werden die Grenzen mit der Amtsübernahme von Chennevières gesprengt.²⁴

Es herrscht ein Massenandrang breiter Bevölkerungsschichten²⁵, was Zola als „pêle-mêle“ der französischen Gesellschaft beschreibt.²⁶ Ab 1855, dem Jahr der Weltausstellung, bis Mitte der 1860er Jahre, zeigt sich ein langsam schwindendes Publikumsinteresse.²⁷ Die Gründe liegen zum einen in der Erhebung von Eintrittsgeldern, zum anderen in einem veränderten, weil vielfältigeren Kunstangebot, in Form eines privaten Kunstmarktes mit Galerien und Einzelausstellungen. Sfeir-Semler sieht in diesem Besucherrückgang bereits das Symptom der sich anbahnenden Krise der Staatsausstellung, die sich endlich im Zusammenbruch und der Entstaatlichung offenbart.²⁸ Hippolyte Taine differenziert 1867 im 'Paris-Guide'²⁹ sechs Kate-

¹⁷ Vgl. auch Louis Fouché, „L'opinion d'Inges sur les Salon“ (extraits des procès-verbaux de la commission permanente des Beaux-Arts sous la II.République), in: La chronique des Arts et de la curiosité, 14.3.1908 (S.98-99) und 4.4.1908 (S.129-130)

¹⁸ Vgl. Sfeir-Semler, S. 526-529. Der Begriff der „Avantgarde“ als kunstgeschichtlicher Terminus für „neue, ihrer Zeit vorausseilende Malerei“ wurde erst im 20. Jahrhundert geprägt.

¹⁹ 1791: 255 Künstler, 1880: 5184 Künstler, Zahlen nach Sfeir-Semler, S.44

²⁰ 1791:158 Maler; 1880 4267 Maler

²¹ Zahlen in Sfeir-Semler, S.44-47

²² Die Jahre nach 1864 und nach 1874 haben sehr viel liberalere Zulassungsbestimmungen und verbuchen auch starke Anstiege der Bewerber- bzw. Ausstellerzahlen.

²³ 1872: 1487 Künstler; 1873: 1556 Künstler, S.147

²⁴ 1874: 2273 Aussteller und 1877: 3867 Aussteller, *ibid.*

²⁵ Die Zahl der Salonbesucher - Tabelle, S. 51 Sfeir-Semler. Insgesamt besuchen zwischen 1855 und 1880 alljährlich durchschnittlich 400.000 bis 450.000 Menschen den Salon, die Mehrheit an Sonntagen.

²⁶ Bericht über den Salon von 1875

²⁷ Bis 1866 hat sich im Vergleich zur Mitte der 50er Jahre das Salonpublikum auf knapp ein Drittel reduziert: 1855: 891.682 Besucher, 1866: 297.218 Besucher, S.50

Die Zahl der Salonbesucher in Relation zur wachsenden Einwohnerschaft von Paris, zeigt das Schwinden des Interesses: Während in den 50er Jahren noch ungefähr jeder zweite Pariser alljährlich den Salon besucht, ist es in den 70er Jahren nur noch jeder Vierte; vgl. S. 51ff

²⁸ S.52

²⁹ Paris-Guide, Paris 1867, Bd.I, S. 849-852, zit. in Sfeir-Semler, S. 53

gorien des Salonpublikums: das große Publikum³⁰, das Ausstellungspublikum³¹, die reichen Ausländer³², der wohlhabend gewordene Franzose³³, die Gruppe der Archäologen, Historiker und Reisenden sowie alle Arten von Einzelwissenschaftler, endlich die Gruppe der Kunstkritiker, Theoretiker, Sammler und „Amateure“. Gerade Letztere spielen eine wesentliche und interessante Rolle im sich verändernden Kunstwesen. Ein „Amateur“ zeichnet sich durch seine ernsthafte Liebe zur Kunst aus. Es ist ein Ehrentitel, der oft mit dem des „Connaisseurs“ vermischt oder verwechselt wird. Der „Connaisseur“ ist ein Kenner, der Wissen von der Kunst hat. Er erkennt die Authentizität, die Originalität und den ästhetischen Wert des Kunstwerkes. Antiquare, Sammler, aber auch „Amateure“ zählen zum Kreis der „Connaisseurs“.³⁴

Die Kataloge der Staatsausstellung sind die wichtigsten und wertvollsten publizierten Quellenbestände der Salongeschichte. Sie verzeichnen jeweils alle Aussteller, deren Berufsbezeichnung, Adresse, Geburtsort, Ehrungen, Name des Lehrers sowie eine detaillierte Beschreibung der Exponate. Das Wort ‘Salon’ erscheint in keiner der Kataloge.

1.2. Der Salonjournalismus

Die Salonschriften finden im 19. Jahrhundert große Verbreitung³⁵ und tragen entscheidend dazu bei, den Salon und die Salonkunst zu popularisieren. Nahezu jede Zeitschrift und Zeitung veröffentlicht Salonberichte³⁶ in immer größerem Ausmaß, zudem werden sie in eigenständigen Bucheditionen publiziert, die sich einer immer größerer Beliebtheit erfreuen.

Die Salonberichte dienen für die vor Ort Anwesenden als Hilfs- und Orientierungsinstrument, für die Nichtanwesenden und die Provinzbewohner als Möglichkeit der Rezeption von Kunst,

³⁰ Der Ausdruck „Le gros Public“ wird definiert als: „Il vient là comme à une féerie, ou comme à une représentation du cirque. Il demande des scènes mélodramatique ou militaires, des femmes déshabillées et des Trompe-l'œil.“, *ibid.*

³¹ „Le Public d'exposition“, gemeint ist das Kunstpublikum allgemein

³² „... qui ont fait fortune ou qui s'ennuient parmi leurs esclaves et leurs paysans, viennent à Paris pour jouir de la vie... il achète une voiture... étale des épingles de diamants... commande à l'artiste des Vénus... et l'artiste le sert selon son goût.“, *ibid.*

³³ Der Ausdruck „le français enrichi“ wird definiert als: „... tel banquier ou spéculateur veut embellir son château au son hôtel; il sait que les peintures murales tirent un logis du commun, et commande, comme un maître de Café, comme un entrepreneur... des allégories et des mythologies pour ses plafonds.“, *ibid.*

³⁴ Zum Thema „Amateur“ und „Connaisseur“ vgl. v.a. Richard Wrigley, *The Origins of french art criticism*, Oxford 1993, S. 268-284, Raymonde Moulin, *Le marché de la peinture en France*, Paris 1967, S.191-193 und Krzysztof Pomian, *Collectionneurs, amateurs et curieux*, Paris 1987

³⁵ „Les deux Salons romantiques de 1824 et de 1827 firent l'objet d'au moins soixante textes au total et pendant les deux décennies suivantes, le nombre des comptes rendus augmenta encore“, Pontus Grate, „Art, idéologie et politique dans la critique d'art“, in: *Romantisme* 71, 1991, S.32

³⁶ Neben den Presseberichten werden außerdem vor den Eingängen der Ausstellung Broschüren, die sich mit der Ausstellung unter den verschiedensten Gesichtspunkten befassen, an Salonbesucher direkt verkauft. -- Vgl. auch Wrigley, S.53ff und S.358ff

Künstlern und Kultur der Hauptstadt.³⁷

Le plus souvent, entreprendre un compte rendu d'exposition était un projet isolé -une situation qui ne semble pas avoir changé au cours du siècle. Sur environ huit cents critiques repérés sous le second Empire, moins de cinq pour cent ont écrit plus de quatre comptes rendus entre 1852 et 1870, tandis qu'environ la moitié n'écrivirent jamais qu'un seul *Salon*. Il n'était rare que la critique d'art fût confiée à un collaborateur régulier ou à un commentateur littéraire ou théâtral. Pour les journalistes indépendantes, le Salon ne constituait pas une option particulièrement lucrative.³⁸

Die Salonkritiker bilden einerseits eine besondere Gruppe des Salonpublikums, andererseits eine eigenständige Journalistenkategorie mit eigenem Begriff, dem 'Salonnier', einem noch heute im Altfranzösischen fortlebenden Terminus. Sie rekrutieren sich neben Kunstkritikern, aus Journalisten und renommierten Schriftstellern, wie beispielsweise Emile Zola, die Gebrüder Goncourt, Baudelaire, Duranty.

Zwischen der Institution Salon und dem Salonschreiber entsteht eine gegenseitige Beziehung. Zum einen sind die Salonjournalisten an die Präsenz der staatlichen Kunstaussstellung und deren Erfolg gebunden, zum anderen sind sie es, die dem Salon und dessen Kunst zu hoher Popularität und Massenattraktion verhelfen. Für die Schreiber bedeutet das Verfassen von Salonberichten seit den frühen Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts eine Chance, Reputation und Renommée zu erlangen, was Théophile Thoré bereits 1834 anmerkt.³⁹ Dieses Kriterium trägt anscheinend auch dazu bei, dass Charles Blanc in das Amt des Direktors berufen wird.⁴⁰ Auf jeden Fall kann gesagt werden, dass die eminente Wertschätzung der Schriften und das Ansehen eines hochrangigen 'écrivain' und 'littérateur' einen entscheidenden Faktor darstellt. Der Status des Salonkritikers ist mit ambivalenten Reputationen behaftet.⁴¹ Der Kritiker genießt generell einen weitgehend anerkannten Status, gleichzeitig ist der Ruf im Allgemeinen eher gering. Charakteristisch ist die Äußerung Baudelaire's aus dem Jahre 1845: „... la critique des journaux, tantôt niaise, tantôt furieuse, jamais indépendante, a par ses mensonges et ses camaraderies effrontées dégouté le bourgeois de ces utiles guides-ânes qu'on nomme comptes rendus de Salon“⁴².

³⁷ „... les Salons étaient traités comme un site de prédilection de la vie de la bonne société dont les implications culturelles réclamaient une sorte de familiarité de la part du lecteur et du visiteur potentiel. La critique constituait une aide pour l'orientation du public dans ce vaste ensemble d'œuvres susceptible de le déconcerter, et offrait une série d'opinions et de points de repère sur lesquels il pouvait s'appuyer pour visiter l'exposition et pour discuter d'elle en société. Et à ceux qui étaient privés de cette expérience directe, isolés en province loin des charmes de la vie parisienne, l'auteur du compte rendu permettait l'accès par procuration à la culture de la capitale“, Neil Mc William, "Opinions professionnelles: critique d'art et économie de la culture sous la Monarchie de Juillet", in: *Romantisme*, 71, 1991, S.27

³⁸ Neil Mc William, "Opinions professionnelles: critique d'art et économie de la culture sous la Monarchie de Juillet", in: *Romantisme*, 71, 1991, S.23 -- Zugrunde liegen die Zahlen aus dem Index der Autoren aus Christopher Parsons / Martha Ward, *A Bibliography of salon criticism in Second Empire Paris*, Cambridge 1986, wie Neil McWilliam in der Anmerkung anfügt.

³⁹ Ibid. S.23

⁴⁰ Vgl. Kap. III

⁴¹ Vgl. „Arlequin au Museum“, Boulevardstück, *Fond Deloynes*, Bd. 21 /1799, S. 99: „Après avoir été afficheur, gourmand, traiteur, machiniste, décorateur etc., me voilà critique de Salon! Sango de mi, quel travail! ... Ce que je veux faire pour égayer le Public, c'est quelques jeux de mots... Ce n'est qu'avec cela qu'on peut se faire une réputation!“, zit in: Sfeir-Semler, S.54

⁴² Charles Baudelaire, *Salon 1845*, in: ders. *Curiosités esthétiques. Œuvres complètes*, Bd.2, Paris 1923, S.3

A. Tabarant⁴³ beschreibt amüsant das Geschehen und das Verhalten der Kunstkritiker bei der Besichtigung vor der offiziellen Eröffnung des Salons und vermittelt dabei in leicht ironisch sarkastischer Weise ein eher bizarres Schauspiel zwischen Ernst und Komik. Charles Blanc bezieht mehrfach Stellung zu dem, was die Kunstkritik und deren teilweise zufällige, nicht fundierte Beurteilungen betrifft. Wie in den folgenden Kapiteln gezeigt werden soll, besteht sein Anliegen auch darin, der dort herrschenden Willkür Einhalt zu gebieten.

Charles Blanc schreibt in einem Zeitraum von ungefähr 35 Jahren, beginnend in den 1830er Jahren, in verschiedenen Medien zahlreiche kritische Salonbesprechungen. Sie werden unter anderem in 'Bon sens', 'Journal de Rouen', 'Courrier français', 'Revue du progrès politique, social et littéraire', 'La Réforme', 'L'Avenir national' und 'Le Temps' publiziert. Ab den 1870er Jahren werden seine Salonberichte spärlich. Mitte der 70er Jahre verfasst er noch den vierteiligen Bericht 'A la veille du Salon 1874'. Dieser stellt eine Situationsbeschreibung der französischen Kunst vor der Saloneröffnung dar. Blanc kündigt hier das Ende seiner Salonberichterstattung an. Den endgültigen Abschluss seiner salonjournalistischen Tätigkeit bilden einige wenige Veröffentlichungen in 'L'Homme libre', als sein Bruder Louis im Oktober 1876 der Herausgeber dieser Zeitschrift ist. Zahlreiche seiner Artikel erscheinen oft anonym oder unter einem Pseudonym und sind daher schwierig zu rekonstruieren. Den Veröffentlichungen von Salonberichten im Feuilleton von Zeitungen spricht Charles Blanc neben der Rolle der Interpretation und des Kommentars einen historischen Wert zu.⁴⁴

2. Charles Blancs Salonbesprechungen

2.1. Seine frühen Schriften (1839-1846)⁴⁵:

Vermittlung von Kunstverständnis als Programmatik seiner Salonberichte

1845 verkündet Blanc programmatisch, dass die Salonschrift „nicht der Ort sei, um lange Theorien zu entwickeln“⁴⁶. Die Pariser Bevölkerung und die in der Provinz angesiedelten 'Amateure' suchen „positive Würdigungen und Beurteilungen und erwarten Eigennamen“. Die einen benötigen dies zur Nachlese und Überprüfung des bereits Gesehenen und zur Herausbildung weiterer Urteile, die anderen für das Interesse der Weiterentwicklung der

⁴³ Adolphe Tabarant, *La vie artistique au temps de Baudelaire*, Paris (1942) 1963

⁴⁴ Charles Blanc, *Salon de 1845*, *La Réformée* 4.6.1845

⁴⁵ *La Revue du progrès* 1839: 15.3. bis 1.5.; *La Réforme* 1845: 16.3. bis 27.5.; Genaue Erscheinungsdaten vgl. Anhang

⁴⁶ Charles Blanc, *Salon de 1846*, *La Réforme* 26.3.1846

französischen Schule.⁴⁷ In besonderem Maß manifestiert sich Blancs Intention ein Jahr später in den Salonschriften. Im fünften Bericht der Salonserie 1846⁴⁸ demonstriert er in vorbildlicher Weise, was er ein Jahr zuvor für den Inhalt einer Salonschrift postuliert hat. Sein Artikel realisiert die Aussage, dass der Leser im Salonbericht nach positiven Beurteilungen sucht. Charles Blanc erzählt, beschreibt und kommentiert, er stellt Vergleiche an, vermerkt jedoch auch Kritik. Er nennt viele Künstler und setzt sie in das Kontinuum der französischen Schule. Seine Ausführungen reichen von der „poésie farouche“ des Salvator Rosa, dem „phénomène curieux“ des Horace Vernet, von Adrien Guignet und dessen „originalité dans l'imitation“ bis hin zu Alfred Arago. Der Salonbericht zeichnet sich durch affirmative Formulierungen aus und bereitet Lesevergnügen. Blancs Bemerkung: „Non, l'art n'est pas fait pour ramasser le mouchoir“⁴⁹, kann auch auf die Salonberichterstattung bezogen werden. Die Augen des Lesers bedürfen keiner Taschentücher während der Lektüre. Wenn Blanc im sechsten Artikel der Salonserie sich auf kurze Anmerkungen zu einzelnen Malern beschränkt und sich für das „Brachlegen der Theorie“ zugunsten von individuellen Anmerkungen und allgemeinen Überlegungen entschuldigt,⁵⁰ dann zeigt sich ein weiteres Mal seine anvisierte Programmtik für Salonschriften in ausgeprägter Weise.

Blancs Anliegen in den frühen Salonartikeln betrifft eindeutig die Vermittlung des Verständnisses für Kunst und Kunstwerke. Bewunderung und Verständnis sind für ihn sich einander ergänzende Begriffe. Er formuliert dementsprechend explizit, „ce qui est compris, en fait d'art, est bien près d'être admiré“⁵¹. Aus diesem Grunde dominieren in den Salonbesprechungen Beschreibungen, Kommentare, Vergleiche und eingeflochtene Anekdoten, aber auch kritische Äußerungen. Diese charakteristische Vorgehensweise unterscheidet seine frühen von seinen späteren Salonschriften. Vornehmlich in der Salonberichterstattung von 1839 und 1840 dominieren der narrative, deskriptive und poetische Stil und eine emotional gefärbte Sprache. Erläuterungen werden einfach und anschaulich präsentiert,⁵² theoretische Ansätze fließen harmonisch in die Beschreibungen und Beurteilungen ein. Charles Blanc stellt sich als erzählender und diskutierender Salonjournalist dar. Stellvertretend muss der dritte Artikel von 1840⁵³ genannt werden. In ihm konzentrieren sich alle Aspekte dieser frühen Phase.

Die beiden frühen Salonzyklen von 1839 und 1840 lassen sich unter dem gemeinsamen Nenner des „ersten Eindrucks“ kategorisieren. Dieser Aspekt zieht sich wie ein roter Faden durch seine frühen Salonschriften, wie insbesondere in den 40er Jahren zu verfolgen ist. Charles Blanc geht es um die Authentizität des ersten Eindrucks. Dieser soll in der schriftlichen Darstellung transparent werden.

⁴⁷ Charles Blanc, Salon de 1846, *La Réforme* 4.6.1845. Mit diesen Überlegungen leitet Blanc den achten und letzten Artikel ein.

⁴⁸ Ibid. 1.5.1846

⁴⁹ Ibid.

⁵⁰ Ibid. 12.5.1846

⁵¹ Ibid. 1.5.1846

⁵² Vgl. bes. Charles Blanc, Salon de 1840, *Revue du progrès politique, social et littéraire* 15.3.1840

⁵³ Ibid. 1.5.1840

La première impression est en général la plus sûre, et pour la bien traduire, il n'est rien de tel que le mot échappé tout d'abord, l'exclamation involontaire, ou bien la note vivement crayonnée sur le calepin. Ce qu'elle gagne plus tard en gravité et en mesure, cette impression le perd souvent en vivacité, parce que les convenances du style et les pondérations de la période obligée n'ont jamais le relief saisissant de l'expression arrachée par la surprise, l'admiration, ou la rencontre d'un parfait ridicule.⁵⁴

Blanc will Lebhaftigkeit und Unmittelbarkeit vermitteln. Die Aussagen in den Salonberichten erfahren durch scheinbar flüchtige und manchmal unvollkommene, stichwortartige Sätze sowie durch einen relativ ungeordneten Eindruck ihre äußere formale wie stilistische Entsprechung. Die Anmerkungen, „annotations“, beziehen sich auf bestimmte theoretische Elemente, auf Form und Inhalt des Werkes. Es sind fragmentarische Beschreibungen und kurze Erläuterungen, die den Charakter von gelegentlichen Gedankenfetzen haben. Sie geben symbolisch die kurze Verweildauer mit sporadisch und spontan erzeugten Inspirationen vor dem jeweiligen Werk wieder. Charles Blanc unternimmt den Versuch, die pure Wirkung eines Kunstwerkes auf den Betrachter, also auf sich selbst, und dessen spontane Reaktion zu erfassen. Es ergibt sich eine sensitive und emotionale Fragestellung aus der Wirkung eines Kunstwerkes und den daraus folgenden ersten Gedanken auf den Betrachter. Diese Art der Berichterstattung lässt sich auch als „promenade“⁵⁵, als ein Spaziergang durch die Ausstellung umschreiben. Zu einzelnen Werken werden einige fragmentarische Bemerkungen erteilt, vergleichbar mit einem „guide“, einem Führer, der die Besucher durch die Ausstellung geleitet. Charles Blanc findet sich so in der Rolle eines Salonführers wieder. Seine Artikel lassen wenig systematische Ordnung erkennen, sei es durch ein Ineinanderübergreifen von Themen, sei es durch inhaltliche ‘Sprünge’. Diese Technik kann als partielles, noch nicht ausgereiftes „enseignement“ angesehen werden, ohne Anspruch auf eine didaktische Zielausrichtung zu erheben. So spannt Blanc in seinem vierten Salonbericht 1846⁵⁶ einen Bogen von Prudhon über Gendron zu Leonardo. Er schafft einen Überblick, der es ihm vor allem erlaubt, die französische Schule sowie die aktuellen Werke zu positionieren und historisch zu platzieren. Blanc lässt die zu besprechenden Kunstwerke nicht singulär im ahistorischen Raum, sondern erzeugt einen allgemeinen „Rundgang“. „Parcourir d'une extrémité à l'autre tout le domaine de l'école française, franchir l'immense intervalle qui sépare M. Ingres de M. Delacroix, voilà ce qu'a tenté M. Théodore Chasseriau, et l'on peut dire qu'en ce moment il a déjà fait la moitié de ce grand et aventureux voyage.“⁵⁷ Angelehnt an diese Äußerung über Théodore Chasseriau, realisiert auch Blanc in seinen Salonberichten eine enorme Spannbreite an Gedanken und Mannigfaltigkeit der Berichterstattung. Es ist als Zeichen Blanc'scher Intention zu interpretieren, die französische Schule einer weiträumigen Betrachtung zu unterziehen.

⁵⁴ Charles Blanc, Salon de 1846, La Réforme 12.5.1846

⁵⁵ Aspekt des „promener“ und der „promenade“ erscheint bei Blanc über eine lange Zeitspanne, auch in den späteren Jahren, vgl. La Réforme 4.6.1869: „parcourant le jardin“; generell sehr oft: „durch die Galerie gehen, durch den Garten gehen...“ immer in Verbindung mit Kunstbetrachtungen

⁵⁶ Charles Blanc, Salon de 1846, La Réforme 19.4.1846

⁵⁷ Ibid. Salon de 1845, La Réforme 26.3.1845

2.1.1. Stilistische Elemente

Nicht die Präsentation von diversen, ins Detail gehenden theoretischen Überlegungen, sondern das Kunstwerk und der Künstler stehen im Mittelpunkt der Salonberichte. Die Massierung von deskriptiven und erklärenden Elementen stellt sich als auffallendes Charakteristikum dar und erweist sich als dominantes Element der Salonschriften in den 1840er Jahren. Als herausragendes Beispiel steht hierfür der vierte Bericht über den Salon von 1845.⁵⁸ Aus Beschreibungen und Erläuterungen resultieren theoretisch gefärbte Aussagen. Blanc belehrt auf deskriptive Weise. Seine „Erzählungen“ transportieren wissens- und lehrreiches Material. Die Assoziation zur Armenbibel ist nahe liegend.⁵⁹ Nicht die Buchstaben, sondern Bilder lehren die Armen im Geiste die Wahrheiten der Bibel. Die Armenbibel war als Hilfsmittel für die Predigt und zur Ausbildung als Ausstattung der Prediger gedacht.⁶⁰ In ähnlicher Situation befindet sich Charles Blanc, der mehrmals auf die Unkenntnisse und den Mangel an Wissen hinweist. In der Zeit seiner frühen Salonberichte lehrt er nicht primär durch theoretische Erklärungen, sondern mittels Beschreibungen. Bezeichnend dafür sind auch die Schlussätze in den Salonbesprechungen, die weniger theoretische Bedeutungsträger als vielmehr einen poetischen Ausklang darstellen.⁶¹ „C’est avec son sentiment personnel qu’il faut voir et peindre la campagne.“ Dieses von Blanc auf die Landschaftsmalerei bezogene Postulat, besitzt auch für ihn selbst und seine Deskriptionen Gültigkeit. Die Bilder müssen von einem persönlichen Gefühl getragen, beschrieben und so an den Leser weitervermittelt werden. Im Idealfall stellt sich für Blanc bei der Betrachtung eines Bildes ein „subjektives Miterleben“ ein.

Ce petit tableau respire un calme délicieux. Je ne puis le considérer longtemps sans me sentir gagné, pour ainsi dire, par le fatalisme des turcs. Admirable puissance de l’art! je voudrais entrer dans cette ville close, savoir ce qui se passe au milieu de ces jardins fermés, pénétrer dans ces maisons aveugles, découvrir les mystères de cette vie intérieure et murée.⁶²

Der Anblick inspiriert Blanc zum realen Einstieg in das Bild. Auf der anderen Seite zählt es zu Blancs charakteristischen Elementen in den Beschreibungen, optisch erlebte Bilder in solcher Weise weiterzugeben, dass ein real subjektiv erlebtes Gefühl im Rezipienten entsteht. Dem Leser wird insinuiert, mitten in der Landschaft zu stehen. Blanc kann sich mit dem Bild so sehr identifizieren, dass er sich endlich in die Rolle einer fremden Person imaginiert. „Me voilà converti au quiétisme de l’Orient, si bien représenté dans la figure d’un Musulman assis à l’ombre contre un mur, personnage immobile qui ne pense à rien, qu’au repos; qui ne s’occupe de rien, que de vivre.“⁶³ Es tritt eine Identifikation mit dem Bildinhalt ein. Die Wirklichkeit der realen Welt und die der Bildwelt verlieren ihre gegenseitige Abgrenzung.⁶⁴ Wie er explizit aus-

⁵⁸ Ibid. 9.4.1845

⁵⁹ Vgl. dazu „il est bon que sous des formes visibles et sensibles, on enseigne aux illettrés, c’est à dire aux pauvres“, 26.3.1845; nicht anderes ist meiner Meinung nach mit „pauvres“ gemeint. -- Dieser Aspekt wird im Laufe der Arbeit nochmals berücksichtigt

⁶⁰ Zum Begriff der „Armenbibel“: Theologische Realenzyklopädie, Berlin/New York 1977ff, Bd.4 (1979), S.8-10

⁶¹ Vgl. bes. Charles Blanc, Salon de 1845, La Réforme 9.4.1845

⁶² Blanc zu dem Bild ‘Souvenir de la Turquie d’Asie’ von Decamps, Salon de 1846, La Réforme 10.4.1846

⁶³ Ibid.

⁶⁴ Vgl. die Ausführungen über die Stilelemente zwischen Diderot und Blanc in Kap.I / Pkt. 3.1.2.

führt, wertet Blanc diesen Effekt als höchstes Kriterium des Kunstwerkes.

Wenn Blanc 1845 von der „Macht der Malerei“ spricht und diese in prägnanter und konziser Form definiert, dann besitzt diese Aussage punktuell auch für Blancs Kunstjournalismus im Allgemeinen und für seine Salonberichte im Besonderen Gültigkeit.⁶⁵

Admirable puissance de la peinture! Elle parle à ceux qui ne savent pas lire, elle prête un corps à la pensée, elle donne une seconde vie à l'histoire, elle colore l'idéal, et frappe ainsi des coups plus sûrs que la philosophie elle-même, car elle enchante les hommes; et, par dessus le marché, les moralise.⁶⁶

Jedes der Elemente, die Blanc der Malerei zuschreibt, stellen Elemente seiner eigenen Schriften dar. In der Weise, wie die Malerei diejenigen anspricht, die nicht lesen können, so sprechen Blancs Schriften diejenigen an, die das Bild nicht sehen können. Die Malerei verleiht dem Gedanken einen Körper, Blancs Schriften verleihen einem Bild durch Worte Gestalt. Die Malerei haucht der Geschichte ein zweites Leben ein, Blancs Schriften geben dem Bild eine neue Form. Die Malerei verschönt das Ideal, Blancs Schriften färben das Bild aufs Neue. Die Malerei trifft sicherer als die Philosophie selbst, sie erfreut und moralisiert den Menschen, korrespondierend der Schrift von Blanc. Diese Überlegung der Kongruenz zwischen den gesehenen Kunstwerken und deren Umsetzung in Blancs Schriften, verstärkt sich, wenn Blanc innerhalb eines Salonartikels einen Vergleich zwischen einem real vorhandenen und einem fiktiven, von ihm selbst imaginär erzeugten Bild anstellt. Beide Komponenten lassen darauf schließen, dass eine Verselbstständigung der Beschreibung gegenüber dem Werk eintritt. Blanc bedarf keines realen Kunstwerkes, er wird in seinen Schriften zum Schöpfer desselben.⁶⁷

Das Einfügen einer Anekdote, einer 'conte' stellt ein weiteres Charakteristikum dar. In einer Salonbesprechung von 1845 findet sich die Geschichte eines Hundes, dem während eines Spazierganges in den Tuileries von einem Löwen so viel Angst eingeflößt wird, dass er zu zittern beginnt. In Wahrheit ist der Löwe nur eine Löwenstatue des Bildhauers Barye.⁶⁸ Blanc gibt die Geschichte als eine reale, aus seinem eigenen Umfeld stammende Begebenheit aus.⁶⁹ Sein beachtenswerter Hinweis auf den Wahrheitsgehalt der Geschichte muss allerdings angezweifelt werden, wenn eine Aussage der 'Grammaire des arts du dessin', obgleich zwanzig Jahre später, berücksichtigt wird. „L'antiquité, avec cette grâce naive et forte qu' on ne retrouvera plus, a exprimé ces pensées (...) dans un conte“⁷⁰. Das Motiv des 'conte' in seinem

⁶⁵ Vgl. v.a. Charles Blanc, Salon de 1845, La Réforme 26.3.1845

⁶⁶ Ibid.

⁶⁷ Vgl. Kap. I / Pkt. 3.1.2.

⁶⁸ „Il se passa un jour aux Tuileries une scène forte curieuse. Un énorme chien de Pyrénées était conduit en lesse par son maître qui venait d'entrer par la grille du Pont-Royal. En approchant du *lyon* de Barye, le chien se mit à frissonner de tous ses membres. L'œil fixé sur le groupe de bronze il poussait des hurlemens plaintifs et refusait d'avancer. Il fallut que son maître le saisit par le collier et l'entraînât de force. Mais en passant devant le groupe sculpté, le chien fit un bond, échappa à son maître et s'enfui à toutes jambes en remplissant le jardin de ses aboiemens épouvantes“, Charles Blanc, Salon de 1845, La Réforme 26.4.1845

⁶⁹ „Cette anecdote n'est pas un conte, le chien s'appelait Mascaro, il appartenait à un de mes amis.“ Ibid.

⁷⁰ Charles Blanc, Grammaire des arts du dessin, 1867, 1. Teil 'Principe', S.37

Salonbericht dient Blanc, wie er *expressis verbis* formuliert, nicht, um dem Künstler zu schmeicheln, sondern um eine nützliche Lehre aus dem Text zu filtrieren. Beide Aussagen zusammen führen zu der Vermutung, dass Blanc den ‘conte’ zum Zweck einer anschaulichen Darstellung seiner Gedanken instrumentalisiert. Aus diesem Grund ist er frei erfunden.

Une imitation si puissante de la vérité a bien son mérite et certes je n’en veux pas à M. Barye d’avoir fait rugir le bronze; mais, sans vouloir recommander le *poncif*, il me semble que la sculpture ne se prête pas de bonne grâce à tant de convulsions. Elle doit choisir et elle choisit en effet presque toujours le moment où l’action n’est pas encore finie et peut se continuer ainsi dans l’imagination du spectateur. Un lion prêt à rugir, un tigre se ramassant pour bondir sur sa victime, comme le Discobole antique qui se replie sur lui-même pour mieux s’élancer, me paraîtraient plus conformes à la nature de la statuaire, à laquelle répugnent l’expression outrée de la fureur, l’excès des frémissements de la rage.⁷¹

Die Antike als Vorbild heranziehend, aktualisiert Blanc sie, um für den Leser einen bestmöglichen Zugang zu seiner kunsttheoretischen Überlegung zu schaffen. Hierbei spielt die Wahrheit der erzählten Geschichte zwar für ihn keine Rolle, jedoch für den Leser, weil dadurch eine pädagogische Wirkung erzielt wird. Was Blanc als wahr hinstellt, kann auch für den Leser zu einer nahen und echten Erfahrung werden. Blanc übersetzt eine traditionelle, antike Begebenheit in die herrschende Aktualität und macht aus einer Anekdote eine Geschichte mit persönlichem Bezug. Er schafft sich damit eine Ebene, auf der er seine kunsttheoretischen und -philosophischen Ideen zu popularisieren imstande ist. Die Ähnlichkeit zur ‘Zeuxis-Trauben-Parabel’ ist offensichtlich. Dies wird vor allem durch die Tatsache unterstützt, dass Blanc eben in der ‘Grammaire’ bei der Erläuterung des Aspektes der ‘imitation’ auf ebendiese Zeuxis-Parabel verweist. Er nennt sie eine „pauvre fable, imaginée et répétée par des écrivains qui, certainement, n’étaient pas dans le secret de l’art“.⁷² Die Vermutung liegt nahe, dass Blanc mit dieser ‘conte’ einen historischen Allgemeinplatz in eine scheinbar reale Aktualität transferiert. Das Einfügen von Geschichten und Anekdoten stellt für Blanc augenscheinlich ein pädagogisches Instrument dar, umso mehr, als Blanc gerade in jenem Bereich, der Skulptur, mangelndes Wissen und fehlende Ausbildung konstatiert. Es muss ein Zusammenhang zwischen der Skulptur, dem ‘enseignement’, dem theoretischen Exkurs und der Platzierung der Geschichte gesehen werden. Die Methode, Geschichten und Anekdoten einzufügen, lässt sich mehrfach beobachten. Es handelt sich um Fiktionen, die als scheinbar reale Geschichten dargestellt werden. Je nach Situation und Intention von Blanc werden sie bewusst als *Movens*, Katalysator, teilweise auch als Rechtfertigung für den jeweiligen Artikel verwendet. Zur Unterstützung seiner Meinung implantiert Blanc zuweilen ein aktuelles Salonerlebnis.

... J’ai entendu un de mes voisin s’écrier, en voyant le tableau d’*Acis et Galathée*, du même M. Glaize, que c’était là un chef-d’œuvre ou au moins le chef-d’œuvre du salon. tout beau! Me disais-je

⁷¹ Ibid., Salon de 1845, La Réforme 26.4.1845

⁷² Ibid., Grammaire des arts du dessin, 1. Teil ‘Principe’, 4. Kap. „De l’imitation et du style“, S.18; Im 3. Buch ‘Peinture’, Kap. III, geht er nochmals auf die Zeuxis Fabel ein, S.519

en moi-même, il y a loin encore de cette Galathée d'aujourd'hui, à la Galathée que saura faire M. Glaize dans deux ou trois ans, lorsqu'il aura pris un parti. L'amour du ton, le soin de la ligne, l'étude du clair obscur, le sentiment de la poésie préoccupent en ce moment M. Glaize et se disputent son talent. Un peu de temps encore, et l'artiste aura cède sur un point, afin de mieux triompher sur l'autre.

⁷³

Wenn er erzählt, dass während einer Besichtigung einer der benachbarten Besucher das Gemälde 'Acis et Galathée' von Glaize ein „Meisterwerk“, zumindest ein „Meisterwerk des Salons“ genannt hat, kann Blanc anhand dieser Begebenheit seine eigene Ansicht preisgeben. Diese Methode dient ihm zur Veranschaulichung seiner Erkenntnisse, die dem Leser näher gebracht werden sollen. Er ist so imstande, auch die mögliche Entwicklung eines Malers transparent und verständlich zu machen.

Neben den Anekdoten sind eingeschobene Exkurse in den Salonberichten zu beobachten. Entgegen Blancs expliziter Ankündigung, dass der Salonbericht kein passender Ort für lange Theorien ist, zeigt sich in den Betrachtungen über die Bildhauerei,⁷⁴ dass Blanc exkursähnliche kunsttheoretische Abschnitte über Griechenland und den Themenbereich von „Plastik und Imitation“ einschiebt. 1846 offeriert er eine Übersicht über die französische Bildhauerei. Sie beinhaltet kunsttheoretische Erläuterungen und kritische Bemerkungen.⁷⁵ Der Theorieexkurs nimmt indes eine Ausnahmestellung in den frühen Salonberichten ein. Die Abweichung von seiner programmatischen Bemerkung ist in der Signifikanz des Themas zu suchen. Die Skulptur stellt den Kern von Blancs kunsttheoretischen und kunstphilosophischen Überlegungen dar. Bereits in der frühen Phase seiner kunstjournalistisch kritischen Schriften spielt sie eine zentrale Komponente. In beiden Salonserien, 1845 und 1846, sind es die skulpturrelevanten Berichte, die kunsttheoretische und tendenziell pädagogisch-didaktische Momente aufweisen. Eine der wenigen Definitionen, die er in der Frühphase vorlegt, betrifft die Skulptur.

La sculpture est un art austère, formaliste et sublime. Elle a un objet plus noble que la pure imitation des formes, elle a pour objet d'agrandir l'âme, de l'élever jusqu'à l'idéal, de conserver parmi les hommes le type de la beauté, mais surtout le culte dont elle est digne. Souvent elle s'emploie à reproduire les traits des héros qui se dévouent pour l'humanité ou des grands hommes qui lui font honneur; mais la besogne plastique est relevé alors de toute la hauteur de l'intention.⁷⁶

Der wahrscheinliche Grund liegt in der Wertigkeit der Bildhauerei für Blanc. Er benennt die Skulptur als Paradigma für das Schöne und den Bildhauer als den Suchenden nach der Schönheit.⁷⁷ „Etre sculpteur, c'est chercher le beau et fuir le laid“⁷⁸. Andererseits zeigt sich bereits hier punktuell die belehrende Richtung. Eine direkte Gegenüberstellung von Aussagen aus

⁷³ Charles Blanc, Salon de 1845, La Réforme 31.3.1845

⁷⁴ Ibid. 26.4.1845

⁷⁵ Ibid. 27.5.1846

⁷⁶ Ibid. 26.4.1845

⁷⁷ „A moins que les imperfections de la forme ne soient relevées par l'accentuation d'un caractère élevé, il n'est pas permis de couler en bronze des visages déplaisans, disgracieux, remarquables par le vice de la conformation ou la trivialité du sentiment.“ Ibid. 16.4.1845 -- Blanc nennt als Beispiel Pradier. Die Textstelle ist als exemplarisch zu verstehen.

⁷⁸ Ibid.

der frühen und späten Schaffensphase verdeutlicht die Entwicklung. Aus der Beobachtung im Rahmen der Salonschrift von 1845, „L'indifférence publique en matière de sculpture, accuse une nation mal élevée. Là où on dédaigne le culte de la beauté, on ne saurait aimer la philosophie. L'amour de la forme est une portion de la sagesse“⁷⁹, entsteht zwanzig Jahre später eine klar definierte theoretische Aussage im Rahmen seines Werkes 'Grammaire'. „La sculpture est un puissant moyen d'éducation publique, parce que ses créations éternisent parmi les hommes la présence d'une beauté supérieure dans les formes visibles et tangibles qui manifestent l'esprit.“⁸⁰ Aus der Sorge um die Bildhauerei in Frankreich wird eine Haltung, die Blancs Mittelpunkt in seinem Denken und seinem Bestreben bildet: die öffentliche Erziehung. Die Ausnahmeposition des theoretischen Exkurses findet hier die Erklärung. Es zeigt sich darüber hinaus auch der Stellenwert der frühen Salonschriften als Grundlage eines langen Entwicklungsprozesses, der sich gelegentlich kontinuierlich, gelegentlich aber auch sprunghaft vollzieht.

Wie die Skulptur spielt für Blanc die klare definitorische Abgrenzung des Begriffes „style“ generell eine wichtige Rolle. Er ist für seine Kunstphilosophie ein essentieller Terminus: „Le style, c'est une convention substituée à la nature. Faire du style, c'est donc imprimer aux choses un caractère conforme à la tradition.“⁸¹ Weitere kunsttheoretische Begriffe werden in erklärender, deskriptiver und diffus poetischer Weise dargelegt. Für Blanc, den Kunstkritiker, ist es „eine Pflicht, gegen gewisse Zeittendenzen zu reagieren“⁸². Darin ist der mögliche Grund zu sehen, dass Charles Blanc auch bereits in der früheren Periode seiner Schriften gegen seinen eigenen Vorsatz über deplatzierte Theorien in Salonartikel, handelt. In Bezug auf weitere Terminologien hält sich Blanc an seinen Vorsatz. Die Termini „l'idéal“⁸³ und „l'art“⁸⁴ werden paraphrasiert, mit Beispielen unterlegt und erfahren lediglich eine approximative Erläuterung. Blanc legt die Begriffe weder per definitionem fest, noch fügt er sie in ein geordnetes System. Stattdessen erklärt er sie deskriptiv. Der primäre Unterschied der frühen zu den späten Salonschriften liegt in ihrer toleranten Haltung kunstrelevanten Begriffen gegenüber. In den 1860er Jahren werden Blancs Äußerungen präziser und stringenter, was sich in der Wortwahl widerspiegelt. Während es ihm 1846 um Vorlieben, nicht aber um Forderungen an Künstler geht, formuliert er in den 1860er Jahren die Aufgaben des Künstlers. Sie würden darin bestehen, im Menschen das Ideale und die Schönheit zu erwecken sowie den unvergänglichen Charakter, den reinen Wesensgehalt zu entdecken.⁸⁵ Kunst umschreibt er hier noch als eine

⁷⁹ Ibid.

⁸⁰ Titel des Kapitels der Grammaire des arts du dessin, 2. Teil „Sculpture“, 2. Kap. S.352

⁸¹ Charles Blanc, Salon de 1846, La Réforme 4.4.1846

⁸² Ibid. Salon de 1845, La Réforme 31.3.1845

⁸³ Ibid. Salon de 1846, La Réforme 4.4.1846

⁸⁴ Ibid.

⁸⁵ „L'artiste est chargé de rappeler parmi nous l'idéal, c'est-à-dire de nous révéler la beauté primitive des choses, d'en découvrir le caractère impérissable, la pure essence. Les idées que la nature manifeste sous une forme embrouillée et obscure, l'art les définit et les illumine. Les beautés de la nature sont soumises à l'action du temps, et à la loi universelle de destruction: l'art les en délivre; il les enlève au temps et à la mort.“ Grammaire des arts du dessin, 1. Teil, 3. Kap. „Grandeur et mission de l'art“, S.14

„glückliche Lüge, die einen Schleier der Verhüllung benötigt“. Zwanzig Jahre später versucht er die komplette Formulierung und definiert Kunst als die Interpretation der Natur.⁸⁶ Es ist allgemein festzustellen, dass die 1840er Jahre gleichsam zur Vorbereitung von klar gefassten Definitionen dienen.

Als eines der besten und sichersten Instrumente der kritischen Salonbesprechungen anerkennt Blanc den Vergleich.⁸⁷ In zahlreichen Varianten findet er in seinen Schriften Verwendung. Er dient ihm zur besseren Veranschaulichung und Vermittlung der Gedanken. Gleichzeitig charakterisiert er auch Blancs Denkstruktur. Charles Blanc sieht im Vergleich ein geeignetes Medium, um dem Rezipienten eine Orientierungshilfe offerieren zu können.⁸⁸ Beide Salonserien lässt er jeweils mit dem stilistischen Element des Vergleichs beginnen, 1845 mit dem von Eugène Delacroix und Picot, 1846 mit dem von Ary Scheffer und Alexandre Decamps. Dies kommt einer hohen symbolischen Bedeutung gleich, insbesondere im Kontext des Themas. Nahezu Blancs gesamte Problematik, ‘couleur versus dessin‘ einerseits und ‘spiritualisme versus materialisme‘ andererseits, einschließlich des primären Konfliktpotentials zentriert sich in diesen vergleichenden Gegenüberstellungen.

Die Auseinandersetzung mit Ary Scheffer und Alexandre Decamps beinhaltet die Problematik Spiritualität und Materialität. Diejenige mit Delacroix und Picot erhellt daneben auch Blancs Stellung zur Frage nach dem Primat von Farbe oder Linie.⁸⁹ Weder einzelne Linien noch einzelne Modellierungen, weder das Primat von Farbe noch das der Linie stellen für ihn die Kriterien für die Wertigkeit und Qualität eines Bildes dar. Sie liegen einzig in der Gesamtharmonie, in der „unité“ des Werkes. Blanc stellt den Gesamteindruck des Gemäldes über die singulären theoretischen Details. Die traditionelle Problematik reduziert sich für ihn auf die Einheit im Bild. Stattdessen erhebt sich ‘âme versus raison‘ zum Kriterium.⁹⁰ Der Vergleich zwischen den Bildern und der ihr innewohnenden Problematik erhält durch einen Vergleich ihrer realen Aufstellungsräume ein besonderes Gewicht. Die Werke sind nicht in den Räumen des Salons, sondern in einer Kirche ausgestellt. Blancs philosophisch ideologische Auffassung wird durch die Kirche als Forum und den ihr immanenten Komponenten der Symbolik der sakralen, inneren meditativen Sammlung und Liebe zu Gott akzentuiert.⁹¹ Der

⁸⁶ „La juste définition de l’art se trouvera donc entre la traduction littérale et la paraphrase éloquente, et nous dirons: l’art est l’interprétation de la nature.“ Ibid. 1. Teil Principes, Kap.2, S.10

⁸⁷ Charles Blanc, Salon de 1846, La Réforme 1.5.1846

⁸⁸ Ibid. Salon de 1845, la Réform 4.6.1845

⁸⁹ „Je ne sais et ne m’inquiète pas de savoir si tous les objets sont dessinés bien juste, si le bras de Marie est modelé comme il conviendrait, dans une figure d’étude, et je n’irai pas, d’ailleurs, demander à un tel coloriste si, par impossible, ses contours sont bien châtiés et bien purs, mais j’admire comment chaque partie joue son rôle dans la savante harmonie du tableau, si bien qu’on ne pourrait le corriger en un coin, ni même en enlever un défaut, sans y introduire un élément hostile, sans en détruire l’unité pénétrante et forte.“ Ibid.16.3.1845

⁹⁰ „A l’extrémité opposée de la diagonale, l’œuvre de M. Picot étale sa beauté sage mais inutile, sa régularité prévue, sa symétrie pyramidale apprise par cœur, ce qu’enseignent les académies, c’est à dire un monotone équilibre de toutes les qualités voulues, une neutralité froide, un peu de tout, et en définitive fort peu de chose. En rapprochant ces deux compositions si étrangères l’une à l’autre, vous aurez compris pourquoi M. Picot est du jury, pourquoi M. Delacroix n’en est point, pourquoi l’un refuse, pourquoi l’autre est refusé.“ Ibid.

⁹¹ Ibid.

Vergleich ist symbolisch aufgeladen, weil die Aufstellungsorte der Exponate auf Blancs determinierendes Sujet, den Konflikt zwischen Spiritualität und Materialität, verweist.⁹²

Eine weitere Variante des Vergleichs ist die Gegenüberstellung der Maler Gros und Vernet. Der Vergleich besteht zwischen einem real existierenden und einem fiktiven Bild, das von Blanc aufgrund seiner Kenntnisse über Gros geistig visuell kreiert wird.⁹³ Blanc stellt sich vor, wie Gros das Thema behandelt hätte, und präsentiert die Beschreibung eines nicht vorhandenen Werkes.⁹⁴ Der Leser glaubt sich in eine real arabische Welt versetzt. Blanc übernimmt damit die kreative Fähigkeit des Malers. Es findet hier eine Grenzüberschreitung statt. Der über Kunst Schreibende wird zum Künstler, der Reproduzierende zum Produzierenden.⁹⁵ Die Wirkung des nicht real existierenden Werkes auf den Betrachter beschreibt Blanc als einen wahrhaftigen Eindruck, der zu wirklichen Handlungen im Betrachter anregt: „ainsi conçu, le tableau n'eût pas manqué de produire une impression vive, et le spectateur, une fois passionné, aurait voulu fuir avec les vaincu ou les poursuivre avec le vainqueur“⁹⁶. Blanc erschafft ein fiktives Bild, das seiner eigenen Beurteilung entsprechend sogar imstande ist, echte Gefühle und Regungen im Betrachter auszulösen.

Das Stilelement Vergleich beschränkt sich nicht nur auf die Gegenüberstellung einzelner Künstler, sondern trägt auch zu einer höheren Anschaulichkeit bei: „Il dessine comme un enfant, il colore comme un prisonnier, il peint comme un malade.“⁹⁷ Diese konzise Darstellungsweise von Ary Scheffer, die Blanc im Anschluss kunsttechnisch erläutert, macht eine beabsichtigte Nähe zum lesenden Publikum evident.

Die Betrachtung, die Blanc über den Maler Cabat anstellt, besteht vorwiegend aus dem Vergleich von früher und heute und der sich daraus resultierenden Entwicklung. Einfühlsam und teilweise poetisch schildert er den Werdegang, den Cabat durchlaufen hat. Früher sei der Maler „anmutig und ganz einfach“ gewesen, im aktuellen Stadium jedoch „streng und ernst“.⁹⁸ Mit Erstaunen konstatiert Blanc die Wandlung, die sich in diesem Künstler vollzogen hat.

Le rêveur de Fontainebleau s'est égaré dans les montagnes de la Grande Chartreuse; l'amant de la nature a changé de dévotion, le panthéiste s'est fait moine, et c'est par une convention grave, sévère et mesurée qu'est remplacée maintenant cette jeune fantaisie qui jadis courait follement au hasard, se

⁹² Vgl. dazu den Aufsatz von Neil Flax, „Charles Blanc, le moderniste malgré lui“, in: *La critique d'art en France, Actes du colloque de Clermont-Ferrand, 25.-27.5.1987*, Université de Saint-Etienne 1989, S.96

⁹³ Charles Blanc, *Salon de 1845, La Réforme* 26.3.1845

⁹⁴ „Des cavaliers envahissant une cité mobile de tentes arabes, toutes remplies de femmes paresseuses et d'enfants endormis: il y avait là de quoi composer un tableau très émouvant, où le détail aurait pu fort bien trouver sa place et jouer son rôle dans une puissante unité, mais où les groupes, quoique distincts, eussent été enveloppés dans une même défaite, eussent pris la fuite en masse. Taureaux, dromadaires, ânes et mulets, chiens aboyans, gazelles effarouchées, auraient pu parfaitement se mêler aux fuyards, jeter même dans le désordre une variété pittoresque, une heureuse vraisemblance, de l'intérêt, de la vérité historique si l'on veut.“ Ibid.

⁹⁵ Charles Blanc, *Salon de 1845, La Réforme* 4.6.1845 -- Vgl. den Vergleich zwischen einem „graveur“ und einem „journaliste de l'art“ in: Kap. II / Pkt. 5.3.4.

⁹⁶ Charles Blanc, *Salon de 1845, La Réforme* 26.3.1845

⁹⁷ Ibid. 25.3.1846

⁹⁸ Ibid. 10.4.1846

déchirant aux buissons.⁹⁹

Blancs Kritik liegt darin, dass Cabat aus der Schmucklosigkeit eine bleibende Regel gemacht habe, freiwillig „die Sonne gemäßigt und den Frühling traurig gefärbt“ habe. „Voilà ce que la critique ne saurait pardonner, à moins toutefois que le peintre n'ait obéi à un sentiment vrai, toujours facile à reconnaître“¹⁰⁰. Das Beispiel soll demonstrieren, wie Blanc den Vergleich einsetzt. Einerseits zeigt er die Historie eines Prozesses an einem Künstler, andererseits verleiht er damit gleichzeitig dem kunstkritischen Aspekt Transparenz. In den Salonberichten gibt es mehrere Beispiele, in denen Blanc einen vergleichenden historischen Hintergrund zeichnet, auf den er ein aktuell gezeigtes Kunstwerk legt.¹⁰¹

Es ist allgemein festzustellen, dass bei Blanc aus Beschreibungen und Erläuterungen kunsthistorische Vergleiche entstehen. Er situiert aktuelle Werke in einen historischen und ansatzweise theoretischen Rahmen.¹⁰² Damit realisiert er sein eigenes Postulat, dass die Presse nicht nur die Rolle der Interpretation und des Kommentars, sondern auch die der Geschichte hat. Eine aktuelle Beurteilung eines Kunstwerkes fließt in die allgemeingültige über. Nicht nur das gezeigte Werk, sondern vor allem das Gesamtwerk eines Künstlers spielt im Rahmen von Blancs Beurteilungen eine Rolle. Die an die Salonberichterstattung gerichtete Forderung, vom Aktuellen zum Zeitlos-Historischen durchzustößen, bezieht sich sowohl auf den Künstler als auch auf die theoretischen Bemerkungen, die vom aktuellen Werk ausgehen. Nicht nur die jeweils ausgestellten Exponate, sondern die Werke des Künstlers im Gesamten sollen allgemein Beachtung finden. Die theoretischen Äußerungen zielen auf eine breite, allgemeingültige Basis ab, um dadurch die Einordnung des neuen Werkes in den geschichtlichen Rahmen zu ermöglichen. Dies zeigt sich in einem Vergleich der Bilder 'Frère Philippe' von Horace Vernet und 'Smala' von Dominique Ingres.¹⁰³

Der Vergleich stellt ein Instrument dar, das durch die Betrachtung von Gegensätzlichkeiten zu einem konziliananten Punkt zu führen imstande ist. Mit seiner nachdrücklich geäußerten Präferenz für den Vergleich charakterisiert Blanc jedoch implizit auch sich selbst. Die in diesem Stilmittel immanenten Aspekte der Polarität einerseits und des konziliananten Elements andererseits transportieren Blancs eigenen „Konflikt“¹⁰⁴ sowie sein Anliegen, keine Gegensätze explizit zu etablieren.¹⁰⁵ Auf der einen Seite treten seine Ausgewogenheit und seine sensible, differenzierende Sichtweise, auf der anderen Seite seine präzise ausgeleuchtete Kritik,¹⁰⁶ die sich nicht auf eine tendenzielle Einseitigkeit reduzieren lässt, zu Tage. Zu vergleichen heißt für Blanc einen Bezug herzustellen. Das gilt auch für seine eigene Person. Das Streben ist

⁹⁹ Ibid.

¹⁰⁰ Ibid.

¹⁰¹ Ein Beispiel ist 'L'Eucharistie' des Philippe de Champagne und 'La cène' des Leonardo da Vinci. Charles Blanc, Salon de 1846, la Réforme 19.4.1846

¹⁰² Vgl. die Salonberichte vom 4.4.1846 und 17.5.1845

¹⁰³ Charles Blanc, Salon de 1846, la Réforme 1.5.1846

¹⁰⁴ Vgl. den Aufsatz von Neil Flax, „Charles Blanc: le moderniste malgré lui“, Université de Saint-Etienne 1989

¹⁰⁵ Vgl. die Intention zur 'Gazette des Beaux-Arts' in Kap. II. /Pkt.5.1.

¹⁰⁶ Vgl. v.a. den Salonbericht vom 19.4.1846

stetig zu erkennen, dass seine eigene Ansicht mit der Aussage einer anderen kunstverständigen Person¹⁰⁷ in eine Interaktion gebracht werden kann.¹⁰⁸ Seine Sichtweise von Kunst soll nicht als absolutes Diktum verstanden werden. Vielmehr geht es ihm um ein Forum für Kunst, das es zu errichten gilt, eine Idee, die sich durch sein ganzes Schaffen zieht.

Blanc gewichtet den Schwerpunkt seiner kritischen Überlegungen in beiden Jahren verschieden. 1845 legt er ihn auf die notwendige Erziehung des kunstunkundigen Volkes.¹⁰⁹ Sein Hauptvorwurf lautet, dass aufgrund mangelnder Erziehung und ungenügender schulischer Ausbildung das Volk vollkommen ungebildet und unwissend vor Skulpturen stehen würde. 1846 ist der Schwerpunkt auf einen eher kunstpolitischen Aspekt ausgerichtet.¹¹⁰ Die Interessenlosigkeit für Skulptur seitens der Bevölkerung ziehe große wirtschaftliche Konsequenzen, insbesondere für die Künstler nach sich. Blanc sieht großen Nachholbedarf bezüglich der Maßnahmen, die die Regierung treffen müsste, was nicht zuletzt durch seine ironische Art, „...si nous connaissions MM les directeurs“, und seine eigenen direkten Vorschläge evident wird. Während Blanc 1845 sein Hauptaugenmerk auf die pädagogisch didaktische Komponente, also die Bildung und Ausbildung wirft, verlegt er ihn ein Jahr später mehr auf die sozial-wirtschaftliche und organisatorische Komponente. Gleichwohl ist anzumerken, dass beide Faktoren fast fließend ineinander übergehen. Damit präsentiert sich Blanc tendenziell zum einen als Erzieher, zum anderen als Funktionär und legt damit bereits in den 40er Jahren die zwei essentiellen Grundsteine seines engagierten Lebens für die Kunst, das nicht nur Kritik, sondern auch Lösungsvorschläge beinhaltet. Blancs Formulierungen sind moderat, Postulate als solches noch nicht vorhanden. Im Vergleich zu den Salonberichten in den späteren Jahren sind beherrschende, postulierende Aspekte nur latent präsent.

¹⁰⁷ “En montrant cette toile à quelqu’un qui, parfois, juge très bien en peinture «que pensez-vous de cet *bonhomme*? lui dis-je. - Il me répondit : C’est un faux bonhomme.»“ Charles Blanc, Salon de 1845, La Réforme 4.6.1845

¹⁰⁸ Vgl. v.a. ‘Gazette des Beaux-arts’, Kap.II / Pkt. 5ff

¹⁰⁹ „... la foule, demeurée entièrement étrangère à ces grands mouvemens, est aujourd’hui ce qu’elle était hier, ignorante, mécapable de sentir les délicatesses de l’art dont les plus grossiers rudiments lui ont été refusés, et partant insoucieuse des beautés de la statuaire qui exigent une soigneuse éducation des organes. Les parisiens eux-mêmes, a qui l’on fait si souvent l’honneur de les comparer aux Athéniens d’autrefois, sont pourtant bien loin de l’atticisme, car c’est à peine si on rencontre en eux la perception élémentaire de la beauté. Une fois entrée dans les galeries de sculpture, la multitude regarde ébahie, sans discerner, sans comprendre, ne sachant ce qu’il faut admirer de préférence, et se heurtant à des énormités dont personne ne l’avertit. La Réforme 16.4.1845

¹¹⁰“... combien est rude la condition de sculpteur! La société moderne ignore si profondément les beautés de la statuaire, elle est si peu avertie de la grandeur de cet art, soit qu’il peuple nos jardins de ces demi-dieux qu’on entrevoit parmi la verdure, soit qu’il nous offre au fond d’une galerie, au fronton d’un édifice (...) la société moderne est si indifférente ou si peu éclairée, que très peu de riches songent à la sculpture quand ils veulent encourager les arts. Le gouvernement est donc la principale ressource des sculpteurs. (...) églises, places publiques, palais, jardins et musées, vous pouvez tout décorer, tout embellir, tout orner de statues et de bas-reliefs; de vous dépendent la vie, la fortune, l’avenir de la plupart des sculpteurs; timides, vous pouvez fortifier leur courage; désespérés, vous pouvez les rendre à la vie et au culte de l’art. Puisque vous avez les mains pleines de trésors, ouvrez-les, et ne les ouvrez point à demi.” La Réforme 27.5.1846

2.1.2. Der Salon als Abbild der Welt - Der Salonbericht als Abbild Blanc'schen Denkens

2.1.2.1. Soziopolitische Aspekte

Charles Blanc eröffnet 1846 seine Salonserie mit dem Satz: „Le Louvre, c'est l'abrégé du monde, la mosaïque de la société universelle.“¹¹¹ Blanc präsentiert den Salon als Abbild und Abriss der realen Welt. Er führt aus, dass er in den Kunstwerken all das erkenne, was sich draußen in den Menschen, in deren Gedanken und Träumereien ereigne. Diese Vorstellung, dass Kunst Ausdruck der Gesellschaft ist, findet im Bereich der Literatur jener Zeit allgemeine Anerkennung und wird zu einem Axiom der französischen Literaturkritik.¹¹² Der Titel von Madame de Staels 1800 erschienenem Buch 'De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales' zeigt die Thematik an, die das 19. Jahrhundert dominiert. Seit 1830 ist es üblich, ein literarisches Werk in seinem Zusammenhang mit den aktuellen politischen und sozialen Problemen zu beurteilen.¹¹³

Bereits im Salon 1839 stellt Charles Blanc die Situation der Gesellschaft als „ungläubig, ziel- und orientierungslos, sowie bedeutungslos an Ereignissen, dar. Die agierenden Personen, die lediglich einem elenden Schauspiel beiwohnen, seien verbraucht und einfältig, und würden aus Langeweile zugrunde gehen.“¹¹⁴ In diesem sozialen Milieu sieht er den wahrhaften Grund für die Dekadenz der französischen Kunst. Die im Salon ausgestellten Werke sind für Blanc das Spiegelbild der Gesellschaft.¹¹⁵

Aujourd'hui le salon, d'un bout à l'autre, nous offre le même spectacle que la société française. L'anarchie! voilà le fait dominant dans les arts, comme partout. Au point où nous en sommes, il règne en toutes choses une incertitude qui déconcerte les plus fermes esprits. Au milieu de cet immense crépuscule qui enveloppe le monde moral, la peinture désorientée n'a pu que retourner en arrière, et ses enfants se sont dispersés dans les anciennes voies. De là l'absence complète de caractère et le défaut d'ensemble. Et peut-il en être autrement? La réverbération ne saurait exister sans la lumière, et malheureusement, l'art n'a point l'initiative. Semblable à ces poteaux que l'on rencontre dans les carrefours des forêts, il indique à l'humanité la route parcourue et le point qu'elle vient d'atteindre; ou bien comparez-le à l'horloge qui marque les heures écoulées.¹¹⁶

1846 setzt er seine Kritik an der französischen Schule fort. Er konstatiert das Unvermögen und die Machtlosigkeit der aktuellen Kunst und damit auch der gesellschaftlich politischen Komponente.¹¹⁷ Es dominiere eine Kunst, die in den Reichen, Verrückten und Adelligen ihre Auftraggeber habe. Außer der individuellen Phantasie der Müsiggänger oder schmeichelhaften Dummheiten vermag sie nichts auszudrücken. Blanc klagt an, dass weder von der Gesellschaft noch von der politischen Macht ein kräftiger Impuls kommen würde. Man wisse weder was

¹¹¹ Charles Blanc, Salon de 1846, La Réforme 25.3.1846

¹¹² Vgl. Kap.II / Pkt.3.2. Hier werden die ideologischen Voraussetzungen näher erläutert.

¹¹³ Vgl. Arnold Hauser, Sozialgeschichte, S.768 ff

¹¹⁴ Charles Blanc, Salon de 1839, La Revue du progrès 1.4.1839, S.347

¹¹⁵ Vgl. dazu Teil II./Pkt.3.2.

¹¹⁶ Charles Blanc, Salon de 1839, La Revue du progrès 15.3.1839, S.272-273

¹¹⁷ Ibid. Salon de 1846, La Réforme 4.4.1846

man lehren noch wie gemalt werden müsse.¹¹⁸ Die Misere der Kunst liegt für Blanc in sozio-politischen Aspekten begründet. In früheren Zeiten sei die Kunst Ausdruck einer bestimmten Gesellschaft gewesen, heute jedoch sei sie nur noch Ausdruck „veralterter Ideen und abgedroschener Ereignisse von widerlicher Platttheit“¹¹⁹.

Während Blanc 1839 seine sozialpolitische Kritik hauptsächlich gegen die Gesellschaft richtet, liegt einige Jahre später die Gewichtung deutlicher auf der kunstpolitischen Komponente. Es dominiert die Fragestellung der Beziehung von Künstler und Gesellschaft einerseits und die Thematik der Politik als Grundlage künstlerischen Schaffens andererseits. Es lässt sich eine subtile Wandlung von Detailfragen nach sozialbedingten Zusammenhängen feststellen, die bis zur grundsätzlichen Thematik von Politik und Kunst reichen. Blanc setzt sich verstärkt mit der Fragestellung nach dem wahren Beschützer der Kunst auseinander. Wiederholt geht es ihm in den Salonberichten um die Problematik von Künstler und Auftraggeber, von Ruhm und Ehre. Auf der einen Seite steht die Instanz in der Gestalt des Staates und des Mäzenatentums, die die finanziellen Mittel großzügig zur Verfügung stellt, um sich auf diese Weise Ruhm für das Land zu erkaufen. Auf der anderen Seite steht der Künstler, durch dessen Genie und „gottähnliche Arbeit“ Ruhm produziert wird.¹²⁰ Die politische Regierungsform bildet für Charles Blanc die *conditio sine qua non* für Kunst und Künstler. Die Größe und die Bedeutung der Kunst sieht er in einem direkt proportionalen Verhältnis zu der jeweilig herrschenden Staatsform. Gleichwohl weiß Blanc um die Abhängigkeit, die eine bestimmte Regierungsform auf einen Künstler ausübt, ebenso um die Gefahr, die daraus resultieren kann. Die aktuelle Situation des Jahres 1845 quittiert er mit dem emotionalen Ausruf, „quel ridicule désordre!“¹²¹. Auf diese Weise gibt er den Status quo der Lächerlichkeit preis. Die Epochen der politischen Übergänge, auch diejenigen, die zu Frieden führen, setzt Blanc mit Phasen künstlerischer Mittelmäßigkeit gleich. Er sieht sich in eine Zeit involviert, in der ein Rückzug der Gesellschaft in die eigenen Wände erfolgt. Diese Gesellschaft erlaube, so Blanc, nur noch eine Kunst im Kleinformat, „... l’art en miniature. On ne demande plus à l’architecte que des bonbonnières, au peintre que des tableaux de chevalet, au sculpteur que des statuettes, au graveur que des illustrations (...) la grandeur physique est aussi impossible à l’art moderne que la grandeur morale; l’espace lui est aussi interdit que l’enthousiasme“.¹²² Diese Kritik wiederholt er mehrfach in den 1860er Jahren. „Größe und Bedeutung der Kunst“ findet er in den Regierungsformen der reinen Monarchie und der starken Demokratie. Während erstere aus der Kunst einen „Sklaven oder Schmeichler“ mache, liefere ihr zweitens fast immer eine „heroische Aufgabe“¹²³. Despotisch geführte Länder betrachtet Blanc ebenfalls aufgrund des in einer einzigen Person konzentrierten Reichtums vorteilhaft für die Kunst. Blanc zieht aus dem Despotismus seine Lehren und sieht die Zukunft in der Demokratie.

¹¹⁸ Ibid. Salon de 1845, La Réforme 16.3.1845

¹¹⁹ Ibid.

¹²⁰ Ibid.

¹²¹ Ibid.

¹²² Ibid.

¹²³ Ibid.

Le beau principe auquel nous devons nos musées, nos fontaines, nos jardins publics, il faudra un jour l'étendre à toutes les provinces, à tous les peuples, à toutes les parties du monde, au fur et à mesure de leur avènement aux lumières, si l'on ne veut point que l'architecture, la statuaire la peinture, perissent d'inanition et se crétinisent, comme aujourd'hui, dans le but mesquin d'embellir la cheminée d'un éligible, ou de bâtir une maisonnette peinturlurée à un tripoteur que les jeux de bourse auront enrichi.¹²⁴

Er spielt auf den Bourgeois an, der in jener Zeit als die Verkörperung geistiger Belanglosigkeit gilt. Gleichzeitig wird er aber auch als Mitglied der modernen Klasse des aufkommenden Geldadels betrachtet.¹²⁵ Die Problematik von Kunst und Geld bleibt für Charles Blanc ein ständiges Thema. Blanc postuliert ausschließlich Liebe, Leidenschaft und Respekt als die einzigen Motive für die Begegnung mit Kunst. Die Würde der Kunst muss in jedem Fall bewahrt werden. Die späteren Salonschriften nehmen diesen Aspekt auf, fügen ihm jedoch neue Perspektiven hinzu. Die Rolle der Institution Kirche, gerade im Vergleich zum Staat, betrachtet er wegen der räumlichen und finanziellen Disponibilität für die „grande peinture“ günstig.¹²⁶ Diese Aussage macht deutlich, dass Blanc dem Staat die Aufgabe des Mäzenatentums für die „grande peinture“ erteilt.

Aufgrund der aktuellen politisch-gesellschaftlichen Situation spricht sich Blanc für die „associations“, einem System von „Gesellschaften“, aus: „Non, il n'y a de possible désormais, pour les artistes, que le système des associations puissantes, capables de leur ouvrir une vaste carrière, de leur donner des monumens à construire, des murailles à couvrir de cette grande peinture que rêvait Géricault sur son lit de mort...“¹²⁷ Sie sind für ihn im Kunstgeschehen zukunftsweisend. Dieser Aspekt wird ihn in den 1860er Jahren noch weiter intensiv beschäftigen.¹²⁸

Blancs Aussagen über die Beziehung von Kunst und Politik im Salon 1845 erfahren drei Jahre später, 1848, als eigenständige politische Willenserklärung innerhalb eines ausführlichen Berichts, dem 'Rapport'¹²⁹ eine stringente und kategorische Form. Im Salonbericht von 1845 artikuliert er noch in moderaten Formulierungen, wie „favorable“ und „au surplus“, seine Meinung bezüglich Kunst und Politik und deren Zukunft. Er lenkt die Frage nach der für die Kunst jeweils günstigsten Staatsform tendenziell auf den finanziellen Aspekt des Gönners und des Mäzenatentums. Es ist signifikant, dass die Äußerungen in den Salonberichten noch keine offen formulierte Kritik beinhalten, sie lediglich kritische Substanz ahnen lässt. Die Perspek-

¹²⁴ Ibid.

¹²⁵ Zum Begriff des 'Bourgeois' vgl. Adeline Daumard, *Les bourgeois et la bourgeoisie en France depuis 1815*, Paris 1987, bes. S.35ff; César Grana, *Bohemian versus bourgeois*, New York 1964,

¹²⁶ Charles Blanc, *Salon de 1845*, *La Réforme* 16.3.1845

¹²⁷ Ibid.

¹²⁸ Vgl. Charles Blanc, „La Société des Arts-Unis“, *GBA*, 1a/6, 1860 -- Vgl. diesbezüglich v.a. Kap. II. / Pkt.3.ff und 4.ff, wo das Verhältnis seiner Aussagen zu den politischen Forderungen seines Bruders erläutert wird.

¹²⁹ Charles Blanc, „Rapport aux citoyens ministre de l'intérieur, sur les arts du dessin et sur leur avenir dans la République“, *Moniteur* 10.10.1848 -- Vgl. Kap.II / Pkt.4ff

tiven auf mögliche zukünftige Entwicklungen sollen aufgezeigt werden.¹³⁰ Seine über die Salon-schriften hinausreichenden Aussagen im Jahr 1848 erfahren hingegen eine wesentlich stärkere sozialpolitische Orientierung, indem konzipiert die Verantwortung auf die politische Staatsform gelegt wird.¹³¹

Die Ausführungen über die Lebenssituation und das Umfeld des Künstlers gehören, wenngleich erst auf den zweiten Blick, auch in den Kontext des für die Zeit um 1848 typischen politischen Themas. Kunst und Arbeit, „l'art et le travail“, sind die für die republikanische Ideologiekonstituierenden Komponenten.¹³² Blanc weist darauf hin, dass neben den Reisen¹³³ die Lebens- und Wohnsituation des Malers das Kunstwerk direkt beeinflusst. Sie sei die Basis für das Kunstschaffen und verantwortlich für den Inhalt des Kunstwerkes.¹³⁴ Er führt das Beispiel des Malers Decamps an. Am Bild 'L'Histoire de Samson' zeigt Blanc den Zusammenhang zwischen der privaten Atmosphäre des Künstlers und dessen Werk.

C'est là, dans cette hôtellerie sauvage, que Decamps a établi sa résidence, qu'il s'est installé avec ses crayons, son humeur noire et sa poésie. C'est au milieu de cette nature agreste, servant de cadre à sa vie solitaire, que le grand artiste a conçu et exécuté les merveilleux dessins qui représentent *l'Histoire de Samson*. Ainsi vivant, et l'âme ouverte aux inspirations que doivent si facilement procurer la solitude et ce poétique entourage de forêts, Decamps a pu se plonger tout à son aise dans le monde intérieur des souvenirs.¹³⁵

Die pittoreske Umgebung, in der sich der Maler aufhält, sieht Blanc im Kunstwerk widergespiegelt. Er stellt sogar eine Übereinstimmung vom Protagonisten und Produzenten des Werkes fest. „Le peintre est cette fois, le véritable héros de son œuvre (...) le Samson de ces tableaux, c'est Decamps lui-même“¹³⁶. Ein auf sich konzentrierter und nicht durch äußere Faktoren abgelenkter Künstler stellt für Blanc das höchste Ideal dar.

Blanc stellt expressis verbis klar, dass er nicht den Stab über den Salon und dessen Werke im Voraus brechen möchte.¹³⁷ Er betrachtet und analysiert kritisch die auf die Kunst bezogene soziale und politische Situation, den Salon als solches lässt er unberührt. Die Kritik bezieht sich nicht auf die Institution Salon, sondern auf die ihn konstituierenden Faktoren. Kunst und

¹³⁰ „En attendant, nous n'avons pu retenir l'expression du découragement où nous jetterait la situation de l'art, s'il devait être pour toujours condamné à se mouvoir dans un milieu si pauvre, si notre esprit n'entrevoit la grandeur de ses futures destinées et ne lui ouvrait dans l'avenir de nouveaux et magnifiques horizons.“ Charles Blanc, Salon de 1845, *La Réforme* 16.3.1845

¹³¹ Vgl. Kap. II / Pkt. 4.1.1.1.

¹³² Vgl. Marie-Claude Chaudonneret, "1848: «La République des Arts»", in: *Oxford Art Journal*, 10, 1987, S.59ff

¹³³ Charles Blanc, Salon de 1845, *La Réforme* 9.4.1845 --- Ein Jahr zuvor, 1844 in „L'Etat de la peinture en France“, *La Réforme*, 18.4.1844 widerspricht Blanc jedoch Th. Gautier, der ebenfalls zu Reisen rät. Blanc hält diese Art der Inspiration für zu kostspielig.

¹³⁴ Das Thema greift er im Bericht „A la veille du Salon 1874. De l'état des Beaux-Arts en France“, *Le Temps* 7.4.1874, wieder auf.

¹³⁵ Charles Blanc, Salon de 1845, *La Réforme* 9.4.1845 - In seinem Artikel „L'Etat des beaux-arts en France à la veille du Salon de 1874“ vom 7.4.1874 verwendet Blanc den identischen Wortlaut.

¹³⁶ Charles Blanc, Salon de 1845, *La Réforme* 9.4.1845

¹³⁷ *Ibid.*

Politik werden für Blanc grundlegend ein immer wiederkehrendes Thema sein.¹³⁸

2.1.2.2. Kunstphilosophische Aspekte

Der Eröffnungssatz, der Salon sei eine „Kurzfassung der realen Welt“, verweist neben der sozialpolitischen Komponente auch auf dessen geistige und metaphysische Qualität.

Philosophie, croyances morales, poésie, enthousiasme, découragement, triomphe de la chair et de la nature, tout est là sous les apparences d'une émotion personnelle, et vous y pouvez étudier l'homme sur la planète qui l'emporte dans son éternel mouvement, car il est là tout entier: son esprit, ses membres et son cœur.¹³⁹

Ein Besuch im Salon entspricht, nach Blanc, der „Entdeckung des ganzen Jahrhunderts“. Die reale Welt mit ihrer materiellen, geistigen und spirituellen Komponente findet sich für Blanc in den Werken des Salons, in der Welt der Kunst wieder. Es sei die Natur unter verschiedenen Aspekten vorhanden, die von den Mysterien der Schöpfung durchdrungen seien.

... tantôt en nous montrant de beaux feuillages que l'œil traverse à plaisir pour apercevoir le changeant éclat de l'horizon, tantôt en déroulant à nos yeux des campagnes désolées que jamais l'oiseau ne traverse, des terrains par labourés par le déluge et convertis de ces grès stériles dont la seule vue m'accable de tristesse.¹⁴⁰

Im Salon begegnen Blanc die Kunst determinierenden Elemente Materialität und Spiritualität. Er konkretisiert sie in den sich einander berührenden Polen, dem „asketischen Christentum“ und dem „heidnisch weltlichen Materialismus“. C'est un rapprochement étrange, vraiment curieux à l'œil et plein de signification pour la pensée¹⁴¹. Für die einen sei die Malerei eine profane Kunst, für die es klug sei, Gott um Verzeihung zu bitten, die anderen hingegen würden sich mit dem „procédé pur“ zufrieden geben. Sie sähen in der Malerei nur eine „funkelnde Kostbarkeit“¹⁴². Er stellt bei beiden Gruppen, die er als „Armeen“ bezeichnet, eine gegenseitig strikte Ablehnung, sogar instinktiven Hass fest.¹⁴³ Damit spielt er auf die Kunstauffassung des 'l'art pour l'art' und die Malerei der Romantik an. Auffallend ist die Tatsache, dass er sich in den Salonberichten über die Jahre hinweg nie explizit gegen die 'l'art pour l'art' ausgesprochen hat.

Die Konfrontation dieser beiden Lager konkretisiert sich in den Malern Ary Scheffer und Alexandre Decamps. Bei Scheffer konstatiert Blanc eine Vernachlässigung des 'dessin' und den Wunsch, dass sich die Ausführung („exécution“) der Idee („pensée“) „demütigend“ unterwerfe. Blanc spricht sogar davon, dass der Maler den „matériel de l'art“ verlerne. Die Malerei von Decamps hingegen genüge sich selbst vollkommen, „le procédé s'installe en

¹³⁸ Vgl. die Ausführungen über den möglichen Einfluss seines Bruders Louis Blanc in Kap. II. / Kap. 3.ff

¹³⁹ Charles Blanc, Salon de 1846, La Réforme 25.3.1846

¹⁴⁰ Ibid.

¹⁴¹ Ibid.

¹⁴² Charles Blanc, Salon de 1846, La Réforme 19.4.1846

¹⁴³ Ibid.

maître, et c'est la pâte qui triomphe"¹⁴⁴. Wie sehr die Form nicht tastbar und farblos in den Gemälden des Ary Scheffer sei, so sehr sei sie bei Decamps lebhaft und plastisch.¹⁴⁵ Bei Scheffer spricht er von einer schwachen Malerei: „peinture debilitée et transparente comme la tisane de séminaire“. Demgegenüber setzt er Decamps Malweise, die er als substanzvoll, „robuste, substantielle et corsée“, beschreibt. Der moderne Pantheismus habe, so Blanc, in Decamps seinen Maler gefunden. Für ihn sei „l'idéal“ überall.¹⁴⁶ Essentiell ist, dass Blanc in dieser zwischen Scheffer und Decamps aufgebauten Gegensätzlichkeit eine konziliante Verbindung sieht. Denn auch dem Materialismus gesteht Blanc Poesie zu: „Ah, cet apparent matérialisme a bien aussi sa grandeur, sa poésie, et il faut convenir que l'art s'arrange mieux de ces croyances qui permettent à la forme de palpiter, au soleil de luire et à la couleur de briller“¹⁴⁷. Die Opposition von Spiritualität und materieller Wirklichkeit erfährt so eine integrierende und nivellierende Ebene. Seine sensible und poetische Beschreibung des Bildes 'Retour du berger' von Decamps verdeutlicht dies zusätzlich. Die literarische Version des Bildes entspricht der Poetik des Bildes.¹⁴⁸

Kritik übt Blanc an der heuchlerischen und unaufrichtigen Religiösität mancher Maler.¹⁴⁹ Generell misst er dem Künstlerumfeld große Signifikanz bei. Die Atmosphäre, in dem der Künstler lebt, bewirke das Freiwerden spiritueller, geistiger Kräfte, die endlich im Kunstwerk evident würden. Die Poesie einer Künstlerumgebung fließe, nach Blanc, in die Poesie des Werkes. Der Geist des Malers werde so im Bild transparent. Decamps erfüllt die Bedingungen des Blanc'schen Ideals eines Künstlers und ist für ihn neben Delacroix eine der wenigen Persönlichkeiten, die der französischen Schule entscheidende Impulse verleihen.¹⁵⁰ Fordernd appelliert er an den Künstler, dass „der Glaube im eigenen Herzen gespürt oder in den Herzen der anderen entdeckt werden soll.“¹⁵¹ Als beispielhaft erwähnt er das Bild 'Le Départ des Apôtres' von Gleyre. Trotz einiger kritischer Anmerkungen¹⁵² stellt er lobenswert fest, dass es in „diesem Gefühle“ entstanden ist und die Ausführung von der Festigkeit des

¹⁴⁴ Charles Blanc, Salon de 1846, La Réforme 25.3.1846

¹⁴⁵ Ibid.

¹⁴⁶ „... dans les champs, dans les bois, dans la solitude des ravins, dans la tristesse du misérable lichen qui épouse la divinité, et s'il aperçoit à l'horizon de grands arbres tourmentés par le vent, c'est l'âme du monde qu'il croit deviner dans le souffle de la tempête.“ Charles Blanc, Salon de 1846, La Réforme 25.3.1846

¹⁴⁷ Ibid.

¹⁴⁸ Der Aspekt des „ut pictura poesis“ bei Blanc wird im Laufe dieser Arbeit noch mehrmals erwähnt.

¹⁴⁹ „Je connais des peintres bien portans, hauts en couleur, susceptibles de plusieurs saignées, comme La Marie Alacoque de M. Michelet, qui font profession d'être mystiques, depuis 10 heures du matin, jusqu'à 5 heures de l'après-midi en été. Le soir, on rencontre ces bysantins sur le boulevard, parfaitement cravaté et fumant leur cigare avec nonchalance, après avoir passé tout le jour à peindre l'ascétisme avec de la terre de Sienne...“, Charles Blanc, Salon de 1845, 31.3.1845

¹⁵⁰ Vgl. bes. Charles Blanc, Salon de 1846, La Réforme 4.4.1846

¹⁵¹ Charles Blanc, Salon de 1845, La Réforme 31.3.1845

¹⁵² „il faut convenir que l'ensemble du tableau n'a pas toute la chaleur, tout l'entraînement désirables. Le geste des divers personnages manque d'élan, leur pantomime ne trahit pas suffisamment cet enthousiasme dont les apôtres durement être pénétrés“, Ibid.

Gedankens herrührt.¹⁵³ Die Mängel und Fehler, die Blanc feststellt, verunglimpfen seiner Meinung nach den tief gründigen Sinn des Inhalts jedoch nicht. Es geht Blanc offensichtlich nicht um theoretische Details, sondern um den Gesamteindruck und um den im Inhalt verborgenen Gedanken, der weiter vermittelt werden soll. Im Zusammenspiel von Inhalt und Darstellung liegt für ihn der Wert eines Kunstwerkes.

„Et veut que l'on soit sobre avec sobriété.“¹⁵⁴ In diesem Satz, den er symbolkräftig und auffällig mittig in einer einzigen Textzeile anordnet, verdichtet sich Blancs Streben nach Mitte einerseits und von der Ausgewogenheit der Bildmittel andererseits. Er gleicht einem Lehrsatz und beinhaltet Kritik und Theorie. In einer Gegenüberstellung des Malers Muller und der Malerin Calamatta erhält Blancs Aussage anschauliche Transparenz. „Autant M. Muler est gracieux, châtoyant, amoureux de la couleur et du plaisir, autant Mme Calamatta se fait un devoir de mettre sa peinture en harmonie avec la gravité presque religieuse de son intention.“¹⁵⁵ Er kritisiert Muller wegen der „Überfülle trotz seines Talentes“ und vermisst bei ihm die Mäßigung. Bei Calamatta stellt er fest, dass sie alle Qualitäten des Modellierens und des Zeichnens besitze, diese jedoch so sehr übertreibe, dass sie dabei den Vorsatz guter Malerei vergesse, jegliche Extreme zu vermeiden.¹⁵⁶ Muller mit seinen Übertreibungen sei das Gegenteil zu Calamatta mit ihrer Bescheidenheit. Die Kritik an Calamatta und Muller verbindet Blanc mit einer Einführung in theoretische Grundsätze. „C'est un principe banal dans les théories de l'art qu'on ne peut arriver au triomphe du tableau sans un volontaire sacrifice de quelques parties.“¹⁵⁷ Prudhon ist für Blanc der Maler der französischen Schule, der die beiden Pole am Besten auszugleichen vermag: „... a le mieux senti la juste mesure de cette aimable sagesse. Sa poésie ne vit que de mystère et se complait dans le demi-jour.“¹⁵⁸

Die Thematik 'couleur' - 'dessin', Farbe versus Zeichnung, offenbart die Blanc'sche Haltung des Aspektes der Mäßigung. In einer vergleichenden Gegenüberstellung von Louis Boulanger und Ingres plädiert er eindeutig für eine Freiheit der Koloristen. „Laissons, laissons aux coloristes la liberté nécessaire, ne leur demandons pas les possibles beautés d'une plastique irréprochable.“¹⁵⁹ Einerseits spricht Blanc sich für die freie Wahl von Farbe oder Zeichnung, durch den Künstler aus, je nach dessen Veranlagung. Andererseits mahnt er zur Vorsicht, dass diese Toleranz¹⁶⁰ eine Gefahr darstellen könne. „Les natures élastiques dont la souplesse admet

¹⁵³ „conçu dans ce sentiment, et la sûreté d'une exécution magistrale, la sobriété du ton, le choix des types viennent naturellement en aide à la gravité de la pensée“, Ibid.

¹⁵⁴ Charles Blanc, Salon de 1846, La Réforme 19.4.1846

¹⁵⁵ Ibid. La Réforme 19.4.1846

¹⁵⁶ Ibid.

¹⁵⁷ Ibid.

¹⁵⁸ Ibid.

¹⁵⁹ La Réforme 31.3.1845

¹⁶⁰ „A ces hommes d'un temperament privilégié, que Dieu fit pour être peintres, il faut bien persuader ceci, que leur peinture, à eux, vit de sacrifices indispensables; ... Il serait dangereux sans doute de tenir un tel langage à tout le monde. Il y a des artistes auxquels on rendrait peut-être un mauvais service en leur soufflant l'amour de la tolérance.“ Ibid.

des éléments divers, en qui tout se fusionne et se concilie, s'exposeraient à perdre à la fois les deux qualités, si elles s'abandonnaient au culte exclusif de la couleur ou de la forme."¹⁶¹ Blanc ist sich gleichwohl der Tradition der französischen Schule und deren Lehre über Zeichnung und Farbe bewusst.¹⁶²

In der „Querelle des Poussinistes et Rubenistes“ (1672-1678) geht es um das Verhältnis von 'dessin' und 'coloris' und um die Frage, ob die Zeichnung oder die Farbe höher zu bewerten sei. Roger de Piles (1635-1709) war der Verfechter der neuen Auffassung vom Vorrang der Farbe und setzte sich für Rubens ein, während sich die Akademie und dessen Repräsentant Charles Le Brun (1619-1690) mit dem Kunstideal der Antike und mit Poussin identifizierten und sich zugunsten des 'dessin' entschieden. Für ihn stand die durch die Zeichnung gewonnene Form höher als die nur akzidentiellen Farben. Roger de Piles erblickte im 'coloris' das typische Merkmal der Malerei sowie die Beseelung der bloßen Form. Die Meinung de Piles setzte sich schließlich durch, auch die Akademie schloss sich den Anschauungen de Piles an. 1699 wurde Roger de Piles in die Akademie aufgenommen. Die Kunsttheorie hatte eine Wandlung erfahren: Neben die Zeichnung war gleichberechtigt die Farbe getreten.

Farbe und Zeichnung sollen nach Blanc eine harmonische Verbindung eingehen. Man kann auch von einer „Vermählung“ sprechen, denn Blanc ordnet die Farbe dem weiblichen und die Zeichnung dem männlichen Geschlecht zu: „Le dessin est le sexe masculin de l'art; la couleur en est le sexe féminin.“¹⁶³ Wie Mann und Frau die Menschheit zeugen, so lassen Farbe und Zeichnung die Malerei entstehen. Die Farbe spiele die weibliche Rolle und sei der Zeichnung unterlegen, wie das Gefühl dem Verstand.¹⁶⁴ Sie füge ihm Reiz, Ausdruck und Anmut hinzu. Dennoch räumt Blanc eine Vorrangstellung der Zeichnung gegenüber der Farbe ein. Denn sonst würde die Malerei ihrem Untergang entgegengehen. Die Menschheit sei durch Eva ins Verderben gestürzt worden. Dasselbe Schicksal würde die Malerei durch die Farbe ereilen.¹⁶⁵

Der Aspekt der sobriété“, der Mäßigkeit und der Schlichtheit ist für Blanc eine Qualität der Tugend.¹⁶⁶ Dennoch könne sie zum Ausdruck von Negativem werden. Blanc beschränkt sich nicht nur auf einzelne Qualitäten, sondern visiert eine differenzierende Sichtweise an. Er weist jedoch darauf hin, dass auch die Mäßigkeit, die die Größe der antiken Kunst und das Prinzip der Meister ausmache, übertrieben werden könne. Ein Übermaß an Mäßigkeit bezeichnet er als „das schlimmste von allem“. „En peinture comme en hygiène, il est prudent de se débaucher un tant soit peu temps à autre, comme le conseille Hippocrate.“¹⁶⁷

¹⁶¹ Ibid.

¹⁶² La Réforme 26.3.1845

¹⁶³ Charles Blanc, Grammaire des arts du dessin, 1. Teil 'Principes', Kap.5, S.22-23 und Grammaire, 2. Teil 'Peinture', 8. Kap., S.595

¹⁶⁴ Ibid. S.24

¹⁶⁵ Ibid. S.23

¹⁶⁶ Ibid. La Réforme 4.4.1846

¹⁶⁷ Ibid. 19.4.1846

Der Aspekt der Mäßigung verweist vor allem auf Platon.¹⁶⁸ Sein Denken stützt sich auf natürliche Tugenden, die er, konform mit griechischem Sittlichkeitsempfinden, in ein Vierer-Schema einordnet. Tapferkeit, Mäßigung, Gerechtigkeit und Weisheit sind die Kardinaltugenden. Platon zeigt ihre gegenseitige Zusammengehörigkeit, denn sie sind im Grunde eins. Die platonische Tugend der Mäßigkeit wird hauptsächlich von der dorischen und phrygischen Musik gefördert, während die lyrische Tonart den Menschen verweichlicht.¹⁶⁹ Ein Vergleich mit der Blanc'schen Auffassung von Zeichnung und Farbe lässt erkennen, dass hier Übereinstimmungen zu Platon vorhanden sind. Die Zeichnung führt, während die Farbe die weiche sinnliche Komponente verleiht.

Im Hinblick auf Blancs gesamtes Schaffen evoziert das Postulat der „sobrieté“ aber auch die Augustinus'sche Definition der Mäßigkeit. Diese wird als „amor sese integrum Deo incorruptumque servans“ bezeichnet, ein „in ganzheitliches und unversehrt Gott Zur-Verfügung-Stehen“¹⁷⁰. Die Intention des Augustinus ist es, die Kardinaltugenden aus der höchsten christlich theologischen Tugend der „caritas“ abzuleiten.¹⁷¹ Diese Auffassung findet sich in zweifacher Hinsicht in Kongruenz zu Charles Blanc. Zum einen stellt er sich mit seiner ganzen Person und während seines gesamten Lebens völlig der Kunst. Darüber hinaus betont er an zahlreichen Stellen seiner Schriften eine generelle, offene Position in der Betrachtung über Kunst sowie in der Konzeption einer Kunstzeitschrift.¹⁷² Zum anderen postuliert er, dass der Malerei ein Ganzheitliches aus Farbe und Zeichnung zur Verfügung stehen müsse.

Der Eröffnungssatz der Salonserie von 1846 macht die geistig philosophische Auffassung von Charles Blanc transparent. Dies zeigt sich nicht nur in einer singulären Terminologie, sondern auch in einer größeren Dimension. Eine tiefere Betrachtung dieses Satzes evoziert den Vergleich mit Platons bekanntem Höhlengleichnis. Dieses befindet sich im siebten Buch der Abhandlung 'Politeia',¹⁷³ einem Werk, das Blanc expressis verbis zu seiner Lektüre zählt. Außerhalb dem natürlichen Licht und dem natürlichen Leben sitzen Menschen in einer offenen Höhle, in der ein Feuer leuchtet. Sie können an der inneren Wandseite nur bewegende Schatten beobachten, die von Menschen, die sich außerhalb der Höhle befinden, kommen. Die Menschen sitzen gefesselt in der Höhle und nehmen nur die Abbilder der Dinge von draußen wahr. Platon will zeigen, dass die sichtbare Welt, die als Realität bezeichnet wird, letztlich ein Schattenbild einer übergeordneten, höheren, anderen Realität ist. Es entsteht eine dualistische

¹⁶⁸ Zur platonischen Terminologie der Mäßigung/Mäßigkeit, vgl. Theologische Realenzyklopädie, Berlin/New York, 1977ff, hier: Bd.26, 1996, Artikel „Platon“, S.693ff

¹⁶⁹ Platon, Politeia, in: derselbe, Sämtliche Werke, Hrsg Otto/Grassi/Plamböck, dt. Übersetzung v. Friedrich Schleiermacher, Bd.3, Hamburg 1986, 3.Buch, 386 ff, bes. 398ff, diese Ziffern sind die Seiten- und Abschnittszahlen der dreibändigen Platon-Ausgabe von Henricus Stephanus (Paris 1578), nach ihnen wird Platon allgemein zitiert.

¹⁷⁰ Historisches Wörterbuch der Philosophie. Hrsg.von Joachim Ritter/Karlfried Gründer/Gottfried Gabriel, Bd.5, Darmstadt 1980, S.839

¹⁷¹ Charles Blanc bezieht sich mehrmalig in der ‚Grammaire des arts du dessin‘ auf Augustinus

¹⁷² Vgl. v.a Kap. II./ Pkt.5ff

¹⁷³ Platon, Politeia, in: derselbe, Sämtliche Werke, Hrsg Otto/Grassi/Plamböck, dt. Übersetzung v. Friedrich Schleiermacher, Bd.3, Rowohlt Hamburg 1986, 7.Buch, Das Höhlengleichnis, 514a ff

Weltauffassung, die Teilung der Welt in das „Reich“ der Ideen, des Guten und Vollkommenen und in das „Reich“ der physischen Dinge. Ebendiese Zweigeteiltheit findet sich in dem genannten Eröffnungssatz wieder. „Le Louvre, c’est l’abrégé du monde, la mosaïque de la société universelle“, ist die Entsprechung der Sicht der Welt von draußen und der Welt des Salons. Es entsteht die Dichotomie von realer und idealer Welt. Bei Platon ist die sichtbare Welt, die der Mensch als Wirklichkeit bezeichnet, nur als Schattenbild einer höheren Realität zu verstehen. Die Parallele zu Blanc besteht darin, dass dieser die Welt im Salon als die höhere, ideale Welt der Kunst verstanden wissen will, im Gegensatz zur real existierenden Welt. Eine pure Sicht der Realität stellt auch für Blanc einen trügerischen Schein dar. Kunstwerke sollen über das Nur-Sichtbare hinausgehen. Sie sollen die metaphysische und feinstoffliche Qualität dieser Welt darstellen. Bleibt man an der nur realen Ansicht der Dinge haften, wird diese trügerisch.

Diese in den frühen Jahren noch latente Präsenz seiner kunstphilosophischen Auffassung zeigt sich zwanzig Jahre später als offenkundiges Bekennen. Hier erwähnt Blanc expressis verbis den Namen Platon. Im Salon von 1865 spricht er von den charakteristisch platonischen Begriffen „Idee“ und „Ideal“.

Dieu n’est pas l’auteur des individus; il n’a créé que l’essence; il n’a conçu que l’espèce. Il n’a pas fait les hommes, il a fait l’homme. C’est la nature dans son développement, c’est la liberté humaine dans son action qui ont mis au monde les innombrables individus, plus ou moins différents du modèle conçu par Dieu, et qui présentent, parmi quelques fragments de beauté, parmi quelques traits d’élégance ou de grâce, la grossièreté, la lourdeur, l’accident comique, la déviation grotesque, le laid sans caractère, la difformité sans compensation. Tous les jours la nature enfante les mauvais exemplaires de l’humanité, les éditions remplies de fautes. Dieu a créé l’édition princeps, l’exemplaire parfaitement pur et beau, et voilà ce qui est l’idéal; voilà du moins comment nous le concevons et comment nous avons tenté de la définir.¹⁷⁴

Blanc formuliert hier die platonischen Gedanken des göttlichen Weltbaumeisters. Er referiert einen Teil der platonischen Ideenlehre. Diese wird generell nicht als geschlossenes System verstanden, sondern bietet nur Ansätze zur gegliederten Ordnung der Grundbegriffe des Menschen. Die höchste Idee ist für Platon das „Agathón“, das schlechthin Gute, das Vollkommene. Die Idee des Vollkommenen als des Höchsten gibt dem Menschen überhaupt erst einen Sinn und ist wirklich wie die Sonne, die der Welt das Licht schenkt. „Das Urbild des Guten ist der höchste Gegenstand der Lehre, durch den erst auch das Gerechte und die übrigen Güter gut und gedeihlich werden.“¹⁷⁵ Blancs Ausführung erinnert aber auch in beträchtlicher Weise an Platons Werk ‘Parmenides’.¹⁷⁶ Dort lässt Platon den greisen Parmenides und den jungen Sokrates in der Anerkennung der „Formen des Ähnlichen, Einen und Vielen“, des „Gerechten, Schönen, Guten und alles Derartigen“ einig sein.¹⁷⁷ Im ‘Parmenides’ steht

¹⁷⁴ L’avenir national, 17.6.1865

¹⁷⁵ Platon, Politeia, 505

¹⁷⁶ Platon, Parmenides, in derselbe, Sämtliche Werke, Hrsg Otto/Grassi/Plamböck, dt. Übersetzung v. Friedrich Schleiermacher, Bd.4, Hamburg 1986

¹⁷⁷ Ibid. 129 ff

das Prinzip, das Eine für die Sonne und das Gegenprinzip, das Andere für das Dunkel. Weder das Eine, noch das Andere lassen sich gedanklich fassen. Doch in ihrer gegenseitigen Verflechtung wird die Wirklichkeit konstituiert.

Das in den frühen Salonberichten Blancs bereits in latenter Form vorhandene platonische Gedankengut, zeigt sich in den späteren Salonartikeln, wie 1865, bereits wesentlich offenkundiger. Interessant ist jedoch, dass Blanc seine Aussagen im Salonbericht von 1865 noch nicht klar und eindeutig als platonisches Gedankengut deklariert. Er versieht sie nur mit dem Zusatz, dass „diese Ideen von Platon gutgeheißen würden“.¹⁷⁸ Blanc rückt damit seine eigene Formulierung in die Nähe von Platon, benennt sie vorerst jedoch noch nicht als Platons Zitat. Erst in seinem Theorietraktat ‘Grammaire des arts du dessin’ manifestiert sich Platons Philosophie auch namentlich und erweist sich als fester und essentieller Bestandteil von Blancs kunsttheoretischem Gebäude.

Platon vergleicht in ‘Politeia’ die Tätigkeit des Staatsgründers mit der des „bildnerischen Zeichners“.¹⁷⁹ Dieser stellt ein Gemälde des neuen Staates her, indem er abwechselnd das Auge auf die Idee und die Menschenwelt richtet.¹⁸⁰ Wie für Platon wahre Erkenntnis nur durch die Hinwendung zu der Welt der Ideen gewonnen werden kann, so ist für Blanc die wahre Malerei nur durch eine Abgrenzung zur aktuell herrschenden Zeit zu erreichen. Die in den Salonberichten geäußerten Forderungen an die Lebensweise des Künstlers machen dies evident. In der ‘Grammaire’ formuliert Blanc in eindeutig platonischer Weise: „Placé entre la nature et l’idéal, entre ce qui est et ce qui doit être, l’artiste a une vaste carrière à parcourir pour aller, de la réalité qu’il voit, à la beauté qu’il devine.“¹⁸¹ Ohne die Idee des Schönen würde nach Platon kein echter Künstler an die Arbeit gehen.¹⁸² Dieser Gedanke findet sich in der ‘Grammaire’ in dem Satz: „L’artiste est chargé de reappeler parmi nous l’idéal, c’est-à-dire de nous révéler la beauté primitive des choses, d’en découvrir le caractère impérissable, la pure essence“¹⁸³, wieder. Platon geht es in seinem Werk ‘Politeia’ um die ethische Erziehung des Menschen zu einem guten Bürger. Der Künstler habe einen Anteil an der moralischen Charakterbildung des Menschen.¹⁸⁴ Die moralische Erziehungsfunktion wird bei Blanc zum stetigen und allumfassend essentiellen Thema. In den Salonschriften tritt dies besonders in Erscheinung, wenn es um die Beziehung von Salonausstellung und Rezipienten, dem Besucher, geht.¹⁸⁵ In der ‘Grammaire’ formuliert Blanc präzise: “Il {L’art } est moral, parce qu’il élève l’âme et la purifie; il est la splendeur du vrai, suivant la belle parole de Platon, modifiée par saint Augustin: splendor

¹⁷⁸ „Ces idées seraient approuvées de Platon“, Charles Blanc, Salon de 1865, L’avenir national, 17.6.1865

¹⁷⁹ Platon, Politeia, 500 ff

¹⁸⁰ Ibid. 501

¹⁸¹ Charles Blanc, Grammaire des arts du dessin, 1. Teil Principe, Kap.2, S.10

¹⁸² Platon, Politeia, 472 (und 484)

¹⁸³ Charles Blanc, Grammaire des arts du dessin, 1. Teil Principe, Kap. 3, S.14

¹⁸⁴ Platon, Politeia, 397 ff

¹⁸⁵ „La morale que la peinture nous enseigne est d’autant plus entraînante qu’au lieu de nous être imposée par l’artiste, elle est dégagée par nous-même, de sorte que le spectateur la respecte et l’admire parce qu’il la regarde comme son propre ouvrage.“ Grammaire des arts du dessin, 3. Teil, Sculpture, Kap.2, S.513

boni“.¹⁸⁶ Die Ordnung der Welt gründet sich in Platons Ideologie auf Zahlen und Maße und evoziert so die Schönheit. In direkter Analogie dazu formuliert Blanc in der ‘Grammaire’: „La géométrie qui a marqué les débuts de cette création divine dont la vie a été le couronnement, doit aussi occuper le premier rang dans cette création humaine qui est l’art, et dont le dernier mot est la beauté.“¹⁸⁷

Der metaphysische und der rationale Faktor bilden für Platon eine Ganzheit. Hier zeigt sich besonders Blancs Verbundenheit mit Platon. Wenngleich in differenzierender Gewichtung und manchmal nur in latenter Weise, bildet der kunsttheoretische Aspekt und damit der rationale Faktor ein stetiges Charakteristikum der Blanc’schen Salonberichterstattung. Metaphysisch geistige Aspekte sind in Blancs Denken kontinuierlich infiltriert. Sie zeigen sich in der wiederkehrenden Verwendung der Terminologie von „l’âme“. Er zählt zu Blancs essentiellen Termini. Dieser spricht in mannigfaltigen Ausführungen von der Beseeltheit und der Seele im Kunstwerk. Sie spielt ebenfalls in der Beziehung von Kunstwerk und Betrachter eine wichtige Rolle. Das Thema ‘Seele’ nimmt die zentrale Rolle in Platons Denken ein. Die ganze Welt ist beseelt. In der ‘Grammaire’ endlich erläutert Blanc die signifikante Rolle der ‘l’âme’ expressis verbis:

Et cependant, si la beauté et le dessin sont l’apanage de l’intelligence, comme le sublime et la couleur sont le lot de la nature, pourquoi la beauté est-elle si rare, pourquoi sommes-nous affligés du spectacle de tant de laideurs? Pourquoi? Parce que l’*éternel géomètre*, comme l’appelle Platon, a mis la perfection dans l’espèce, qui est impérissable, et non dans l’individu, qui va périr.¹⁸⁸

Es besitzt übergreifende Bedeutung, wenn Blanc eine seiner frühen Salonserien mit der Polarisierung von Spiritualität und Materialität eröffnet. Dies entspringt zwar der realen Hängung der Exponate im Salon, das Bild von Decamps befindet sich direkt neben dem von Ary Scheffer, aber die Betrachtung sowie die Thematisierung verweisen nachdrücklich auf ein dem Blanc’schen Denken immanentes Hauptkriterium. Charles Blanc legt in seinen frühen Salonberichten mit dem politisch gesellschaftlichen Aspekt einerseits und der geistig philosophischen Auffassung andererseits die Eckpfeiler seines Schaffens und seines Anspruches, die für ihn lebenslang gültig und wegweisend sein sollen.

Es wird bereits in jener Zeit transparent, wie mannigfaltig sein Wirkungskreis ist und worauf sein oft erwähnter Eklektizismus basiert. Er legt in den Artikeln der Jahre 1830 bis 1846 die Grundlage, der in den folgenden Jahren und Jahrzehnten eine außerordentliche Erweiterung und Verfeinerung seiner Gedanken folgen. In Blancs Schriften präsentiert sich seit frühester Zeit eine Synthetisierung von politischen, philosophischen und kunsttheoretischen Faktoren. Der Satz: „Le Louvre, c’est l’abrégé du monde, la mosaïque de la société universelle“, steht exemplarisch dafür, wie eine Interpretation doppelt besetzt sein kann und wie ein Blanc’scher Eklektizismus funktioniert. Eine eindeutige Zuordnung von Einzelbereichen ist bei Blanc

¹⁸⁶ Charles Blanc, Grammaire des arts du dessin, 1. Teil Principe, Kap.3, S.17

¹⁸⁷ Ibid. 3. Teil, Peinture, Kap.10, S.569

¹⁸⁸ Ibid. 1. Teil Principe, Kap.6, S.35

oftmals nicht gegeben. Der politisch aktuelle Zeitbezug erfährt ein gleichberechtigtes Nebeneinander mit philosophischer Ideologie.

2.2. Seine späten Schriften (1865-1869)¹⁸⁹:

Bilanzierung der Kunst und des Kunstwesens in Frankreich

In den späten Salonberichten von Charles Blanc dominieren zwei Themenbereiche, das 'enseignement' und die Institution Salon. 1865 liegt der Schwerpunkt auf dem 'enseignement', 1868/69 auf dem Salonwesen. Blanc geht es um die Gesamtheit der französischen Kunst, um die Bilanz der französischen Schule, was er expressis verbis verkündet.¹⁹⁰ Der Titel des ersten Artikels von 1865 'Coup d'œil général' gilt nicht nur für diesen einzelnen Bericht, sondern ist Programm der gesamten Serie und der Salonbesprechungen der 1860er Jahre im Allgemeinen. Dies kommt durch den formalen Aufbau seiner Artikel symbolisch zum Ausdruck. Die acht einzelnen Berichte der Serie von 1865 werden gleichsam von einer Klammer zu einer Einheit zusammengehalten, indem der erste und letzte Salonbericht sich einander bedingen. Die im ersten Artikel angekündigte Intention wird im letzten Artikel durch eine finale Rechtfertigung als realisiert bewertet.¹⁹¹

Es sind die Institutionen Salon und Ausstellung, die Blanc vorrangig beschäftigen. Weder das einzelne Werk, der einzelne Künstler, noch dessen Vermittlung an ein Publikum, sondern die generelle Thematik der Kunst in Frankreich einschließlich des Ausstellungswesens ist sein Hauptanliegen. Es ist nicht mehr das Kunstwerk allein, das im Zentrum seiner Überlegungen steht, sondern die Kunst in ihrer Beziehung zu Staat und Gesellschaft. Im Gegensatz zu den Berichten von 1845/46,¹⁹² in denen jeweils ein Kunstwerk die Salonberichterstattung eröffnet, bringt der Beginn der Salonserie von 1865 eine Reflexion über die Situation der Kunst in Frankreich.

Nous sommes le peuple le plus civilisé du monde et le plus artiste, à l'heure qu'il est, cela est bien entendu; mais il faut convenir aussi qu'il nous est resté quelque peu de l'ancien fonds de barbarie sur lequel nous avons bâti notre civilisation prétendue raffinée. Je me suis demandé souvent ce que

¹⁸⁹ L'avenir national 1865: 9.5.bis 10.7.; 'Gazette des Beaux-Arts' 1866, siehe Kap. Kunstkritik; Le Temps 1868: 18.05. bis 30.06. Le Temps 1869: 07.05.bis 23.06. Siehe Anhang

¹⁹⁰ „Nous chercherons à dresser le bilan des arts plutôt qu'à détailler l'inventaire des artistes...“, Charles Blanc, Salon de 1865, L'avenir national 9.5.1865

¹⁹¹ „En finissant cette incomplète revue du Salon, nous devons rappeler ce que nous avons écrit en la commençant, ..., nous voulions seulement, à propos des ouvrages mis en lumière, jeter un coup d'œil sur l'école française...“ , Ibid 10.7.1865

¹⁹² „Si vous êtes entré dans la petite église ... vous y aurez remarqué, entre autres peintures, deux grandes toiles fixées au mur., ; La Réforme 25.3.1846: “ Le Louvre, ... Dans ces rangées de tableaux et de statues, je reconnais tout ce qui s'agite au dehors tout ce qui tourmente les hommes... que Decamps a été placé tout à côté de M.Ary Scheffer.“ Ibid. La Réforme 16.3.1845

penserait un Athénien de pur sang, un délicat du temps de Périclès, si, revenu au monde, il entrerait visiter nos Expositions de peinture, de sculpture, d'architecture, de gravure.¹⁹³

Der Künstler ist ein Teil dieser Situationserfassung der Kunst. Blanc wiederholt die mehrfach über die Jahre hinweg geäußerte Kritik am Künstler und dessen Bezug zur Gesellschaft, „qui les environne, qui les circonvient, qui les surveille, et qui introduit dans leur génie quelque chose d'artificiel et de convenu.“¹⁹⁴ Durch die Berührung mit der Hektik in der urbanen Welt hat der Künstler seiner Meinung nach die Vorzüge der „einsamen Reflexionen“ verloren. Das Phänomen der französischen Malerei, ständig Moden unterworfen zu sein sowie Richtungs- und Charakteränderungen alle zehn Jahre zu durchlaufen, sieht Blanc in der Lebenssituation des Künstlers und dessen Verhältnis zur Gesellschaft begründet. Als Beispiel nennt er das Bild 'Jérusalem' von Gérôme, ein Werk, das er „ganz in die Nähe des Erhabenen“ rückt, „si la pensée qu'il s'agissait de rendre fût tombée dans le cerveau d'un romantique exalté“¹⁹⁵. Blanc spielt damit nicht nur auf die Gattungsproblematik von 'genre histoire' und 'histoire', sondern auch auf die Definition des Künstlers an. Für Blanc ist nicht jeder Maler ein Künstler.¹⁹⁶ Im Unterschied zu den Bemerkungen in den 1840er Jahren legt er hier eine klare Formulierung vor. Zu den größten Künstlern zählen für Blanc die kontemplativen und gefühlvollen, „philosophes recueillis, des hommes d'instinct et de sentiment“, nicht aber die verstandesorientierten Menschen, „hommes d'esprit“¹⁹⁷.

Blancs Äußerungen stellen offensichtlich eine Antwort auf die fünf Jahre zuvor von Baudelaire in einem Essay formulierten Gedanken über den Künstler als Mann von Welt dar.¹⁹⁸ Baudelaire vertritt eine konträre Meinung. Sein Ideal, das er in Constantin Guys verkörpert sieht, ist der Künstler, der dem modernen Leben zugewandt ist und die „Modernität“ würdevoll in das Kunstwerk einzubringen vermag. Baudelaire differenziert zwischen dem Künstler, dem „artiste“ und dem Mann von Welt, dem „homme du monde“.¹⁹⁹ Ersten definiert er als Spezialisten, als einen Mann, der sklavisch an seine Palette gefesselt ist und sehr wenig oder gar nicht in der moralischen und politischen Welt lebt. Der Mann von Welt ist derjenige, der die ganze Welt geistig umfasst, der die Welt und die geheimen, jedoch gesetzmäßigen Gründe aller ihrer Gebräuche erkannt hat.

In der Preisverleihung von 1865 sieht Blanc ein alarmierendes Zeichen für den Verfall der Kunst. Er kritisiert die Jury für die Entscheidung, ein einfaches Porträt, das 'Portait de

¹⁹³ Charles Blanc, Salon de 1865, L'avenir national 9.5.1865

¹⁹⁴ Ibid. Salon de 1868, Le temps 18.5.1868

¹⁹⁵ Ibid. Salon de 1868, Le temps 18.5.1868

¹⁹⁶ „... M. Ehrmann a peint d'un style ressenti, d'un goût raffiné, un guerrier barbare qui, oubliant à ses pieds son ennemi abattu, se tourne vers une Victoire ailée pour recevoir d'elle la couronne du vainqueur. M. Ehrmann est plus qu'un peintre: c'est un artiste“, Ibid.

¹⁹⁷ Charles Blanc Salon de 1868, 18.5.1868

¹⁹⁸ Charles Baudelaire, Le peintre de la vie moderne, in: L'Art romantique. Œuvres complètes de Charles Baudelaire, Bd. 3, Paris 1923, S.49-110, hier: Kap.3 „l'Artiste“, S.55-65 und Kap.4 „La modernité“, S.65-70 --- Der Essay ist am 26., 29.11. und 3.12.1863 im 'Figaro' erschienen.

¹⁹⁹ Ibid. S.58-59

l'empereur' von Cabanel , und eine Skulptur von Paul Dubois, die er als „charmante statuette“ beschreibt, mit 'Médailles d'honneur' auszuzeichnen. Blanc befürchtet den endgültigen Abschied von der „grand art“, da diese nicht mehr belohnt werden würde. Er verurteilt nicht die Preisverleihung an die Gattung Porträt, aber das einfache Individuum solle hierbei in einen „Rang von Würde“ erhoben werden.²⁰⁰ Diese kunsthistorisch allgemeingültige Wertigkeit wendet er auf die zeitgenössischen Werke, hier auf die aktuellen medaillengekrönten Werke, an. „Mais franchement, est-il une de ces qualités magistrales dans le Portrait de l'empereur, par M. Cabanel, bien qu'on y retrouve la distinction de son talent et la distinction de son esprit?“²⁰¹

Blanc resümiert, dass nicht die Qualität des Bildes, sondern der Inhalt der Grund für die Prämierung sei. Für ihn hätte es eine andere Wahl gegeben: „Bien supérieur nous paraît être le portrait de Mme la vicomtesse de Gassey, portrait plus cherché et plus réussi, plus sculpté et plus ferme, mieux écrit dans ses plans, mieux affirmé dans ses plis.“ Die Vergabe der 'Medaille d'honneur' an die hervorragende Skulptur des Paul Dubois wird von Blanc hingegen anerkannt. Gleichwohl Blanc sich bewusst ist, nicht im Namen der Mehrheit zu sprechen²⁰², plädiert er 1866 für eine strengere Jury²⁰³ und eine damit einhergehende größere Selektion. Damit werde den mittelmäßigen Talenten unter den Künstlern im Salon Einhalt geboten. Ein Absinken des Niveaus und der Triumph der 'l'art inférieur' könnten damit verhindert werden.²⁰⁴ Die Schwäche der Ausstellungen, ihre Platttheit und Alltäglichkeit, sieht Blanc in der Ängstlichkeit und der Selbstgefälligkeit der Jury begründet. Die wirkliche Ursache liegt nach Blanc darin, dass die Jurymitglieder mehr Sorge um den Künstler als um die Kunst selbst tragen. Er wirft ihnen eine gewisse Parteilichkeit vor, gleichwohl in der Jury eine Ausgewogenheit zwischen den zwei Lagern, den Romantikern und den Realisten gegeben sei.²⁰⁵

2.2.1. Die ästhetische Erziehung

Blanc vermisst in der aktuellen französischen Schule die mangelnde Tradition und die ästhetische Erziehung, den 'enseignement esthétique'. Stattdessen beobachtet er eine Orientierungslosigkeit in der französischen Schule. Positiv verweist er auf den seit einigen Jahren existierenden Lehrstuhl für Ästhetik.²⁰⁶ Dieser kann seiner Meinung nach jedoch nur längerfristig Resultate erzielen. Er spreche nicht von den „enseignements“, die ein Kritiker zu erteilen imstande sei, sondern von denen, die von Künstlern kommen, die sowohl die Kunst von praktischem Studium und theoretischer Lektüre kennen. Wenn Louis David und Ingres nicht

²⁰⁰ L'avenir national 9.5.1865

²⁰¹ Ibid.

²⁰² Charles Blanc, Salon de 1866 (I), GBA1a/ 20,1866, S. 501

²⁰³ Ibid.

²⁰⁴ Ibid. S.502, vgl. v.a. Kap. 3 und 4

²⁰⁵ Ibid. S.501

²⁰⁶ Nicht zu verwechseln mit dem 1878 gegründeten Lehrstuhl am Collège de France, den Blanc einnimmt.

in Vergessenheit geraten wären, würde der Salon nicht unter diesem „absoluten Mangel an pittoresker Erziehung“ leiden.²⁰⁷

1865 nimmt Charles Blanc zum ersten Mal das Thema Architektur in das Repertoire seiner Salonbesprechungen auf. Er weiß um die Schwierigkeit einer Besprechung von Architekturprojekten im Rahmen eines Printmediums. Indem er die Architekturthematik in den Salonartikel mit einbezieht, beantwortet er selbst die an den Beginn der Salonserie 1865 gestellte Überlegung der generellen Infragestellung und Nutzlosigkeit von Kunstkritik ohne direkte Objektansicht. Er thematisiert die Problematik von Architekturbesprechungen innerhalb eines Zeitungsartikels. Aufgrund von fehlendem Wissen in der wesentlichen Terminologie einerseits und den fehlenden Anschauungsobjekten andererseits stelle sich ein Desinteresse des Publikums ein. Blancs Anliegen ist es, gerade wegen der fehlenden „Bilder“ die allgemein grundlegenden Prinzipien zu vermitteln.²⁰⁸ Die „allgemeinen Fakten“, wie er sie nennt, sind nach Blanc die einzige Handhabe für eine Zeitung und rechtfertigen damit die Berichterstattung über Architektur. Alles über diesen Rahmen Hinausreichende wird in den Augen Blancs weder wahrgenommen noch verstanden.²⁰⁹ Er ist sich jedoch bewusst, dass eine nüchterne und objektferne Erklärung nicht genügen kann.

C'est à peine si le secours de dessin peut suffire à rendre claire une analyse critique de l'architecture, quand les ouvrages de ce grand art n'existent encore que sur le papier. Comment donc être lu avec intérêt, et surtout avec fruit, lorsqu'il s'agit d'écrire sur un monument que le lecteur n'a pas sous les yeux, même à l'état de simples lignes.²¹⁰

Damit wiederholt er seine Ansicht, auf der bereits die Konzeption der 'Gazette des Beaux-Arts' gründet, dass neben dem Wort die optische Komponente vorhanden sein muss.²¹¹

Il nous paraît donc plus convenable si nous devons parler d'architecture, d'en parler à propos des monuments que l'on élève, des châteaux que l'on reconstruit, des places publiques que l'on décore, et il nous est permis de croire que les lecteurs de l'*Avenir National* suivront avec quelque intérêt ce que nous aurons à leur dire sur certains travaux qui s'exécutent en ce moment à Paris ou en province...²¹²

Die Berücksichtigung von Architektur im Rahmen eines Salonberichts ist als Paradigma für die Signifikanz und die Positionierung des 'enseignement' und der Architektur als Thema in jener Zeit zu werten.²¹³ Welche Bedeutung die Thematik der ästhetischen Erziehung innerhalb der Salonserie 1865 erfahren soll, zeigt sich, wenn Blanc die Salonberichterstattung mit einem Artikel über die Maltechnik beendet. Hier tritt der stark vorlesungsähnliche Charakter in den Vordergrund. Blanc informiert die Leser auf historischer Basis und mit dem aktuellen Beispiel

²⁰⁷ Charles Blanc, Salon de 1869, le Temps 19.5.1869

²⁰⁸ Ibid. Salon de 1865, L'avenir nationale 10.7.1865

²⁰⁹ Ibid.

²¹⁰ Ibid.

²¹¹ Vgl. Kap.II / Pkt. 5ff

²¹² Charles Blanc, Salon de 1865, L'avenir nationale 10.7.1865

²¹³ Vgl. Kap. I. / Pkt. 4

von Sublet²¹⁴ über die maltechnischen Komponenten und deren Bedeutung, der Wiederentdeckung des venezianischen Geheimnisses der Ölmalerei auf Tempera.

Blancs intensives Bestreben nach 'enseignement' wird insbesondere im Bereich der Plastik evident. 1865 trägt er die für ihn charakteristische Klage über die diesbezügliche Gleichgültigkeit des Publikums bei einem gleichzeitigen hohen bildhauerischen Standard in Frankreich vor.²¹⁵ Damit erneuert er seine kritische Aussage vor zwanzig Jahren. Die Diskussion über den Widerspruch von hoher Fähigkeit und geringem „goût“ führt ihn zum Resultat, dass vor allem fehlendes Wissen für die Indifferenz verantwortlich sei. Mit dieser eindringlich erhobenen Anklage ist die Absicht enthalten, dieser Situation entgegenzuwirken. „Jamais on ne prend la peine de lui en rien dire, car depuis 1805 on n'a pas écrit vingt pages en France sur ce grand art“²¹⁶. Drei Jahre später, 1868, präsentiert sich Blanc im Salonbericht über die Bildhauerei ausdrücklich in seiner didaktischen Lehrfunktion. Belehrend und sich an die 'Grammaire des arts du dessin' anlehnd, doziert er über die Skulptur und vermittelt dem Leser theoretisches Wissen. Konzis charakterisiert er die Situation des Bildhauers, dessen schwierige Arbeit und die Problematik, die historischen Vorbilder mit den zeitgenössischen Ansprüchen zu verbinden. Während er, wie gewohnt, den Bildhauer lobt, kritisiert er die Zeitgenossen²¹⁷, mit Ausnahme von Carrier-Belleuse²¹⁸. Die Kritik bezieht sich auf die aktuelle Skulptur sowie auf die Exponate im Salon. Gerade die skulpturalen Werke zeigen, dass der einjährige Salonturnus falsch sei.²¹⁹ Seine Kritik bezieht sich einerseits auf die im Salon gezeigte Motivwahl der Skulpturen, die in zu großer Menge den heranwachsenden Menschen zum Thema hätten²²⁰, was die Antike in dieser Weise nie getan habe²²¹, und andererseits auf den in den Skulpturen vorherrschenden Realismus:

de nous exhiber les misères nauséabondes de tel ou tel modèle qui, pour quelques francs, fait le tour des ateliers de sculpture? En parcourant ce splendide jardin, qu'un art magique a improvisé au palais de l'Industrie, n'est-il pas pénible de voir se dresser une population de grands enfants, (...) C'est trop d'audace en vérité, qu'un tel réalisme envahisse jusqu'au domaine de la sculpture. (...) Faut-il que l'art statuaire devienne photosculptural, comme la peinture tend à devenir photographique?²²²

Ein Jahr später, 1869, imaginiert er sich selbst als Künstler. In der Rolle des Bildhauers präsentiert er sein Ideal: „Si j'étais sculpteur, je m'attacherais de préférence au nu; j'aimerais

²¹⁴ Charles Blanc, Salon de 1865, L'avenir nationale 10.7.1865

²¹⁵ Ibid. 26.6.1865

²¹⁶ Charles Blanc, Salon de 1865, L'avenir nationale 26.6.1865

²¹⁷ Ibid. Salon de 1868, Le Temps 3.6.1868

²¹⁸ Blanc beschreibt ihn als „sculpteur abondant, infatigable, plein de vie, amoureux du contraste, fertile en inventions, et jaloux d'ajouter à son art quelques-unes de qualités pittoresques dont l'antique se défendait, mais qui depuis la Renaissance, ont envahi le domaine de la statuaire.“ Le Temps 4.6.1869; „...et j'admire toujours un artiste qui a su les aborder résolûment et les vaincre comme l'a fait M. Carrier-Belleuse, si habile à remuer le costume moderne, à lui donner du pittoresque, de la physionomie et du jeu.“ Le Temps 3.6.1868

²¹⁹ Charles Blanc, Salon de 1868, Le Temps 3.6.1868

²²⁰ Ibid.

²²¹ Charles Blanc, Salon de 1868, Le Temps 3.6.1868

²²² Ibid.

modeler un discobole, ou un jeune braconnier, ou un narcisse.“²²³ Seine Überlegungen schließen Vergleiche mit aktuellen Künstlern und deren Werken mit ein.²²⁴ Er übt nicht mehr nur Kritik aus der Sicht des theoretisierenden Kritikers, sondern aus der Sicht des praktizierenden Künstlers. Dieser Aspekt stellt bereits im 18. Jahrhundert ein Kriterium dar, wenn Voltaire im ‘Dictionnaire philosophique‘ anmerkt: „Un excellent critique serait un artiste qui aurait beaucoup de science et de goût, sans préjugés et sans envie.“²²⁵ Im 19. Jahrhundert wird er besonders diskussionswürdig.²²⁶ Die Rolle des reinen Kritikers wird aufgebrochen und damit auch die rein theoretisierende Perspektive von außen. Es findet eine Verknüpfung der beiden Realitätsebenen statt. Obwohl Charles Blanc sich auf der fiktiven Ebene der Nur-Vorstellung befindet, stellt er Vergleiche mit realen Werken an.²²⁷

Die Salonberichte über das Thema ‘dessin‘ weisen ebenfalls Ähnlichkeiten mit Vorlesungen auf. Es sind allgemeine Einführungen, die mit aktuellen Werken beispielhaft unterlegt sind. Blanc versucht offensichtlich auf das von ihm festgestellte Desinteresse des Publikums zu reagieren, indem er den Leser unterrichtet. Auf ebendieser Grundlage des ‘Lehrstoffes‘ baut er seinen weiteren Rundgang im Salon sowie seine Betrachtungen über Künstler und Kunstwerke auf. Auffallend sind seine Vorsicht und Sensibilität bei seiner Klage über die Unwissenheit des Publikums. Sein Stil des Dozierens ist objektiv und emotionslos. In wenigen Sätzen versucht er in prägnanter Weise, Künstler und Werk zu präsentieren. 1869 referiert er über das Verhältnis von Zeichner und Maler. In den Artikel integriert er einen zeitgenössischen Situationsbericht über die ‘Dessin‘-Diskussion, angereichert mit allgemeinen und lehrreichen Informationen. Es ist ein Salonbericht, in dem Blanc seine theoretischen Ansichten darlegt und der gleichzeitig, einem Rundgang ähnlich, Künstler und Werke aufzählt.

Der große Unterschied zu den 1840er Jahren besteht darin, dass Blanc den Staat in die volle Pflicht nimmt, indem er nachdrücklich Postulate nach ästhetischem Unterricht an ihn richtet. Während er 1845/46 die Vermittlung von Grundlagenwissen zu den staatlichen Aufgaben zählt, erhält Blancs Aussage 1865 einen rigideren Ton, wenn er sich der Situation der Ästhetik in Frankreich bewusst wird. Er hat die Unterlassungen seitens des Staates erkannt und fordert jetzt, insbesondere für die Allgemeinheit einen Ästhetikunterricht. Zwischen dem Publikum und der Künstlerschaft konstatiert Blanc eine interaktive Verbindung. Die öffentliche ästhetische Ausbildung ist deshalb nach Blanc ebenfalls fruchtbar für den Künstler. Je höher das

²²³ Charles Blanc, Salon de 1869, Le Temps 4.6.1869

²²⁴ „Je choisirais pour un *Narcisse* une attitude moins tourmentée, ... mais je ne me flatterais pas de trouver un meilleur agencement de lignes, un mouvement plus heureux, ni de mieux étudier un torse. ... Je veux dire une meilleure distribution des pleins et des vides; mais je ne serais pas plus habile que M. Hiolle à imiter la souplesse des chairs, ... je donnerais à ce *Faune jouant avec un chevreau*, un sourire moins connu, moins stéréotypé, et me souvenant que Duret s’est approprié par un chef-d’œuvre, le mouvement de *Danseur*, je chercherais une variante à ce mouvement, sans espérer, d’ailleurs, de produire une figure plus aimable, mieux construite, plus vivante que celle de M. Raym, Barthélemy.“ Ibid. 4.6.1869

²²⁵ Voltaire, Dictionnaire philosophique, zit. in: Wrigley, Richard, The Origins of french art criticism, Oxford 1993, S.167

²²⁶ Vgl. Kap. I / Pkt.5

²²⁷ Zu den stilistischen Eigenarten und dem Vorbild Diderot, vgl. Kap. I/Pkt.3.1.2.

ästhetische Empfinden im Volk entwickelt sei, desto höher sei das Niveau der Künstler.²²⁸ Ästhetikunterricht in der Bevölkerung trage andererseits auch zur Entlastung des Staates bei.²²⁹ Ein Zusammenwirken von Staat, Publikum und Künstler, zum Wohl der Kunst und Kultur in Frankreich scheint Blancs hehres Ziel zu sein.²³⁰ Im Vergleich zur Malerei erfährt die Skulptur bei Blanc aufgrund des verwendeten Materials²³¹ und der größeren finanziellen Förderung²³² eine wesentlich höhere Wertschätzung.

En exprimant les idées sous une forme symbolique, le sculpteur leur prête une valeur éternelle (...) l'absolu seul lui convient. (...) Le symbole, en effet, lui est familier. La sculpture vit du nécessaire, et non pas, comme la peinture, du contingent. (...) Le statuaire n'est vraiment au cœur de son royaume que lorsqu'il est aux prises avec le nu et la draperie. C'est là qu'est le centre de son art.²³³

2.2.2. Das Salonwesen

Die Ausstellungskonzeption des Salons mit ihrer extremen Massierung von Kunstwerken ist seit vielen Jahren bei Blanc heftiger Kritik ausgesetzt.²³⁴ Die überfüllten Salons seien für den Besucher, insbesondere aber für den Kunstkritiker nur mehr schwer zu bewältigen.

Mais que deviendra, je le demande, un malheureux critique, obligé de passer la revue de ces quatre ou cinq mille objets, de les voir un à un, depuis le premier jusqu'au dernier, de les estimer en conscience et d'en écrire? (...) Etonnez-vous, après cela, que les comptes rendus de l'Exposition soient si incomplets, si entachés d'erreurs, et si reprochables! Comment ne pas pécher, au moins par inadvertance? Combien de fois ne nous est-il pas arrivé de chercher dans ce labyrinthe un tableau que nous avons déjà vu et qui nous crevait les yeux, mais qui était éclipsé par son voisinage au point de n'être plus reconnaissable?²³⁵

Zu viele Exponate in zu dichter Hängung²³⁶ und ein zu häufiger Ausstellungsturnus²³⁷ sind die primären Kritikpunkte. Daraus resultieren nach Blanc zwei Probleme. Die erfolgreichen

²²⁸ Charles Blanc, Salon de 1865, L'avenir nationale 26.6.1865

²²⁹ „En somme, notre école de sculpture reste la première du monde. Mais il est regrettable que l'amour d'un si grand art n'ait pas encore pénétré dans la société française, et que l'Etat, l'unique Mécène de nos sculpteurs, porte à lui seul tout le fardeau des commandes.“ Ibid.

²³⁰ Vgl. die kunstpolitische Auseinandersetzung im Kap.I /Pkt. 4ff

²³¹ „La dignité du marbre et sa gravité interdisent au sculpteur d'être insignifiant ou frivole.“ Charles Blanc, Salon de 1869, Le Temps 4.6.1869

²³² „La sculpture peut ségarer, mais il lui est bien difficile de déchéoir, parce qu'elle a guère d'autre Mécène que l'Etat, qui lui demande toujours une besogne illustre, ou tout ou moins honorable.“ Ibid.

²³³ Le Temps 3.6.1868

²³⁴ Besonders massive Kritik treten vor allem in den Artikeln vom 9.5.1865, 12.5.1868 und 16.6.1869 auf.

²³⁵ Charles Blanc, Salon de 1869, Le Temps 16.6.1869

²³⁶ „Il faut bien convenir, en effet, que ce n'est pas affaire aux délicats, de se donner en un jour le spectacle indigeste de quatre mille cinq cents objets environ, qui sont serrés, entassés, empilés, juxtaposés selon les hasards de l'ordre alphabétique ou du nombre des centimètres; soumis à une même lumière, qui est un bienfait pour les uns, et pour les autres un désastre, rangés enfin de manière à se combattre, à se nuire, à s'écraser, à s'éclipser mutuellement, et à se rendre méconnaissables, au point que souvent l'auteur lu-même cherche encore son tableau quand il l'a depuis un quart d'heure devant les yeux“, Charles Blanc, Salon de 1868, Le Temps 12.5.1868

²³⁷ Charles Blanc, Salon de 1866 (I) GBA, 1a/20,1866, Kap.II, S.498-499

Künstler des Vorjahressalons werden nachgeahmt, oder aber die anderen erfinden eine „künstliche Originalität“, um möglichst Ähnlichkeiten auszuweichen.²³⁸ Im Salon von 1865 tadelt Blanc zudem die Anordnung der Werke in alphabetischer Reihenfolge der Künstlernamen. Er kritisiert die französische Schule, die „eine Überschwemmung von Mittelmäßigkeiten“ sei, und die Künstler ob ihrer geringen Fähigkeit zur Abwechslung und Wandlung. Die französische Malerei in ihrer Gesamtheit reduziere sich zur „l'industrie de l'art“.²³⁹ Für diese Situation macht er die Verwaltung verantwortlich, die, anstatt die Künstlerelite anzuspornen, die schwachen Künstler fördere. „Ah! combien ils avaient raison ces Grecs, nos maîtres! Leur Parnasse était un rocher que péniblement on devait gravir; le nôtre n'est qu'une pelouse sur laquelle on n'a qu'à s'étendre bien doucement.“²⁴⁰ Aufschlussreich sind in diesem Kontext die Fingerzeige Blancs in seinem Salonbericht von 1866.²⁴¹ Er verweist auf Werke außerhalb des aktuell stattfindenden Salons. Im Zusammenhang mit dem von Lévy im Salon ausgestellten Bild rekuriert er auf das vor 20 Jahren entstandene Bild 'Idylle' des genannten Künstlers, das sich im Privatbesitz von Prinzessin Mathilde befindet.

... cela ne nous étonne point; il n'est pas d'exposition qui ne soit écrémée par elle, d'un goût fin et sûr. C'est en artiste qu'elle choisit tout ce que notre peinture produit de plus heureux, surtout dans le genre intime et familial, car elle se défie de ce que nous appelons le style, parce qu'elle y subodore le poncif avec une spirituelle ironie et un flair redoutable.²⁴²

Blanc suggeriert in subtiler Weise eine Dichotomie von Ausstellungsstücken versus Sammlerstücke, von Bildern für privat intime Zwecke und solchen für den Salon. An anderer Stelle des Salonberichts von 1866 schweift er von der herkömmlichen Salonausstellung ab, indem er sich der Wandmalerei von Baudry im großen Saal des Hotel Paiva zuwendet.²⁴³ Dies sind nachdrückliche, implizite Hinweise, die bereits eine Abkehr vom Salon signalisieren. Sie zeigen, dass der Salon nicht als der absolute Gradmesser für die momentane Situation der französischen Kunst betrachtet werden soll. Durch eine ausführliche Beschreibung innerhalb des Salonberichts betont Blanc die für ihn geltende Gleichrangigkeit und damit Aufwertung eines nicht im Salon ausgestellten Werkes. Die Beschreibung und Erläuterung von Baudrys Wandmalerei muss zwingend als konkurrierender Gegenpart zum Salon verstanden werden.

Les peintures de M. Paul Baudry vaudraient qu'on en fit une description plus étendue et plus colorée; elles mériteraient *plus d'écriture*. Mais nous avons hâte de rentrer dans le palais des peintres exposants, et de nous faire pardonner une digression qui leur semblera intempestive, et qui, pour peu

²³⁸ Ibid. Salon de 1868, Le Temps 17.6.1868

²³⁹ Blanc meint damit ausdrücklich die französische Malerei, die in den Salons ausgestellt wird:

„je parle de celle que l'on peut juger aus salon, car il en est une autre dont les ouvrages sont incorporés aux monuments, et qui, hélas! reste ignorée;“, Le Temps, 12.5.1868

²⁴⁰ Charles Blanc, Salon de 1868, Le Temps 12.5.1868

²⁴¹ Ibid. Salon de 1866 (I), GBA, 1a/20, 1866, S.497-520

²⁴² Ibid. S.508-510 -- Prinzessin Mathilde (1820-1904), Cousine von Napoleon III . war eine ernst zu nehmende Künstlerin, die an einigen Ausstellungen teilgenommen hat. Vgl. Marguerite Castillon du Perron, La princesse Mathilde, Paris 1963; Marise Querlin, La princesse Mathilde, Lausanne 1966

²⁴³ Ibid. S.510ff

qu'elle se prolongeât, serait à leur égard une impolitesse.²⁴⁴

Blanc kreiert eine Kunst-Gegenwelt zum Salon und macht zwischen den Zeilen darauf aufmerksam, dass es Kunst gibt, die mehr der Publizierung bedarf. Es besitzt hohe symbolische Signifikanz, dass Blanc im Rahmen eines Salonartikels einem Kunstwerk außerhalb des Salons ein vollständiges Kapitel widmet. Auf der einen Seite sind ihm die Bilder von Paul Baudry eine längere und lebhaftere Beschreibung wert, auf der anderen Seite „eilt er zu den ausgestellten Künstlern zurück“. Dies ist als eine indirekte, aber eindeutige Bewertung der jeweiligen Werke zu interpretieren. Dass Blanc dies in auktorialer Weise kommentiert, stärkt ebendiesen Verdacht. Mit dem Exkurs über Baudry einerseits und der anklagenden Feststellung, dass nur zwei Mitglieder des Instituts, Lehmann und Gérôme, im Salon ausstellen, formuliert Charles Blanc in subtiler und verdeckter Weise seine negative Meinung über die schlechte Qualität des Salons.

In einem Zeitraum von mehreren Jahren wiederholt Blanc seine Kritik an den Bildformaten.²⁴⁵ Für ihn stellt es eines der bedeutendsten und folgenschwersten Symptome des zeitgenössischen Verfalls der französischen Kunst dar. Die Hauptschuld tragen die jährlichen Salons, die aufgrund ihrer Massierung der Werke die Künstler zu einer Anpassung zwingen würden. Je größer und vollgehängter der Salon sei, desto größere Dimensionen nähmen die Gemälde an.²⁴⁶ Nicht „grand art“, sondern „grandeur dimensionnelle“, die metrische Größe, sei in den Ausstellungen anzutreffen.²⁴⁷ Große Proportionen sollen nach Blanc bei würdigen Sujets angewandt werden. Ein Genrebild verträgt keine übersteigerte Dimension.²⁴⁸ Damit verstößt es gegen das ästhetische Gesetz. Sein Vorwurf richtet sich auch gegen die Kunstkritik. Sie habe bisher diesen Mangel noch nicht thematisiert. Dies entspricht jedoch nicht der Tatsache. Bereits 1842 äußert sich Théophile Gautier über die Problematik von Bildformaten.²⁴⁹

Die Diskussion über den Salon ist eine Diskussion zwischen zwei Interessengruppen, die des Künstlers und die des Staates. Für Blanc sind diese zwei Gruppen unvereinbar, weil „es ein wesentlich höheres Interesse gibt, das Interesse der Kunst“²⁵⁰. Das Dilemma kann nach Blanc nur durch Freiheit gelöst werden. Auf der einen Seite ist es die Freiheit für die Künstler, sich zum Zwecke von Ausstellungen zusammenzuschließen. Es sollen kostenpflichtige Einzel- oder

²⁴⁴ Ibid. S.512

²⁴⁵ Vgl. v.a. den Salonberichte vom 26.3.1845 in La Réforme und den Artikel „A la veille du salon 1874“, Le Temps 7.4.1874

²⁴⁶ „Les Jeunes filles chrétiennes de l'Herzogotie, tableau touchant et bien senti de M. Cermak, la *Siesta* de Gustave Doré, où il y a tant de vérité et de soleil, le *Betour du mari*, de M. Victor Giraud, sont des toiles démesurées, qui gagneraient infiniment si on les ramenait à des proportions plus raisonnables.“ Charles Blanc, Salon de 1868, Le Temps 19.5.1868

²⁴⁷ Beispiele v.a. in: L'avenir national 21.5.1865 und Le Temps 19.5.1869

²⁴⁸ „Mais encore une fois, est il nécessaire d'employer une toile gigantesque à un tableau de ce genre? N'est-ce pas comme si l'on prenait une voix de stentor pour conter une anecdote au coin du feu, où lire à sa femme un fait-Paris?“ Charles Blanc, Salon de 1868, Le Temps 19.5.1868

²⁴⁹ Vgl. Michael Marrinan, *Painting politics for Louis-Philippe*. London /New Haven 1988, S.20, Fussnote 132

²⁵⁰ Charles Blanc, Salon de 1868, Le Temps 12.5.1868

Allgemeinausstellungen veranstaltet werden, die die Neugierde der Besucher befriedigen und den Künstlern Geld und Ruhm einbringen.²⁵¹ Auf der anderen Seite ist es die Freiheit des Staates, für jedermann kostenlos zugängliche Ausstellungen in längeren Intervallen auszurichten. Diese Ausstellungen sollen sich durch eine strenge und sorgsame Auswahl von Kunstwerken sowie durch würdige und beste Aufstellungskonditionen auszeichnen und zur größten Ehre der französischen Kunst gereichen. Blancs Vorschlag besteht in der Dichotomie von „tableaux à voir“, Bilder zum Anschauen und „tableaux à vendre“, Bilder zu Verkaufen. Diese zweiteilige Lösung des Ausstellungswesens beinhaltet nach Blanc einen notwendigen ständigen Bazar einerseits und ein temporäres Museum andererseits, das der französischen Nation in mehrjährigen Abständen hervorragende Qualität gewährleistet. Auf diese Weise kann ein Kunstereignis mit der Präsentation der „grand art“ zelebriert werden.²⁵² 1869 wiederholt Blanc seinen Vorschlag. Er hält an der Zweiteilung fest, ergänzt um ein eingeschränktes Wahlrecht in der Kunst.²⁵³ Diese Lösung bringt seiner Meinung nach ebenso für die Jury Vorteile. Ohne die existenzielle Situation des Künstlers berücksichtigen zu müssen, ist die Jury in der Lage, bemerkenswerte Aufgaben auszuüben.²⁵⁴ Die Idee eines zweigeteilten Salons geht auf David d'Angers zurück, der 1838 den Vorschlag eines dualen Ausstellungssystems unterbreitet. Dieses besteht in einem halbjährlich sich erneuernden ständigen Salon ohne Jury und einer zehnjährigen, mit den besten Exponaten ausgestatteten, festlichen Ausstellung.²⁵⁵ Die Diskussionen dauern über Jahrzehnte an.²⁵⁶ Charles Blancs Reflexionen münden in der kategorischen Forderung: Der Staat muss eine Ausstellung in dieser Art für das Volk organisieren. Auch die weiteren Aufgaben des Staates im Kunstbetrieb benennt er konzis. Diese bestehen im Bau und in der Dekoration öffentlicher Gebäude, im Erhalt der Historienmalerei und der hohen Bildhauereikunst sowie der zeichnerischen Künste, der wertvollsten unter allen.²⁵⁷ Über die Salonberichterstattung hinaus formuliert Blanc einige Jahre später in seinem Werk 'Les Artistes de mon temps' in rigoroser und präziser Weise die

²⁵¹ Ibid.

²⁵² Ibid.

²⁵³ Ibid.16.6.1869

²⁵⁴ „Dispensé de compatir aux commencements débiles, de prévoir le suicide des refusés, de songer à des infortunes qui maintenant lui déconseillent la rigueur et le désarmement, il ferait une admirable besogne, parce qu'il est éclairé et qu'il serait juste. Bien des fois nous avons eu l'honneur de faire partie du jury, et toujours nous l'avons vu incliner à l'indulgence par humanité, et sacrifier à des personnes qui ne sont qu'intéressantes, la cause du beau, qui est sacrée.“ Ibid. 12.5.1868

²⁵⁵ David d'Angers, „Quelques idées sur les expositions“, in: Journal des artistes, 25,1838, S.156-158, zit in: Léon Rosenthal, Du Romantisme au réalisme, Paris 1914, S.44ff

²⁵⁶ Zur Problematik der Dichotomie vgl. Vaisse, Pierre, La troisième république et les peintres, Paris 1995; Eine ausführliche, historische Darstellung der Thematik der zweigeteilten Ausstellung gibt erstmals Patricia Mainardi, „The double exhibition in nineteenth-century France“, in: „Art Journal, 48, 1989, S.23-28, André Sfeir-Semler, Die Maler am Pariser Salon, bes. S.170ff

²⁵⁷ Charles Blanc, Salon de 1868, 2.5.1868. Bereits im Salonartikel vom 9.5.1865 weist Blanc dem Staat diese Aufgaben und Pflichten zu.

Aufgaben und Pflichten, die der Staat generell im Kunstbetrieb zu erfüllen hat.²⁵⁸ Dabei wiederholt er die Aussagen seiner Salonberichte. Er betont, dass es nicht so sehr die Aufgabe des Staates ist, den rein ästhetischen Wert eines Kunstwerkes oder die Meriten des Künstlers zu würdigen, sondern dass es vor allem darum geht, Kunst und Künstler in Bezug auf die nationalen Interessen zu fördern.

2.2.3. Charles Blancs Träumereien: ‘Salon d’honneur‘ und ‘Salon d’argent‘ . Realer Salon versus idealen Salon

Im Salonbericht von 1868 träumt Charles Blanc, von seinen Jury-Kollegen die Möglichkeit zu erhalten, eine Ausstellung nach seiner Idealvorstellung organisieren zu dürfen:

...il me semble que je composerais une Exposition charmante avec deux cent-cinquante tableaux environ, vingt sculptures, un petit cadre de médailles, quinze eaux-fortes, gravures au burin et lithographies, quelques projets d’édifices et restauration de monuments, cinq ou six miniatures, quarante ou cinquante dessins, aquarelles, guaches et pastels.²⁵⁹

Diesen seinen ‘Salon d’honneur‘ stattet er nicht nur mit den Offiziellen, sondern auch mit den „Adligen der Malerei“, den Senatoren, den Jungen und den Alten der französischen Schule, aus. Einen besonderen Platz weist er dem ‘Porträt des Vizeadmirals Jaurez‘ von Henri Lehmann zu. Er bewertet das Gemälde aufgrund des „reinen Stiles und der klaren Ausführung als hervorragend, „où je trouve toutes les apparences de la vie, non pas de la vie qui digère, mais de la vie qui pense, un morceau qui est mieux que réel, car il est vrai“.²⁶⁰ Zwei Porträts von Cabanel sollen das Bild flankieren. Es sind Porträts, von denen Blanc sagt, dass die dargestellten Personen würdig und vertraut zugleich sind. Noch weitere Bildnisse zählt er auf, die er als Exponate für den ‘Salon d’honneur‘ geeignet hält.

Charles Blanc beschreibt die Imagination einer idealen Ausstellung und eines idealen Salons als „einfachen Traum“, der niemandem schadet. Wie er selbst formuliert, träumt sich Blanc

²⁵⁸ „... de garder une haute impartialité en présence des écoles rivales et de ne pas compromettre sa dignité dans les querelles qui ne sont d’ailleurs pas de sa compétence. Pour juger les arts, l’Etat a un point de vue qui lui est propre, et les artistes le savent bien. Il encourage, ou du moins, il doit encourager, de préférence, les hommes qui se sont rendus capables de travailler à la décoration des édifices publics, ceux qui s’adonnent à la statuaire typique, à l’étude du style, à la gravure d’après les maîtres, et à la gravure en médailles, tous ceux enfin qui s’engagent dans une carrière où ne les suivront point le goût du public, les fantaisies de la vanité ou de la mode. Les récompenses décernées par l’Etat ont donc une valeur et une signification qui ne sont pas purement *esthétique*. Il est censé, qu’elles s’adressent à ceux qui font de l’art pour des multitudes qui ne paient pas, et non pas pour un très petit nombre d’hommes qui paient très cher. Le gouvernement peut donner sans doute la croix d’honneur à un artiste pour consacrer un succès éclatant obtenu dans l’opinion publique, mais il la doit surtout aux peintres, aux graveurs, dont le talent peut servir au triomphe des idées générales, qui sont toujours les plus généreuses.“ Charles Blanc, *Les Artistes de mon temps*, Paris 1876, S.419

²⁵⁹ Charles Blanc, *Salon de 1868*, *Le Temps* 12.5.1868

²⁶⁰ *Ibid.*

sein „eigenes kleines Museum“.²⁶¹ Dieser Traum wird jedoch, so Blanc expressis verbis, durch die Person de Chennevières unterbrochen.²⁶²

Voilà où j'en étais, et mon salon d'Honneur commençait à prendre une bien belle tournure.... quand tout à coup j'ai rencontré M. de Chennevières qui, s'apercevant des aberrations de mon esprit, m'a fait observer avec douceur que le jury n'avait aucun droit de s'immiscer dans les opérations du placement, que je commettais une flagrante usurpation de pouvoir, et qu'il croyait devoir m'engager à rentrer en moi-même (...) Malheureuse rencontre! Pourquoi m'a-t-on enlevé aux illusions de mon rêve? J'étais ravi de mon œuvre commencée! Un quart d'heure de plus, et j'allais terminer à souhait l'exposition des grands dignitaires. Les artistes m'avaient élu Sophi; j'étais applaudi et adoré; les couronnes pleuvaient sur ma tête... Mais je m'aperçois que tout cela n'est que le songe d'un homme éveillé, et que je ne suis - heureusement pour mon peuple- qu'un critique dans l'embarras un simple écrivain, et Gros-Jean comme devant.²⁶³

Es tritt eine Situation ein, in der Realität und Fiktion ineinander übergreifen. Eine eindeutige Zuordnung der Blanc'schen Äußerungen ist offensichtlich nicht mehr gegeben. Aus der realen Kritik am Salonwesen und dem Vorschlag der Dichotomie zur Problemlösung entsteht die Fiktion des „idealen Salons“, in die reale Komponenten implantiert werden. Aus der scheinbaren Nur-Vorstellung eines idealen Salons wird scheinbare Realität, indem sie durch eine realistische und aktuelle Figur gestört und durchbrochen wird.²⁶⁴ Einerseits erstellt Blanc den fiktiven Entwurf, der seinen geheimen Wunsch enthüllt, andererseits lässt er seinen in der Realität tatsächlich vorhandenen Gegenspieler de Chennevières auftreten. Analog dazu ist eine Verwässerung der Grenzen in der Person Charles Blancs selbst zu konstatieren. Die reale Ebene des Kritikers und die fiktive, imaginierte Ebene des Funktionärs und Verantwortlichen für die Kunst sind nicht mehr klar zu differenzieren. Aus Blancs realen Verbesserungsvorschlägen und Idealen bezüglich des Ausstellungswesens wird eine fiktive Welt geschaffen. Blancs Träumereien sind auch interpretierbar als verschlüsselte Sprache und kodierte Sprechweise. Gerade in prekären Anliegen mit zumeist politischen Bezügen ist diese Methode bei Blanc wiederholt festzustellen.²⁶⁵

Er schafft sich durch die imaginative Ebene ein Forum für die Diskussion seiner Ideen. Er thematisiert seinen fiktiven 'Salon d'honneur', indem er abermals einen fiktiven Dialogpartner auftreten lässt.²⁶⁶ Die Person ist ein Maler, der im Monolog sich die Frage stellt, warum weder er noch gewisse andere Maler, nicht aufgenommen worden seien. Blanc bezieht seinerseits Stellung und thematisiert somit die Beziehung von Kritiker und Künstler. Ein Jahr nach seiner Träumerei präsentiert Blanc 1869 den seinen eigenen Vorstellungen gerecht werdenden idealen Raum in der von ihm geforderten „privilegierten Ausstellung“ des zweigeteilten Salonsys-

²⁶¹ Ibid.

²⁶² Zur Person Philippe de Chennevières und zur problematischen Beziehung zwischen ihm und Charles Blanc, vgl. Kap. III, Rezeption; Chennevières und die Salonproblematik, vgl. „Jane Mayo Roos, „Aristocracy in the Arts: Philippe de Chennevières and the Salons of the Mid 1870s“, in: Art Journal, 48, 1989

²⁶³ Charles Blanc, Salon de 1868, Le Temps 12.5.1868

²⁶⁴ Zur Methode, vgl. Kapitel I / Pkt.3.1.2.

²⁶⁵ Vgl. Kap. II / Pkt. 1.3. und 3.ff-- Zur Thematik der Kodierung und verschlüsselten Sprache, vgl. Richard Wrigley, The Origins of french art criticism, Oxford 1993, S. 231

²⁶⁶ Charles Blanc, Salon de 1868, Le Temps 19.5.1868

tems.²⁶⁷

Oh! l'attrayant Salon que celui où l'on exposerait dans une chambre doucement éclairée, seulement une vingtaine de tableaux comme ceux dont nous venons de parler, en ayant soin d'espacer les toiles pour nous laisser la faculté de nous réunir autour, et le temps de respirer! Ce serait la petite pièce après les tragédies humaines ou divines. Du haut de l'Olympe, du haut du ciel ou des cimes du Caucases, on descendrait se reposer dans la vie intime. On ferait une promenade avec le harem sur le caique de Gérôme; (...) on entrerait dans la *Menagerie* de M. Brunet Honard, pour voir manger les tigres et danser les ours. On s'amuserait un instant devant le *Carnaval breton* de M. Bridgman. A chaque pas, on changerait de plaisir, d'émotion et de contrée. (...) on suivrait l'Alsacien Haffner à la chasse, pour aller se mettre avec lui à l'*Affût des canards*; ensuite, on irait se perdre délicieusement dans les *Ils du Rhin*, peintes par M. Gustave Jundt, avec un sentiment si étrange de poésie septentrionale; (...) ²⁶⁸

Die Beschreibung des Ausstellungsraumes ist in zweifacher Hinsicht interessant. Zum einen beschreibt Blanc ausführlich eine mustergültige Raumatmosphäre und Hängung, die eine intime und persönliche Begegnung mit den Gemälden zu inszenieren erlaubt. Er demonstriert eindrucksvoll die eminente Bedeutung der Ausstellungsbedingungen für das Kunstwerk und dessen Beziehung zum Rezipienten. Durch das Einfügen einer weiteren fiktiven Geschichte verweist er emphatisch auf diesen Aspekt, der für ihn die *conditio sine qua non* für die „Würde des Kunstwerkes“ ist.²⁶⁹ Zum anderen wird der Aspekt der „promenade“, der für seine eigenen Schriften bedeutsam ist²⁷⁰, als implizites Postulat an die Ausstellungsräumlichkeit evident.

Wenn Blanc seine Salonschriften von 1869 und damit auch seine regelmäßige Tätigkeit als Salonschreiber mit der eindringlichen Reflexion beschließt, ein „Banause“ in dem aktuellen Salonsystem zu sein, dann drückt er nicht nur die drastische Notwendigkeit einer Veränderung im derzeitigen Ausstellungswesen aus, sondern stellt sich gleichzeitig selbst in den Mittelpunkt dieses Umwandlungsprozesses.

Oui, nous sommes encore quelque peu barbares; et barbares nous resterons, tant qu'on ne sera point décidé à faire passer le beau avant l'innombrable, à peser les talents au lieu de les compter, et à organiser des Expositions avec art, c'est-à-dire avec choix, car là où il n'y a point de choix, il n'y a point d'art.²⁷¹

Charles Blanc ist bestrebt, die französische Schule aus ihrem unkultivierten Zustand zu erlösen. Der Schlussabsatz muss dahingehend interpretiert und verstanden werden, dass Blanc den Salon „unbarmherzig“ behandelt, solange dessen Maxime Quantität vor Qualität lautet. In

seiner Berichterstattung negiert er gleichsam den realen Salon und imaginiert stattdessen einen fiktiv idealen Salon mit sich selbst als Initiator. Blanc präsentiert sich als der innovative Reorganisator einer Institution, dessen Name ein Synonym für Qualität des Ausstellungswesens bilden soll.

²⁶⁷ Ibid. 16.6.1869

²⁶⁸ Ibid.

²⁶⁹ Blanc erzählt von einer Besichtigung von Bildern, die er in Begleitung von wichtigen Künstlern und Kunstkennern unternommen habe. Es seien hervorragende Werke von Bronzino und Rembrandt gewesen. Einer seiner Begleiter sei in minutenlanges, stilles Verharren vor einem der Gemälde gefallen und habe mit dem Hinführen der Hand zur Brust die Geste des Glaubensbekenntnisses eingenommen. Charles Blanc, Salon de 1869, Le Temps 16.6.1869

²⁷⁰ Vgl. Kap. I. / Pkt.2.1.

²⁷¹ Charles Blanc, Salon de 1869, Le Temps 16.6.1869

Eine weitere Stufe wird erreicht, wenn Blanc neben dem ‘Salon d’honneur‘ den ‘Salon d’argent‘ in seinen Phantasien erstellt, „... qu’après avoir composé un Salon d’honneur, j’ai formé comme qui dirait un Salon d’argent; mais l’argent est aussi, dans certains cas, une manière de gloire, une forme de l’honneur.“²⁷² Im Gegensatz zum ‘Salon d’honneur‘, der in der Salonordnung real vorhanden ist, stellt der ‘Salon d’argent‘ einen rein fiktiven, nur aus der Vorstellung herrührenden Raum dar. Das Motiv entlehnt Blanc offensichtlich der als Lösung des Salonproblems entstandenen Dichotomie „tableaux à voir“ und „tableaux à vendre“. Das zweiteilige Ausstellungssystem von „Bazar“ und „Museum“ beinhaltet die Frage nach der Wertigkeit eines Kunstwerkes. Blancs imaginäre Intention, eine Galerie des Geldes zu erstellen, ist endlich die Reaktion und logische Fortsetzung dieser Zweiteilung. Parallel zur Dichotomie „Bilder zum Anschauen“ versus „Bilder zu Verkaufen“ entsteht die Dichotomie „künstlerischer Wert eines Bildes“ versus „ökonomischer Wert eines Bildes“. Mit dieser gedanklichen Spielerei geht Blanc den offensiven Schritt in den Kunsthandel, indem er die Problematik der Beziehung von Kunst und Geld offen zur Sprache bringt.

Während Blanc mit der ‘Gazette des Beaux-Arts‘ als einer Art Salon- und Galeriebesuch,²⁷³ ein Forum für die Arbeit der ‘Amateure‘ schafft, stellt er sich im Rahmen des Salonartikels als „Experte“ für den Rat suchenden ‘Amateur‘ zur Verfügung. Charles Blanc präsentiert sich als Berater eines Privatmanns beim Ankauf von Bildern, der sich eine eigene Galerie aufbauen will. Die Frage nach dem Wahrheits- oder Fiktionsgehalt dieser Geschichte ist auch hier wieder nicht eindeutig zu beantworten. Blancs Empfehlung gilt vor allem jungen talentierten Malern, deren Bilder finanziell günstige Zukunftsperspektiven bieten. Zwei Kriterien bei der Auswahl sollen seiner Meinung nach berücksichtigt werden, zum einen die Persönlichkeit und der Charakter des Auftraggebers, die mit den Kunstwerken korrespondieren sollten, zum anderen die Abwechslung innerhalb einer Galerie.

Charles Blanc nimmt eine für das 19. Jahrhundert wichtige Thematik auf. Die Beziehung von Kunst und Geld gewinnt zunehmend an Aufmerksamkeit.²⁷⁴ Eine Äußerung von Chateaubriand veranschaulicht jedoch die ambivalenten Gefühle und Meinungen, die die Diskussion über dieses Thema prägen. „Oh! argent que j’ai tant méprisé, tu as pourtant ton mérite, (...) source de liberté tu arranges mille choses dans notre existence“.²⁷⁵ Blanc stellt sich dem aktuell werdenden Thema des Kunstmarktes. Er nimmt damit auch die für die Impressionisten zentrale Problematik in seine Salonkritiken mit auf. H. White spricht in seiner Darstellung über das Verhältnis von Kritiker und Kunstmarkt von einem „neuem System“. Die finanziellen Spekulationen im Bereich der Kunst finden ihren Gegenpart in der Spekulation des

²⁷² Charles Blanc, Salon de 1868, Le Temps 26.5.1868

²⁷³ Vgl. Kap. I. / Pkt.5ff

²⁷⁴ Vgl. Nicolas Green, „Dealing in temperaments: economic transformation of the artistic field in France during the second half of the nineteenth century“, in: Art History, 10, 1987, S.59-78

²⁷⁵ Chateaubriand, zit.in: Adeline Daumard, Les Bourgeois et la bourgeoisie en France depuis 1815, Paris 1987, S. 69

Geschmacks.²⁷⁶ Ebendiese Thematik spiegelt sich eindeutig in den späten Salonschriften. Mit Nachdruck verweist Blancs Aussage auf die neue Komponente der Spekulation, die jedoch bei ihm eine rigorose Einschränkung erfährt. Seine Grundlage jeglichen Kunsthandels und auch der damit verbundenen Spekulationen sind die Liebe zur Kunst und die Wahrung der Würde gegenüber Kunstwerken und Künstlern. Ungeachtet der Hinwendung zum Kunstmarkt manifestiert sich seine eigene Position kategorisch. Trotz allen finanziellen Erwägungen darf der Handel mit Kunst nur mit wirklich an Kunst Interessierten erfolgen.²⁷⁷ Dass Blanc als Kunstberater anstelle eines monetären Honorars ein Bild bevorzugen würde²⁷⁸, unterstreicht die Aussage und lässt seine Haltung erkennen. Für ihn gilt als unumstößliches Gesetz, dass Kunsterwerb nicht aufgrund von ökonomischen Erwägungen erfolgen darf, sondern einzig aus Liebe zur Kunst, wie sein freiwilliger Verzicht auf Geld, das Symbol der Finanzwelt, zeigt. Dies hat sowohl für ihn selbst und seine Arbeit als auch für seinen Auftraggeber Gültigkeit. Für Blanc müssen die Kunst und der Kunstmarkt immer der moralischen Norm unterworfen sein. Wenn Blanc in den späten 1850er und in den 1860er Jahren über die Vorstellung reflektiert, genügend Geld für den Erwerb von Kunstwerken zu besitzen²⁷⁹, dann übernimmt er ein verbreitetes Sujet jener Zeit. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts finden sich bei Kunstkritikern nicht selten Äußerungen über Geldbesitz und einem damit möglichen Kunsterwerb. Emile Zola reflektiert Mitte der 1860er Jahren in 'Mon Salon' ebenfalls über den Ankauf von Kunstwerken, wenn er genügend Geld hätte. Dennoch zeigt sich ein gravierender Unterschied zwischen den beiden. Die Intentionen von Zola sind mehr auf den finanziell spekulativen Aspekt gerichtet. Dieser würde sich alle Werke Manets kaufen, weil in fünfzig Jahren eine enorme Gewinnsteigerung zu erwarten sei im Gegensatz zu anderen Werken, die aktuell sehr teuer seien.²⁸⁰ Blanc hingegen träumt davon, Kunst zu besitzen.²⁸¹ Er wäre einfach nur entzückt, zwei Bilder von Caraud, 'Chérubin' und 'Comte Almaviva' in seinem Besitz zu haben.²⁸² Charles Blanc betrachtet es als ungerecht, dass Personen mit wenig Liebe zur Kunst viel Geld und solche mit wenig Geld viel Liebe zur Kunst besäßen.²⁸³ Charles Blanc öffnet sich dem Kunstmarkt und dessen finanziellen Aspekten. Damit entspricht er der im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts festzustellenden dualistischen Tendenz zu einer

²⁷⁶ Harrison C. / Cynthia White, *Canvases and careers: Institutional change in the french painting world*, New York/ London 1965; das Werk ist die ausführlichste Darstellung über Kritiker- Kunstmarkt; hier S.98

²⁷⁷ *Parlons franc: votre tardive et irrésistible inclination pour la peinture, ne cache-t-elle pas l'idée d'un placement avantageux?... Si j'en étais sûr, je vous refuserais mon assistance; mais ce serait abandonner la cause des meilleurs artistes au profit des artistes médiocres. Je vais donc continuer mes fonctions de cornac.* Charles Blanc, Salon de 1868, *Le Temps* 26.5.1868

²⁷⁸ *Ibid.* -- vgl. dazu Kap. II /Pkt.3ff

²⁷⁹ *Le Temps* 17.6.1868 -- vgl. Charles Blanc, 'Vente de la Galerie de M.W. Hope', in: *L'Artiste*, NS/ 3.1858: „Si j'étais un des illustres financiers qui vont assister à cette vente et auxquels obéissent les millions...“, S.292

dazu 16.6.1869 : „C'est pourtant là ce qu'est remarquable dans ce tableau, que je paierais cher si j'étais riche.“ gemeint ist das Genrebild 'Retour de la dime' von M. Vibert.

²⁸⁰ Zit. in: H. White, *Canvases and careers*, S. 123

²⁸¹ Charles Blanc, Salon de 1868, *Le Temps* 26.5.1868

²⁸² *Ibid.* 17.6.1868

²⁸³ *Ibid.*

ästhetischen und zugleich ökonomisch ausgerichteten kunstkritischen Betrachtung.²⁸⁴ Insbesondere im dritten Salonbericht von 1868 fokussieren sich Blancs Reflexionen zunehmend auf den finanziellen Aspekt. Dies zeigt sich an seinen in den wirtschaftlichen Kontext gestellten Bilderläuterungen und an einer „Empfehlungsliste“ für den Ankauf von Bildern.²⁸⁵

Mais j'en reviens à mes connaissances économiques. Les deux tableaux de M. Vibert vous auraient coûté quelques mille francs à peine; maintenant, vous les paierez très cher, surtout si M. Vibert obtient la médaille, ce qui est probable, parce qu'alors ses ouvrages seront plus demandés qu'offerts, tandis qu'ils étaient naguère plus offerts que demandés.²⁸⁶

Blanc spricht in einer wirtschaftlich orientierten Sprache von Nachfrage und Angebot. Die neuen Tendenzen lassen sich bei Blanc auch über seine Salonberichterstattung hinaus beobachten. 1857 veröffentlicht Blanc detaillierte Kataloge von in Paris stattfindenden Privatverkäufen und Auktionen unter dem Namen 'Le Trésor de la curiosité'.²⁸⁷ Die Käufer sind ausländische Museen, Adelshäuser, französische Privatleute und Händler, aber auch der französische Staat.²⁸⁸ Es folgen weitere solche Publikationen, wie der 1858 in 'L'Artiste' erschienene Artikel 'Vente de la Galerie de M.W. Hope'. Hier spricht Blanc explizit von einem „neuen Element“ in der Beurteilung durch die „Herren Millionäre“. Die Herkunftsfrage dominiert über die Wesensfrage eines Bildes. Nicht die Frage aus welchem Atelier, sondern aus welcher Galerie das Kunstwerk stamme, sei nun von Bedeutung. Die Besitzer der Kunstwerke seien es nun, die das „Echtheitszertifikat“ unterzeichneten.²⁸⁹

Die späten Salonberichte stehen paradigmatisch für eine Reformierung des Salonwesens. Blancs Kritik und seine daraus resultierenden Vorschläge visieren als Ziel eine allgemeine „Reinigung“²⁹⁰ des Salons an. Sie soll zur effizienten Steigerung der Qualität im Salon führen.²⁹¹ Drastisch veranschaulicht Blanc, dass nur eine einzige von allen Mängeln befreite Ausstellung genügen würde, um ein „musée précieux“²⁹² entstehen zu lassen. Dem in den späten Schriften immer wieder auftauchenden Museumsgedanken folgt drei Jahre später, am 26. Oktober 1871, Charles Blancs 'Rapport' an den 'Ministère de l'Instruction publique des Cultes et des Beaux-Arts', in dem er Jules Simon den Vorschlag eines 'Musée Universel' unterbreitet.²⁹³ Das Projekt, das später 'Musée des Copies' heißen wird, sieht ein Museum vor,

²⁸⁴ Vgl. H. White, *Canvases and careers*, S.76ff

²⁸⁵ Charles Blanc, *Salon de 1868*, *Le Temps* 26.5.1868

²⁸⁶ *Ibid.*

²⁸⁷ 1. Band 1857, 2. Band 1858.

²⁸⁸ Zu den Verkaufs- und Preislisten siehe White, *Canvases and careers*, 1965

²⁸⁹ Charles Blanc, „Vente de la Galerie de M.W. Hope“, in: *L'Artiste*, NS/ 3.1858, S.291-293, hier: S.291

²⁹⁰ „Nous avons souvent pensé que le Louvre serait la merveille des merveilles, si l'on prenait un beau jour la courageuse résolution de l'épurer, c'est-à-dire d'en ôter tous les morceaux de troisième et de quatrième ordre, dont on formerait ailleurs un musée purement historique.“ Charles Blanc, *Salon de 1868*, *Le Temps* 12.5.1868

²⁹¹ *Ibid.* *Le Temps* 17.6.1868

²⁹² *Ibid.*

²⁹³ Charles Blancs Rapport an: Ministère de l'Instruction publique des Cultes et des Beaux-Arts Cultes et des Beaux-Arts, Bureau, Archives Nationales, F21, 572, 26.10.1871 -- vgl. Charles Blanc, „De l'Etat des Beaux-arts en France“, *Le Temps* 14.4.1874 und 7.4.1874

in dem Abgüsse von Meisterwerken der Weltkunst, die sich nicht in Paris befinden, versammelt sind. Blancs Gesuch wird sehr schnell stattgegeben, und die Realisierung des Projektes geht zügig vonstatten, was im Nachhinein viel Kritik einträgt.²⁹⁴ Nach der Entlassung Blancs aus dem Amt des Direktors folgt die baldige Schließung des Museums. Blancs Nachfolger Philippe de Chennevières verlagert die Kopien in die 'Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts', wo sie den Kunststudenten zu Übungs- und Studienzwecken dienen sollen.²⁹⁵ Es ist Blancs ehrgeizigstes Anliegen und gemäß der Rezeption ein permanent umstrittenes Projekt gewesen.

2.3. Die Entwicklung seiner Salonberichterstattung

Die Untersuchung der Blanc'schen Salonberichte der frühen und späten Phase legt zum einen die Gemeinsamkeiten, zum anderen die Veränderungen offen, denen sie über die Jahrzehnte unterliegen. Die Schriften sind Manifestationen seiner Persönlichkeitsstruktur und seiner verschiedenen Gesichter, aber insbesondere auch der Entwicklungsstadien seiner Interessens- und Aufgabengebiete. Es zeigt sich, wie sehr Charles Blancs Beschäftigungen über den Salonschreiber hinaus sich in seinen Schriften widerspiegeln. Die Berichte von 1868 und 1869 lassen seine Wandlung vom Kritiker zum Ausstellungsmacher, Organisator und Kunstexperten, erkennen, deren Rolle er, wie er äußert, durch vielfältige Studien auszufüllen imstande sei.²⁹⁶ In den frühen Jahren hingegen spielt sein zeitlich noch nicht weit zurückliegendes Künstlerdasein eine Rolle. Charles Blanc zeigt sich als Salonjournalist, dessen Nähe zum eigenen Künstlerdasein, aber vor allem zu den Künstlern spürbar ist. Sein Hauptanliegen der frühen Salonberichten, die Vermittlung von Kunstverständnis, hat vor allem die Vernetzung von Kunst, Künstler und rezipierendem Betrachter zum Ziel. Die Aussage aus dem Jahre 1846, dass die Malerei von Decamps nicht zu entschlüsseln sei,²⁹⁷ resultiert außer aus einer philosophischen Komponente auch aus der Sicht des Malers. Diese Tendenz zeigt sich ebenfalls in der Besprechung der Werke von Diaz, wenn Blanc nachdrücklich auf den Aspekt des „enseigner“ verzichtet. Er spricht sich für ein Verbot des Belehrens dieses Malers aus. Charles Blanc tritt hier als der tendenziell „Nicht-Regelgebundene“ auf. Dieser Aspekt bildet gegenüber den späteren Salonberichten eine Ausnahme.

Eh! mon Dieu! il est des rêveurs qu'il faut laisser rêver; ne dérangeons rien aux fantaisies d'un tel coloriste; n'enseignons pas les règles à ce pinceau vagabond, à ce bohémien de l'art: c'est un fou que je pré-

²⁹⁴ Vgl. Kap. III, hier sind vor allem die Ausführungen von Philippe de Chennevières zu beachten.

²⁹⁵ Zur Problematik des 'Musée des Copies' vgl. v.a.: Pierre Vaisse, „Charles Blanc und das Musée des Copies“, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, Bd.39, 1976 (S. 54-66); Albert Boime, „Le musée des copies“, in: 'GBA', 1964, (S.237-246); Paul Duro, „Le musée des copies de Charles Blanc à l'aube de la III. République“, in: Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français, 1985/87 (283-313); Henri Delaborde, „Le musée des copies“, in: Revue des Deux Mondes, Paris 1973 (S.209-218); Eugène Müntz, „Le musée des l'Ecole des Beaux-Arts“, in: GBA, 1890 (S.273-288)

²⁹⁶ Vgl. v.a. Charles Blanc, Salon de 1868, Le Temps 26.5.1868

²⁹⁷ Vgl. v.a. Charles Blanc, Salon de 1846, La Réforme 25.3.1846

fère à bien des sages; car ses folies me ravissent, et plus que personne, il a le secret de se faire tout pardonner. Ce secret, je puis le divulguer sans crainte, car je suis bien sûr qu'on ne le lui volera pas, ce grand secret... c'est d'être un peintre charmant.²⁹⁸

Diese Bemerkung impliziert ein Verständnis, das nur auf der Ebene des intimen Austausches von Künstler zu Künstler erfolgen kann. Charles Blanc fügt punktuell aktive Verbesserungsvorschläge in seine Erläuterungen und Besprechungen von Werken ein. Entscheidend ist jedoch, dass es lediglich Vorschläge,²⁹⁹ nicht aber Postulate sind.

Wenn die Salonbesprechungen der 1840er Jahre mit denjenigen der 1860er Jahre verglichen werden, ist festzustellen, dass Blanc in den frühen Jahren malend deskriptiv über die Bilder schreibt und nicht wie später theoretisierend. Die kunsttheoretische Information wird in den 1840 Jahren auf der Ebene der Deskription vermittelt. Lediglich einzelne noch nicht profund ausformulierte theoretische Elemente sind anzutreffen.³⁰⁰ Es fällt besonders auf, dass in den frühen Salonartikeln der didaktisch erzieherische Ton fehlt, während Blanc in der späteren Phase dezidiert als Lehrender erscheint. 1869 spricht er von „enseignements que pourrait donner un critique“³⁰¹. Sein Ausgangspunkt liegt jedesmal in der Unwissenheit und im Bildungsmangel der Rezipienten. Je nach deren Niveau erfolgt jedoch eine Anpassung. Seine frühen Berichte richten sich an die „Kunstanalphabeten“, die „illettrés“³⁰², seine späteren Schriften wie auch die ‚Grammaire‘ an die „multitude sans idées, sans lumières“³⁰³. Die Formulierungen machen eine subtile Veränderung im Wissensstand der Leser transparent, den Blanc in einer leichten Aufwärtsentwicklung sieht.

Die Berichte, die sich dem Thema Skulptur widmen, bilden diesbezüglich eine Ausnahme. Hier zeigen sich bereits in der frühen Phase jene Aussagen, die aufgrund kunstpolitischer, kritischer und didaktischer Faktoren sonst erst für die 60er Jahre charakteristisch sind.³⁰⁴ Diese Artikel weisen kritische sozial- und kulturpolitische Anmerkungen über Erziehung und Aufgaben des Staates auf, die für die spätere Salonberichterstattung kennzeichnend sind. Die essentiellen Merkmale der späteren Schriften sind dementsprechend in der frühen Phase bereits angelegt. Dennoch ist auch oder sogar in diesen Artikeln festzustellen, dass Blancs kunsttheoretische Aussagen weder mit weiteren Informationen überfrachtet noch mit längeren Exkursen aufgeladen werden. Auf der Basis einer schlichten Aussage über Kunst und Plastik werden

²⁹⁸ Ibid. 4.4.1846

²⁹⁹ Ibid.

³⁰⁰ Ibid.19.4.1846

³⁰¹ Ibid. Salon de 1869, Le Temps 19.5.1869

³⁰² „... il est bon que sous des formes visibles et sensibles, on enseigne aux illettrés, c'est à dire aux pauvres, tout ce qu'il entre de fiel dans l'âme des Rodin, des Tartufes et des dévôts“, der Satz steht in Zusammenhang mit dem Gemälde ‚Inquisition‘ von Robert Fleury, erfährt bei Blanc jedoch auch allgemeine Bedeutung, Ibid. Salon de 1845, La Réforme 26.3.1845

³⁰³ „, tandis que l'art est vivant, qu'il entre partout, qu'il attire, intéresse et convertit tout le monde, la faculté de juger les œuvres ... semble complètement étrangère à notre public. De toutes parts s'ouvrent des Salons officiels et des expositions privées, où se précipite une multitude sans idées, sans lumières, et qui, faute d'un rudiment, donne tête baissée dans un déluge d'erreurs.“, Grammaire, Introduction, S.2

³⁰⁴ Vgl. bes. Charles Blanc, Salon de 1846, La Réforme 27.5.1846

einige Künstler des Salons analysiert.

Die Entwicklung, die in Blancs Schriften zu beobachten ist, korrespondiert mit einer dem jeweiligen Wissensstand der Rezipienten angepassten, kontinuierlich fortschreitenden Erziehung. Charles Blanc geht bewusst auf das Lesepublikum ein und baut auf dessen jeweiligem Bildungsstand seine Berichterstattung auf. Dies hat eine höhere Emotionalität und Beschreibungsintensität in den früheren Schriften zur Folge, eine kritische, sozialpolitische Nuancierung und eine 'Grammaire des arts du dessin' bezogene theoretische Ausrichtung in den späten Schriften.

Wenn Blanc 1846 anlässlich der Besprechung von Decamps' Bild von „wirklicher Alchemie“ spricht, dessen Zutaten und Geheimnisse nicht bekannt seien,³⁰⁵ dann entspricht diese Aussage in einem beträchtlichen Maß dem Charakter der frühen Salonberichte. Charles Blanc bringt sich in die frühen Salonartikel im Vergleich zu den späteren mit viel Subjektivität ein.³⁰⁶ Er kompensiert die noch mangelnden theoretischen Erklärungen mit subjektiv kreativen Vorschlägen.³⁰⁷ In späterer Zeit konzipiert er die Texte mit einer intensiveren theoretischen Zielgerichtetheit. Die Emotionalität ist dann reduziert und tritt lediglich in jenen Momenten in Erscheinung, in denen Blancs Hauptanliegen berührt werden, wenn er die Grundfesten seiner kunstphilosophischen Anschauung und die Qualität der französischen Schule in Gefahr sieht. In den 1860er Jahren postuliert Blanc ein stringentes Grundwissen für den Künstler einerseits und den Kunstkritiker und Kunstjournalisten andererseits, um den Inhalt eines Kunstwerkes nicht dem Zufall zu überlassen.

1845/1846 stellt er das Kunstwerk und den Künstler unter besonderer Berücksichtigung des Rezipienten in das Zentrum seiner Betrachtungen. Seine Salonberichte visieren einen verständlichen Zugang zum Kunstwerk an. Eine Systematik fehlt. Blanc erscheint als Salonschreiber, der noch ohne festen Raster von Kriterien agiert. 1865 sind die Salonberichte von der Gesamtperspektive der Kunst geprägt. Die soziopolitischen Aspekte der frühen Phase werden in den späten Salonberichten vernetzt zu kunst- und kulturpolitischen Aussagen geformt. Es geht Blanc nicht mehr um das Kunstwerk allein, sondern vielmehr um die Kunst in ihrer Gesamtheit. In der frühen Phase bildet das Kunstwerk den Mittelpunkt und nicht wie in den späteren Jahren nur noch den Rahmen für theoretische Erläuterungen. Nicht die Theorie, wie in der späteren Zeit, sondern das Werk und der Künstler dominieren zunächst.³⁰⁸ Als allgemeines und übergeordnetes Resümee der Salonberichte in den 40er Jahren muss gelten, dass sie 'wirkliche Salons' beinhalten. Die Berichte fokussieren sich auf den aktuellen Salon und stellen noch nicht, wie dann in den 60er Jahren, partiell nur einen Rahmen für Blancs theoretische Aussagen sowie seine Überlegungen zu einem „idealen Salon“ dar.

Der große Unterschied zwischen früher und später Phase liegt im Fehlen einer harschen Kritik.

³⁰⁵ Charles Blanc, Salon de 1846, La Réforme 25.3.1846

³⁰⁶ Vgl. „... je voudrais“

³⁰⁷ Vgl. Charles Blanc, Salon de 1845, La Réforme 31.3.1845

³⁰⁸ Vgl. v.a. die Berichte vom 26.3. und 31.3.1845

Sie ist erst in den 1860er Jahren, mit Ausnahme der ‘Gazette des Beaux-Arts‘ von 1866, ostentativ präsent.³⁰⁹ In der frühen Phase werden die Salonartikel durch ein einfühlsames, teilweise sogar poetisches und philosophisches Erläutern und Beschreiben determiniert. Blancs Kritik erfolgt in moderater Weise, im Sinne von „reprocher“, tadeln und zurechtweisen, wie er 1846³¹⁰ expressis verbis formuliert. Blanc verfährt mit seiner Kritik an Fehlern in einer Darstellung,³¹¹ nicht herausfordernd und streng. Es ist nach Blanc die Pflicht eines Kritikers auf die „Tagestendenz“ zu reagieren. Damit thematisiert er auch sein Verhalten. In den frühen Salonzyklen fehlt jegliche stringente Kritik. Wenn er Kritik übt, dann in äußerst moderater Weise. Sie bezieht sich nur auf die ausgestellten Werke, nicht aber auf die Institution Salon. Es ist keine Salonkritik, sondern eine Objektkritik.

Im letzten Salonartikel der Serie von 1868 klagt Blanc, dass in der Tagespresse das Nützliche über das Schöne dominiere³¹², und erhebt Klage, dass der Kunst zu wenig Raum zugestanden werde. Diese Aussage ist insofern von Bedeutung, als sie indirekt zeigt, dass die Salonartikel für Blanc ein Podium für die Vermittlung seiner allgemein kunsttheoretischen und kunstphilosophischen Gesinnung bilden. Dabei werden die aktuell relevanten Aussagen innerhalb eines allgemeingültigen Rahmens aus Kunstgeschichte und Kunsttheorie vorgebracht. Der Aktualitätsbezug erhebt einen starken Anspruch auf Zeitlosigkeit. Größtenteils fungieren die ausgestellten Exponate als Beispiele in einer gesamt kunsthistorischen, kunsttheoretischen und kunstphilosophischen Betrachtung.

Charles Blanc transportiert in den Salonbesprechungen jeweils seine eigenen Anliegen. Er formuliert sowohl explizit als auch implizit Postulate, denen er dann eigene Projekte folgen lässt, die als Lösungen des von ihm erkannten Problems fungieren. Aus den nur tendenziell angelegten Aspekten werden nachträglich eigenständige Themen. Die Salonbesprechungen erfahren eine kontinuierliche Weiterentwicklung. Aus einzelnen politischen Äußerungen werden autonome politische Plädoyers.³¹³ Besonders augenfällig zeigt sich dies in Blancs „Traumvorstellungen“ in den Schriften der 1860er Jahre. Die Blanc’schen Ausstellungsimaginationen scheinen in sein späteres Projekt, das ‘Musée des Copies’, partiell einzufließen und dort vom Gedankenansatz her Realität zu werden. Seine „populistisch“ präsentierten Ausführungen in den frühen Salonbesprechungen erfahren in seinem 1867 erscheinenden Lehrbuch der ‘Grammaire des arts du dessin’ eine stringente Erhöhung.

In seinem vierten und letzten Artikel zur Serie ‘A la veille du Salon de 1874’ gibt Blanc

³⁰⁹ Zur Ausnahmestellung des Salonberichtes von 1866 in der ‘Gazette des Beaux-Arts’ siehe Kap.II / Pkt. 5.2.2. und 5.4.

³¹⁰ Charles Blanc, Salon de 1846, La Réforme 19.4.1846

³¹¹ „Cà et là, j’oserais peut-être relever quelques incorrections, des pieds trop bombés, trop petits pour les figures et aussi trop distingués, car il ne faut pas perdre de vue que les apôtres étaient de simples pécheurs, de rudes hommes du peuple, arrachés au travail, et n’ayant d’autre noblesse que la foi.“ La Réforme 31.3.1845

³¹² „L’art est le luxe de la vie, et il est tout simple qu’il cède le pas, dans la presse quotidienne, à tant de questions et à tant de choses qui sont de nécessité première pour la consommation des esprits. Le Beau doit dire à l’utile. „Après vous, s’il en reste“. On conçoit donc qu’il nous soit impossible de trouver place dans les journaux, déjà si encombrés, pour les comptes rendus que réclameraient de nous „, Le Temps, 30.6.1868

³¹³ Vgl. Kap. II / Pkt.4ff

offiziell die Übergabe seiner Salonberichterstattung an Paul Mantz bekannt. Er beschreibt seinen selbsternannten Nachfolger als einen Kritiker, der die moderne Schule und die zeitgenössischen Künstler gründlich studiert habe. Er wisse über den Salon „in perfekter Sachlage der Dinge“ zu schreiben und sei imstande, geschickt zu formulieren.³¹⁴ Diese Aussage impliziert, dass Blanc seine Aufgabe als Salonkritiker als erfüllt betrachtet. Er entspricht damit dem Postulat des „kritischen Kunstverständes“ jener Zeit. Seine bis dahin erstellten Salonartikel betrachtet Blanc als nicht mehr zeitgemäß. Dies heißt nichts anderes, als dass er für sich selbst eine neue Stufe in seiner Entwicklung erreicht zu haben glaubt. Die Berichterstattung für die Salons sieht er für sich vor allem deshalb als erledigt, weil er ihrer als Instrumentarium seiner Gedankenvermittlung nicht mehr bedarf. Die Salonberichte sind Ausdruck seiner eigenen Entwicklung und Teile seines ‘Gesamtkunstwerkes’, das als Zugang zum Kunstwerk bezeichnet werden kann.³¹⁵

Das Zweite Kaiserreich (1852-1870) ist ein Zeitalter des Rationalismus, der Reflexion und der Analyse. Überall stehen technische Probleme im Vordergrund, in allen Gattungen herrscht der kritische Kunstverstand.³¹⁶ Diese Feststellung schlägt sich analog in der Entwicklung Charles Blancs Salonschriften nieder. Die Publikation seines Theorietraktates ‘Grammaire des arts du dessin’ fällt mit dem Erscheinungsjahr von 1867 ebenfalls in diese Zeit. Wenn Mainardi³¹⁷ das Jahr 1868, zwei Jahre vor Beginn der Dritten Republik als die Übergangsphase in die moderne kapitalistische und kosmopolitische Welt bezeichnet und generell die letzten Jahre des Zweiten Kaiserreiches als Vorbereitung zu einer neuen Kunstwelt, dann muss Charles Blanc auch als deren Protagonist in diesem zeitlichen Verlauf gesehen werden. Die Entwicklung seiner Salonschriften korrespondiert in einem hohem Maß mit dem historischen Zeitgeschehen. „L’art et le travail: ce sont les deux éléments de l’opinion républicaine, ce sont les deux forces avec lesquelles elle prendra tôt ou tard possession du monde“³¹⁸. Und eben diese beiden Kräfte, Kunst und Arbeit kommen in jener frühen Periode in Blancs Salonschriften zum Ausdruck. 1865 unterzieht Blanc die Salonkritik einer Revision. Er gelangt zum Ergebnis, dass erst die hohe Schule des „enseignement“ die Salonberichte für den Künstler, den Besucher und den Leser nützlich und gewinnbringend macht.

Quand à l’artiste, il connaît aussi bien que nous les parties faibles de son tableau ou de son marbre; mais ce qu’il ignore souvent, ce sont les principes les plus élevés de son art, qu’on ne lui a point enseignés; ce qui lui manque plus souvent encore, c’est la conscience de son vrai talent, le sentiment de ses aptitudes et des progrès qu’il peut accomplir; c’est, en un mot, la connaissance de lui-même. Voilà, ce nous semble, comment la critique des salons peut être profitable: à l’artiste en lui ouvrant les horizons de l’esprit; au spectateur en lui ouvrant les yeux; à tout le public en lui donnant les moyens

³¹⁴ Charles Blanc, A la veille du salon de 1874, le Temps 28.4.1874

³¹⁵ Vgl. Schluss: Zugang zum Kunstwerk

³¹⁶ Vgl. Arnold Hauser, Sozialgeschichte der Kunst und Literatur, München 1990, S.848

³¹⁷ Patricia Mainardi, Art and politics of the Second Empire, London/New York 1987, S.197

³¹⁸ Armand Marrast, Vingt Jours de secret ou le complot d’avril, Paris 1834, S.37, zit.in: Neil Mc William, „Art, labour and mass democracy: debates on the status of the artist in France around 1848“, S. 64

d'être juge à son tour et de se passer de nos jugements.³¹⁹

Dieses „enseignement“, soll in ein tiefempfundenes Verständnis für die Kunst fließen. Durch eine allumfassende Perspektive von sozialpolitischen, kunsthistorischen, philosophischen und kunsttheoretischen Aspekten, scheint Blanc das in seinen Salonberichten realisieren zu können. Das oberste und hehre Ziel liegt für Blanc darin, einen in Kunstfragen mündigen und selbstbewussten Kunstproduzierenden und -reproduzierenden, der sich auf sein eigenes Urteil verlässt, heranzubilden.

3. Charles Blanc zwischen Diderot und Gautier

3.1. Diderot und Charles Blanc: Die Modernisierer und „Popularizer“

Diderot erfährt im 19. Jahrhundert eine anerkennende Neubewertung. Seine Salonberichte erregen wachsende Aufmerksamkeit.³²⁰ Seit den 1840er Jahren zeigt sich das Interesse an Diderots 'Salons' in mannigfaltiger Weise. 1844 veröffentlicht die Zeitschrift 'La Chronique'³²¹ eine Nachahmung, „pastiche“, unter dem Namen 'Diderot au salon de 1844'. 1849 erscheint in 'L'Artiste' eine Artikelserie, unterzeichnet mit „Feu Diderot, copie conforme, quant au style, des Salons“.³²² 1845 wird der 'Salon von 1759' zum zweiten Mal in 'l'Artiste' publiziert und beeinflusst höchstwahrscheinlich Baudelaires 'Salon de 1845' in bedeutender Weise.³²³ Sowohl Sainte-Beuve als auch Clément de Ris sprechen sich lobend über den Stil der 'Salons' aus.³²⁴ Philippe Burty bezeichnet 1876 Diderot als den „wahren Vater der modernen Kritik“³²⁵ und schließt sich damit einerseits an Sainte-Beuve³²⁶ und andererseits an Bürger-Thoré an. Dieser bewundert darüber hinaus noch Diderots Fähigkeiten als Philosoph, Gelehrter und Künstler in einer Person.³²⁷ Diderots Offenheit gegenüber allen Problemen und Dingen, seine immer wiederkehrenden Abschweifungen, seine enorme Neugier, sein Hang zu flüchtigen Skizzen lassen ihn zum Journalisten und damit auch zum Vorbild der Moderne werden.

³¹⁹ Charles Blanc, Salon de 1865, L'avenir national 9.5.1865

³²⁰ Vgl. Albert Dresdner, S.144ff, 188ff und Lionello Venturi, S.141ff

³²¹ La Chronique, revue universelle, 5, 1844, S.100ff, 163ff, 231ff, 289ff

³²² Nach Bukdahl ist A. Houssaye der Verfasser, Else Marie Bukdahl, Diderot, Critique d'art, Kopenhagen 1980, S.18; vgl. L'Artiste, 5. Serie, 3, 1849 (15.6., 1.7.; 15.7.; 1.8.; 15.8.; 1.9.)

³²³ Vgl. Bukdahl; zur Beziehung und zum Einfluss von Diderot auf Baudelaire siehe Jean Pommier, „Les Salons de Diderot et leur influence au XIXe siècle: Baudelaire et le Salon de 1846“, in: Revue des cours et conférences, 37, 2 (1936); vor allem Gita May, Diderot et Baudelaire. Critiques d'Art, 1957

³²⁴ Charles Sainte-Beuve, Les grands écrivains français, XVIIIe siècle, Philosophes et savants, Bd.3. Etudes des Lundis et des portraits classées selon un ordre nouveau et annotées par Maurice Allem, Paris 1932, Diderot, S.125-185, hier: bes. S.173ff

³²⁵ Philippe Burty, Les salons de Diderot, 1876, zit. in Bukdahl, S.19 und S. 34

³²⁶ Charles Sainte-Beuve, Les grands écrivains français, XVIIIe siècle, Bd.3, 20.1.1851, S.166-185, hier: S.176

³²⁷ Vgl. Bukdahl, S.18

Charles Blanc zeigt ebenfalls begeistertes Interesse für Diderot. Für das Vorhaben einer neuen Edition von Diderots ‘Salons’ schreibt er das Vorwort in Form eines Briefes an Monsieur Jouaust, den Herausgeber.³²⁸ Motiviert sieht er sich durch Diderots vielseitige Fähigkeiten, durch dessen innovativen Geist, Kunstgeschmack und Schriften. Für Blanc ist dieser Mann des 18. Jahrhunderts derjenige, der der aktuellen Zeit am nächsten kommt.³²⁹ Explizite Erwähnung findet Diderot in Blancs ‘Grammaire des arts du dessin’³³⁰ und Salonberichten. In seinem zweiteiligen Artikel ‘La galerie Delessert’³³¹ zitiert Blanc ihn ausführlich. Die Weise, wie Blanc sich über Diderot äußert, zeugt von hoher Wertschätzung.

Diderot³³² wie Blanc sind, um es in einem modernen Terminus auszudrücken, große ‘popularizer’. Eine Reihe von Gemeinsamkeiten verbindet diese beiden Männer. Sowohl Blanc als auch Diderot verankern ihre Überlegungen in der Liebe zur Kunst und haben ein moralisches Ziel.³³³ Beide reisen viel und praktizieren Anschauungsunterricht vor dem Objekt. Sie teilen ihre hohe Wertschätzung für Rembrandt. Beide arbeiten in ihren Schriften nicht mit abstrakten Termini, sondern mit einer hohen Anschaulichkeit. Darüber hinaus lassen sowohl Blanc als auch Diderot in ihre Salonbesprechungen Horazitate einfließen.³³⁴

Zwischen 1759 und 1781 schreibt Diderot (1713-1784) Salonkritiken. Für die ‘Correspondance Littéraire’ von Melchior Grimm übernimmt er 1759 die Berichterstattung und verfasst bis 1781 neun ‘Salons’.³³⁵ Er gestaltet sie als Briefe an Grimm, die regelmäßig in Manuskriptform unter Ausschluss der Öffentlichkeit an europäische Fürstenhäuser versandt werden. Die ‘Salons’ sind folglich an ein Publikum gerichtet, das der Ausstellung nicht beiwohnen kann. Erst nach Diderots Tod werden sie gedruckt, publiziert und einer breiteren Leserschaft zugänglich gemacht. Seine Intention besteht dementsprechend darin, ein möglichst genaues und lebhaftes Bild der ausgestellten Werke zu offerieren. Dies bedeutet, dass Diderot seine eigenen Eindrücke und Bewertungen mit denen partizipiert, denen das Privileg des Sehens versagt bleibt. „Je vous décrirai les tableaux, et ma description sera telle, qu’avec un peu d’imagination et de goût on les réalisera dans l’espace, et qu’on y posera les objets à-peu-près comme nous les avons vus sur la toile.“³³⁶

Es manifestiert sich eine Parallele, wenn Blanc 1845 im Rahmen seiner Salonberichterstattung

³²⁸ Das Vorwort wird posthum am 6.4.1882 in ‘Le temps’ veröffentlicht.

³²⁹ Le Temps, 6.4.1882

³³⁰ Grammaire des arts du dessin, 1. Teil ‘Principes’, Kap.5, S.25 ; 3. Buch, Malerei, Kap.3, S.516, u. Kap. 7, S.529

³³¹ Charles Blanc, „La Galerie Delessert“ (1), GBA 1b/1, 1869, S.115

³³² Anita Brookner, The genius of the future. Studies in french art criticism, London/New York, 1971, S.8

³³³ Ibid. S.27

³³⁴ Zu Diderots Horazitäten vgl. Ernst Robert Curtius, „Diderot and Horaz“, in: Schlobach, Jochen, Denis Diderot, S.184-193

³³⁵ Zum Thema Diderot und Correspondance littéraire, siehe v.a. Herbert Dieckmann, Diderot und die Aufklärung, Wolfenbütteler Forschungen, Bd.10 (bes. Jochen Schlobach: „Diderot und Grimms Correspondance littéraire“, S. 47-63)

³³⁶ Diderot, Salon de 1765, Bd, II, Jean Seznec / Jean Adhémar, Oxford 1957ff, S. 59

sagt, dass auch er seine ‘Salons’ für die in der Provinz ansässigen ‘Amateurs’ schreibt.³³⁷ Ebenso sieht er sich mit einer ähnlichen Situation wie Diderot konfrontiert, was die Problematik der Beschreibung sowie die Beziehung zwischen Rezipient, Salonschreiber und Künstler anbelangt. In Diderots ‘Salons’ werden die Maler manchmal zu direkten Ansprechpartnern. Er ermuntert sie, er tadelt sie oder fordert sie auf, ein anderes Sujet oder sogar einen anderen Beruf zu suchen. Beide, Diderot und Blanc, verlassen gelegentlich die Position des Schreibers, um die des Künstlers einzunehmen und so dessen Werk als Salonjournalist zu erläutern und zu beschreiben. Diderot ist mit reicher Phantasie ausgestattet, wie sich in seinen ‘Salons’ ständig zeigt. 1767 äußert er sich im ‘Salon’ zu der reproduzierenden Kraft seines Gedächtnisses.³³⁸ Diderot entwirft in Worten das Bild seiner Phantasie und der Maler Greuze muss zugeben: „Je vois mon tableau“.³³⁹ Charles Blanc konstruiert mental ein Bild in der Manner von Gros.³⁴⁰ Ein weiteres Mal versetzt er sich in die Rolle eines Bildhauers und präsentiert sein Ideal.³⁴¹ Mittels eines Standpunktwechsels reduziert er die Distanz zwischen Künstler und Kritiker, setzt sie stellenweise sogar außer Kraft.

Der Aspekt des Lehrens spielt in den Salonberichten beider Kritiker eine essentielle Rolle. Bei Diderot ist eine gewisse Nähe zu seiner ‘Encyclopédie’ auszumachen³⁴², bei Blanc werden Anlehnungen an seine ‘Grammaire des arts du dessin’ evident. Dieckmanns Feststellung über die Beeinflussung der Kunstkritik Diderots durch die ‘Encyclopédie’ trifft exakt auf Charles Blanc und die ‘Grammaire’, zu.

Diderot exerce la critique d’art en philosophe encore dans un autre sens, qui lui aussi est lié à la conception de l’Encyclopédie; il a partout inséré dans l’analyse des tableaux des considérations générales, et il a ramené les questions que posaient les œuvres d’art exposées au Salon à leurs principes, il a poursuivi les rapports qu’elles entretiennent avec d’autres domaines de l’esprit..³⁴³

Der Theorietraktat ‘Grammaire des arts du dessin’ ist in vielen Formen in Blancs Salonberichten präsent. Die Erziehung vor den Gemälden besitzt für Diderots Entwicklung als Kunstkritiker hohe Signifikanz. Er konsultiert vor allem den Maler Chardin um sich von ihm beraten zu lassen.³⁴⁴ Atelierbesuche und Künstlerfreundschaften sind besonders ausgeprägt. Diderot sucht die Nähe derjenigen, die ihr Handwerk gut verstehen: „Comme tous ceux qui ont le sens du technique, Diderot se sentait attiré par une affinité naturelle vers ceux qui savaient

³³⁷ Vgl. Kap.I / Pkt. 2.1., Charles Blanc, Salon de 1845, La Réforme 4.6.1845

³³⁸ „Chardin, la Grenée, Greuze et d’autres m’ont assuré et les artistes ne flattent point les littérateurs que j’étais presque le seul d’entre ceux-ci dont les images pouvaient passer sur la toile presque comme elles étaient ordonnées dans ma tête.“ Salon 1767, Bd.III, S.109

³³⁹ Salon 1767, Bd.III, S.110; - vgl. dazu auch: „Greuze me dit je voudrais bien peindre une femme toute nue, sans blesser la pudeur; et je lui répons, faites le modèle honnête...“, S.105

³⁴⁰ Vgl. Kap.I. / Pkt. 2.1.1. : Blanc stellt sich vor, wie Gros ein Bildthema behandelt hätte und präsentiert eine Bildbeschreibung eines nicht vorhandenen Werkes.

³⁴¹ Charles Blanc, Salon de 1869, Le Temps 4.6.1869

³⁴² Vgl. A. Brookner, S.15

³⁴³ Herbert Dieckmann, Cinq leçons sur Diderot, S.149

³⁴⁴ Diesen Punkt führt Dieckmann näher aus, Ibid. S. 136

bien leur métier.³⁴⁵

Einen 'Salon' zu schreiben, bedeutet für Diderot: „ c'est avoir à se ramifier, c'est devenir un être pluriel, parlant plusieurs langages: c'est se soumettre au principe de variabilité qu'il mettra en scène, dans le 'Neveu de Rameau', sous les auspices de Vertumne“. ³⁴⁶ Starobinskis Formulierung trifft tendenziell ebenso auf Blancs Salonartikel zu. Es sind vor allem die späteren Salonschriften, die sich durch ihre Variabilität auszeichnen. Die Gestalt des „Vertumnus“³⁴⁷ kehrt in mancher Hinsicht auch in der Person des Salonschreibers Charles Blanc wieder. Er präsentiert seine „Traumvorstellungen“, zeigt sich darin in der Rolle eines „Kunstexperten“, eines „Ausstellungsmachers“ sowie eines Künstlers.

Das Bild des „Vertumnus“ zeigt sich bei Diderot in einem hohen Maß in seinen Beschreibungen. Um die Aufmerksamkeit der Leser zu gewinnen und zu erhalten, sieht sich Diderot gezwungen, ständig deskriptive Variationen vorzunehmen. Dies bedarf vielseitiger rhetorischer Mittel. Diderot gibt detaillierte Beschreibungen, die sich oftmals bei ihm aufgrund der intensiven Visualisierung der Figuren und Dinge im Bild in wahre Szenarien wandeln. Er beschreibt ein Bild so, dass es ein suggestives und intensives Eigenleben erhält. Er belässt es nicht dabei, Werke zu beschreiben und sie technisch oder künstlerisch zu beurteilen. Die Bilder regen zugleich seine eigene Imagination an und führen ihn zu vielfältigen Fragen zur Kunst. 1763 schreibt Diderot an Grimm:

Pour décrire un Salon à mon gré et au vôtre, savez-vous, mon ami, ce qu'il faudrait avoir ? Toutes les sortes de goût, un cœur sensible à tous les charmes, une âme susceptible d'une infinité d'enthousiasmes différents, une variété de style qui répondît à la variété des pinceaux; pouvoir être grand ou voluptueux avec Deshayes, simple et vrai avec Chardin, délicat avec Vien, pathétique avec Greuze, produire toutes les illusions possibles avec Vernet; et dites-moi où est ce Vertumne-là?³⁴⁸

Diderot versucht in den Bildbeschreibungen den Stil des Malers in den Bereich des literarischen und stilistischen Ausdrucks zu transportieren, um eine Entsprechung zwischen der „Kunst des Pinsels“ und der „Kunst der Sprache“ zu erreichen.³⁴⁹ Oder wie Sainte-Beuve formuliert, „Diderot se crée une langue pour chacun d'eux.“³⁵⁰

Ähnlich wie Blanc von der persönlichen Stimmung des Landschaftsmalers auf die der gemalten LandschaftschlieÙt³⁵¹, kann bei ihm selbst festgestellt werden, dass auch seine Schriften einer gewissen Färbung unterliegen. Blanc passt seinen Schreibstil der jeweiligen Thematik an. So lässt sich stets eine Übereinstimmung zwischen Blancs Stil und dem Inhalt des Bildes

³⁴⁵ Ibid.

³⁴⁶ Jean Starobinski, Diderot dans l'espace des peintres, Paris 1991, S.12

³⁴⁷ Vertumnus, der altitalische Gott des Jahreswechsels, verliebte sich in die Nymphe Pomona, die ihre Aufgabe einzig in der Pflege der Gärten sah und von Männern nichts wissen wollte. Er besaß die Fähigkeit, sich in alle möglichen Lebewesen und Dinge zu verwandeln. So gelang es ihm schließlich, dass Pomona sein Liebeswerben annahm. Aus: Ovid, Metamorphosen 14,643ff

³⁴⁸ Einleitung zum Salon 1763, Bd.I, S.195

³⁴⁹ Dieckmann, Cinq leçons, S.142

³⁵⁰ Charles Sainte-Beuve, Les grands écrivains français, XVIIIe siècle, Bd.3, 20.1.1851, S.166-185, hier: S.180

³⁵¹ „Les grands paysagistes ont toujours été ceux qui ont vu la nature avec émotion et lui ont imprimé le cachet de leur caractère personnel.“ La Réforme 17.5.1845

konstatieren. Als typisches Beispiel sei Blancs Beschreibung des Bildes ‘Marguerite à la messe’³⁵² von Delacroix genannt. Blanc passt sich mit seinem emotionalen und poetischen Schreibstil dem zu erläuternden Kunstwerk an.³⁵³ Diese Angleichung findet sich des öfteren in Blancs Schriften. In Beschreibungen von Gemälden, vorwiegend bei solchen mit Landschaften, kommt Blancs subjektiver Eindruck nachhaltig zum Vorschein. Das Postulat an die Landschaftsmalerei und den Landschaftsmaler, nämlich die Natur mit dem Herzen, mit Poesie und Gefühl zu betrachten,³⁵⁴ verinnerlicht er selbst in seinen eigenen Schriften. Er vermittelt nicht den Eindruck eines Bildes vom Standpunkt eines außen stehenden Betrachters her, sondern von dem eines im Bild selbst stehenden Akteurs. Die Affinität zu Diderot und seinen Beschreibungen der Landschaftsbilder ‘Une matinée après la pluie’ und ‘Un commencement d’orage au soleil couchant’ von Louthembourg³⁵⁵ ist evident. Diese stellen mehr reales Erleben als eine pure Beschreibung dar. Diderot vermittelt die Atmosphäre einer Landschaft und deren Wirkung auf den Menschen. Es geht hauptsächlich um die Schilderung von Stimmungen, welche die Gemälde hervorrufen.

Eine weitere Übereinstimmung beider Kritiker zeigt sich in der Betrachtung des Verhältnisses von Salonreiber und Künstler. Wenn Einklang zwischen beiden besteht, wird dies als Harmonie im Salonbericht spürbar.³⁵⁶ Blancs Postulat der Einheit für das Kunstwerk: „L’unité, l’unité, voilà le principe qu’il ne faut jamais perdre de vue, si l’on veut faire de grandes choses, frapper de grands coups“³⁵⁷, bezieht sich ebenso auf die Beziehung von Kunstwerk, Künstler und schreibendem Rezipienten. Bei Diderot ist die „Einheit“, ‘l’unité’, als oberstes Primat, sowohl für den Aufbau des Ganzen wie auch für jede Einzelgestalt des Gemäldes bestimmend. „C’est une harmonie au delà de laquelle on ne songe pas à désirer (...) c’est comme les théologiens disent de l’esprit, sensible dans le tout et secret en chaque point“.³⁵⁸ Sainte-Beuves Aussage über die „Macht der Einheit“, auf die Diderot bei Kompositionen insistiert, zeigt, wie sehr dieser Aspekt im 19. Jahrhundert allgemeine Beachtung und Anerkennung erfährt.³⁵⁹ Analog zu Diderot, der sich mehr und mehr der Problematik der schriftlichen Vermittlung von Kunstwerken bewusst wird und sich mit der Frage der künstlerischen Beschreibung

³⁵² Charles Blanc, Salon de 1846, La Réforme 25.3.1846

³⁵³ „Quelle angoisse, mon Dieu! comme il est bien compris cet épisode du chant des orgues et de l’office divin! pendant que là-bas, au fond de l’église, le prêtre entonne le *Dies iræ* que répète la foule agenouillée des pêcheurs, Marguerite pâle, défaite et brisée, laisse tomber sa tête sur son prie-Dieu! Chaque note du chant lugubre et profond retentit dans son cœur. Elle n’entend déjà plus le souffle de l’esprit malin qui murmure à son oreille des paroles de malédiction et lui rappelle son innocence d’autrefois...“ Charles Blanc, Salon de 1846, La Réforme 25.3.1846

³⁵⁴ Ibid. 10.4.1846

³⁵⁵ Diderot, Salon 1765, Bd. II, S.169-170

³⁵⁶ Vgl. als Beispiel den Salonbericht, La Réforme 9.4.1845

³⁵⁷ Charles Blanc, Salon de 1845, La Réforme 26.3.1845

³⁵⁸ Diderot, Salon 1765, Bd.II, S.155

³⁵⁹ Charles Sainte-Beuve, Les grands écrivains français, XVIIIe siècle. Bd. 3. Philosophes et savants, Etudes des Lundis, Paris 1932, S.176

auseinandersetzt,³⁶⁰ äußert sich auch Blanc zu diesem Thema. Bei der Beschreibung des ‘Gela- ges Condottieri‘ von Adrien Guignet beschränkt er sich 1846 größtenteils auf die dargestellte Situation und den Inhalt des Bildes. Die Ausführung und die Vortrefflichkeit des Kunstwerkes seien, so Blanc, „mit Worten schwierig auszudrücken“.³⁶¹ So gibt Blanc nur das mit den Au- gen Erfassbare und Vermittelbare eines Bildes an den Leser weiter. 1865 distanziert sich Blanc von der herkömmlichen Kunstkritik. In Beschreibungen sowie Erläuterungen und kritischen Anmerkungen³⁶² zu nicht präsenten Kunstwerken sieht er außer einem literarischen Vergnü- gen, keinerlei Nutzen.³⁶³ Damit widerspricht er seinen 1845 verfassten Salonberichten in ‘La Réforme’³⁶⁴, wo die Beschreibungen dominieren. Blanc durchläuft eine ähnliche Entwicklung wie Diderot, der seine ausgedehnten Bildbeschreibungen ab 1769 in seinen ‘Salons‘ sehr stark reduziert. Die ‘Salons‘ 1771, 1775 und 1781 weisen statt Bildbeschreibungen nur noch flüchtige Notizen, Bemerkungen, allgemeine Urteile und stichwortartige Angaben auf. Als Analogie steht dazu Blancs sechster Salonbericht von 1846.³⁶⁵ Der gesamte Artikel besteht aus kurz gefassten Charakteristiken, Anmerkungen und allgemeinen Betrachtungen zu einzelnen Künstlern und deren Werken.

Wie sehr Blanc die Diderot’schen ‘Salons‘ und deren rhetorische Varianten adaptiert, so sehr unterscheidet er sich wesentlich in einem Punkt davon. Ein Vergleich zeigt, dass Blanc sich zwar in bestimmten Punkten in evidenter Weise an Diderot anlehnt, das heißt, ihn formal und inhaltlich punktuell zitiert, seine Salonbesprechungen aber dennoch einen anderen Sinngehalt aufweisen. An der Textstelle, die Dieckmann als Schlüssel zu Diderots Salonbeschreibungen betrachtet, nämlich wenn Diderot sich an Grimm wendet, schreibt Diderot 1763 *expressis verbis* „pour décrire un salon“. Blanc hingegen verwendet in seinen Salonschriften regelmäßig das Verb „écrire“ im Zusammenhang mit den Salonbesprechungen. In ebendiesen zwei Verben liegt der grundlegende Unterschied zwischen Diderot und Blanc. Sowohl der ‘Grand Larousse’³⁶⁶ als auch ‘Le Grand Robert’³⁶⁷ definieren „décrire“ als „représenter dans son ensemble“ und als „dépeindre“, „écrire“ hingegen als „exposer“ und als „exprimer sa pensée par l’écriture“. Während Diderot die Salons beschreibt und schildert, schreibt Blanc reflektierend über sie. Die Differenzierung ist nur in subtilen Nuancierungen bemerkbar und fokussiert sich im Aspekt der Zielgerichtetheit. Charles Blanc präsentiert nicht

³⁶⁰ Vgl. Diderot, Salon 1769; vor allem auch die Anrede an Grimm: “Ne vous attendez pas, mon ami, que je sois aussi varié, aussi sage, aussi fou, aussi fécond que j’ai pu l’être aux salons précédents. Tout s’épuise. Les artistes diversifieront leurs compositions à l’infini; mais les règles de l’art, ses principes et leur applications, resteront bornés.“ 1767, Bd.III, S.52

³⁶¹ Charles Blanc, Salon de 1846, La Réforme 1.5.1846

³⁶² Ibid. Salon de 1865, L’avenir national 9.5.1865

³⁶³ Ibid.

³⁶⁴ Charles Blanc, Salon de 1846, La Réforme 4.6.1845

³⁶⁵ Ibid. La Réforme 12.5.1846

³⁶⁶ Grand Larousse de la langue française, Paris 1972, S. 1149 und 1480

³⁶⁷ Le grand Robert de la langue française. Dictionnaire Alphabétique et analogique de la langue française, 2e édition, Paris 1985, Bd.3, 236-237 und S.777-779

nur die Salons, sondern er schreibt kommentierend über einen Salon. Basierend auf Diderots Methode integriert Blanc in seinen Salonartikeln ein zumindest in Ansätzen tendenziell journalistisches oder strukturell wissenschaftliches Element. Diese Feststellung korrespondiert mit dem Eintrag des ‘Dictionnaire de l’Académie’³⁶⁸, der ‘écrire’ mit „avancer une opinion, une proposition, un précepte, énoncer une doctrine par écrit“, paraphrasiert.

3.1.1. Ihre charakteristischen Stilelemente

Charles Blanc besitzt exzellente Kenntnisse von Diderot und dessen ‘Salons’. Diderots Kritikertätigkeit charakterisiert er als mutig, beherzt, stürmisch und mitreißend.³⁶⁹ Er umschreibt Diderots Prosa mit „heurtée, négligée, decousue, pleine d’imagination, poivrée d’esprit assaisonnée de saillies humoristiques, éclairée par places de subtiles illuminations“.³⁷⁰ In Bürger-Thoré sieht Charles Blanc den einzigen zeitgenössischen Schreiber, der zur einer Erneuerung und für ein Wiederaufleben von Diderots Stil imstande ist. Weder von Théophile Gautier noch von Paul de Saint-Victor, Henri Delaborde oder Paul Mantz, um die Veteranen der Kunstkritik aufzuzählen, sei er erreicht worden. Im Unterschied zu den anderen Schriftstellern des 18. Jahrhunderts bezeichnet Blanc Diderots Stil als äußerst „beißend, lebhaft und beseelt“³⁷¹. Er charakterisiert ihn metaphorisch als den „ärgsten Feind des Schlafes“.³⁷² Was Blanc damit meint, wird ersichtlich, wenn er die essentiellen Komponenten der Diderot’schen Salonberichte formuliert. Sie beinhalten detaillierte Beschreibungen, Abschweifungen, Dialoge, fiktive und imaginäre Fragestellungen oder Gespräche, eingeflochtene Anekdoten und besitzen eine aufgeladene Emotionalität, die sich in philosophischen Tiraden, skizzenhaften Aperçus und ästhetisierenden Reflexionen entladen.³⁷³

Das stilistische Element der „digression“, ‘Abschweifung’, ist in Diderots ‘Salons’ von 1765 und 1767 in einem ausgeprägtem Maß existent. Sie erreichen teilweise den Umfang von eigenen und unabhängigen Abhandlungen. Dieckmann resümiert, dass diese „Abschweifungen“ Plaudereien seien, wie die ‘Salons’ im Gesamten Gespräche seien. Bevor Diderot die Letzteren schreibt, hat er die Ersten bereits gesprochen.³⁷⁴ Charles Blanc wiederum thematisiert expressis verbis den ‘discours écrit’ und den ‘discours parlé’ sowie deren Differenzierung.³⁷⁵ Dies erkennt bereits Blancs Zeitgenosse E. Guillaume, der berichtet, dass jener seine Lehrstun-

³⁶⁸ Dictionnaire de l’Académie française, Paris 1992, 9. Auflage, Bd.1, S.753-4

³⁶⁹ In der ‘Grammaire des arts du dessin’, („Diderot, le plus impétueux des critiques et le plus hardi“, S.516-517) und in verschiedenen Berichten, die in Le Temps publiziert werden

³⁷⁰ Charles Blanc, Les salons de Diderot, le Temps 6.4.1882

³⁷¹ Ibid.

³⁷² Ibid.

³⁷³ Charles Blanc, Salon de 1868, Le Temps 17.6.1868

³⁷⁴ Jean Sezec, in: Schlobach, Diderot, S.115

³⁷⁵ Vgl. Kap.II. / Pkt.6.3.

den durch „digressions brillantes“ unterbrechen würde.³⁷⁶

Im Rahmen von Salonberichten initiiert Charles Blanc Plaudereien zwischen Künstlern. 1865 lässt er einen der Artikel mit einem Gespräch zwischen Delacroix und Gigoux beginnen.³⁷⁷

Dadurch, dass er daran anknüpft, indem er Gigoux widerspricht, schafft er ein Forum für die Erläuterung grundsätzlicher Prinzipien der Kunstphilosophie. Die Didaktik liegt darin, dass Blanc den Lesern mittels einer amüsanten Einleitung ein ernsthaftes Thema näher bringt.

In Diderots ‘Salons’ lässt sich generell eine Betonung des „moi“, des Ichs, feststellen. Nach G. May ist Diderot der Überzeugung gewesen, dass ein entschieden persönliches Vorgehen am wirkungsvollsten und überzeugendsten sei.³⁷⁸ Dementsprechend dominieren in seinen Salonartikeln die Erzählungen in der 1. Person Singular sowie die Dialoge mit Grimm als explizitem Adressaten einerseits und mit dem idealen Leser als implizitem Empfänger andererseits. Diesen zwei „genre fictionnels“ verleiht Diderot eine besondere Präferenz. Wenn May die Schlussfolgerung zieht, dass es Diderots wesentliche Absicht gewesen sei, den Leser in seine Streifzüge und Entdeckungsreisen einzubinden,³⁷⁹ dann entspricht dies exakt den Ergebnissen, die aus der Analyse von Blancs Salonschriften resultieren. Eine weitere stilistische Eigenart Diderots ist der Dialog, den er mit sich selbst führt. Die Präsentation mehrerer imaginärer Stimmen und ihrer jeweils verschiedenen Perspektiven und Meinungen erlaubt es ihm, seine eigenen Texte Prüfungen und Vergleichen zu unterziehen. Die Dialogform erzeugt Nähe zum gesprochenen Wort. Wie in den Salonberichten kontinuierlich zu beobachten ist, verwendet auch Blanc dieses Stilmittel häufig.

Wenn es um die stilistische Komponente der „remords“, der Gewissensbisse, geht, manifestiert sich eine deutliche Übereinstimmung zwischen Blanc und Diderot. Im ‘Salon’ 1767 spricht Diderot von „conscience tourmentée de remords“.³⁸⁰ Er gibt Auskunft über die Prinzipien seiner Selektion der Objekte, die in seinen ‘Salons’ Aufnahme finden: „Un tableau que je décris n’est pas toujours un bon tableau. Celui que je ne décris pas en est à coup sûr un mauvais.“³⁸¹ Die Schilderung der Werke von mäßiger und geringer Qualität lehnt er ab. Charles Blanc spricht in seinen Salonschriften oftmals von seinen eigenen Unterlassungen³⁸², von schlechtem Gewissen und von Gewissensbissen, etwas vergessen oder übersehen zu haben. Die Äußerungen sind jedes Mal in einen inhaltlichen Kontext eingebunden, zum einen in die Klage über die „schwierige Arbeit des Kritikers“³⁸³, zum anderen in die Kritik an den überfüll-

³⁷⁶ Eugène Guillaume, „Leçon d’ouverture du cours d’esthétique et d’histoire de l’art - Charles Blanc“ faite au Collège de France, le 4 décembre 1882“, in: Tullo Massarani, Charles Blanc et son œuvre, Paris 1885, S.53

³⁷⁷ Charles Blanc, Salon de 1865, L’avenir national, 17.6.1865

³⁷⁸ Gita May, "Diderot entre le texte et l’image", in: Diderot - Colloque international 1984, S.331

³⁷⁹ Ibid. S.332

³⁸⁰ Diderot, Salon 1765, Bd.III, S.60

³⁸¹ Ibid. 1767, Bd.III, S.128

³⁸² Charles Blanc, Salon de 1865, L’avenir national, 4.6.1865

³⁸³ Ibid. 1869, La Réforme 16.6.1869

ten Salons³⁸⁴. Im Salonbericht von 1866 zählt Blanc alle von ihm nicht näher erwähnten Künstler auf.³⁸⁵ Damit suggeriert und thematisiert er in subtiler Weise bewusst die Fülle und die Überfülle des Salons. Durch die expliziten Auslassungen übt er Kritik am Salon, der in dieser Form den Künstlern und Rezipienten einschließlich den Kunstjournalisten nicht gerecht werden kann. Künstler und Werke werden im Einzelnen nicht mehr wahrgenommen und der Kritiker begeht Fehler. R.Wrigley³⁸⁶ weist darauf hin, dass eben das Stilmittel des expliziten Vergessens im 18. Jahrhundert die bitterste Kritik an Bildern sein konnte. Blanc geht einen Schritt weiter und thematisiert Auslassungen im wahrsten Sinne des Wortes. Er schafft nicht nur inhaltlich geistige Leerräume, sondern setzt darüber hinaus formal reale Lücken. Der Salonzyklus von 1869, der den Inhalt des vierten Artikels bildet, wird nicht im fünften, sondern erst im sechsten Artikel fortgesetzt: „...1.300 articles! Au moment où nous pensions être au bout de nos plaisirs et de nos peines, en fait de portraits, il se trouve que nous avons oublié“³⁸⁷.

Diderot entwickelt den Blick für die vom Gegenstand unabhängige „magie de l’art“. Unter der Prämisse der Einschränkung: „Ich würde, wenn ich Maler wäre...“, wagt er es, ein Gemälde neu zu entwickeln oder zu Ende zu führen. Analog dazu finden sich auch bei Blanc zahlreiche Beispiele, von denen einige bereits im vorangegangenen Kapitel aufgezeigt wurden. Das bekannteste Beispiel bei Diderot dürfte das Bild ‘La jeune fille qui pleure son oiseau mort‘ von Greuze sein.³⁸⁸ Diderot erscheint hier nicht mehr als der beschreibende, sondern als der erfindende Salonnier. Die Erzählung gauckelt Realität vor, darüber hinaus erscheint auch ein fingierter, sich über die Emotionen moquierender Grimm. Diderot führt einen Dialog mit dem Mädchen und versucht sie zu trösten, immer in dem Bewusstsein, dass es sich hier um eine Geschichte handelt. Die Fiktion deklariert sich als Fiktion, Diderot vergisst nicht, dass er mit dem Kind im Gemälde spricht.

Ein dazu erstaunlich analoger Text findet sich in Blancs Salonbesprechungen von 1868 und 1869, wenn er die Fiktion eines idealen Salons präsentiert.³⁸⁹ Für den Leser scheint es kaum möglich, zwischen Realität und Fiktion differenzieren zu können. Blancs Traum von “seinem eigenen kleinen Museum“, was der Gestaltung eines idealen Raumes im alljährlichen Salon entspricht, kann weder eindeutig der puren Träumerei noch der realen Situation zugewiesen werden. Während dieser Phantasien wird er jedoch von einer in der Realität existierenden Person, M. Chennevières, gestört. Die Frage bleibt offen, ob Blanc in Wirklichkeit oder nur in der Imagination gestört worden ist. Es tritt eine Situation ein, in der Realität und Fiktion ineinander übergehen und eine eindeutige Zuordnung Blanc’scher Äußerungen nicht mehr gegeben ist.

³⁸⁴ Ibid. 1868, La Réforme 17.6.1868

³⁸⁵ Ibid. 1866, GBA, 1a/21, 1866, S.70-71, vgl. auch S.56

³⁸⁶ Richard Wrigley, The Origins of french art criticism, Oxford 1993, S.264-265

³⁸⁷ Le Temps, 19.5.1869 / 16.6. 1869

³⁸⁸ Diderot, Salon 1765, T.II, S.145-146

³⁸⁹ Vgl. Kap.I. / Pkt. 2.2.2.1.

In den Salonberichten von 1868 und 1869 zitiert Charles Blanc eindeutig die stilistische Eigenart Diderots, die nun jedoch nicht mehr für die Bildbetrachtung, sondern für die Reflexion über die Institution Salon zur Anwendung kommt. Bei Blanc beschränkt sich die Methode nicht mehr auf die Kunstobjekte allein, sondern erfährt eine Erweiterung im kunstpolitischen Kontext. Die Feststellung, dass das Publikum gezwungen sei, zwischen den Zeilen zu lesen³⁹⁰ trifft in einer besonderen Bedeutung auf seinen eigenen Salon zu. Berücksichtigt man dabei seine Aussagen über die Zeit Diderots, die er als noch „glückliche Zeit“ und als das „goldene Zeitalter“³⁹¹ hinstellt und dessen stets höfliche und zurückhaltende Kritik er preist, dann wird evident, wie bewusst Blanc die Methode adaptiert. Er will selbst enttarnt werden und liefert deshalb die Vorlage selbst dazu. Wenn Blanc auch noch die „vollkommene Meinungsfreiheit“, bei Diderot lobt³⁹², dann beinhalten diese Aussagen höchste Brisanz.

Blanc reflektiert über Kunstkritik und Salonschreiber aus einer Innenperspektive. Er positioniert seine zeitgenössischen Kollegen und meint implizit auch sich selbst. Wenn er feststellt, dass das Publikum gezwungen sei, zwischen den Zeilen zu lesen, dann hat die Aussage in diesem Kontext auch für ihn selbst größte Gültigkeit, denn gerade bei Charles Blanc ist die Signifikanz des Zwischen-den-Zeilen-Gesagten eminent. Auf der einen Seite äußert sich Blanc bei Diderot lobend über die Situation der Salons, die Arbeitsbedingungen und die Beziehung zwischen Künstler und Salonjournalisten zur Zeit Diderots, auf der anderen Seite verbalisiert er an mehreren Stellen die augenblickliche Problematik in ebendiesem Themenbereich.³⁹³ Die positive Beurteilung Diderots und dessen Zeit impliziert somit Kritik am aktuell herrschenden System und dessen Kunstkritik. Er tadelt die zeitgenössische Kritik ob ihrer Zurückhaltung und Behutsamkeit und stellt gleichzeitig seine eigene Kritik unter ebendiesem Duktus.

Blancs Salonartikel beinhalten nicht nur zahlreiche stilistische und beschreibungstechnische Diderot'sche Elemente, sondern reichen auch darüber hinaus. Sie weisen theoretisch wissenschaftlich strukturierte Komponenten auf und transportieren kritische Aussagen. Wenn Diderot der Begründer der Kunstkritik als „genre littéraire“ genannt wird, basiert dies nach Gita May³⁹⁴, größtenteils auf dem neuen Gebrauch der „langue artistique de son temps“. Der Kunstkritiker Diderot sei der einzige der Saloniers seiner Zeit, der die „procédés littéraires“ beherrscht habe. Was sie damit meint, beschreibt sie als „savoir créer des personnages et un rythme musical et souple au service de la prose.“³⁹⁵ Charles Blanc kann darin als Nachfolger gesehen werden. Der in seinen Salonartikeln geäußerten Kritik steht als Pendant der Stil gegenüber. Die Aussage erfährt in der schriftlichen Darstellung, grammatikalisch wie stilistisch

³⁹⁰ Vgl. Punkt 3.1.1.

³⁹¹ Charles Blanc, Salon de 1868, Le Temps 17.6.1868

³⁹² Ibid.

³⁹³ Ibid.

³⁹⁴ Gita May, „Diderot entre le texte et l'image“, in: Diderot - Colloque international 1984, Paris 1985, S.330

³⁹⁵ Ibid. S.332; G. May bezieht sich auf Else Marie Bukdahl

ihre Entsprechung, was besonders im Salon 1869 evident wird.³⁹⁶

Wenn Diderot als der Begründer der modernen Kunstkritik angesehen wird, kann Blanc als der Reformator und „Transformator“ betrachtet werden. Blanc stellt einen Repräsentanten der Kunstkritiker dar, der wissenschaftliche und poetische Fähigkeiten in sich vereint.³⁹⁷ Die Charakteristika, die Charles Blanc für Diderots Vorgehensweise anführt, sind punktuell die determinierenden Elemente seiner eigenen Salonberichte.³⁹⁸ Die anrührende Schilderung von Sainte-Beuve, dass Diderot immer nach dem Wirklichen und den Tatsachen gestrebt, sich an alle gewandt und unaufhörlich gegeben habe, ohne jemals zu ernten, kann vorbehaltlos auf Charles Blanc übertragen werden.³⁹⁹

3.2. Théophile Gautier und Charles Blanc: Die Salonschreiber als Dichter und Richter

1863 schreibt Sainte-Beuve, dass die Kunstkritik einen immer höheren Grad an Präzision und Fähigkeit in jeder ihrer Spezialdisziplinen erreiche. Er sieht eine stetige Progression in der Entwicklung der Kunstkritik. In Charles Blanc und Théophile Gautier hat sie seiner Meinung nach ihren vorläufigen Höhepunkt erreicht.⁴⁰⁰ An beiden Männern bewundert Sainte-Beuve vor allem ihre wissenschaftliche Fähigkeit und Universalität. Ähnlich urteilt Louis Fiaux. Er stellt Charles Blanc und Théophile Gautier vergleichend nebeneinander und lobt Blancs hervorragende stilistische Feinheiten, die denen Gautiers sehr nahe kommen würden.⁴⁰¹

Gautier und Blanc stehen in engem Kontakt zueinander.⁴⁰² Gautier ist als Mitwirkender in Blancs vierzehnbändigem Werk 'Histoire des Peintres' genannt.⁴⁰³ In der Zeitschrift 'l'Artiste' treffen Gautier als zeitweiliger Herausgeber und Chefredakteur und Blanc als Mitarbeiter viele Jahre aufeinander. Gerade die Verbindung der Kunstzeitschriften 'Gazette des Beaux-Arts' und 'L'Artiste' stellt einen interessanten Aspekt bezüglich des Verhältnisses von Gautier und Blanc dar. Anlässlich seines Amtsantrittes definiert Gautier sein Ziel innerhalb der Zeitschrift folgendermaßen: Er wolle „de toutes les manières provoquer, faire naître et nourrir le goût de l'art dans ses manifestation multiples“.⁴⁰⁴ 1859, im Jahr der Gründung der 'Gazette' durch

³⁹⁶ Vgl. Aspekt des „ut pictura poesis“

³⁹⁷ Vgl. Kap.I / Pkt. 5.2.

³⁹⁸ Vgl. Kap.I / Pkt.2ff -- Außerdem sei hier meine mehrfache Feststellung erwähnt, dass in Blancs Schriften die selbstreflexive und persönliche Betrachtungsweise geläufig ist.

³⁹⁹ Charles Sainte-Beuve, Les grands écrivains français, XVIIIe siècle, Bd.3, 20.1.1851, S.166-185, hier: S.185

⁴⁰⁰ Charles Augustin Sainte-Beuve, Les grands écrivains français, II, Etudes des Lundis, (30.11.1863), Paris 1926, S.236

⁴⁰¹ Louis Fiaux, Charles Blanc - Portrait politiques contemporains -III-, Paris 1882, S.26

⁴⁰² Richardson berichtet in ihrer Gautier monographie davon, dass Blanc in der Funktion des Regierungsbevollmächtigten am 14.5.1872, dem schwer kranken Gautier ein Geschenk, als Vorauszahlung getarnt, von mehreren tausend Francs gemacht hat, Joanna Richardson, Théophile Gautier. His life and times, New York 1959, S. 267

⁴⁰³ Nach Spencer, der sich auf die Quelle Lovenjour, Histoire des œuvres, no.1016 bezieht, habe Gautier jedoch nie eine Zeile für Blancs Werk geschrieben, Michael Clifford Spencer, The art criticism of Théophile Gautier, Genf 1969, S.86

⁴⁰⁴ Théophile Gautier, „Introduction“, L'Artiste 14.12.1856

Blanc, dessen Intention es ist, in der Zeitschrift „nichts auszuschließen“⁴⁰⁵, spricht Gautier in einem seiner Salonberichte in ähnlicher Weise von einer „unendlichen Kunstwelt“: „Le monde de l’art est infini; car il contient tous les temps et tous les lieux, les tempéraments les plus opposés, les natures le plus diverses“⁴⁰⁶. Weiterhin betont er im selben Jahr, dass die Aufgabe der Kritik darin liegt, „alles zu verstehen und scheinbar widersprüchliche Aspekte aufzunehmen in der Lage sein muss“⁴⁰⁷. Eine Affinität zwischen beiden Kunstkritikern ist offensichtlich. Beiden Salonschreibern ist ein gemeinsames Potential in ähnlichem Umfeld gegeben, sie weisen Ähnlichkeiten und gleichzeitig Unterschiede auf. Ihnen gemeinsam sind die Liebe zur Kunst⁴⁰⁸, der Kampf gegen den Realismus einschließlich einer versöhnlichen Haltung⁴⁰⁹, die Antike als hehres Ideal⁴¹⁰ und die Vorliebe für die Schüler der ‘Ecole de Rome‘.

Théophile Gautier (1811-1872) gilt als einer der einflussreichsten Kunstkritiker der dreißiger bis siebziger Jahre des 19. Jahrhunderts. Zwischen 1833 und 1872 veröffentlicht er mehr als dreißig Salonberichte in verschiedenen Publikationen wie ‘Ariel’, ‘La Presse’, ‘Moniteur universel’, ‘L’Artiste’ und ‘Journal officiel’. Sein erster Salonartikel erscheint 1833 in ‘La France littéraire’. Der Lyriker und Romancier inspiriert entscheidend die Schriftsteller-Kritiker der zukünftigen Generation von Baudelaire über Huysman bis zu den Brüdern Goncourt. Ähnlich wie Blanc, der im Atelier von Calamatta als Künstler praktiziert hat, weist Gautier als Maler im Atelier von Louis-Edouard Rioult eine Künstlerkarriere auf. Beide können so ihre kunstkritischen Beurteilungen mit sachlichen Argumenten und technischen Details fundieren, die sie während ihrer Tätigkeit als Künstler erfahren haben.⁴¹¹

C’était lui {Gautier}, le premier qui a introduit des discussions avancées sur la technique dans ses comptes rendus, parlant librement de l’empâtement, des glacis, des dessous, du frottage, du repoussoir, et des autres secrets mystérieux de l’atelier {...} Blanc lui-même, bien qu’il se soit plaint que Gautier se préoccupât excessivement de la technique artistique aux dépens du fond, a néanmoins donné une instruction excellente à ses lecteurs de la forme et du fond artistique.⁴¹²

⁴⁰⁵ Hierzu sei insbesondere auf Punkt 5.3.3. in Kap.II. verwiesen. Hier erfolgt eine ausführliche Darstellung von Charles Blanc und der ‘Gazette des Beaux-Arts’ sowie dem Verhältnis zu ‘L’Artiste‘.

⁴⁰⁶ Théophile Gautier, Salon 29.7.1859, zit. in: Drost, S.153

⁴⁰⁷ Ibid. 25.8.1859, zit. in: Drost, S.184

⁴⁰⁸ Vgl. Gautier, La Presse, 11.2.1850, zit.in: Robert Snell, Théophile Gautier: A romantic critic of the visual arts, Oxford University Press 1982, S.192

⁴⁰⁹ Gautier: „Laideur, comme on est trop porté à le croire, n’est pas toujours témoignage de sincérité, et beaucoup de prétendues réalistes stylisent la nature en laid“, Salon 25.8.1859, zit. in: Drost, S.184 -- Gautier: „Il est bon que ces deux tendances soient simultanément représentées eet que l’une ne domine pas l’autre jusqu’à l’anéantir. Si l’idéal l’emporte, l’on tombe bientôt dans le faux; si le réel a le dessus, le laid envahit tout.“ Salon 7.7.1859, zit. in: Drost, S.115

⁴¹⁰ Gautier: „Sans les statues antiques, qui ont conservé la tradition du corps humain, le secret du beau serait à jamais perdu“, Salon 29.7.1859, zit. in: Drost, S.148

⁴¹¹ Vgl. Joanna Richardson, Théophile Gautier, his life and times, New York 1959; hier wird auf diesen Aspekt nachdrücklich hingewiesen, S.130 ff

⁴¹² Neil M. Flax, „Charles Blanc: le moderniste malgré lui“, in: La critique d’art en France 1850-1900 - Actes du colloque du Clermont-Ferrand, ed. Jean-Paul Bouillon 1987, S.100

Delacroix, der in Gautiers Kritiken berücksichtigt wird⁴¹³, schreibt in seinem 'Journal' über die Schriften von Gautier, dass in ihnen weder Lehre, „enseignement“ noch Philosophie zu finden seien. Die Methode besteht nach Delacroix einfach darin, dass Gautier ein Gemälde nimmt und es beschreibt.

„prend un tableau, le décrit à sa manière, fait lui-même un tableau qui est charmant, mais il n'a pas fait acte de véritable critique; pourvu qu'il trouve à faire chatoyer, miroiter les expressions macaroniques qu'il trouve avec un plaisir qui vous gagne quelquefois... il est content, il a atteint son but d'écrivain curieux.“⁴¹⁴

Diese an Théophile Gautier oft bemängelte flache und kritiklose Schreibweise ist ein oder sogar das primäre Unterscheidungsmerkmal zu Charles Blancs Salonberichten. Eliminiert man die Negativität der Aussage von Delacroix, dann beinhaltet sie den Hauptunterschied zwischen diesen beiden französischen Kunstkritikern. Während Ersterer seine Kritikerfunktion hauptsächlich darin sieht, ein „poète“ und nicht ein „maître d'école“ zu sein⁴¹⁵, wobei dies nicht als Polarisierung, sondern vielmehr als Nuancierung zu verstehen ist, muss Letzterer als die Personifikation eines „Schulmeisters“ betrachtet werden.

Gautier ist überzeugt, dass Salons einen nicht zu ersetzenden Unterricht darstellen, sowohl für die Besucher als auch für die Künstler. Dies kommt in seinem Plädoyer für die Wandmalerei in den Räumen des Salons zum Ausdruck. Konfrontationen mit urteilenden Kritikern und einem begutachtendem Publikum seien für Künstler nicht nur vernünftig und richtig, sondern auch unerlässlich, da sie so Maß nehmen könnten am Fortschritt und an der Entwicklung der Kunst. Dementsprechend moderat ist Gautiers Kritik am Salon im Vergleich zu Blanc, sie entspricht eher einer Bestandsaufnahme des künstlerischen Status quo.⁴¹⁶ Regelmäßig richtet er seine Vorwürfe an die Künstler, die mit dem Salon schmollen.⁴¹⁷

Zu seiner Vorgehensweise als Kunstkritiker bezieht er wiederholt Stellung. Bereits 1834⁴¹⁸ äußert sich Gautier konzis über die Konzeption der Kunstkritik im Allgemeinen und damit über die des Kunstkritikers im Besonderen: „La critique est une espèce de cicerone, qui vous prend par la main et vous guide à travers un pays que vous ne connaissez pas encore“⁴¹⁹.

Hieraus ergibt sich die unterschiedliche Auffassung, mit der beide Kritiker ihre Salonschriften verfassen. Théophile Gautier sieht sich als Kunst-Führer, während Charles Blanc sich in der

⁴¹³ Delacroix über Gautier: „Je suis sorti de bonne heure pour aller voir Gautier. Je l'ai beaucoup remercié de son article splendide fait avant-hier, et qui m'a fait grand plaisir“, Delacroix, Journal, 3.4.1847, Bd.I, S.212

⁴¹⁴ Ibid. 17.6.1855, Bd.II, S.341

⁴¹⁵ Théophile Gautier, „Introduction“, l'Artiste, 14.12.1856. - Die „Introduction“ ist das Editorial Gautiers zu l'Artiste. Darin bezieht er Position bezüglich seiner Kritikerintention. -- Vgl. Kap.II. / Pkt. 5.3.3

⁴¹⁶ Ibid. Salon, 30.4.1859, in: Drost, S.20

⁴¹⁷ Seine Vorwürfe richteten sich u.a. 1844 an Alexandre Decamps, Cabat, Ary Scheffer, 1848 auch an Ingres; vgl. auch 'La Presse', 26.7.1849, zit.in: J. Richardson, S.132

⁴¹⁸ Salon von 1834, publiziert in 'France litteraire'. Diese Zeitschrift unterstützte den „romantisme“ unter einer mehr oder minder direkten Patronage von Victor Hugo.

⁴¹⁹ 'La France industrielle', Paris 4/1834

Rolle als Dozenten mit einem allgegenwärtig didaktischen Anspruch präsentiert. Ersterer will die Zuschauer und Leser führen und erklären, „guider et éclairer“, Letzterer will sie unterrichten, „enseigner“.⁴²⁰ Gautier geht es um das rein Sichtbare. Ihn interessiert das Kunstwerk, nicht aber die dahinter verborgenen philosophischen Systeme: „nous ne parlerons que de statues et de tableaux et non d’aucun système panthéistique ou palingénésique, chose bien simple et bien étrange cependant, puisqu’elle ne s’est pas encore vue jusqu’à nos jours.“⁴²¹ Interessant erscheint, dass Gautier mit diesem Satz wahrscheinlich Blanc subtil und hintersinnig angreift. Der Vorwurf des Pantheismus wird in Frankreich vor allem gegen die Saint-Simonisten oder Anhänger Fouriers laut, in ebendiesem Umfeld, in dem sich Charles Blanc befindet.⁴²²

Gautier erklärt seine Methode der Kritik als apolitisch⁴²³ und frei von jeglicher Nützlichkeit. Im Vorwort zu ‘Mademoiselle de Maupin’ diffamiert er die utilitaristische Kritik als eine „théorie de petits champignons“⁴²⁴ und schließt moralische Wirkung aus:

Les livres suivent les mœurs et les mœurs ne suivent pas les livres. (...) Les tableaux se font d’après les modèles et non les modèles d’après les tableaux. Je ne sais qui a dit je ne sais où que la littérature et les arts influaient sur les mœurs. Qui que ce soit, c’est indubitablement un grand sot.⁴²⁵

Weiterhin lehnt er es ab, sich als Vertreter einer bestimmten Richtung zu exponieren. Für ihn liegt der Wert eines Salonberichtes in der positiven Präsentation von Kunstwerken. Im Gegensatz zu Blanc, der zu Fehlern und Mängeln Stellung bezieht, hebt Gautier die Schönheit und das Positive hervor. Er betrachtet die Kunstkritik als Kommentierung des Schönen und Guten, keineswegs als Auflistung von Fehlern.⁴²⁶ Blanc widerspricht dieser Ansicht. Ein Jahr nach dieser Äußerung berichten die Goncourt Brüder, dass Blanc Gautier diesbezüglich im Büro der Zeitschrift ‘L’Artiste’ Vorhaltungen gemacht habe. Nach dem Geschmack Blancs herrsche in den Salonartikeln zu wenig Abwechslung, alles befinde sich im Vordergrund. Dem Leser werde nicht die Möglichkeit gegeben, zu verweilen. Zudem vermisse er eine neutrale Position, alles werde zu großartig dargestellt.⁴²⁷ Die Bemerkung scheint eine explizite Replik auf Gautiers Vorstellung zu sein. Die „bienveillance“ erscheint Gautier jedoch als eine der Pflichten des Kritikers. Dies bedeutet für ihn, dass er Künstler und Werke, denen er nicht zustimmt, stillschweigend umgeht. „Nous ne parlerons absolument que des choses dignes qu’on en parle.“⁴²⁸ Blancs Anliegen hingegen ist es, die Würde der Kunst in ihrer Gesamtheit

⁴²⁰ Ich verwendete den Begriff des „guide“ bei Blanc im vorangegangenen Kapitel im Zusammenhang mit seinen Schriften. Bei Gautier wird er im Sinn des Zeigens auf das Schöne verstanden. Gautier führt aus, dass ein Stadtführer nicht die schmutzigen und hässlichen Orte für seine Tour, sondern die Schönheiten des Ortes auswählen würde. ‘La France industrielle’, 4/1834

⁴²¹ Gautier, Salon 1.3.1836

⁴²² Vgl. Kap.II / Pkt. 2 ff und 4.3. Hier wird ausführlicher auf den Saint-Simonismus und die utopischen Sozialisten eingegangen

⁴²³ Ibid. Salon, La Presse, 2.7.1849 ; vgl. J.Richardson, S.132

⁴²⁴ Théophile Gautier, Mlle de Maupin, S. 24, hier: Editions du Lac, Fribourg 1973

⁴²⁵ Ibid. S.24

⁴²⁶ Théophile Gautier, „Introduction“, l’Artiste, 14.12.1856

⁴²⁷ Journal de Goncourt, 5.3.1857, Bd.II, S.83

⁴²⁸ Théophile Gautier, Salon de 1834, La France industrielle, 1.4.1834

als hehres Ziel zu betrachten und gegebenenfalls zu verteidigen, nicht aber nur den „würdigen“ Kunstwerken Aufmerksamkeit zu schenken.

Für Gautier ist primär das Kunstwerk das Objekt seiner Beschreibung. Weder das künstlerische Umfeld noch sonstige Faktoren finden bei ihm Einlass. Er zeichnet sich durch eine neutrale und rein deskriptive Kunstkritik in den Salons aus. Sein Bestreben ist es, dem Rezipienten die Kunstwerke auf eine einfache und poetische Weise nahe zu bringen. Dabei spielen das Atmosphärische und das Emotionale⁴²⁹ eine eminente Rolle. Baudelaire charakterisiert Gautiers Salonbesprechungen als „si calmes, si pleins de candeur et de majesté, sont des oracles pour tous les exilés qui ne peuvent juger et sentir par leurs propres yeux.“⁴³⁰ 1856 formuliert Gautier, dass er nicht „Richter“ sondern „Dichter“ sei⁴³¹ und dass er es liebe, eine geschriebene Seite neben ein Kunstwerk zu stellen. „Etudier une œuvre, la comprendre, l'exprimer avec les moyens de notre art, voilà quelle a été toujours notre but.“⁴³²

Gautier lässt mit seiner Sprache ein literarisches „Beschreibungswerk“⁴³³ entstehen, sozusagen ein literarisches Gegenstück zum realen Kunstwerk. Sainte-Beuve spricht bei Gautier von einem System der Übertragung, von der exakten, gleichwertigen Reproduktion an Stelle der Übersetzung: „dans ses articles ce n'est pas de l'encre qu'il emploie, ce sont des couleurs et des lignes“⁴³⁴. Gautiers Salonartikel werden in der Forschung oft als literarisches Substitut für die Kunstwerke dargestellt.⁴³⁵ Bemerkenswert in diesem Zusammenhang ist Blancs Äußerung, in der er Gautiers Kunst der Detailgenauigkeit bei der Bildbeschreibung, die nur von Meissonier und dessen Malerei zu übertreffen sei rühmt.

Ces jolis détails, qui intéressent le regard à force de perfection dans le rendu, qui sont d'ailleurs toujours à leur place, et qui remplissent le tableau sans l'encombrer, il faut renoncer à les décrire. La plume de Théophile Gautier y suffirait à peine, tant ils sont fins, ténus, subtils, poursuivis délicatement et légèrement à l'extrémité du pinceau et à la pointe de l'esprit.⁴³⁶

Auch Blanc setzt so ein literarisches Text-Werk in Beziehung zu einem malerischen Bild-

⁴²⁹ „Gautier's emotions were, however, not controlled by a high critical intelligence“, Michael Clifford Spencer, *The art criticism of Théophile Gautier*, Genf 1969, S.100

⁴³⁰ Charles Baudelaire, „Théophile Gautier“, 'l'Artiste', 13.3.1859, zit. in: Drost, 1976, S.462

⁴³¹ Gautier, „Introduction“, l'Artiste, 14.12.1856, 6.Serie, Bd.3

⁴³² Ibid.

⁴³³ Vgl. Théophile Gautier, Salon, 1.7.1859, in: Drost, 1976, S.100ff

⁴³⁴ Charles Sainte-Beuve, *Les grands écrivains français, XIXe siècle*, Bd.2, *Etudes des Lundis*, 30.11.1863, S.177-256, hier: S.237-8

⁴³⁵ Zur Problematik der „transposition de l'art“: S. Dümchen/M.Nerlich, *Texte-image, Bild Text*, Berlin 1990, B. Cenerelli, *Dichtung und Kunst*, Stuttgart 2000 -- Vgl. auch, Norman E. Land, *The viewer as poet*, Pennsylvania 1994; David Scott, *Pictorialist poetics. Poetry and the visual arts in nineteenth-century France*. Cambridge 1988

⁴³⁶ Charles Blanc über Meissonier, in: „Exposition universelle“, *le Temps* 5.6.1867, vgl. Kap.I / Pkt.4. *Besprechungen der Weltausstellungen*

Werk, wobei Letzteres bei ihm noch die Priorität behalten kann. Die Grenzen zwischen Bild-Werk und Text-Werk befinden sich in einem Stadium der graduellen Auflösung. Die Kunst des Malers Meissonier und die Kunst des Schriftstellers Gautier bewegen sich aufeinander zu. Die Bildbeschreibungen sind sehr subtil und gleichsam ein Behelf für jemanden, der nicht vor Ort sein und die Bilder nicht mit eigenen Augen betrachten kann. Aufschlussreich erscheint, dass gerade Blanc den Vergleich zwischen Meissonier und Gautier in einem seiner Ausstellungsberichte bringt. Dies kann dahingehend interpretiert werden, dass sich auch Blanc dieser Richtung nicht verschließt. Blanc gleicht sich dem Maler an, wenn er mit Worten ein Bild reproduziert. Dies wiederum kann analog zur 'Gazette des Beaux-Arts' gesehen werden. In ihr kann er optisches Anschauungsmaterial zur Verfügung stellen und in Bildern berichten, während er im Salonbericht das Bild durch bildhafte Sprache ersetzt.⁴³⁷ Mit der Person Charles Blanc brechen die Grenzen auf, indem tendenziell eine ambigue Position von Bild-Werk und Text-Werk zu konstatieren ist.

Das Hauptunterscheidungsmerkmal in den Salonberichten der beiden Kunstkritiker und das wesentliche Kriterium zwischen Gautier und Blanc im Allgemeinen, ist das Fehlen des kunsttheoretischen Elements bei Gautier. Sowohl der didaktische Aspekt als auch der verschieden gestaltete, informative Gehalt liegen darin begründet. Gautier ist informativ, ohne didaktisch zu sein, er ist erzählend, ohne oberflächlich zu sein. Seine im Ansatz zu erkennenden Erklärungen und Erläuterungen erfolgen nicht in einer lehrhaften Weise.⁴³⁸ Gautier geht nur dann über die pure Deskription von Kunstwerken hinaus, wenn zwischen Künstler und Rezipient eine Beziehung herzustellen ist. Bei Blanc erreichen die Marginalien und Seitenblicke schnell die Dimension von größeren, ausführlich dargestellten, kunsthistorischen Exkursen und partiell angewandter Kunsttheorie. Der Unterschied zwischen Théophile Gautier und Charles Blanc besteht darin, dass Ersterer einzig und allein mittels der Beschreibungen belehrend ist, Blanc hingegen das deskriptive und didaktische, wissenschaftliche Moment separiert, gleichwohl dies nicht immer klar ersichtlich wird. Die jeweiligen Salonberichte können auch als beschreibungsimmanente Kritik einerseits und als eine auf Beschreibung und explizite theoretische Erläuterung angelegte Kritik andererseits paraphrasiert werden.

Marie-Hélène Girard nennt dementsprechend in ihrer Studie über Gautiers Salons die Kunstkritik von Blanc „erudite“.⁴³⁹ Der Anspruch der beiden Verfasser von Salonbesprechungen ist verschieden ausgerichtet. Théophile Gautier schreibt einen Salonartikel um des Salonartikels willen. Das Kunstwerk als solches dominiert darin, theoretisches Wissen wird in geringstem Umfang, und nur wenn es zum direkten Verständnis des Objektes nötig ist, dargelegt. Charles Blanc verwendet den Salonartikel einerseits zu pädagogisch didaktischen Zwecken, andererseits als Plattform, um seine Kunstphilosophie darstellen, sowie um seine Meinung über das aktuelle Kunstgeschehen einschließlich der Kritik anbringen zu können.

⁴³⁷ Vgl. bes. Kap. II, Pkt. 5.1.

⁴³⁸ Théophile Gautier, Salon 18.6.1859, in: Drost, Kap.10, S.68

⁴³⁹ „... la critique érudite - telle que la pratiquera par exemple Charles Blanc“, Théophile Gautier, Critique d'art, Extraits des salons (1833-1872), textes choisis, présentés et annotés par Marie-Hélène Girard, Paris 1994, S.21

Blanc lässt punktuell, vor allem in den früheren Salonbesprechungen⁴⁴⁰, eine literarische Sichtweise erkennen. Sie tritt speziell bei Themen und Werken in Erscheinung, denen er emotional und mit besonderer Aufmerksamkeit begegnet.

4. Charles Blancs Besprechungen der Weltausstellungen

4.1. Exposition universelle 1867⁴⁴¹

Die Weltausstellung 1867 ist ein gesellschaftliches Ereignis, an dem 32 Nationen teilnehmen.⁴⁴² Souveräne aus zahlreichen Ländern besuchen die Ausstellung. Sie erweisen damit zugleich Napoleon III., der die 'Exposition universelle' zu einer glanzvollen Selbstdarstellung nutzt, ihre Ehre. Der Architekt Frédéric Le Play lässt auf dem Marsfeld ein Gebäude errichten, dessen funktionelle architektonische Bauweise⁴⁴³ die Zeitgenossen zu kritischen Bemerkungen veranlasst. Viollet-le-Duc vermisst die Grundidee, Victor Hugo die höhere Bedeutung. Théodore Sylvestre spricht im 'Figaro' von „Halle des Beaux-Art“⁴⁴⁴, und Emile Galichon in der 'Gazette des Beaux-Arts' von „hangars étroits, où les peintures s'étagent sur quatre, cinq, six rangs, à des hauteurs où l'œil ne peut plus les distinguer“⁴⁴⁵. Das Gebäude ohne Fassade, ohne Giebel sowie ohne Vestibül gilt als kosmopolitischer Bazar. Es wird mit Schimpfworten belegt wie Gasometer, Backofen, Bahnhof, Heizkessel, neues Labyrinth oder Kolosseum des 19. Jahrhunderts. Andere wieder unterschieben dem Zentralbau eine tiefere Bedeutung und sehen ihn symbolisch: „Die Runde-Machen in diesem Palais, das sich wie der Äquator schließt, bedeutet buchstäblich, einmal die Welt umschreiten. Alle Völker sind gekommen. Die Feinde

⁴⁴⁰ Vgl. Pkt. 'Frühe Salonschriften'

⁴⁴¹ Charles Blanc, „Exposition universelle 1867“, in: le Temps, 12.4.; 15.5. ; 5.6.; 19.6; 18.8.; 27.8.; 2.10.; 16.10.; 23.10.; 24.10.; 6.11.; 7.11.; 20.11. 1867; in den folgenden Anmerkungen steht nur noch das Datum des jeweiligen Berichtes.

⁴⁴² Vgl. Elisabeth Holt, The art of all nations, 1850-1873, the emerging role of exhibitions and critics, Garden City, New York 1981, bes. S.477-492

⁴⁴³ Zur Architektur siehe Winfried Kretschmer, Geschichte der Weltausstellungen, Frankfurt/New York 1999, S.79ff, hier wird näher auf die Architektur und die Grundidee von Le Play eingegangen. -- Der Ausstellungsbau setzt sich im Grundriss aus einem 110 m breiten Rechteck sowie zwei Halbkreisen von je 192 m Radius zusammen, so dass die Gesamtlänge des Gebäudes 494 m, seine Breite 384 m betrug. Acht Galerien von verschiedener Breite und Höhe nehmen die Ware auf, wobei ein äußerer, offener Umgang mit Kaffees und Restaurants zum Park überleitete. Die zweite und größte Galerie war den Maschinen vorbehalten. Die Schönen Künste befanden sich im Inneren. 16 radiale Wege erschlossen das Gebäude. Verzierungen (Inschriften, Medaillons, Büsten, Statuen) wurden möglichst vermieden. Die Bauzeit betrug 17 Monate. Ausschnitte der Fassaden siehe, Christian Beutler, Weltausstellungen im 19.Jahrhundert, Katalog, München 1973, S.67ff

⁴⁴⁴ „Je dis les halles parce que les tableaux y sont exposés avec infiniment moins de goût que les denrées et les machines“, zit.in: Gérard-George Lemaire, Esquisses en vue d'une histoire du salon, Paris 1986, S. 63

⁴⁴⁵ Emile Galichon, Les Beaux-Arts à l'Exposition universelle, GBA 1a/22,1867, S.412

leben friedlich Seite an Seite“. Die Befürworter sehen sogar den göttlichen Geist „über den Kreisbahnen aus Eisen“ schweben.⁴⁴⁶ Die berühmtesten französischen Schriftsteller, unter ihnen Théophile Gautier und Alexandre Dumas, verfassen anlässlich der Weltausstellung einen Paris-Führer, der zum Schaufenster der Intellektuellen des Zweiten Kaiserreiches wird.

4.1.1. Sein apodiktisches Postulat für die Würde der Kunst

Charles Blanc ist ein heftiger Kritiker der Exposition universelle 1867. Insbesondere zu Beginn seiner Artikelserie übt er massive Kritik an der Weltausstellung, einschließlich der Jury und Preisvergabe. Er zeigt zahlreiche Unzulänglichkeiten auf. Sie konkretisieren sich sowohl an der Architektur, die nach Blanc von Konstrukteuren und nicht von Architekten erbaut worden ist, als auch an der architektonischen und dekorativen Innenausstattung und deren Wirkung auf die ausgestellten Werke.⁴⁴⁷ Seine Forderung lautet, dass die gesamte Ausstellungskonzeption einschließlich der Lichtverhältnisse, der Hängung und Aufstellung der Werke so beschaffen sein muss, dass jedes einzelne Kunstwerk vom Kunstinteressenten betrachtet und beurteilt werden kann. Die Betonung liegt hier eindeutig auf dem Objekt für sich. Jedes Kunstwerk stellt für Blanc „die Einheit eines Gedanken oder eines Gefühls, die Einheit einer Seele, die sich für einen Augenblick vom ganzen Universum isoliert“⁴⁴⁸, dar. Ebendiese Einheitlichkeit eines einzigen Gedanken oder eines Gefühls in einem Kunstwerk muss geschützt werden. Dazu gehört auch die Beziehung zwischen Künstler und Rezipienten. Sie gehört zu der Gesamtheit. Dies ist der zentrale Punkt, worauf sich Blancs gesamte Ausstellungskritik zentriert.

Wenn Blanc genügend Raum für jedes einzelne Kunstwerk fordert, dann meint er zum einen den realen Ausstellungsraum, zum anderen den geistigen Raum, das heißt, den Raum für die „innere Seinsgröße“. Es muss Raum vorhanden sein, um die Bedeutungsdimension des einzelnen Kunstwerkes erfassen zu können. Diese Zweifachbesetzung von Raum innerhalb einer Ausstellung muss erfüllt sein. Sie ist die Voraussetzung, um ein Kunstwerk als eine in sich abgeschlossene Ganzheit sehen zu können. Charles Blanc betrachtet jedes Kunstwerk als temporären Mikrokosmos⁴⁴⁹, der entsprechend Raum beansprucht. Temporär bezeichnet er ihn deshalb, weil er nur im Moment des Erfassens, Begreifens des Kunstwerkes vorhanden ist.

Mit den Begriffen von Makrokosmos und Mikrokosmos wird seit der Antike eine Beziehung zwischen der Welt als Ganzes und einzelnen Teilen in ihr, zum Ausdruck gebracht.⁴⁵⁰ Das Universum und der jeweilige Teil werden als eine nach bestimmten Prinzipien geordnete Einheit angesehen. Von besonderer Bedeutung ist hierbei die Vorstellung des Menschen als

⁴⁴⁶ Christian Beutler/Günter Metken, Weltausstellungen im 19. Jahrhundert, München 1973, S.70

⁴⁴⁷ 15.5.1867

⁴⁴⁸ 6.11.1867

⁴⁴⁹ Ibid.

⁴⁵⁰ Zum Begriff von „Makrokosmos und Mikrokosmos“: Historisches Wörterbuch der Philosophie, Hrsg. von Ritter/Gründer/Gabriel, Bd.5, S.639-650; in diesem Abschnitt berufe ich mich auf diesen Eintrag.

Mikrokosmos. Thomas von Aquin formuliert mit dieser Terminologie metaphorisch die einzigartige Stellung des Menschen als Mittelpunkt und als Krone der Schöpfung. Der auf Platon zurückgehende Gedanke einer Gleichheit oder Ähnlichkeit der Seelenkräfte von Mensch und Welt führt im Neuplatonismus dazu, den Menschen aufgrund seiner Beseeltheit als Abbild des Makrokosmos und als Bindeglied zwischen der materiellen und der geistigen Welt zu deuten. In der Neuzeit, bei den Renaissanceautoren wird vor allem signifikant, dass auch im Medium der Mikrokosmos-Vorstellung Würde und Einzigartigkeit des Menschen ausgedrückt werden.

Bei Blanc erfährt das Kunstwerk den Stellenwert eines Menschen. Wenn er das Kunstwerk als Mikrokosmos betrachtet, erteilt er ihm Kriterien wie Würde, Einzigartigkeit und Seele. Besonders bedeutsam erscheint dabei der Aspekt der Beseeltheit. In Blancs Schriften erfährt die „âme“ eines Kunstwerkes stets Berücksichtigung. Es geht ihm darum, das Kunstwerk zu schützen, wie es gilt, die Würde jedes einzelnen Menschen zu wahren. Wie gleichwertig Kunstwerk und Mensch in der Ideologie Blancs sind, wird an der Terminologie evident, mit der er von einem Kunstwerk spricht. Er verwendet Begriffe aus dem moralisch ethischen Bereich.⁴⁵¹

Durch den Platzmangel⁴⁵², der viel zu engen Hängung⁴⁵³ und dem Aufeinanderstapeln der Bilder⁴⁵⁴ verstößt die Weltausstellung gänzlich gegen die von Blanc an die Ausstellungskonzeption gerichtete Forderung nach geordneter Strukturierung. Die dortige Anordnung der Kunstwerke beurteilt er als untragbar für den Besucher. Er vermisst Ruhe und Muse für das betrachtende Auge.⁴⁵⁵ Daher komme es nicht zur visuellen Urteilsfreiheit, die für das Erfassen der Hauptkompositionslinien eines Bildes notwendig sei. Nicht nur der tatsächlich für ein Bildwerk erforderliche Platz sei beschränkt, sondern vor allem der geistige Raum, der die Grundlage sei, um das Essentielle, den wahren Gehalt eines Werkes zu erfassen. „Comment donc une telle œuvre ne serait-elle pas déformée, altérée, méconnaissable, quand on la replonge dans cette complexité sans fin, dans ce pêle-mêle de pensées et de sentiments ou elle perd son essentielle unité?“⁴⁵⁶ Es geht um den Verlust der „Würde der Kunst“. Wenn Blanc von der „Einheit“ im Bild sowie von der „Einheit des Gedankens und des Gefühls“⁴⁵⁷ spricht, dann geht es auch um den notwendig vorhandenen Platz für ein Kunstwerk und um den Respekt gegenüber dem Künstler und dem Betrachter. In dem Moment, wo das Kunstwerk aufgrund äußerer Unzulänglichkeiten nicht im erforderlichen Maß, wie es der Anspruch des Kunstwerkes wäre,

⁴⁵¹ Vgl. Kap. 4.1.2.: es geht um Wörter wie „promiscuité“ (übers.: unanständige Vermischung der Geschlechter) und „adultère“ (übers.: Ehebruch)

⁴⁵² 12.4.1867

⁴⁵³ „Il est enfin une troisième partie de la sculpture que l'on a placé devant une rangée de tableaux, dont les cadres multiplié et superposés coupent chaque figure de la façon la plus déplorable et ne laissent à l'œil aucun repos, aucune liberté de jugement, aucun moyen de saisir les lignes de la composition générale.“, in: 12.4.1867 und weitere Textstellen in diesem Artikel.

⁴⁵⁴ 12.4.1867 und 6.11.1867

⁴⁵⁵ 24.10.1867

⁴⁵⁶ 6.11.1867

⁴⁵⁷ 24.10.1867 und 6.11.1867

rezipiert werden kann, wird auch die Würde des Künstlers sowie die des Rezipienten verletzt. Entscheidend ist für ihn die enge Verbindung zwischen der Würde der Kunst und der Würde des Künstlers.⁴⁵⁸ Einen weiteren Punkt von Würde sieht Blanc in der Behandlung der französischen Künstler innerhalb der Ausstellungskonzeption. In ironischer Weise kritisiert er die „französische Höflichkeit“.⁴⁵⁹ Obwohl Frankreich an der Spitze der Kunsnationen stehe⁴⁶⁰, wisse es die eigenen Künstler nicht zu repräsentieren. Aufgrund des Platzmangels erlege es ihnen mehr Einschränkungen in der Auswahl ihrer Werke auf, als den ausländischen Künstlern.⁴⁶¹ Durch diese Höflichkeit setze sich die französische Nation der Gefahr einer Niederlage aus.⁴⁶²

Das Postulat nach Würde der Kunst und des Künstlers setzt sich in seiner Kritik am Modus der Preisverleihung⁴⁶³ und an der Medaillenvergabe im Rahmen der Weltausstellung fort.⁴⁶⁴ Der Verfall der „grande peinture“ und die Frage nach der geeigneteren Wettbewerbsform, Nationen- oder Individualwertung, bilden die Hauptkriterien seiner Überlegungen. Beim Blick auf die Preisträgerliste der „médailles d’honneur“, auf der die Namen Meissonnier, Cabanel, Gérôme und Rousseau für Frankreich, Knauss und Kaulbach für Deutschland sowie Leys für Belgien stehen, stellt er fest, dass die Jury nicht orientierungslos gewesen sei. Dennoch stimmt er mit ihr nicht überein. Er vermisst einen klaren und rigiden Maßstab und findet stattdessen latente Willkür. Im Gegensatz zum jährlichen Salon, in dem nur die Künstler für ihr aktuell ausgestelltes Werk geehrt werden, erfolgt in den Weltausstellungen die Medaillenvergabe auch an die „Anciens“. Diese Vorgehensweise wird von Blanc heftig kritisiert, denn Kunst und Künstler, die ehemals gelobt und ausgezeichnet wurden, können zurückgestuft werden und in der Medaillenvergabe unberücksichtigt bleiben. Für Blanc stellt sich eine Situation, in der Kunst und Künstler regressiv in Frage gestellt werden, als untragbar dar.⁴⁶⁵ Als positiv betrachtet er die Preisverleihungen in den Salons, weil sie für die Künstler niemals einen Abstieg bedeuten würden. Dort kann jeder reüssieren oder verlieren und besitzt die Möglichkeit eines erneuten Versuchs im folgenden Salon unter einer anderweitig besetzten Jury.⁴⁶⁶ Als Beispiel nennt Blanc Jules Dupré. Dieser Maler habe die Landschaftsmalerei zu hohen Ehren geführt. Wie könne solch ein Künstler „de premier ordre dans la première école du monde“ plötzlich zweit- oder gar drittklassig werden: „Comment l’or a-t-il été changé en plomb“⁴⁶⁷. Die Beispiele ließen sich, so Blanc, auf viele andere Künstler und Gattungen ausweiten. Er

⁴⁵⁸ 15.5.1867

⁴⁵⁹ 12.4.1867

⁴⁶⁰ Ibid.

⁴⁶¹ Ibid.

⁴⁶² 12.4.1867 -- Vgl. dazu noch die Anmerkungen Blancs über die spontanen Verbesserungen, die gegenüber französischer Kunst, insbesondere der Bildhauerei, noch auf dieser Ausstellung eingeleitet werden. 15.5.1867

⁴⁶³ Zum Thema Jury und deren Probleme, vgl. Patricia Mainardi, Art and politics of the second expositions of 1855 and 1867, New Haven/London 1987, S.129ff

⁴⁶⁴ 15.5.1867

⁴⁶⁵ Ibid.

⁴⁶⁶ Ibid.

⁴⁶⁷ Ibid.

mahnt ein in den Köpfen der Jury stattfindenden Werteverfall langjährig verdienter französischer Maler an. Seine Kritik richtet sich gegen die Jury, die aufgrund der internationalen Zusammensetzung nur anscheinend mehr Kenntnisse und größere Unparteilichkeit aufweist. Nach der Meinung Blancs setzen sich die Künstler jedoch in Wahrheit unannehmbaren, einfältigen Urteilen und empörenden Ungerechtigkeiten aus. Für Blanc gilt als oberstes Gebot, dass eine Jury Verantwortung übernimmt und durch ihre Entscheidung die Würde des Künstlers nicht verletzt.

4.1.2. Welt der Kunst versus Welt der Industrie

Charles Blanc polarisiert in seinen Berichten von der Weltausstellung 1867 zwischen der Welt der Industrie und der Welt der Kunst. Beide Welten sind für ihn nicht kompatibel. So wie Gott die Welt, erschafft der Architekt die Welt der Kunst, während der Konstrukteur die Welt der Industrie erzeugt. In einem Gebäude, das von einem Ingenieur konstruiert wird, kann keine Welt der Kunst entstehen. Dementsprechend ist ein Gebäude nicht nur als Gehäuse, sondern vielmehr als Bedeutungsträger zu verstehen. Das höchste Ideal, die „Würde“ der Kunst, kann nicht unter dem Dach eines Gebäudes realisiert werden, das die Welt der Industrie präsentiert. Die Weltausstellung von 1867 eliminiert die für Blanc alles entscheidende Würde der Kunst und Kunst wird zur bloßen Worthülse.

Blancs Kritik richtet sich weder gegen Industrieausstellungen im Allgemeinen noch gegen gemischte Ausstellungen von Kunst und Industrie im Besonderen.⁴⁶⁸ Seine Kritik wendet sich gegen eine Ausstellung, in der Kunst und Industrie ohne Differenzierung auf engstem Raum direkt gegenübergestellt werden: „pêle-mêle tant et tant d'ouvrages, confondus parmi les choses de l'industrie“⁴⁶⁹. Diese Arten von Ausstellungen bezeichnet er als „barbares“⁴⁷⁰. Für Blanc muss eine klare Trennung von Kunst und Industrie, von Kunstwerken und Industrieobjekten gegeben sein, ansonsten entspricht ein Kunstwerk nicht mehr der Blanc'schen Destination. Er führt mehrere Lösungen an, darunter Sydenham. Hier wird das Problem der Ausstellungsgebäuden mit ihren gewaltig ausgedehnten Flächen zum Zweck der Kunstausstellungen gelöst, ohne dabei die Würde der Kunst opfern zu müssen.⁴⁷¹ In diesen Fällen verwendet Blanc für den Erbauer die Bezeichnung „architecte“ statt „ingénieur“. Für den Schöpfer des Gebäudes der Exposition universelle 1867 gebraucht er ausschließlich den Begriff Ingenieur. Als gelungenes Gegenbeispiel führt Blanc die Weltausstellung von 1855 an. In ihr stellt er keinerlei Verfremdung zwischen Kunst und der Gesamtkonzeption der

⁴⁶⁸ vgl. H.A. Needham, *Le développement de l'esthétique sociologie en France et en Angleterre au XIXe siècle*, Paris 1926, bes. Kap.V, S.165-195

⁴⁶⁹ 24.10.1867

⁴⁷⁰ Ibid.

⁴⁷¹ 12.4. 1867

Ausstellung fest. Die Kunst wird dort nicht verachtet.⁴⁷² Nicht dass ein Industriegebäude errichtet wird, in dem eine Kunstaussstellung stattfindet, missbilligt Blanc, sondern dass das Gebäude, in dem auch Kunst gezeigt werden soll, nur auf die Industrie und das ihr Nützliche ausgerichtet ist, wie dies 1867 geschieht. Dies verstößt klar gegen Blancs im Regelwerk der ‘Grammaire’ erstellten Grundsatz: „l’utile est le domaine de l’industriel; le beau est l’apanage de l’artiste; on admire les créations de l’art, on consomme les produits de l’industrie“.⁴⁷³

Die Kritik, die Blanc vorrangig in den ersten zwei Ausstellungsberichten artikuliert, ist unter „beau“ versus „utile“ zu subsumieren. Sie richtet sich primär gegen die Konzeption der Ausstellung, da diese dem Schönen nicht den Platz einräumt, den es nach Blanc einnehmen sollte. Das Kunstwerk, das Schöne, und auch Künstler müssen seiner Meinung nach die *conditio sine qua non* einer Ausstellung sein. Das Kunstwerk darf weder zu einem Beiwerk, „appoint agréable“,⁴⁷⁴ deklassiert noch der Künstler in eine Nebenrolle, „rôle secondaire, un rôle d’accompagnateurs“⁴⁷⁵, abgedrängt werden.

Der Auftrag der Kunst, der für Blanc in der Manifestation des Schönen besteht⁴⁷⁶, muss Bestand haben. Das Schöne soll weiterhin als „essentiellement inutile“ definiert werden. Das Schöne und das Nützliche müssen streng voneinander getrennt werden. In dem Moment, wo sich das Nützliche und das Schöne verbinden, wird Kunst profan und verliert jegliche moralische und ethische Norm. Die „dignité de l’art“ ist für Charles Blanc absolut und unantastbar.⁴⁷⁷ Es dürfe weder erlaubt sein ein Museum in einem Bazar unterzubringen, noch einen Bazar in einem Museum.⁴⁷⁸ Der Begriff der Kunst und des Schönen ist bei Charles Blanc restriktiv und eindeutig gefasst. Die Dominanz des Nützlichen über das Schöne, die Blanc am Ausstellungsgebäude feststellt, gilt ebenso für den eigentlichen Ausstellungsraum der Kunst, im Innern des Gebäudes. Die Dichotomie ‘beau’ - ‘utile’ erhält in ‘musée’ - ‘bazar’ eine Analogie. Bilder, Grafiken und Plastiken verlieren in dem Moment ihre Legitimation als Kunstwerke, in dem sie Industriegegenständen gleichgestellt werden. Dabei spielt es für Blanc keine Rolle, ob dies im Rahmen einer Industrieausstellung oder einer industrieähnlichen

⁴⁷² Ibid.

⁴⁷³ Grammaire des arts du dessin, 1. Teil ‘Principes’, S. 16

⁴⁷⁴ 12.4.1867

⁴⁷⁵ Ibid.

⁴⁷⁶ Grammaire des arts du dessin, 1. Teil ‘Principes’, S. 13-17

⁴⁷⁷ 12.4.1867

⁴⁷⁸ Expo uni 12.4. 1867 -- Vgl. zu diesem Thema auch Emile Galichon in seinem Bericht über die Weltausstellung, „Les Beaux-Arts à l’Exposition Universelle“, GBA, 1a/22, S.409-14 --- Allgemein kann über die Weltausstellung 1867 gesagt werden, dass die französische Organisation eine Konzeption der unterhaltsamen Darbietungen vorgelegt hat. Restaurants, Kaffehäuser sollten auch das einfachere Volk nach Paris locken. Ein Zeitgenosse berichtete: „Der Park war ein Pêle mêle von Barraken, Tempeln, Kiosks, Modellen von Wohnhäusern, Maschinengebäuden, Gartenanlagen, Bier-, Wein- und Kaffeeschenken, ein Wurstelprater im großen Stile. An das Ausstellungsgebäude reihten sich im Kreise Gast- und Schankwirtschaften aller Nationen, in denen Mädchen und Burschen im Nationalcostüme die Gäste bedienten, Musiker und Sänger sich hören liessen.“, Georg Basch, Über die großen Weltausstellungen, in: ZGS 1869, S.106. -- Das Unternehmen Weltausstellung 1867 war erfolgreich, wie 11 Millionen Besucher und ein Gewinn von 3 Millionen Francs bewiesen. Die genauen Zahlen siehe Alfons Paquet, Das Ausstellungsproblem in der Volkswirtschaft, in: Abhandlungen des Staatswissenschaftl. Seminars zu Jena, Bd.5 1908, zitiert in: Ines Augustin, Die Medaillen und Plaketten der großen Weltausstellungen, Diss. o.O. 1985

Aufstellung von Kunstwerken erfolgt. Nach Blanc verbietet es sich, dass Kunst im Sinne von verkaufsfertiger Gebrauchsware, Objekt an Objekt aneinandergereiht, präsentiert wird. Eine „Vereinigung“ von Kunst und Industrie belegt Blanc mit ethischen Begriffen. Er nennt sie „promiscuité“ und „adultère“.⁴⁷⁹ Er setzt die Vermengung von Kunst und Industrie einer moralischen Verletzung des menschlichen Miteinanders, insbesondere der Beziehung von Mann und Frau, gleich.

Blancs Kritik richtet sich gegen das die Weltausstellung dominierende Prinzip des Nützlichen: „ce qui domine ici, et ce qui doit fatalement dominer, c’est l’utile.“⁴⁸⁰ Nicht der Architekt als Künstler, sondern der Ingenieur hat nach Blancs Definition das Gebäude erstellt, und somit dem Prinzip des Nützlichen vor dem des Schönen die primäre Stellung eingeräumt. Wenn Blanc Architektur als „l’art de construire selon les principes du beau“⁴⁸¹ definiert, dann zählt die architektonische Gestaltung der Weltausstellung im strengen Blanc’schen Sinne nicht zur Architektur, wenn diese nicht als reine Konstruktion, sondern als Kunstwerk verstanden werden soll.

Lorsqu’un bâtiment n’a que les formes absolument voulues par les nécessités de la construction, il n’est encore qu’un ouvrage d’industrie; quand il recoit les formes expressives, il est une œuvre d’art, et quand il se trouve complété par les formes imitatives, il revêt toutes les richesses de l’architecture⁴⁸²

Blanc stellt fest, dass weder der Plan noch die Ausführung des Ausstellungsgebäudes ästhetischen Gesetzen und dem „Gefühl des Schönen“ gehorchen.⁴⁸³ Es manifestiert die Negierung grundlegender Regeln der Architektur.⁴⁸⁴ Die Kritik, die Blanc am Grundriss, am Aufriss und der Einteilung übt, basiert auf seiner grundsätzlichen Architekturtheorie. Die Größe der Dimensionen, die Einfachheit der Oberfläche und die Kontinuität der Linien stellen für ihn das Sublime in der Architektur dar.⁴⁸⁵ Ebendiese Kriterien machen die Fehler am Gebäude der Weltausstellung deutlich.⁴⁸⁶

Seine Kritik setzt sich an der Innenarchitektur fort. Er bezeichnet die Räumlichkeiten als „ungastliche Ausstattung dieses großen Palastes“⁴⁸⁷ und spricht in einem ironischen Ton von einem „schrecklichen Muskelkater“, den er sich aufgrund der baulichen Verfehlungen während seines zweiten Ausstellungsbesuches, zugezogen habe. Blanc sieht gravierende Mängel in der Ausgestaltung⁴⁸⁸, so zum Beispiel in der Farbwahl der Innenräume. Er tadelt die Verwendung des „eisigen“ Betons, der es notwendig gemacht habe, die Wände durch

⁴⁷⁹ 12.4.1867

⁴⁸⁰ Ibid.

⁴⁸¹ Grammaire, 2.Teil, Architecture, Kap. 1, S.71

⁴⁸² Ibid. Kap. XIV, S.154

⁴⁸³ 12.4.1867

⁴⁸⁴ Ibid. Kap. V, S. 80ff

⁴⁸⁵ Ibid. Kap. V, S. 80ff

⁴⁸⁶ 12.4.1867

⁴⁸⁷ 15.5.1867

⁴⁸⁸ 12.4.1867

Stoffbahnen zu verbergen.⁴⁸⁹ Wenn Blanc von „béton glacé“⁴⁹⁰ spricht, dann beschreibt er nicht nur das Material des polierten Betons, sondern auch den Gefühlszustand, die Empfindungskälte, die im Besucher entsteht. Er beklagt Fehler in der Raumbeleuchtung. Anstatt eine auf das Einzelobjekt hin ausgerichtete Lichtführung zu installieren, werde ein alles „ertränkendes“ diffuses Licht verwendet, das die Feinheiten sowohl der Modellierungen als auch der Nuancierungen schluckt und die Ebenen verwischt.⁴⁹¹ Die Lichtqualität darf in einer Ausstellung kein ‘pêle-mêle’ erzeugen. Wie Blanc an Beispielen ausführt, ist die Beleuchtung eine konstituierende Komponente in der Wirkung des Kunstwerkes, insbesondere im Bereich der Plastik.⁴⁹² Die richtige und angemessene Platzierung und damit eine korrekte Lichtsituation und Ausleuchtung des Objektes stellen für Blanc die *conditio sine qua non* für die Präsentation eines Kunstwerkes dar. Die Atmosphäre muss mit dem Kunstwerk stimmig sein, denn nur so kann eine Beziehung zwischen Werk, Künstler und Betrachter entstehen: „le spectateur qui passe ne peut se mettre à l’unisson de l’artiste“⁴⁹³. Blancs kritische Überlegungen finden sich einige Jahre später bei Eugène Fromentin (1820-1876) wieder. In ‘Les maîtres autrefois’, das 1876 erschienen ist, schreibt auch dieser vom wichtigen Zusammenhang zwischen der Hängung und der Wahrheit eines Bildes.⁴⁹⁴ Raummangel, wie ihn die Weltausstellung 1867 aufweist, ist für Blanc ein untragbarer Kardinalfehler. Die Raumkonzeption und -gestaltung müssen seiner Meinung nach ausschließlich in den Dienst des Kunstwerkes, des Künstlers und des Kunstrezipienten gestellt werden.

4.1.3. Verhältnis von Ausstellungskritik und ‘Grammaire des arts du dessin’

Blancs Ausstellungskritik lässt einen starken Bezug zu seinem zeitgleich publizierten Werk ‘Grammaire des arts du dessin’⁴⁹⁵ erkennen. Wenn Charles Blanc die Artikelserie über die ‘Exposition universelle 1867’ mit der Feststellung beginnt, dass die Erbauer des Ausstellungsgebäudes keine Architekten, sondern Ingenieure seien, dann zeigt sich eine

⁴⁸⁹ „Les peintres, j’en suis sûr, paieraient volontiers de leur poche un tapis sombre qui serait pour le visiteur un rudiment de confort, et pour l’art une convenance.“ 15.5. 1867 -- Dazu Charles Blancs eigener Verbesserungsvorschlag: „Que cette cour à demi gazonnée et coloré par la nature d’un vert tendre, sont, entourée d’une marquise à rideaux verts, et d’un vert fané pâli ... à supposer que portières et rideaux soient de mise dans une cour à ciel couvert...“, 12.4.1867

⁴⁹⁰ 15.5.1867

⁴⁹¹ 24.10. 1867

⁴⁹² Ibid.

⁴⁹³ Ibid. -- Vgl. zu den Vorüberlegungen zur Exposition universelle 1867 und deren Schwierigkeiten, Patricia Mainardi, *Art and politics*, bes. Kap.14, S. 128ff

⁴⁹⁴ „Ich kenne nur eine einzige Art, ein Bild aufzuhängen, und diese beruht darin, dessen künstlerischen Charakter zu bestimmen, aus ihm die Bedürfnisse für dessen richtige Aufstellung herzuleiten, und das Bild diesen Bedürfnissen entsprechend aufzuhängen (...) Ich füge hinzu, dass jedes Bild seine Geheimnisse hat (...) und dass jedes Bild schlecht hängt, wenn man es zwingen will, seine Geheimnisse auszuliefern.“, so Eugène Fromentin, *Die Alten Meister*, Belgien-Holland (1876), dt v. Eberhard von Bodenhausen, Berlin 1903, S.304, zit. in: Wolfgang Schöne, *Über das Licht in der Malerei*, Berlin 1983, S.261

⁴⁹⁵ 1867 erscheint die *Grammaire* erstmals in der vollständigen Fassung, vgl. Kap. II./ bes. Pkt. 5.3.1.

verblüffende Übereinstimmung mit der zeitgleich erscheinenden 'Grammaire'. Der darin enthaltene Teil über Architektur beginnt mit ebendiesem Thema, der Differenzierung zwischen dem Architekten als Konstrukteur und dem Architekten als Künstler. Die Ausführungen über die Thematik „beau“ versus „utile“ im Rahmen der Weltausstellungskritik sind punktuell in fast identischem Wortlaut der 'Grammaire' entnommen.⁴⁹⁶

Die Annahme ist nahe liegend, dass Blancs kritische Äußerungen als Einführung in ein theorieorientiertes Denken intendiert sind. Der Bericht über die Weltausstellung wird zum praktischen und für jeden nachvollziehbaren Anschauungsunterricht, dem das Regelwerk zugrunde liegt. Diese enge Verbindung zwischen der 'Grammaire des arts du dessin' und der Ausstellungskritik erklärt sich endlich aus einer Aussage, die Blanc selbst über die 'Grammaire' macht: „Le présent ouvrage n'est pas un traité d'architecture à l'usage des architectes; c'est plutôt une grammaire à l'usage du spectateur qui les juge.“⁴⁹⁷ Hier trifft eine aktuell erscheinende Publikation für den kritisch und theoretisch urteilenden Betrachter mit einer dafür geeigneten Ausstellung zusammen.

Durch die Veröffentlichung der Ausstellungsberichte in 'le Temps' erreicht Charles Blanc ein breites Lesepublikum. Dies stimmt wiederum mit seinem in der Einleitung zur 'Grammaire' formulierten Anspruch überein, dass man „heute für eine große Masse sprechen und schreiben muss“⁴⁹⁸. Im Unterschied zur 'Gazette des Beaux-Art' mit erlesenen Publikationen für ein „ausgewähltes Publikum“⁴⁹⁹ weckt Blanc mit den Berichten über die Weltausstellung in der Tageszeitung 'le Temps' das Interesse einer großen Bevölkerungsschicht. Er verknüpft Kunst- und Architekturkritik, die direkt vor Ort zu überprüfen ist, mit der fundierten separierten Theorie. Sein lebenslanger Anspruch einer Kunsterziehung der Öffentlichkeit wird hier Realität. Blancs Berichte, die auf seinem Lehrbuch basieren, lösen sich aus der theoretischen Abstraktheit, indem sie von den Rezipienten persönlich erlebt werden können. Seine Architekturkritik bewirkt eine unmittelbare, reale Umsetzung von Theorie in Praxis. Wenn Blanc davon spricht, dass ein Gebäude die Augen des Betrachters „verletzen“ kann, dann ist dieser in der Lage, die Aussage selbst vor Ort zu überprüfen. Gleichzeitig besitzt er die Möglichkeit, zur Begründung eine theoretische Grundlage heranzuziehen.⁵⁰⁰

Die subtile und differenzierte Betrachtung einzelner Begriffe und deren Definitionen, die in dieser Kritik enthalten sind, führen in das Zentrum der Blanc'schen Kunsttheorie und

⁴⁹⁶ „Non, l'utile et le beau ne sauraient être confondus, parce que le beau est essentiellement inutile, en ce sens qu'on ne peut pas consommer les choses d'art, de même que l'on consomme les produits de l'industrie, et c'est là ce qui constitue la supériorité absolue de la peinture, de la statuaire, de la gravure, de la glyptique. Si quelqu'un s'avisait de mettre dans un vase grec du beurre ou des confitures, immédiatement ce vase utilisé perdrait sa dignité d'objet d'art, et ne serait plus qu'un meuble embelli. Au lieu de le consacrer par l'admiration, on le détruirait par l'usage. (...) Qu'on se figure, par exemple, les galeries du Louvre, compliquées tout à coup d'une exposition de roues, de poulies, de minerais, de poeles, de savons, de pétrole, que sais-je encore? (...) et l'on aura une idée de l'impression que produit la montre des œuvres d'art dans ce palais de fonte, de zinc et de verre qui est immense, et qui n'a pas de grandeur“, 12.4.1867, dazu zahlreiche Stellen aus Grammaire, 'Principes', Kap.3, S. 13-17

⁴⁹⁷ Grammaire, 'Architecture', Kap.12, S.142

⁴⁹⁸ Grammaire, „Au lecteur“, S.4

⁴⁹⁹ Vgl. Kap.II. / Pkt. 5

⁵⁰⁰ Grammaire, 'Architecture', Kap.2, S.74

Philosophie. Über die dichotomische Begriffe von Architekt und Ingenieur, Schön und Nützlich gelangt Blanc explizit zu den ‘ästhetischen Gesetzen’, zur ‘Würde des Kunstwerkes’ und zur ‘Aufgabe der Kunst’. Diese in seinem Theorietraktat erläuterten Kardinalaspekte sind in ebendieser Kritik enthalten. In der ‘Grammaire’ benennt er sie als die Komponenten der „Größe und Aufgabe der Kunst“.⁵⁰¹ Durch die Ausstellungsberichte⁵⁰² werden die essentiellen Elemente Blanc’schen Denkens einem größeren Publikum vermittelt.

4.2. Exposition universelle 1878⁵⁰³

Frankreich hält in der Weltausstellung von 1878 an der Idee des zentralen Ausstellungsgebäudes fest. In ihm finden Konzerte, Feste und Kongresse statt. Der Industriepalast ist größer als alles bisher Dagewesene. Er übertrifft das Ausstellungsgebäude von 1867 um fast 100.000 Quadratmeter und ist das größte Gebäude der damaligen Welt.⁵⁰⁴ Mit dem Trocaderopalast wird ein weiteres Gebäude hinzugefügt. Die Verbindung von den mit Zuschauermassen überfüllten Trocaderopalast, in dem die Kunstausstellung in 26 großen Sälen untergebracht ist, und Industriepalast, dem eigentlichen Ausstellungsgebäude zeigt, dass sich durch die Dezentralisierung des Ausstellungswesens eine grundlegende Wandlung vollzogen hat. Auf der einen Seite gibt es die Fachmessen und Industrieausstellung, auf der anderen Seite die Kultur- und Kunstausstellung. Sie sind räumlich getrennt und dennoch unter dem Dach der Weltausstellung vereint. Der Trocaderopalast am Trocaderohügel mit Wasserspielen ist der repräsentative Antipode zum Industriepalast im Ausstellungsgelände. Die Weltausstellung 1878 wird zum riesigen Kultur- und Kunstfest mit enzyklopädischem Ansatz.⁵⁰⁵ Die Absicht, zu belehren, trete klar hervor, notiert die Deutsche Rundschau, die die Weltausstellungen auf dem besten Wege sieht, populäres Bildungsmittel zu werden.⁵⁰⁶ Die Unterschiedlichkeit der Weltausstellungen 1867 und 1878 und ihrer Anlagen spiegelt sich in Blancs Ausstellungsberichten wider.

Zieht man Blancs Ausstellungskritik von 1867 und dessen apodiktisches Postulat an die Ausstellungskonzeption heran, so wird deutlich, dass Blanc 1878 einen toleranteren Maßstab an Hängung und Aufstellung anlegt. Die Kritik an der Massierung der Kunstwerke⁵⁰⁷ ist im

⁵⁰¹ Vgl. Grammaire, ‘Principes’, S. 13-17, „grandeur et mission de l’art“

⁵⁰² Es sind vor allem 4 Artikel, die diese Kritik beinhalten: 12.4./15.5./24.10./6.11.1867

⁵⁰³ Charles Blanc, „Exposition universelle 1878“, in: le Temps, 1.5.; 11.6.; 20.6.; 27.6.; 7.7.; 21.7.; 28.7.; 14.8.; 22.8.; 29.8.; 7.9.; 15.9.; 21.9.1878; in den folgenden Anmerkungen steht nur noch das Datum des jeweiligen Berichtes.

⁵⁰⁴ Zur Architektur vgl. Winfried Kretschmer, Geschichte der Weltausstellungen, Frankfurt/New York 1999, S.111ff und Christian Beutler / Günter Metken, Weltausstellungen im 19. Jahrhundert, Katalog, München 1973, S.120

⁵⁰⁵ Winfried Kretschmer, S.112

⁵⁰⁶ Ibid. S.118

⁵⁰⁷ 15.9.1878

Gegensatz zu 1867 durch einen anschaulichen Vergleich⁵⁰⁸ sehr moderat ausgefallen. Das die Weltausstellungsberichte charakterisierende Element ist 1867 die Kritik, 1878 hingegen das 'enseignement', das selbst die Kritik besetzten Passagen in den Berichten prägt. Nur in drei von 13 Artikeln übt Blanc 1878 Kritik, die die Ausstellung⁵⁰⁹, die zeitgenössischen Künstler⁵¹⁰, die Kunstauffassung und die Jury⁵¹¹ betrifft. Auffallend ist, dass Charles Blanc Themen, die kritikwürdig sind oder sein könnten, zwar tangiert, es aber bei einer neutralen Aussage belässt. Symbolträchtig und damit auch aussagekräftig für die Gesamtheit ist der jeweilige Beginn der Artikelserien. 1867 präsentiert Blanc sich als kritisch und negativ eingestellt, 1878 als positiv und geradezu überschwänglich. Für Charles Blanc bilden 1878 deskriptive Artikel den Hauptanteil. Der direkte Einfluss der 'Grammaire' bleibt jedoch weiterhin bestehen. Entscheidend dabei ist, dass der Aspekt des 'enseignement' nun in wesentlich stärkerem Maß zum Tragen kommt. Er fließt in die Beschreibungen als Bestandteil oder als eigenständiges Moment ein. 1878 dominieren Lehre und Ästhetik, dazu kommt die Problematik von Theoretiker und Schreiber in Bezug auf den Künstler, 1867 bildete der Themenbereich Museum und Ausstellung das Zentrum der Berichte. Auffallend sind eine gewisse Vorsicht und ein sensibles Sichzurücknehmen Blancs. Er hat generell seine Toleranzschwelle erhöht und versucht seinen Kompetenzbereich nicht zu überschreiten.⁵¹²

4.2.1. Ausstellungsbesprechungen als Ausdruck einer neuen kunstpolitischen Ideologie

1878 definiert Blanc die 'Exposition universelle' als einen „brüderlichen Wettbewerb“.⁵¹³ Es geht ihm nicht wie bei der Olympiade um einen körperlichen, sondern um einen geistigen Wettkampf: „l'intelligence victorieuse de la matière, aux combats du sentiment du goût et de l'esprit.“⁵¹⁴ Den Olympischen Spielen erkennt er den Nutzen zur Entwicklung des menschlichen Körpers, Schönheit und kraftvolle Eleganz zu. Die Weltausstellungen hingegen sind für ihn Dokumentationen von Erfolgen der Nationen im Bereich von Kunst und Technik. Sie stellen Ergebnisse menschlicher Produktivität vor. Für Blanc sind sie deshalb besonders würdevoll, weil sie „Gottes Werk“ noch einmal schaffen und die „Werkzeuge zur Verbesserung der

⁵⁰⁸ Die Kritik leitet er mit einer Geschichte ein, die davon erzählt, dass er während eines Spazierganges Lärm gehört habe. Es habe sich als die Übung eines Orchesters herausgestellt, wo jeder zur Vorbereitung sein Instrument gestimmt habe, mit dem Resultat: „Chacun est à musique, chacun n'entend que ce qu'il veut écouter, et finalement tout va pour le mieux“, 15.9.1878

⁵⁰⁹ 14.8.1878

⁵¹⁰ 22.8.1878 und 29.8.1878

⁵¹¹ 22.8.1878

⁵¹² „Je demande pardon à mon collaborateur M. Weber, d'avoir ainsi quelque peu empiété sur son domaine en touchant à des questions qui sont beaucoup plus de sa compétence que de la mienne, et je me hâte de rentrer dans mon rôle et dans ma sphère en exposant au public les procédés admirables employés par les architectes du Trocadero pour chauffer et ventiler la salle de concert...“, 1.5.1878

⁵¹³ „une fraternelle concurrence“, 1.5.1878

⁵¹⁴ Ibid.

Erde“ erfinden.⁵¹⁵

Die Weltausstellung 1878 betrachtet Blanc als eine die Völker der Welt umfassende „geistige Bilanzierung“, die in einem den Fortschrittsgedanken in sich tragenden Gebäude“ stattfindet.⁵¹⁶ Er lobt die Ausstellung als gelungene und zukunftsorientierte Veranstaltung menschlicher Begabungen. Sie ist seiner Meinung nach die Realisierung des vor dreißig Jahren entstandenen Gedankens. Charles Blanc spielt dabei auf die in der Revolution 1848 lancierten Ideen an, auf die politische und frühsozialistische Ideologie der Utopisten sowie auf die Schrift ‘L’Organisation du travail‘ seines Bruders Louis.⁵¹⁷ In der Ausstellung findet er die Bestätigung, dass manche „Utopie“ zur Wirklichkeit geworden ist.⁵¹⁸ Darüber hinaus bezieht er sich auch auf sein eigenes Plädoyer von 1848, das die Demokratie als Staatsform und *conditio sine qua non* der Kunst preist.⁵¹⁹ 1878 konstatiert er nun befriedigt, dass die Demokratie die Kunst verändert hat. Sie dient nicht mehr nur als Grundlage, sondern auch als progressiver Faktor des Kunstgeschehens.

Auch 1878 bildet das Thema Architektur einen Schwerpunkt in Blancs Weltausstellungsberichten.⁵²⁰ Den Auftakt bildet ein Bericht über die architektonisch technischen Aspekte des Ausstellungsgebäudes, wobei im Gegensatz zu 1867 nicht die Kritik, sondern approximative Erläuterungen und Beschreibungen sowie eine architektonische Stilbestimmung des Gebäudes determinierend sind.⁵²¹ Charles Blanc erwähnt lobend die Architekten.⁵²² Aufgrund der lokalen und städtebaulichen Situation zum einen und der Gesamtanlage zum anderen beurteilt er die Weltausstellung 1878 im Vergleich zu 1867 wesentlicher positiver.⁵²³ Die Pläne der einzelnen Gebäude nehmen einen großen Teil in Blancs Bericht ein. Die Räume und der Konzertsaal des zentralen Baus sowie die zwei sich jeweils daran anschließenden Galerien werden objektiv gemäß den in der ‘Grammaire‘ niedergelegten Theorien beschrieben.⁵²⁴

Der Mensch ist für Blanc dabei der alles bestimmende Maßstab. Die Komponenten, die die Grundbedürfnisse der Besucher befriedigen sollen, Beleuchtung, Akustik und Belüftung, spielen in den Beschreibungen eine vorrangige Rolle. Dadurch, dass er sich für das Wohlbefinden und die primär sinnlichen Befriedigungen der Besucher interessiert und sich mit der Qualität

⁵¹⁵ Ibid.

⁵¹⁶ Ibid.

⁵¹⁷ Vgl. Kap.II / Pkt 2. und 3.; Hier erfolgt eine ausführliche Darlegung der politische und sozialistischen Ideen im Allgemeinen und von Louis Blanc im Besonderen.

⁵¹⁸ 1.5.1878

⁵¹⁹ Vgl. Kap. II /Pkt.4., hier erfolgt eine ausführliche Darstellung von Charles Blanc und seinen politischen Aussagen.

⁵²⁰ 1.5./ 11.6./ 20.6./ 27.6.1878

⁵²¹ „Le style de toute cette architecture est un style mixte, composite, qui ne saurait être bien défini, par cela même qu’il s’est enrichi de beaucoup d’emprunts. On peut dire cependant que c’est une imitation libre de notre belle architecture romane des onzième et douzième siècles, avec ses colonnes robustes et courtes, munies de griffes à la base, ses pieds droits dans lesquels sont engagés des piliers latéraux, ...“ 1.5.1878

⁵²² Ibid.

⁵²³ Ibid.

⁵²⁴ Vor allem die Aspekte des Konkaven und des Konvexen und deren Bedeutung in der Architektur werden ausführlich behandelt.

des Lichts, der Wärme und der Luft innerhalb der Ausstellungsgebäude auseinander setzt, verlässt er die von ihm selbst definierte Position des Architekten und wechselt zu der des Ingenieurs. Damit verwässert er selbst das dichotomische Begriffspaar „beau-utile“.

Charles Blanc beschäftigt sich jetzt mit technischen, also ingenieurrelevanten Themen und erhöht damit die Wertigkeit des „Nützlichen“ gegenüber dem „Schönen“. Gleichzeitig negiert er damit das für ihn bisher geltende unumstößliche Gesetz der Differenzierung und Separierung von „beau“ und „utile“ aus dem Jahr 1867. Sein Sujet ist nun das Nützliche. Dieses muss jedoch dem Wohl der Menschen, der Besucher, dienen. Die „Würde der Kunst“ darf dabei nicht verletzt werden. Charles Blanc gibt dem Aspekt des Nützlichen und dadurch der Industrie mehr Raum und Signifikanz. Kunst und Industrie bilden keine Polarität mehr. Im ersten Bericht gibt Blanc die neue und wegweisende Richtung vor, wenn er in seiner Beschreibung der Ausstellungsgebäude den Schwerpunkt auf die technisch tektonische Komponente legt. Die von Blanc gewählte Reihenfolge im ersten Bericht ist hierbei bezeichnend. Erst im Schlussteil erfolgt die Erörterung der Außendekoration der Gebäude, also des Anteils der Kunst. Dabei spricht er vom Trocaderopalast als einer „unermesslichen Zierde“, die zur „Verschönerung von Paris“ beiträgt.⁵²⁵ Er beschreibt das Wasserschloss mit Grotte und Bassin samt den sechs sitzenden Bronzefiguren, der riesigen Neptunfigur und deren Verhältnis zueinander.

Die neue Richtung der technischen Betrachtungsweise setzt sich im zweiten Bericht fort. Blancs Stil, in dem er die Ausstellungsgebäude analysiert, gleicht mehr der Sprechweise eines Ingenieurs als der eines Architekten. Durch Wortwahl und Ausdrucksform thematisiert er die Verzahnung von Architekt und Ingenieur. Blanc, dessen Leben einzig und allein durch die „Liebe zur Kunst“ geprägt wird, spricht hier eine technisch ausgerichtete Sprache. Seine Kunstberichterstattung steht im Zeichen der Veränderung, indem der technisch orientierte Anteil stetig zunimmt. Für Blanc ist die Verbundenheit von Ingenieur und Architekt in einer Person richtungweisend für die Zukunft, die seiner Meinung nach bereits begonnen hat.⁵²⁶

Die „überhebliche Rivalität“⁵²⁷ betrachtet er als überholt. Bei beiden entdeckt er die Versäumnisse, die diese strikte Trennung verursachten. Beim Architekten ist es die Vernachlässigung von technischem und wissenschaftlichem Wissen, beim Ingenieur ist es die fehlende Berücksichtigung des Schönen, das als Manifestation vorausgesetzt wurde. Blancs Aussagen zeigen, dass bei ihm bereits eine Zusammenführung beider stattgefunden hat. Seine Definition der Ausstellung als „brüderlicher Wettkampf“ ist zugleich eine Aufforderung an Architekt und Ingenieur. Das Begriffspaar von „Rivale“ und „Bruder“ steht gleichsam als Synonym für Vergangenheit und Zukunft.

Blancs immenser Gesinnungswandel zwischen 1867 und 1878, der sich in seinen Aussagen manifestiert, zeigt sich auch in einem Vergleich zwischen der ‘Grammaire des arts du dessin’

⁵²⁵ 1.5.1878

⁵²⁶ „Mais il est maintenant certains genres de construction qui exigent de l'architecte de nouvelles études ou au moins de nouveaux soins. C'est maintenant surtout qu'il doit devenir ingénieur pour satisfaire à des besoins que nos pères n'avaient point connus et qu'une civilisation infatigable nos a créés“, 27.6.1878

⁵²⁷ 11.6.1878 „rivalité orgueilleuse“

und den Ausstellungsberichten von 1878. Im Rahmen des Traktates spricht er noch davon, dass die Architektur nicht als Wissenschaft, sondern als Kunst zu betrachten sei. Es geht ihm ausschließlich um den Aspekt des Schönen, nicht aber um die Frage nach dem Material.⁵²⁸ In der 'Grammaire' negiert er das Material Eisen gänzlich, während er sich hingegen 1878 eingehend mit dessen Verwendung in der Architektur beschäftigt. In den Ausstellungsberichten schenkt er diesem Thema größere Beachtung, insbesondere den Eisenkonstruktionen. Er verfasst sogar einen Exkurs über die Geschichte des Metalls in der Architektur.

Die Konstruktion mit Eisen zieht eine Revolutionierung der Architektur nach sich. Sie ist imstande, funktionellen Bedürfnissen dienstbar gemacht zu werden. Der Durchbruch der Demokratie und das Aufkommen der Eisenkonstruktionen werden miteinander in Verbindung gebracht und werden nunmehr zum geläufigen Bestandteil in der Architekturgeschichte. Blanc greift ebendieses Thema bereits 1878 in Ausstellungsberichten auf, wenn er für die Grenzüberschreitung von Architekt und Ingenieur plädiert. Er spricht offen von der veränderten gesellschaftspolitischen Situation, die eine Architektur für die Massen verlange: „De nos jours, l'avènement de la démocratie a conduit les architectes à se faire ingénieurs et à chercher dans les constructions en fer la solution du problème qui consiste à réunir sous un abri commun des multitudes sans nombre.“⁵²⁹ Blancs Haltung widerspricht den traditionalistischen Künstlern, die darauf bestehen, dass Industrie und Kunst rigoros getrennt bleiben müssen, allen voran Ingres. Dieser spricht sich stets gegen eine Zusammenführung von künstlerischer und industrieller Arbeit aus. Auch Baudelaire nennt in seinem Salon von 1859 die Industrie als „Todfeind“⁵³⁰ der Kunst. Im Gegensatz dazu durchläuft Charles Blanc eine erstaunliche Entwicklung. Kunst und Industrie müssen nach Blanc nicht mehr a priori getrennt werden. Das Auftauchen eines neuen Baustoffes ist für ihn der Beweis, dass sich eine neue Gesellschaftsordnung ankündigt, die neuen Anforderungen gerecht werden muss.⁵³¹ Dennoch verlässt Blanc die Position desjenigen, der die Kunst liebt, nicht. Mit dem Terminus Architektur darf seiner Meinung nach weiterhin nur ein Gebäude bezeichnet werden, das das Nützliche mit „Grâce“, Schönheit verbindet. Charles Blanc bezeichnet die Synthese von Ingenieursarbeit und Kunst mit dem Begriff „baptême de l'art“. Ein Ingenieurswerk muss also das „Sakrament der Kunst“ empfangen haben, um von der Erbsünde des rein Nützlichen gereinigt zu sein.

Zur Erklärung der bemerkenswerten Wandlung, die bei Blanc stattgefunden hat, müssen zwei Aspekte in Betracht gezogen werden. Es ist zum einen das über Jahrzehnte, ins Denken Charles Blancs infiltrierte saint-simonistische Gedankengut.⁵³² Zum anderen ist die Dritte Republik ein determinierendes Element. Blancs Berichterstattung über die Weltausstellung 1878

⁵²⁸ Grammaire, 1. Buch Architecture, Kap. XI., S.120

⁵²⁹ 1.5.1878

⁵³⁰ Charles Baudelaire, Salon 1859, in: ders. *Curiosités esthétiques. Œuvres complètes de Charles Baudelaire*, Bd.2, Paris 1923, S.253-365, hier: S.270

⁵³¹ 11.6.1878

⁵³² Ausführungen zu Charles Blanc und die Beziehung zum saint-simonistischen Gedankengut in Kap.II, Pkt.4.3.

lässt eindeutig die Nähe zu Saint-Simon und dessen Lehre erkennen. Auch Saint-Simon separiert Kunst und Industrie nicht. Die Trias von Kunst, Wissenschaft und Industrie ist für die Saint-Simonisten die große Kraft, die den Fortschritt der Gesellschaft trägt. Ein Vergleich mit Charles Blancs Ausstellungsberichten zeigt, dass auch für ihn diese Komponenten mehr und mehr bestimmend werden. Blancs Ausdruck des „fraternelle concurrence“ ist auch als der friedliche Wettkampf zwischen der Industrie und der Kunst zu verstehen, der die Wissenschaft mit einschließt, wie er stets betont. Die „fraternelle concurrence“ ist nichts anderes als die Paraphrasierung der saint-simonistischen Trias. Die gesamte Berichterstattung über die Weltausstellung ist als Plädoyer für das Zusammenwirken von Kunst und Industrie einschließlich Wissenschaft zu verstehen.

Die Dritte Republik fördert die angewandte Kunst zu Lasten der bildenden Kunst. Nicht nur die unterschiedliche Betrachtungsweise der Weltausstellungen 1867 und 1878, sondern auch die übrigen Publikationen von Charles Blanc demonstrieren seine Entwicklung, die parallel zu den gesellschafts- und kulturpolitischen Veränderungen stattfindet. 1867 erscheint sein Theorietraktat ‘Grammaire des arts du dessin’, 1882 die ‘Grammaire des arts décoratifs’, dessen erster Teil bereits 1875 als eigenständige Publikation, ‘L’art dans la parure et dans le vêtement’, herausgebracht wurde. Diese Werke verdeutlichen in ganz besonderer Weise den Wandel. In Blancs letztem theoretischen Werk ‘Grammaire des arts décoratifs’ spiegeln sich geradezu vorbildhaft die gebrauchskünstlerischen Bestrebungen der Dritten Republik. Dass Blanc ab 1875 zahlreiche Teilabdrucke der ‘Etudes sur les arts décoratifs’ in der Zeitung ‘le Temps’ publiziert⁵³³, vervollständigen dieses Bild.

Charles Blanc beendet die Artikelserie über die Weltausstellung 1878 weder mit einem abschließenden Resümee noch mit kritischen Bemerkungen. Vielmehr hält er ein emotionales Plädoyer für geistige Tätigkeiten und für Kunst, indem er deren Stellenwert formuliert. Kleinere und größere Kunstgegenstände sowie Musik haben nach Blanc die Kraft, im Menschen ein inneres geistiges Wohlergehen zu erzeugen. Sie erschaffen eine Welt der Gedanken und der Gefühle. Wie die industriellen Erzeugnisse die materiellen Bedürfnisse befriedigen, wenden sich die schöngeistigen an die seelisch sinnlichen Werte des Menschen. Blanc propagiert damit eine Gleichwertigkeit beider Bereiche.

Quelle que soit la valeur de tant d’objets inventés ou perfectionnés par l’industrie humaine, pour le confort de la vie, pour le bien-être du corps, nous ne pouvons nous défendre, en finissant, de cette réflexion: que l’existence serait bien triste, après tout, bien prosaïque, si nous étions privés des illusions qui nous font oublier ou supporter le réel: si on nous supprimait ces heureux mensonges de la peinture, souvent plus vrais, que la vérité même, et ces chiffons de papier, imprimés de noir et de blanc, qui sont autant d’ouvertures sur la campagne infinie, sur l’histoire, sur toutes choses; si nous n’avions plus ces médailles qui sont des quintessences de l’art et du beau; si nous n’avions plus ces palpables divinités que la sculpture fait descendre de l’Olympe dans nos jardins et qui semblent fixées par une pensée éternelle dans un mouvement immobile; si nous n’avions plus enfin, cette impalpable musique qui a la puissance d’évoquer tant d’images fugitives, et qui, tantôt lucide comme la parole, tantôt vague comme un songe, remue en nous tout un monde de pensées, de sentiments, de

⁵³³ Vgl. Anhang

souvenirs.⁵³⁴

Es ist evident, dass Blanc die Kunst als essentiellen Bestandteil des Lebens betrachtet. Damit entspricht er klar der Kunstpolitik der Dritten Republik. Sie zielt darauf ab, dass Kunst eine immer größere Rolle in der Lebensgestaltung der einfacheren Volksschichten spielt.⁵³⁵ Interessant hierbei ist, dass bereits die Gründungsidee der ‘Gazette des Beaux-Arts’ (1859) darin bestand, der Langeweile der Menschen entgegenzuwirken und für Ablenkungen im Leben zu sorgen.⁵³⁶ Blanc wiederholt damit fast zwanzig Jahre später seine damalige Ansicht über das Verhältnis von Leben und Kunst. 1878 sieht er nunmehr sein Anliegen in der Weltausstellung von der staatlichen Seite gefördert. Die subtile Differenzierung liegt lediglich darin, dass Blanc mit der ‘Gazette’ noch eine höher gebildete Schicht zu erreichen intendiert. Die „fraternelle concurrence“ wandelt sich zur „Brüderlichkeit“. Kunst und Leben erfolgen nun unter einem wahrhaft demokratischen Aspekt, der auch die unteren Schicht berücksichtigt. Das bedeutet, dass die von Blanc in seinem lebenslangen Schaffen intendierte Hinführung zur Kunst, in der Dritten Republik ihr Ziel erreicht. Auf der Grundlage der saint-simonistischen Gedankenwelt und dem sozialistischen Utopiebegriff⁵³⁷ muss Blanc als Visionär bezeichnet werden, dessen Visionen zur Realität werden.

4.2.2. Ausstellungsbesprechungen als Lektionen in ästhetischer Erziehung

Die Ausstellungsberichte zeigen den Wandel des Charles Blanc von der kritisierenden zur lehrenden Persönlichkeit, bei der die Frage nach der Ästhetik im Mittelpunkt steht. Die Kritik weicht dem ‘enseignement’, die Stringenz der in Regularien gefassten Theorien wird durch eine tolerantere, innovative Sichtweise aufgebrochen, die des Fortschrittsgedankens. Blancs Berichte über die Weltausstellung von 1878 sind Lektionen in ästhetischer Erziehung gleichzusetzen. Die Beurteilung der Länder und ihrer Architektur nimmt weiten Raum ein, was sich insbesondere im vierten Bericht, der als Anhang betitelt wird, manifestiert.⁵³⁸ In diesem Artikel deckt Blanc länderspezifische Eigenarten in der Architektur auf, „pour terminer une revue rapide des divers style d’architecture en honneur chez les divers peuples qui habitent notre planète.“ Blanc interessiert sich nicht nur für die im Rahmen der Weltausstellung gezeigten Objekte, sondern demonstriert mit kunsthistorischen Exkursen eine eigene und kosmopolitische Perspektive. Wenn er eine Moschee in Algerien einer näheren Betrachtung unterzieht, dann geht er weit über die in Paris gezeigte Fassade hinaus. Sie dient ihm lediglich als Ausgangspunkt seiner Studien. Anhand des am Trocadero gezeigten ägyptischen Tempels entwickelt er eine kleine Architektur- und Konstruktionsgeschichte. Sie reicht von der ägyptischen über die arabische und islamische bis zur persischen Architektur und schließt mit besonderem Augenmerk die klimatischen und militärischen Aspekte sowie die verwendeten

⁵³⁴ 21.9.1878

⁵³⁵ Vgl. Miriam Levin, When the Eiffel-Tower was New. French Visions of Progress at the Centennial of the Revolution, Ausstellungskatalog, Holyoke College Art Museum 1989

⁵³⁶ Vgl. Kap.II./ Pkt.5., Charles Blanc und die Gazette des Beaux-Arts

⁵³⁷ Vgl. Kap.II. / Pkt. 4.3., Charles Blanc und der politische Einfluss: Der Saint-Simonismus und der Utopiebegriff

⁵³⁸ 27.6.1878

Materialien mit ein. Blanc vermittelt dem Leser nicht nur Wissen zu den ausgestellten Objekten, sondern auch kunsthistorische Rückgriffe und Belehrungen.

Die Artikel über die Bildhauerei⁵³⁹ entsprechen in besonderem Maß dem Bildungsprogramm der Dritten Republik. Wenn Blanc den sechsten Artikel über die Weltausstellung 1878 mit der Frage eines Bildhauers nach der Schönheit einleitet, dann entspricht dies exakt dem politischen Programm.

Un sculpteur éminent nous disait l'autre jour, sur un ton de mauvaise humeur: "Vous parlez toujours de rechercher la beauté ... mais laquelle?" ... Son interpellation nous fit penser qu'il fallait s'expliquer clairement en présence du public, et s'entendre, une fois pour toutes, sur ces questions, les plus hautes qu'il soit donné à l'esthétique d'aborder: qu'est-ce que le caractère, en sculpture? qu'est-ce que la beauté? qu'est-ce que le style?⁵⁴⁰

Blanc verfolgt eine ästhetische Zielsetzung und sieht sich zu Äußerungen über ästhetische Fragestellungen vor einem breiten Publikum motiviert. Dementsprechend beinhalten mehrere Artikel kleinere Abhandlungen oder Vorträge, in denen einige für Blanc essentielle Termini und Prinzipien auf der Grundlage der 'Grammaire des arts du dessin' erörtert werden. Sie können als Lektionen über Ästhetik⁵⁴¹ umschrieben werden. Neu ist die Akzentuierung auf der Materialkunde. Seine Ausführungen über Marmor und Bronze gehen bis in die Antike und zu Phidias zurück. Blanc arbeitet die besonderen Gesetze von Bronze im Unterschied zu Marmor heraus und versucht sie anhand einiger Beispiele zu erklären. Er erhellt die Beziehung zwischen Material und Künstler.⁵⁴² Die Lektion über Materialkunde⁵⁴³ stellt für Blanc ein wichtiges Thema dar, denn im Gegensatz zur Malerei, die sich über die gesamte Natur erstreckt, ist die Skulptur in ihren Möglichkeiten eingeschränkt.⁵⁴⁴

Die Nähe zu Lehrstunden ist auch in den stilistischen Mitteln erkennbar. Seine Artikel weisen die Stilmerkmale auf, die bereits in den Salonberichten immer wieder zu konstatieren sind: Exclamatio-Sätze, wechselnde Erzählsituationen und ein engagierter, emotionaler Schreibstil. Hinzu kommen als augenfälliges Charakteristikum kunsthistorische Exkurse, die Blanc explizit als „notwendig“ erachtet, um die Ausführungen verständlich zu gestalten.⁵⁴⁵ Ein wichtiges Element im Bereich der Bildung und Erziehung stellt für Blanc die Methode der Vermittlung dar. Wie wichtig ihm diese ist, erkennt man daran, dass er sich expressis verbis vergewissert, dass seine Bemerkungen korrekt rezipiert werden.⁵⁴⁶

Mit den Berichten soll dem Leser augenscheinlich ein kleiner „Führer“ zur Besichtigung der Werke an die Hand gegeben werden. Auf der Matrix des Blanc'schen theoretischen Lehrgebäudes kann so zur eigenen Meinungsbildung hingeführt werden. Blanc bindet die

⁵³⁹ 7.7 / 21.7. / 28.7. / 14.8.1878

⁵⁴⁰ 21.7.1876

⁵⁴¹ Ibid.

⁵⁴² 28.7.1878

⁵⁴³ 28.7. und 14.8.1878

⁵⁴⁴ 7.7.1878

⁵⁴⁵ Ibid.

⁵⁴⁶ Ibid.

Werke in den Zusammenhang mit dem Betrachter ein. Die Beschreibung des Werkes steht nicht mehr singulär im Raum, sondern vielmehr in Beziehung zum Betrachtenden selbst. Weiterhin soll eine Verbindung zwischen Werk und Künstler hergestellt werden, „le spectateur peut se mettre plus facilement en communication avec le sentiment de l'artiste“.⁵⁴⁷ Mit seinen Artikeln über die Plastik visiert Blanc das Interesse einer breiteren Schicht an. Seine Schriften dienen als geschicktes pädagogisches Instrument, um das Thema Plastik und deren Schönheit zu vergegenwärtigen.

Ebenso verfährt er mit den Berichten über die Malerei.⁵⁴⁸ Punktuell gleichen sie Vorlesungen über französische Malerei und deren aktuelle Situation. Blanc bietet dem potenziellen Ausstellungsbesucher eine prägnante und lehrreiche Hinführung zu den Objekten. Wenn er in den Passagen über die ausstellenden Künstler Rückgriffe auf Leonardo und dessen Theorie macht, dann wird die Absicht zu ästhetischer Erziehung transparent.⁵⁴⁹ Es folgen kunsthistorisch ähnliche Abhandlungen über Rom und Griechenland⁵⁵⁰, Rekurse, die Blanc explizit begründet.⁵⁵¹ Er vermittelt dem Leser den geschichtlichen Hintergrund und legt die Beschreibungen auf ebendiese historische Folie. Die pädagogische Funktion seiner Ausstellungsberichte manifestiert sich in der bildhaften, oft an die Bibel erinnernden Sprache, mit der er ein breites Publikum erreichen möchte.⁵⁵² „La peinture française est aujourd'hui comme un arbre qui produit encore de beaux fruits, mais dont la sève commence à s'affaiblir et aurait besoin d'être rajeunie“.⁵⁵³ Die Stilmittel der salonkritischen Schriften der 1860er Jahre, Einführung von fiktiven Personen⁵⁵⁴, Konditionalsätze,⁵⁵⁵ diverse rhetorische Elemente, Rückgriffe auf die 'Grammaire' sowie der Aufbau von emotionaler Nähe, werden weiterhin praktiziert.

Die Ausstellungsberichte sind lebendige und amüsante Lektionen, die die Thematik Ästhetik umfassen und in die Blancs eigene Person explizit miteinfließt. Im Rahmen eines Artikels⁵⁵⁶ kann Blanc seine in der 'Grammaire' dargelegte Theorie an die Leser einer Tageszeitung weitergeben und erreicht damit eine breite Schicht des Publikums. Er bindet seine allgemeingültigen Prinzipien und Begriffsdefinitionen der Ästhetik in das zeitaktuelle Geschehen mit ein. Er verleiht ihnen damit einen aktuellen, für jeden, aufgrund der Präsenz nachzuvollziehenden Bezug. Die Theorie verliert ihren abstrakten und wissenschaftlich hehren Charakter zugunsten einer erfahrbaren und pragmatischen Bezugsebene. Blanc ermöglicht es,

⁵⁴⁷ Ibid.

⁵⁴⁸ 22.8., 29.8., 7.9., 1.9.1878

⁵⁴⁹ 22.8.1878

⁵⁵⁰ 29.8.1878

⁵⁵¹ Ibid.

⁵⁵² Interessant in diesem Zusammenhang ist, dass Blanc am 28.12.1878 in 'Le Temps' die Buchrezension von „Clément Marot et le psautier huguenot par O. Douen“ veröffentlicht. Er bespricht ein die Psalmenlieder und die Bibelthematik betreffendes Buch. Die Rezension unterscheidet sich in nichts von seinen kunsthistorischen Abhandlungen.

⁵⁵³ 22.8.

⁵⁵⁴ 7.7. und 29.8.1878

⁵⁵⁵ Ibid.

⁵⁵⁶ vgl. bes. 11.6.1878

dass sein Theoriegebäude endlich für den zeitgenössischen Kunstinteressenten begehbar und erfahrbar wird, er eröffnet dem Laien einen Zugang hierzu und kann ihn so mit sofortiger Wirkung an die korrekte Betrachtungsweise von Kunst heranführen.

Die Ausstellungsorganisation von 1878 visiert ein vermehrtes Interesse des französischen Publikums an. Erreicht soll dieses Vorhaben durch die Aufstellung von Statuen im Gesamtbereich des Ausstellungsgeländes, als Beitrag zur allgemeinen Dekoration um den Champ de Mars und den Trocadéro. Diese Planung deckt sich mit Blancs Intention. Denn auch das Konzept der Ausstellungsorganisation ist auf Belehrung der Massen angelegt. In Blancs Schriften erhält es ein Pendant. Die Ausstellung präsentiert die Kunstwerke, Blancs Ausstellungsberichte erteilen die theoretische und historische Lektion hinzu. Wie schwierig ihm selbst die Aufgabe seines Lehrauftrags erscheint, kommt *expressis verbis* zum Ausdruck, wenn er hinterfragt, ob ein „einfacher Schreiber“ dazu fähig ist, Sitten und Geist der Zeitgenossen zu ändern sowie auf Künstler und Publikum positiv einzuwirken.⁵⁵⁷

Wenn Mainardi⁵⁵⁸ sagt, dass die Weltausstellungen als Katalysatoren für viele der Veränderungen dienen, dann kann hinzugefügt werden, dass Blancs Ausstellungsberichte die Funktion eines Seismographen bezüglich der Situation der Kunst und dessen Verhältnis zu Politik und Gesellschaft haben. Die sich manifestierenden Veränderungen in Blancs Ausstellungsberichten lassen sich auf zwei Faktoren zurückführen. Erstens auf die Entwicklung in Blancs Schaffenswerk und seiner Vita im Allgemeinen und zweitens auf das zeitpolitische Geschehen, die Dritte Republik mit ihrem Ideal von Erziehung der Massen zur Kunst und Ästhetik. Im Frühjahr 1868 wird die Pressezensur gelockert, was eine Flut von regimekritischen Schriften nach sich zieht, auch im Bereich der Kunst, der Kunstpolitik und der Kunstverwaltung. Charles Blanc macht in der Berichterstattung zur Weltausstellung 1867 die Kritik zum dominanten Element. Damit antizipiert er die Entwicklung, die sich ein Jahr später manifestieren sollte und die Kunstpolitik des Zweiten Kaiserreichs an sein Ende führt. Elf Jahre später ist ein erstaunlicher Wandel festzustellen. Blanc passt sich mit seinem Ausstellungsbericht der Kunstideologie der Dritten Republik und ihrer ästhetischen Zielsetzung in Erziehung und Ausbildung an.⁵⁵⁹ Die Gewichtung seiner Themen scheint genau darauf abgestimmt zu sein. Besonders in den Artikeln über Plastik und Malerei wird diese Verbindung evident. 1878 folgt Blanc dem Ruf auf den neuen und für ihn eigens geschaffenen Lehrstuhl am ‘Collège de France’, wo er bis 1881 Vorlesungen über Ästhetik halten wird. Ebenfalls im Jahr 1878 beginnt Charles Blanc eine Serie von öffentlichen Vorlesungen. Parallel zu den Veränderungen in seinem Werdegang tritt ein Wandel im Aussagegehalt seiner Ausstellungsbesprechungen ein.

⁵⁵⁷ 21.7. und 14.8.1878

⁵⁵⁸ Vgl. P. Mainardi, *Art and politics of the Second Empire*, bes. Kap. 20, S.194ff

⁵⁵⁹ Vgl. der Aufsatz von M.-C. Genet-Delacroix, „*Esthétique officielle et artistique sous la Troisième République*“, in: *Le mouvement social*, 131, 1985 (S.105-120). Er bietet einen guten Überblick über die Ästhetik während der gesamten Dritten Republik

5. Die Kunstkritik

5.1. Die französische Kunstkritik im 19. Jahrhundert

Bis Mitte des 18. Jahrhunderts unterscheidet sich die Kunstkritik kaum von der Ästhetik im Allgemeinen. Erst in der zweiten Hälfte erfährt die Kunstkritik, wie wir sie heute verstehen, in den Zeitungen, Zeitschriften und Periodika größere Verbreitung. Diderot kann als der erste große Kunstkritiker, dem das Attribut professionell zugeschrieben werden kann, angesehen werden. Seine Salonberichte stellen die ersten großen Kunstkritiken im Sinne unseres heutigen Verständnisses dar. Es sind Kommentare zu zeitgenössischen künstlerischen Präsentationen und deren Aktualität, die nicht über die Vergangenheit reflektieren, sondern die Zukunft geistig anvisieren. Die sich einander komplementierende Natur von Malerei und Literatur findet ihren Höhepunkt im 18. Jahrhundert, als die Kunstkritik sich als literarische Gattung etabliert. Diderot spielt hierbei die essentielle Rolle.⁵⁶⁰

Im Laufe des 19. Jahrhunderts haben sich die Schriftsteller als Kommentatoren zur bildenden Kunst konsolidiert. Fromentin, die Brüder Goncourt, Huysmans, Zola, Mallarmé, Laforgue und die Dichter Gautier und Baudelaire⁵⁶¹ seien als Beispiele genannt. Es herrscht zum einen nicht nur eine gewisse Dominanz der literarischen Sichtweise in der Kunstkritik, sondern zum anderen auch eine Lebendigkeit in der Verbindung zwischen Literatur und den bildenden Künsten.⁵⁶² Das poetische Element und die poetischen Träumereien sind wesentliche und immanente Teile der literarischen Kunstkritik des 19. Jahrhunderts und bilden ein zentrales Kriterium innerhalb einer poetischen Lobrede auf ein künstlerisches Werk. Es sind neue Anforderungen, die an die Kunstkritik gestellt werden. Der Kunstkritiker wird tendenziell als Übersetzer von bildenden Künsten in das sprachliche Medium gesehen. Deshalb wird von ihm auch ein kreatives Verständnis in das ästhetische Potential des Zielmediums postuliert.⁵⁶³

Gesucht wurde nicht die Prosa der wissenschaftlichen Deskription, nicht sachbezogene, auf objektive Erkenntnis zielende Analyse, sondern die Poesie einer Umformung und Nachschöpfung, die den im Gemälde eingeschlossenen Gehalt aufnimmt oder an ihm weiterbildend anknüpft. Kern der

⁵⁶⁰ Zu den Anfängen der französischen Kunstkritik: Richard Wrigley, *The Origins of french art criticism*, Oxford 1993; Albert Dresdner, *Die Entstehung der Kunstkritik*, München 1968; Lionello Venturi, *Storia della critica d'arte*, Florenz 1945. Deutsche Ausgabe: *Geschichte der Kunstkritik*, München 1972; René Janssens, *Les maîtres de la critique d'art*, Brüssel 1935; Joseph Sloane, *French Painting between the past and the present*, Princeton 1951, rééd. 1973, vor allem der 1. Teil

⁵⁶¹ Für Drost bilden Baudelaires Kunstkritik und Dichtung eine Einheit, Wolfgang Drost, „Kriterien der Kunstkritik Baudelaires. Versuch einer Analyse“, in: Alfred Noyer-Weidner (Hrsg.), *Baudelaire*, Darmstadt 1976, S.410-442

⁵⁶² David Scott, *Pictorialist poetics. Poetry and the visual arts in nineteenth-century France*. Cambridge 1988, S.25

⁵⁶³ Albert Thibaudet, *Intérieurs: Baudelaire, Fromentin, Amiel*, Paris 1924, S.124, zit. in: David Scott, *Pictorialist Poetics*, S.21

Auseinandersetzung mit Kunst ist das Moment der Einfühlung, des subjektiven Erlebnisses. Der Erfolg der Kunstkritik Gautiers beweist, dass das Publikum eben diese Art honorierte: es wollte die Spiegelung eines Kunstwerkes durch das Prisma der individuellen Sensibilität und schöpferischen Einbildungskraft.⁵⁶⁴

Ein Großteil der Kunstliteratur des 19. Jahrhunderts kann als Poesie in Prosa paraphrasiert werden. 1846 schreibt Baudelaire in der wohl berühmtesten Kunstkritik des 19. Jahrhunderts, dass „le meilleur compte rendu d'un tableau pourra être un sonnet ou une élégie“⁵⁶⁵, und erstellt damit das Programm für die Kunstkritikschreibung, für die Kunstkritiker und für die Poeten. Baudelaire ist sich jedoch bewusst, dass diese Art von Kritik Gedichtsammlungen und poetischen Lesern vorbehalten bleiben werde.

Der Aufschwung der Kunstkritik im 19. Jahrhundert fällt mit den Umwälzungen im Journalismus und in der Presselandschaft Frankreichs zusammen. Dabei sind zwei Komponenten zu berücksichtigen und zu unterscheiden. Auf der einen Seite steht die produktionstechnische und rein quantitative Entwicklung der Printmedien und auf der anderen Seite die literarisch geistige Komponente. Die Verbindung der Literatur mit der Tagespresse hat eine vollkommene Veränderung in der Produktion der Schriften und der geistigen Entwicklung zur Folge, was auch auf dem Gebiet des Kunstjournalismus und der Kunstkritik evident wird.

Zwischen 1828 und 1841 verdoppelt sich die Zahl der Tageszeitungen in Paris von 14 auf 28. Ähnlich sieht es bei den Wochen- und Monatszeitungen und -zeitschriften aus, deren Zahl sich von 132 auf 312 erhöht.⁵⁶⁶ Von 1867 bis 1880 steigen die Tageszeitschriften von Paris und den Departements von 78 auf 250 und ihre Gesamtauflagehöhe von 963 000 auf 2 750 000 Exemplare. 1882 zählt man 90 Tageszeitungen in Paris und 252 in der Provinz, ein Höchststand, der niemals mehr übertroffen werden sollte.⁵⁶⁷ Neil McWilliam untersucht in einem Aufsatz die Situation der Presse und der Journalisten Frankreichs in den 1830er und 40er Jahre und resümiert, dass niemals einen Mangel an Kandidaten für den Journalismus geherrscht habe.⁵⁶⁸ Der Beruf berge zwar Unsicherheit in sich, biete aber aufgrund der guten Beziehung zu Personen aus Politik, Literatur und Wissenschaft aber auch die Gelegenheit zu einem schnellen sozialen Aufstieg, wie sich an bekannten Namen zeigt, unter ihnen Théophile

⁵⁶⁴ Wolfgang Drost, „Kriterien der Kunstkritik Baudelaires“, S.412

⁵⁶⁵ Charles Baudelaire, Salon 1846, in: ders., *Curiosités esthétiques. Œuvres complètes de Charles Baudelaire*, Bd.2, Paris 1923, S.79-201, hier: S.87

⁵⁶⁶ Zahlen von Daniel Rader, *The Journalist and the July Revolution in France*, La Haye 1973, in: Neil McWilliam, „Opinions professionnelles: critique d'art et économie de la culture sous la Monarchie de Juillet“, *Romantisme*, 71, 1991, S.19-30, hier: S.20

⁵⁶⁷ Zahlen aus Marc Martin, *Médias et journalistes de la République*, Paris 1997, S.59

⁵⁶⁸ Neil McWilliam, „Opinions professionnelles: critique d'art et économie de la culture sous la Monarchie de Juillet“, S.22

Thoré.⁵⁶⁹ In Balzacs Roman 'Illusions perdues' beschreibt ein Journalist die Zeitung als Ort der Opportunisten und Schmeichler.

...une boutique où l'on vend au public des paroles de la couleur dont il les veut. S'il existait un journal des bossus, il prouverait matin et soir la beauté, la bonté, la nécessité des bossus. Un journal n'est pas fait pour éclairer, mais pour flatter les opinions.⁵⁷⁰

Was sich hier generell auf Presse und Journalismus bezieht⁵⁷¹, hat seine Gültigkeit auch für den Kunstjournalismus und die Salonkritiken in den frühen und mittleren Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts. Die Kritik ist in jener Zeit von einem Widerspruch geprägt: dem Gefühl der Notwendigkeit einerseits und der Verachtung andererseits. „De l'insuffisance de la plupart de critiques. De son peu d'utilité. La critique suit les productions de l'esprit comme l'ombre suit le corps. - Il faut lire dans l'*Encyclopédie* les articles en rapport avec ceux-ci.“⁵⁷² Delacroix kritisiert die Gruppe der Nichtkünstler als Kunstkritiker, die die Termini falsch verwendeten und deren Urteil auf Zufall, Launenhaftigkeit sowie Voreingenommenheit basieren.⁵⁷³ Er berührt damit einen der zentralen, problematischen Punkte der Kunstkritik des 19. Jahrhunderts. Die Probleme sind vielschichtig. Zum einen sind es die Kritiker selbst, die sich durch ihre Schriften in Verruf bringen. Ihre durch journalistische Feinheiten ausgearbeiteten laienhaften Urteile, fingieren fachliche Kompetenz. Sie treten respektlos gegenüber Autoritäten auf. Ihre Schriften sind größtenteils auf Leserorientiertheit und Effekthascherei ausgerichtet. Dies ist eine Konsequenz aus der journalistischen Entwicklung, die Einflussnahme auf ein neues Publikum propagiert. Zum anderen liegt die Problematik darin, dass sich der Kritiker manipulierend in die Beziehung zwischen Künstler und Kunstpublikum einschleibt und so versucht, Autorität zu erlangen. Die Komponente der Korruptierbarkeit kann nie ausgeschlossen werden.⁵⁷⁴ Die Mehrheit der Kritiker sieht sich jedoch unabhängig und kompetent. 1846 betrachtet Champfleury es als die Hauptaufgabe des Kritikers, seine Glaubwürdig-

⁵⁶⁹ Bürger-Thoré schreibt am 4.1.1836 an seine Mutter: „Je vous demande combien vous connaissez d'hommes, entre les milliers d'écrivains qui rédigent les 300 journaux de Paris. Or, il y a gros à parier qu'en entrant dans la carrière des lettres, même avec de l'intelligence et du talent, on restera dans la foule, et la foule des hommes qui écrivent, si inconnus qu'ils soient, c'est encore le haut de société. J'aimerais mieux être un journaliste ordinaire qu'un préfet, et quand on arrive hors de ligne, Carrel, Hugo, George Sand, Balzac, Janin, sont quelque-chose de plus élevé, n'est-ce pas, qu'un pair de France“, P. Cotin, Thoré-Bürger peint par lui-même, Paris 1900, S.31, zit. in : Neil McWilliam, „Opinions professionnelles: critique d'art et économie de la culture sous la Monarchie de Juillet“, S.23

⁵⁷⁰ Honoré Balzac, *Illusions perdues*, hier zitiert aus: Pontus Grate, „Art, idéologie et politique dans la critique d'art“, *Romantisme*, 71, 1991, S.32 -- Sitten- und Gesellschaftsroman (1837-1844) in drei Teile - In den 'Illusions perdues' versteht es Honoré Balzac in bis dahin nicht gekannter Weise, die menschlichen Leidenschaften in direktem Zusammenhang mit ökonomischen und ideologischen Prozessen der bürgerlichen Gesellschaft zu schildern.

⁵⁷¹ Vgl. Kap.II / Pkt. 3.2.ff

⁵⁷² Eugène Delacroix, *Journal*, Bd.III, 13.1.1857, S.14

⁵⁷³ „La plupart des livres sur les arts sont faits par des gens qui ne sont pas artistes; de là tant de fausses notions et de jugements portés au hasard du caprice et de la prévention. Je crois fermement que tout homme qui a reçu une éducation libérale peut parler pertinemment d'un livre, mais non pas d'un ouvrage de peinture ou de sculpture“, *Journal*, Bd.III, 16.1.1860, S.253

⁵⁷⁴ Ein bekanntes Beispiel ist der Fall der Marie de l'Épinay, die sich in einem Brief an Théophile Thoré wendet und aufgrund privater Beziehung um eine günstige Besprechung des Werkes von Bildhauer Mathieu Meunier bittet.

keit und sein Ansehen vorbehaltlos als einflussreiche und befugte Stimme auszuüben.⁵⁷⁵

Allgemein ist festzustellen, dass die Kunstkritik ein tendenziell unparteiisches Forum zum Schutz der Qualität und ein Medium der ästhetischen Erziehung darstellt.

Die Glaubwürdigkeit der Kunstkritik beruht hauptsächlich auf ihrer Rolle eines Mediators. Die Kunstkritik im 19. Jahrhundert bleibt die eines Mittlers zwischen Kunst und Öffentlichkeit. Aufgrund der Tatsache, dass die Leser von Feuilletons und Salonberichten in der Tagespresse kunsthistorisch wenig vorgebildet sind, intendiert der größte Teil der Kritik, die Kunstwerke zu erläutern und zu beurteilen. Der Leser soll nicht mit einer zu gelehrten oder theoretischen Kritik konfrontiert werden.

Raymonde Moulin spricht von einer dichotomischen Kunstkritik. Er stellt das journalistische Element neben das schöngeistige, die „critique journalistique“ neben das „genre littéraire“.⁵⁷⁶

Die Differenzierung bei Dario Gamboni ist subtiler.⁵⁷⁷ Den zwei traditionellen Auffassungen von Kunstkritik, der literarischen und der wissenschaftlichen, fügt er als dritte die journalistische hinzu. Er bezeichnet sie als „pôle littéraire“, „pôle scientifique“ und „pôle journalistique“. Letzterer stellt für ihn das Charakteristikum der französischen Kunstkritik insbesondere in der zweiten Jahrhunderthälfte dar. Er sei von professionellen Journalisten entwickelt worden und vorzugsweise in den Tageszeitungen zu finden:

... ce que l'on appelle „la critique d'art“ connaît un processus de professionnalisation au cours duquel le pôle journalistique devient dominant, tandis que le pôle scientifique fait l'objet d'une spécialisation constituant „l'histoire de l'art“ - essentiellement consacrée aux œuvres du passé- et que le pôle littéraire se voit marginalisé et repoussé vers la „littérature pure“.⁵⁷⁸

Die französische Kunstkritik im 19. Jahrhundert erfährt durch zwei Hauptströmungen, die literarische und die journalistische, ihre charakteristische Form. Letztere Komponente gewinnt mit der Gründung des 'Syndicat de la presse artistique française' 1899 vor allem dann im 20. Jahrhundert zunehmend an Bedeutung.

5.2. Charles Blanc, der Kunstkritiker des 19. Jahrhunderts

Charles Blanc ist Salonkritiker und gleichzeitig oft auch deren Kritiker. Er vereint somit in einer Person den für das 19. Jahrhundert typischen Widerspruch. Von Zeit zu Zeit reflektiert er kritisch über die Kunstkritik, über den Kritiker im Allgemeinen und über seine eigenen salonjournalistischen Berichte im Besonderen. Dabei zeigt sich, dass er sich der negativen Reputation, die der Status des Kunstkritikers in jener Zeit genießt, auch für seine eigene Person

⁵⁷⁵Jules Champfleury, „Salon de 1846“, *Le corsaire-Satan*, 23.5.1846: „Le critique impose ses opinions au public. Quand même il serait absurde, il doit toujours avoir raison. Ne doit-il pas paraître à la foule un élu qui a certains sens plus développés que chez le commun, un homme doué de seconde vue, pour ainsi dire... A quoi bon la critique si elle ne rend pas trente mille individus croyants?“, zit. in: Neil McWilliam, S.26

⁵⁷⁶ Raymonde Moulin, *Le marché de la peinture en France*, Paris 1967, Kap.4, S.151ff

⁵⁷⁷ Dario Gamboni, „Propositions pour l'étude de la critique d'art du XIXe siècle“, in: *Romantisme*, 71, 1991, S.9-17

⁵⁷⁸ *Ibid.* S.10-11

bewusst ist.⁵⁷⁹ Es sind vor allem die Beziehungsgeflechte zwischen Kritiker und Leser einerseits und zwischen Kritiker und Künstler andererseits, die im Mittelpunkt seiner Betrachtungen stehen: „Le talent est de mettre l’imagination du spectateur sur la voie, mais sans en avoir l’air, en la laissant aller toute seule.“⁵⁸⁰

Charles Blanc sieht sich ständig in einer wissentlichen Auseinandersetzung mit dem Rezipienten, was er an zahlreichen Stellen seiner Salonberichte thematisiert. „Le lecteur est sans doute impatient d’en finir avec nos longs discours, et cependant, que de notables nous avons oubliés dans ces conversations péripatétiques“.⁵⁸¹ Dem bewusstseinsimmanenten Bezug zum potentiellen Leser sind offensichtlich auch seine rhetorischen Stilmittel und Varianten, punktuelle stilistische Peripathien, zu verdanken. Er steht in einem imaginären Austausch mit dem Leser und versetzt sich gelegentlich in dessen Position, was sich bevorzugt dann zeigt, wenn Blanc didaktisch in Erscheinung tritt.⁵⁸² Aus der Kritik heraus erwächst bei ihm die didaktische Intention. In der Rolle des Kunstkritikers und -journalisten nimmt er die Aufgabe des Lehrenden einer tendenziell bildungsarmen Leserschaft gegenüber wahr. „Je ne parle pas, au surplus, des enseignements que pourrait donner un critique, je parle de ceux qui seraient donnés par un artiste, par un maître“.⁵⁸³ Er geht dabei punktuell über die Grenze des traditionell vermittelnden Kunstkritikers hinaus, indem er eine ausgeprägte fachterminologische Schreib- und Sichtweise anwendet. Andererseits ist ihm der Aspekt des „amuser“ allgegenwärtig und auch für ihn mit Rücksicht auf den Leser maßgeblich bestimmend.

Ah! décidément, c’est un fort triste métier que celui de critique! Au lieu de jouir tout simplement des choses aimables, il les faut juger, et le plus souvent empêcher les autres d’en jouir à leur aise! A chaque instant j’imagine que le lecteur du journal, - si tant est qu’il nous lise un peu, surtout en ce moment d’élections,- doit murmurer entre ses dents: „Eh! mon ami, laisse-moi m’amuser au Salon suivant mon goût: tu feras après ta harangue.“⁵⁸⁴

Die Beziehung zwischen Kritiker und Künstler stellt für ihn die zweite Problematik seiner salonjournalistischen Tätigkeit dar. Der gesellschaftliche Kontakt mit den Künstlern, sei es aufgrund höflicher Umgangsgewohnheit, sei aus wirklich freundschaftlicher Verbundenheit, beeinträchtigt die Objektivität der Salonschriften. Sie mache es dem Kritiker schwer, so Blanc, die Wahrheit, die „vérité absolument vraie“⁵⁸⁵, zu schreiben. Blanc beschreibt die Zerrissenheit in dem sich der Kritiker befindet, der einerseits die Wahrheit sagen muss und andererseits den Künstler nicht verletzen darf.

⁵⁷⁹ „Mais enfin, puisque l’usage veut qu’il y ait des écrivains pour rendre compte du Salon, bien que chacun se moque de leurs classements et de leurs remontrances, continuons avec résignation nos remontrances et nos classements.“

Charles Blanc, Salon de 1869, Le Temps 17.5.1869

⁵⁸⁰ Charles Blanc, Salon de 1866, 2. Teil, GBA, 1a/21, 1866, S.54

⁵⁸¹ Ibid.

⁵⁸² „C’est une loi esthétique...vous demandez pourquoi .. parce que là seulement peuvent se montrer les formes“.

Theoretische Aussage - imaginäre Rückfrage an den Leser - Antwort: pädagogische Methode, Charles Blanc, Salon de 1869, Le Temps 19.5.1869

⁵⁸³ Charles Blanc, Salon de 1869, Le Temps 19.5.1869

⁵⁸⁴ Ibid.

⁵⁸⁵ Charles Blanc, Salon de 1869, Le Temps 12.5.1868

Tantôt il se croit tenu à des égards pour les vieilles réputations, tantôt il s'impose des ménagements pour les réputations neuves. Envers tous, il se défend d'y voir trop clair, il s'interdit la cruauté du mot juste, il a peur du déplaisir mortel qu'il va causer peut-être; il songe à l'incurable découragement qu'il va porter dans certaines âmes énervées par les compliments, mais toujours affamées de louanges; et laissant à la postérité le soin de dire à chacun son fait et la vérité aux morts, il se résigne, sans craindre le terrible président de la police correctionnelle, à écrire un compte rendu „parallèle ou autre“.⁵⁸⁶

Die Fragestellung nach der Beziehung zwischen Künstler und Kritiker wird zu einem konstanten Sujet in Blancs Schriften. 1874 eröffnet er den Artikel „A la veille du salon“ mit einer Erzählung von einem Besuch im Atelier von Calamatta.⁵⁸⁷ Er spricht von sich als Künstler, beschreibt das Atelier und die dortige Atmosphäre. Dadurch, dass Blanc sich nachdrücklich als Künstler hinstellt, thematisiert er auch das Kritiker-Künstlerproblem. Er artikuliert so die Erkenntnis, die aus der Analyse seiner kritischen Schriften resultiert, dass seine Beurteilungen aus seiner Position eines Produzierenden herrühren. Es fällt allgemein auf, dass Blanc zuweilen eine eher ambivalente und wechselnde Position in seinen kunstkritischen Schriften einnimmt, einmal schreibt er aus der Perspektive des Künstlers, dann wieder aus derjenigen des Kunstkritikers.

Neben dieser allgemeinen Problematik um Künstler und Kritiker geht es Blanc vornehmlich um die Qualität der Kunstwerke. Die Leistungen der Salonjournalistik und Kunstkritik verhalten sich für ihn direkt proportional zu denen der Künstler.⁵⁸⁸ Die Monotonie der damaligen französischen Kunst spiegelt sich in den Salonschriften Blancs bewusst wider. Wie könne man Beurteilungen und Formulierungen ändern, wenn von Seiten der Künstler keine Abwechslung erfolgt, fragt er sich. Über die meisten der Künstler und ihre Werke könne nichts anderes ausgesagt werden, als was bereits hundert Mal geschrieben worden sei. „Quelles que soient la souplesse du critique et les ressources de sa plume, il est infailliblement condamné à des redites, fatigantes pour le public, et plus fatigantes pour lui-même.“⁵⁸⁹ Der Salon ermüdet nicht nur allgemein die Besucher, sondern vor allem die Kunstjournalisten.⁵⁹⁰

Il arrive donc bientôt un moment où l'on a dit tout ce qu'on avait à dire sur les personnes et sur les choses. Quand nous aurons exprimé plusieurs fois notre opinion touchant M. Gérôme, M. Bouguereau, M. Muller, M. Cabanel, M. Hérbert, M. Fromentin, M. Daubigny et vingt autres, il est à croire que ces messieurs n'iront pas changer de caractère et de manière tout exprès pour nous fournir une variante dans nos appréciations, pour nous épargner l'ennui d'une redite. Nous voilà donc condamnés à ressasser constamment les mêmes avis, à présenter toujours les mêmes aperçus, à renouveler les mêmes critiques et les mêmes plaintes, à chercher enfin un accoutrement nouveau pour des idées qui, sous notre plume, ont vieilli.⁵⁹¹

⁵⁸⁶ Ibid.

⁵⁸⁷ Charles Blanc, A la veille du Salon, Le Temps 28.4.1874

⁵⁸⁸ Charles Blanc, Salon de 1869, Le Temps 12.5.1868

⁵⁸⁹ Ibid.

⁵⁹⁰ Das Problem der Monotonie und der daraus resultierenden Langeweile stellt auch Gautier, 1845, fest: „... il est ennuyeux de dire toujours la même chose, mais puisque c'est la même chose, il faut bien dire toujours la même chose.“, zit. in: G.G. Lemaire, Esquisses en vue d'une histoire du salon, S.33 ; Gautier setzt diese Klage in den Salons von 1846 und 1847 fort, siehe Robert Snell, S.171

⁵⁹¹ Charles Blanc, Salon de 1869, Le Temps 26.5.1869 -- Vgl.: Charles Blanc, Salon de 1865, L'avenir national 21.5.1865: „Si'il n'est rien de plus fatigant qu'une visite au Salon...“

Dieser Blanc'schen lamentierenden Äußerung folgt eine Berichterstattung, die die übliche und reine Salonbesprechung verlässt.⁵⁹² Es ist ein Salonartikel, in dem mit Nachdruck Allgemeingültiges über die Aktualität dominiert. Aus seinem großen Hintergrundwissen heraus entwickelt Blanc seine Beschreibungen, Erklärungen und Kritiken von Genrebildern. Der Erzählradius ist weit gesteckt und der Stil abwechslungsreich. Der Schluss des Artikels, in dem die Stadt Genf und ihre Rolle im Kunstgeschehen betrachtet werden, scheint eine offene Gegenreaktion zur Monotonie der Salons zu sein. Es ist zu beobachten, dass Blanc in seiner Tätigkeit als Salonkritiker versucht, von Zeit zu Zeit seinen Stil zu ändern und variantenreich seine Artikel zu verfassen.⁵⁹³ Es ist schwer auszumachen, ob Blancs explizite Thematisierungen und Selbstreflexionen eine generelle weit angelegte Auseinandersetzung mit sich und der Arbeit als Kunst- und Salonjournalisten darstellen, oder ob sie eine Rechtfertigung in eigener Sache sind. Es fällt auf, dass sie kurz vor dem Ende seiner Salonberichte gestellt werden. Nach über dreißig Jahren als Salonjournalist konstatiert er die immensen Schwierigkeiten, die diese Tätigkeit mit sich bringt.

Ecrire un Salon! c'est peut-être de toutes les besognes du journalisme, la plus difficile à bien faire et la plus ingrate. Et cela pour bien des raisons. D'abord l'unité, qui est la loi essentielle de tous les travaux de l'esprit comme de tous les ouvrages d'art, l'unité est ici une condition impossible. Comment composer une harmonie quelconque avec quatre mille instruments qui ont la prétention de jouer chacun leur air?⁵⁹⁴

1869, ein Jahr später, spricht er von der großen Anstrengung, die für einige Zeilen Salonkritik benötigt werden. Im Gegensatz zu anderen Zweigen der Literatur würden die Salonschriften in dem Maße schwieriger, je mehr von ihnen erstellt würden. Wie leicht es sei, einige Berichte zu schreiben, so unmöglich sei es, sich über einen längeren Zeitraum dem Verfassen von Kritiken zu widmen.⁵⁹⁵

Viele der Blanc'schen Kernaussagen wiederholen sich mehrmals in seinen Salon- und Ausstellungsberichten, wie die Untersuchung ergeben hat. In den meisten Fällen handelt es sich dabei um Nuancierungen und Weiterentwicklungen seiner Thesen oder aber um Neugewichtungen. 1866 kommt Blanc zur Erkenntnis, dass sich Poesie bei Kunstkritikern und Malern verschiedenartig auswirke: „Voilà comment la poésie peut couvrir de son aile les erreurs du peintre et les atténuer jusqu'à les rendre pardonnables. Voilà comment elle déjoue toutes nos belles spéculations, à nous autres pauvres critiques, à nous autres pédants!“⁵⁹⁶

Was dem Maler von Vorteil sei, würde dem Kritiker zum Nachteil. Der Künstler sei eher als der Kritiker in der Lage, von Prinzipien abzuweichen. Blanc postuliert in stärkerem Maß an den Kritiker als an den Künstler, theoretischen Grundsätzen treu zu bleiben.⁵⁹⁷ In ebendiesen Zu-

⁵⁹² Charles Blanc, Salon de 1869, Le Temps 26.5.1869

⁵⁹³ Vgl. die Analyse der stilistischen Elemente bei Blanc und Diderot, Kap. I / Pkt.3.1.2.

⁵⁹⁴ Charles Blanc, Salon de 1869, Le Temps 12.5.1868

⁵⁹⁵ Ibid. 26.5.1869

⁵⁹⁶ Charles Blanc, Salon de 1866, GBA, Bd, 1a/21, S.40

⁵⁹⁷ Ibid. S.40

sammenhang stellt Blanc die Beschreibung des Gemäldes ‘Tribu nomade‘ von Eugène Fromentin.⁵⁹⁸ Sie vermittelt das Gefühl, direkt vor dem Bild zu stehen. Es stellt sich jedoch heraus, dass diese Bildbeschreibung aus der Feder des Malers selbst, und zwar aus dem Buch ‘Un été dans le Sahara‘, stammt.⁵⁹⁹ Blanc will zeigen, dass der Maler mit dem Schriftsteller und die Poesie der Bildmittel mit der Poesie der Sprache gleichgesetzt werden können. Er spricht von einer „telle ressemblance“ zwischen einer Seite des Buches und dem Gemälde. Der „gemalte Gegenstand“ wird dem „beschriebenen Gegenstand“ gleichgesetzt, da beide denselben Grad des Eindrucks und der Emotionen hervorrufen. “L’équivalent! c’est le mot que nous cherchions.“⁶⁰⁰ Wenn Blanc den Maler mit dem Schriftsteller gleichsetzt, dann hat dies auch eine Bedeutung für den Kunstkritiker. Auch der Kritiker, der ein literarisches Produkt erzeugt, lebt wie der Schriftsteller von seiner Fähigkeit, visuelle Bilderfahrung in die schriftliche Form umzusetzen. Die Poesie muss als eminentester Bestandteil angesehen werden, denn sie ermöglicht, dass die primäre Bilderfahrung als Basis für weitere Erklärungen an den Rezipienten weitergegeben werden kann. Die Salonberichte haben gezeigt, dass der Kunstkritiker Charles Blanc imstande ist, eine genaue Schilderung des Gegenstandes zu geben, der ihm ein ästhetisches Vergnügen oder Missvergnügen bereitet. In Blancs Geist findet die notwendige Umwandlung statt, die es ihm erlaubt, das Geschehen in einem Bild in die Kunst der Sprache zu transformieren und zu beurteilen. Wenn Pierre-Joseph Proudhon den Künstler definiert als „einen Mann, der in einem hervorragenden Grade mit der Fähigkeit ausgestattet ist, das Ideale zu empfinden und den anderen mittels Zeichen, Gesten, Bildern, Beschreibungen, Melodien seinen Eindruck zu vermitteln“⁶⁰¹, dann trifft das in Analogie auch auf den Kunstkritiker Charles Blanc zu. Durch das Medium der Sprache lässt dieser den Leser die emotionale Wirkung eines Kunstwerkes erleben. Dies ist jedoch nur eine Komponente, wenngleich die essentielle, seines kunstkritischen Schaffens. Wie aus den vorangegangenen Untersuchungen hervorgeht, ist die Poesie als ein signifikanter Teil in Blancs Kunstkritik zu betrachten, der sogar in einigen Phasen dominant wird. Dennoch ist die Poesie nicht das einzig determinierende Element in seinen Salonberichten. Sie nimmt als Substitut des fehlenden Anschauungsobjektes einen Teil der Kunstkritik in Anspruch. Seine Befürchtung, dass die Poesie die Kritik „verwässern“ könnte, bewahrheitet sich in seinen eigenen Salonberichten jedoch nicht. Sowohl für den Kunstkritiker wie auch für den Maler gilt: „l’esprit n’est pas tout“. Die wissenschaftliche Komponente und der Aspekt des ‘enseignement‘ sind die wesentlichen Teile in Blancs Kunstkritik. Dies zeigt sich in allen Phasen seiner Schriften. Das Baudelaire’sche Ideal der

⁵⁹⁸ Ibid.

⁵⁹⁹ Der Maler, Kunstkritiker und Schriftsteller Eugène Fromentin schreibt über seine Afrikareisen (1842-1846) zwei Bücher, ‘Un été dans le Sahara‘ (1857) und ‘Une année dans le Sahel‘ (1859). Die Sahara-Erfahrungen bringen den Maler Fromentin zum Schreiben. ‘Un été dans le Sahara‘ ist eine Reisebeschreibung, die einen Wüstenmarsch und einen mehrwöchigen Aufenthalt in einer typischen Saharastadt beinhaltet. Vgl. dazu Arthur Evans, *The literary Art of Eugène Fromentin*, Baltimore 1966 - Charles Blanc hat die zwei Briefe ‘Lettre de Hollande‘, die in ‘le Temps‘ veröffentlicht wurden (5./11.9.1876), Fromentin gewidmet.

⁶⁰⁰ Charles Blanc, Salon de 1866, GBA, Bd, 1a/21, S. 41

⁶⁰¹ ‘Pierre-Joseph Proudhon, *Du principe de l’art et de sa destination sociale* (1865), aus dem Französischen übers. von Klaus Herding, Berlin 1988, S.169

Kunstkritik des Poetischen und Unterhaltsamen, verliert dabei nicht seine Gültigkeit. „La meilleure critique est celle qui est amusante et poétique; non pas celle-ci, froide et algébrique, qui, sous prétexte de tout expliquer, n’a ni haine ni amour, et se dépouille volontairement de toute espèce de tempérament.“⁶⁰²

Die Beschreibung der Kunstkritik Albert Dresdners als „Grenzgebiet zwischen Wissenschaft und Kunst, zwischen Kunst und Literatur, zwischen Kunstgeschichte und Kunsttheorie, ihnen allen zugleich und doch keinem ganz und ausschließlich angehörend“⁶⁰³, stellt die Charakterisierung der Kunstkritik Charles Blancs dar. In seinen Berichten proklamiert er Wissenschaft, Kunsttheorie und Kunstgeschichte als Grundfesten seiner kunstkritischen Berichterstattung. Die ‘Grammaire des arts du dessin’ verkörpert die Wissenschaft und Theorie samt ihrer Einbettung in die Philosophie, historische Rückblicke und Exkurse lassen die Kunstgeschichte transparent werden. Blancs exzellenter Stil und seine punktuelle Berührung mit dem Aspekt der ‘ut pictura poesis’ stehen für Literatur.

In Blancs Salonberichten findet ein Eklektizismus besonderer Art statt, zum einen inhaltlich und zum anderen formal. Für André Félibien (1619-1695)⁶⁰⁴ war im Sinne der Lehre des Akademismus die oberste Aufgabe „zu belehren“, für Abbé Du Bos (1670-1742)⁶⁰⁵ lag sie darin, „zu rühren“. Nicht der Verstand, nicht die „raison“, nicht die Regel, sondern die Empfindung, das „sentiment“, ist zum Urteil berechtigt. Du Bos sieht die Aufgabe des Kunstwerkes darin, zu gefallen und Leidenschaften zu erregen. Die innere, subjektive Empfindung wird zum Richter über den Wert eines Kunstwerkes. Charles Blanc relativiert die beiden Pole und intendiert deren Verbindung. Es geht bei ihm weder um rein normative, allgemeingültige Gesetze noch um eine rein im „sentiment“ verankerte Betrachtungsweise.

Eine Synthese ist auch bezüglich der zwei dominanten Strömungen in der Geistesgeschichte des 19. Jahrhunderts, Literatur und Wissenschaft, festzustellen. Sie verdichten sich in der Person Charles Blancs im Allgemeinen und in dessen Funktion als Kunstkritiker im Besonderen. Er ist strukturell in seinen Postulaten und in seinen eigenen kritischen Schriften, wissenschaftlich akademisch und theoretisierend einerseits sowie poetisch emotional andererseits. Das zeitaktuelle Geschehen wird in seine Kritiken infiltriert. Charles Blanc hält mit seiner Meinung nicht hinter dem Berg, und so erfährt die journalistische Komponente eine wichtige Rolle in seiner Berichterstattung. Die zuweilen persönlich emotionale Reaktion auf Kunstwerke zeigt sich bei Blanc auch im gesellschaftspolitischen Bereich. Hier wird ein feuilletonistischer Stil evident. Die Kritik am Kunstwerk ist auch Kritik am gesellschaftlichen Leben.

Ob Dario Gambonis dreipoliges System, Raymonde Moulins dichotomische Perspektive oder

⁶⁰² Charles Baudelaire, Salon 1846, in: ders. *Curiosités esthétiques. Œuvres complètes de Charles Baudelaire*, Bd.2, Paris 1923, S.79-201, hier: S.87

⁶⁰³ Albert Dresdner, *Die Entstehung der Kunstkritik*, München 1968, S.4

⁶⁰⁴ André Félibien, *Des Principes de l’Architecture de la Sculpture, de la Peinture et des autres arts*, Paris 1699

⁶⁰⁵ Abbé Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture (1719)*, Paris 1967

die Aussage von Albert Dresdner zugrunde gelegt wird, Charles Blancs kunstkritische Schriften vereinigen ebendiese Kriterien in einer besonderen Weise zu einer kombinatorischen Gesamtheit. Besonders interessant ist es, dass bereits ein Zeitgenosse, Tullo Massarani, die eklektische Komponente gesehen hat.⁶⁰⁶ Er differenziert zwischen „critique savante“, „critique pittoresque“ und „critique philosophique“ und positioniert Charles Blanc als „versöhnliche Komponente“, als Verbindung dieser drei Gruppierungen.

Man muss Charles Blanc als eklektischen Kunstkritiker bezeichnen. Er vereint in sich nicht nur die für das 19. Jahrhundert charakteristischen Elemente und ist als dessen Repräsentant zu betrachten, sondern er steht auch an der Schnittstelle zwischen Alt und Neu, was sich in besonderem Maß im Vergleich mit Diderot und Gautier gezeigt hat. „Comprendre et admirer“⁶⁰⁷, Verstand und Gefühl bilden für Blanc bei der Beurteilung von Kunstwerken die *conditio sine qua non*. Einerseits ist er der auf Prinzipien basierende Kunsttheoretiker und Kunstkritiker, andererseits betont er das literarische, poetische Element. Charles Blanc versteht das Begriffspaar Verstand und Gefühl nicht konträr, sondern komplementär. Beide werden in einer allumfassenden Weise, als Ganzheit in seiner kunstjournalistischen Tätigkeit evident. Die Arbeit eines Kunstkritikers und Salonschreibers muss nach Blanc ein „Gesamtkunstwerk“ aus Verstand und Gefühl ergeben.

II. Kapitel: Charles Blanc, der Publizist

1. Die Brüder Charles und Louis Blanc

1.1. Ihr biografischer Werdegang

Die Lebensläufe von Charles und Louis Blanc weisen engste Schnittstellen auf.⁶⁰⁸ 1821 besuchen Charles Blanc und sein älterer Bruder Louis das Collège Royal in Rodez, das ihnen aufgrund der Verdienste des Großvaters für Ludwig XVIII. ein Stipendium gewährt.⁶⁰⁹ Nach Beendigung ihrer Studienzeit gehen sie in der Hoffnung, Arbeit zu finden, am 26. Juli 1830 gemeinsam nach Paris. Edouard Pailleron beschreibt die erste Zeit, die sie in einem sehr bescheidenen Zimmer in der Rue Saint-Honoré verbringen, als

odyssee doublement cruelle et décevante de l'ambitieux pauvre qui souffre dans tout, partout; dans ses

⁶⁰⁶ Vgl. Kap. III / Pkt. 1.2.2. Tullo Massarani verfasste eine ausführliche Monographie über Charles Blanc.

⁶⁰⁷ Charles Blanc, Salon de 1866, GBA, 1a/21, 1866, S.41

⁶⁰⁸ Vgl. dazu die beiden zeitgenössischen Monografien: Charles Edmond, Louis Blanc, Célébrités contemporaines 3, Paris 1882; Louis Fiaux, Louis Blanc, Portraits politiques contemporains, II, Paris 1882

⁶⁰⁹ Vgl. Edouard Renard, Louis Blanc, sa vie et son œuvre, Paris 1926, S.33

besoins par la privation, dans ses désirs par l'isolement, dans le sentiment de ce qu'il vaut par l'insuffisance de ce qu'il peut, dans sa dignité enfin par le refus qu'il essuie et par cette peur, sa pire souffrance, qu'on ne devine en lui, sous l'ambitieux qui sollicite, le pauvre qui mendit.⁶¹⁰

Charles Blanc empfindet es als das Niederträchtigste, keinen Beruf zu haben, der das tägliche Brot sichert. 1832 verlässt Louis Blanc Paris, um eine Stelle als Privatlehrer im Hause des Industriellen Alexis Halette in Arras anzunehmen. Dort legt er mit der Publikation einiger Gedichte⁶¹¹, dem Gewinn des Wettbewerbes der 'Académie d'Arras' und dem Verfassen von Artikeln in der Zeitung 'Progrès du Pas-de-Calais', wo Blancs Fähigkeit zu klarer Formulierung bereits evident wird, den Grundstein für seine literarische und journalistische Zukunft. 1834 nach Paris zurückgekehrt, arbeitet er hier als Journalist im politischen Ressort und als Chefredakteur in mehreren Zeitungsredaktionen, in 'National', 'Le Bon Sens' und 'La Réforme'.⁶¹² 1839 gründet er die 'Revue du progrès politique, social et littéraire'⁶¹³ und schafft sich mit ihr eine Plattform für seine intensive Auseinandersetzung mit wirtschaftlichen und sozialen Fragen. Einige Jahre später folgt das 'Journal du peuple', das jedoch ebenfalls nur kurze Zeit erscheint. Aufgrund seiner hervorragenden Beziehungen im Bereich Presse und Journalistik verschafft Louis Blanc seinem Bruder Charles die Möglichkeit, als Kunstjournalist und Kunstkritiker tätig zu sein und sich zu etablieren. In den 1830er und 40er Jahren erscheinen jeweils in den Zeitungen, für die Louis tätig ist, Charles Blancs Salonbesprechungen. Besonders augenscheinlich sind die brüderlichen Verbindungen in der 'Revue du progrès politique, social et littéraire' und in 'La Réforme'. 1839 und 1840 publiziert die 'Revue du progrès' Charles Blancs Salonartikel. In 'La Réforme' ist Louis Blanc im Jahr 1843 neben Ledru-Rollin, Laménais und Cavaignac Mitglied der Direktion. Nach Cavaignacs Tod übernimmt er 1845 die leitende Position und in ebendiesem Zeitraum veröffentlicht Charles Blanc dort seine zwei großen Salonberichtzyklen. Louis Fiaux⁶¹⁴ schildert, dass Charles das Vorwort zu Louis Blancs 'Histoire de dix ans' geschrieben haben soll, einer Abhandlung über die politischen Ereignisse in Frankreich von 1830 bis 1840⁶¹⁵. Inwieweit dies der Wahrheit entspricht, kann nicht rekonstruiert werden. Das Vorwort ist unsigniert, und Fiaux der Einzige, der davon berichtet. Gesichert ist vielmehr, dass Charles Blanc an diesem Werk mitgearbeitet hat und in der Folgezeit an weiteren Publikationen seines Bruders mitbeteiligt ist⁶¹⁶, ungesichert jedoch, in welchem Umfang und in welcher Eigenverant-

⁶¹⁰ Edouard Pailleron, Discours prononcé le jour de sa réception à l'Académie française, le 17 janvier 1884, Paris 1884 S.9/10

⁶¹¹ Die Gedichte 'Mirabeau' und 'l'Hôtel des Invalides' werden teilweise veröffentlicht; weiterhin noch ein Prosastück 'L'Eloge de Manuel', in: Fiaux, Bd.II, S.23

⁶¹² 'Réforme' wird 1843 gegründet. 'Réforme' und 'National' sind die zwei großen republikanischen Zeitungen. -- vgl. Irene Collins, The government and the newspaper press in France 1814-1881, Oxford 1959

⁶¹³ 1842 wird die Zeitung wieder eingestellt.

⁶¹⁴ Louis Fiaux, Bd.III, S.23

⁶¹⁵ Ibid.: „Dans certaines pages de l'Histoire de Dix ans, la trace de sa main est reconnaissable“. Leider macht Fiaux keine weiteren Angaben dazu. vgl. S.27

⁶¹⁶ Vgl. Louis Fiaux, Bd.III, S.23ff

wortung. Als gesichert gilt auch sein künstlerisches Wirken als Stecher.⁶¹⁷ Eines seiner Werke ist der Stich 'M. Guizot' nach Paul Delaroche.

1849 wird Louis Blanc vom Gerichtshof in Bourges für schuldig befunden, einen Umsturz der Regierung am 15. Mai eingeleitet zu haben. Er wird wegen Hochverrates angeklagt. Sein Vermögen wird beschlagnahmt und er von Premierminister Général Louis Eugène Cavaignac des Landes verwiesen. Er geht ins Exil nach England. Von dort berichtet er über englische Politik, Sitten und das Alltagsleben schließlich für die Tageszeitung 'Le Temps', in der auch Charles Blanc kontinuierlich Artikel publiziert.⁶¹⁸ Als Louis Blanc im Oktober 1876 für eine kurze Zeit der Herausgeber der Zeitung 'L'homme libre'⁶¹⁹ ist, veröffentlicht auch Charles Blanc dort wieder Salonberichte. Eine Zusammenarbeit der Brüder bleibt bis in die letzten Jahre ihres Wirkens bestehen.

Brüderliche Liebe verbindet beide ihr ganzes Leben lang eng und lässt sie Not und Unglück überstehen.⁶²⁰ „A ne les juger que par la tendresse de leur affection, on les eût dit jumeaux. Un cœur pour les deux, un talent pour chacun, -talents de genre différent, mais d'intensité égale.“⁶²¹

Nur die Zeit des Exils⁶²² hat die Brüder getrennt. Das starke Zusammengehörigkeitsgefühl von Charles und Louis Blanc soll Alexandre Dumas zum Schreiben des Romans 'Les frères corses'⁶²³ veranlasst haben. Selbst der Tod trennt sie nur für kurze Zeit. Charles Blanc stirbt am 17. Januar 1882 in Paris⁶²⁴, sein Bruder Louis am 6. Dezember desselben Jahres in Cannes. In Charles Blancs Testament steht: „Je donne et lègue, à titre particulier, à mon frère Louis

⁶¹⁷ Auguste Baluffe, „Charles Blanc“, in: L'Artiste, 40, 8.Sér.,1882; vgl. auch A. Tabarant, La vie artistique au temps de Baudelaire, Paris 1942, S.127-128

⁶¹⁸ Ab 1857 publiziert Louis Blanc die 'Lettres de Londres', teils anonym, teils unter dem Namen Weller signiert, in 'Courrier de Paris', 'l'Etoile belge' und schließlich in 'Le Temps'. 1866 werden sie zum ersten Mal als Sammlung unter dem Namen 'Lettres sur l'Angleterre' zusammengefasst. Noch im selben Jahr erscheint eine zweite Ausgabe unter dem Namen 'Dix ans d'histoire d'Angleterre'.

⁶¹⁹ Raymond Manevy, La presse de la III République, Paris 1955, S. 77

⁶²⁰ Besonders Edouard Pailleron berichtet von der engen Zuneigung beider Brüder in seinem „Discours, prononcé le jour de sa réception à l'Académie française, 17.1.1884; vgl. v.a. E. Renard

⁶²¹ Charles Edmond, Louis Blanc - Célébrités contemporaines (3), Paris 1882, S.5

⁶²² In England widmet sich Louis Blanc vornehmlich historischen Arbeiten. Sie sind scheinbar als eine Art Rechtfertigung angelegt, um sein Verhalten während der Revolution für die Nachwelt zu legitimieren. Er verfasst die zweibändige „Histoire de la révolution de 1848“, die 1870 erscheint. Vgl. S. 62, J. Vidalenc. „Louis Blanc était en même temps obligé de se créer des ressources. Il donnait des cours dans des institutions, faisait des conférences soit sur le XVIII siècle, soit sur la Révolution française dont il se remettait alors à écrire l'histoire soit même sur ses doctrines sociales. Il leur avait d'ailleurs apporté des compléments, comme son projet d'organisation agricole, et parfois même des modifications. Les événements de 1848, le coup d'Etat de Napoléon III l'amenèrent ainsi à concevoir certains droits absolus supérieurs aux lois habituelles et même à la volonté du suffrage universelle.“ J. Vidalenc, S.62-63

⁶²³ Es handelt sich um eine Erzählung von zwei Brüdern, die trotz großer räumlicher Distanz in fast übersinnlicher, telepathischer Verbindung zueinanderstehen. Nach Louis Fiaux ist dieser Roman eine Erzählung über die Blanc Brüder, (S.25, Bd.III, Charles Blanc). Dieser Aspekt ist nur in der Biografie von Fiaux enthalten, wird von Loubère, in seiner ausführlichen Monografie 1961 (Ausgabe Ann Arbor 1979) als Faktum übernommen, S.5 --- Anzumerken ist, dass Louis Blanc bis zu seinem 7. Lebensjahr in Korsika erzogen wurde. (S.10, Bd.II, Louis Blanc).

⁶²⁴ „Le 19 janvier, il suivait en voiture, trop malade pour aller à pied, le convoi funèbre de son frère Charles. Il portait encore très vive au cœur la blessure causée par la mort de sa femme. Ce dernier coup devait l'abatte.“ E. Renard, S.311

Blanc, le plus grand cœur que j'aie connu, trois objets d'art à choisir parmi ceux que je possède."⁶²⁵

1.2. Die Blanc-Brüder und die „Brüderlichkeit“

Brudergefühle sind nach Freud⁶²⁶ nicht a priori existent, sondern werden erst durch die kollektive Tat erzeugt. Es sind soziale Gefühle, die sich in der Heilung des gemeinsamen Blutes Ausdruck verschaffen. Brüder sind danach nicht nur Angehörige biologisch determinierter Schicksalsgemeinschaften, sondern auch Familienmitglieder im übertragenen Sinne. Bei Charles und Louis Blanc fallen die ethisch ausgerichtete Zusammengehörigkeit und die Freundschaft, für welche gegenseitige Hilfe und Unterstützung in allen Lebenssituationen selbstverständlich erscheinen⁶²⁷, mit der natürlich biologischen Herkunft, zusammen. Sie erfüllen gänzlich die Kriterien nach Freud. Es sind soziale Gefühle, die sich in einem symbiotischen Austausch Ausdruck verschaffen, beide sind Mitglieder einer Familie im übertragenen Sinne, nämlich im politischen, sozialen und kulturellen Bereich.

Neben gemeinsamen Schnittstellen in der Biografie, lassen sich direkte Aussagen wie auch Spiegelungen und Projektionen brüderlicher Zusammengehörigkeit in Charles Blancs journalistischer Tätigkeit nachweisen. Anlässlich einer Antrittsrede der 'Académie française' 1876⁶²⁸ plädiert Charles Blanc für die enge Verbindung von Kunst und Geschichte, eine Verbindung, die er als unzertrennbar betrachtet. Ein Historiker müsse jemand sein, der sich nicht auf historische Schlachten und Kämpfe beschränke, sondern auch kunst- und kulturell relevante Aspekte berücksichtige.⁶²⁹ Bereits 1868 gesteht Charles Blanc öffentlich sein Interesse an den sozialen und ökonomischen Themen seines Bruders. Er habe Kenntnisse in „wirtschaftlicher Politik“ bei seinem Bruder in früheren Jahren erworben.

En général, les critiques d'art ne sont pas très forts en économie politique, et moi-même je n'y entends plus grand'chose, bien que j'aie autrefois étudié cette science en compagnie de Louis Blanc, de Dupont-White et d'Eugène Duclerc, depuis ministre de finances. De mes études économiques, il ne m'est en somme rien resté, si ce n'est pourtant cette vérité grosse: que les prix de toutes les denrées sont réglés par l'offre et la demande. C'est à quoi se réduit maintenant mon bagage.⁶³⁰

Die Tatsache, dass in der, mit Schwerpunkt auf Politik ausgerichteten Porträtserie im 19.

⁶²⁵ Charles Edmond, S.32

⁶²⁶ Vgl. Sigmund Freud, Totem und Tabu, in: ders., Studienausgabe Bd.9, Fragen der Gesellschaft/Ursprünge der Religion, hrsg von A. Mitscherlich /A. Richards / J.Strachey, Frankfurt 1974, S.425ff, Kap. „Die infantile Wiederkehr des Totemismus“

⁶²⁷ Charles Blanc duelliert sich 1848 mit Louis Blancs politischem Gegner Pierre Lacombe, um die Ehre seines Bruders wieder herzustellen; vgl. dazu Fiaux

⁶²⁸ M. Charles Blanc, ayant été élu par l'Académie française à la place vacante par la mort de M. de Carné, y est venu prendre séance le 30 novembre 1876, et a prononcé le discours..., Le Temps 1.12.1876

⁶²⁹ Vgl. Pkt. 4.ff, Charles Blanc und die Politik

⁶³⁰ Charles Blanc, Salon 1868, Le Temps, 26.5.1868

Jahrhundert 'Portraits politiques contemporains' neben Louis Blanc auch Charles Blanc aufgenommen wird, zeigt, in welchem engen Verhältnis die Zeitgenossen die Brüder sehen und welche Bedeutung sie dieser Verbindung zumessen.⁶³¹ Besonders Edouard Pailleron verweist in seinem 'Discours' auf deren außerordentliche Signifikanz, die im gemeinsamen Schicksal und in der gegenseitigen Beeinflussung in den früheren Jahren, offen zu Tage trete.⁶³²

Der Begriff der Brüderlichkeit gewinnt in der Arbeiterbewegung wieder an Bedeutung. Die Ziele der Französischen Revolution sollen für alle und nicht nur formal vor dem Gesetz verwirklicht und das begonnene revolutionäre Werk vollendet werden. Und eben einer der Protagonisten dieser Bewegung, Louis Blanc, personifiziert auch im übertragenen Sinn dieses Ideal.

C'est en étudiant le Peuple, en s'adressant à lui, que l'artiste retrouvera le courage et l'espoir. Qui ressemble plus à l'artiste que l'ouvrier? Tous deux enfants de leurs œuvres, tous deux condamnés à une lutte permanente contre l'injustice et les préjugés, ils sont frères par le travail et la souffrance. Leur martyrologie est nombreuse à tous deux, et les mêmes sentiments ont souvent fait battre leurs cœurs à l'unisson.⁶³³

Die Analogien zwischen Kunst und Arbeit, Künstler und Arbeiter, zwischen intellektueller und manueller Tätigkeit, die in der Zeit um 1848 sich als konstituierend erweisen, werden in dem Brüderpaar reflektiert. Wenn McWilliam von einer „cultural alliance“⁶³⁴ spricht, dann muss in Charles und Louis Blanc das perfekte Symbol und die wahrhaftige Konkretisierung dieser neuen Einheit gesehen werden, eine vollendete Symbiose. Sie versinnbildlichen nicht nur die Vollendung eines Bruderpaares, sondern vor allem auch das charakteristisch epochale, politisch sozio-kulturelle Geschehen. Louis Blanc ist als Historiker, Publizist und Journalist im politischen, wirtschaftlich und sozialen Bereich tätig, Charles Blanc widmet sein Leben völlig der Kunst, die auch von der wirtschaftlichen, sozialen und politischen Komponente tangiert

⁶³¹ Louis Fiaux, Louis Blanc - Portrait politique contemporains II, Paris 1882 und Charles Blanc - Portrait politiques contemporains III, Paris 1882.

Die Biografie des Charles Blanc beginnt mit folgender Formulierung: „Ce serait singulièrement restreindre la vie politique d'un pays que de limiter le nombre des citoyens militants à ceux qui consacrent sans partage et avec bruit leur activité à la vie publique. On éliminerait par là beaucoup d'esprit excellent qui, pour n'avoir rempli aucune charge politique, n'ont cependant fui nulle des préoccupations de leur temps et dans la mesure de leur tempérament ont su remplir leurs devoirs civiques. Que l'on ne s'étonne donc point de voir figurer parmi ces portraits, plus particulièrement consacrés aux hommes politiques, celui du frère de l'illustre républicain que nous venons d'étudier récemment.“ S.5, und endet mit „Charles Blanc laissera une place longtemps vide dans les compagnies littéraires qui l'avaient accueilli: l'histoire lui en donnera sans nul doute une plus durable dans la société des hommes vraiment éminents, qui ont illustré leur nom en honorant leur pays; il ira de pair avec ce frère dont il a été l'affectueux émule. On dira -et avec plus de raison- Louis et Charles Blanc; comme on dit: les deux de Maistre, les deux Chénier.“, S.57

⁶³² Edouard Pailleron, Discours prononcé le jour de sa réception à l'Académie française, 17.1.1884, S.16ff, bes. S.18: „il mettait alors trop de politique dans sa littérature de même que son frère mettait trop de littérature dans sa politique.“

⁶³³ Pierre Vincard, L'Artiste et le peuple, Paris 1850, S.7, zit. in: Mc William, Neil, „Art, labour and mass democracy: debates on the status of the artist in France around 1848“ in: Art History, 11, 1987, S.81

⁶³⁴ Mc William, Neil, „Art, labour and mass democracy“, S.80

wird. Das Brüderpaar deckt zusammen den gesamten Bereich des Geistes- und Soziallebens ab.⁶³⁵

1.3. Die Bruderthematik in Charles Blancs Schriften

Im Rahmen einer Buchrezension der Goncourts⁶³⁶ äußert sich Charles Blanc über Bruderbeziehungen.

Ils sont toujours deux et ne font toujours qu'un, ces aimables écrivains, ces travailleurs vaillants, ces heureux chercheurs. La mort, n'a pas eu le pouvoir de les separer; c'est toujours au pluriel qu'on les lit et qu'on les aime. Aussi bien, le même esprit anime leurs ouvrages, le même souffle les traverse, le même style y laisse partout son empreinte, au point qu'il serait impossible de distinguer dans leur commune besogne les nuances d'une collaboration, et d'y faire la part de chacun. Nul doute, cependant, que la pensée de l'un n'ait souvent rectifié ou fortifié celle de l'autre, et que ce qu'ils ont vu ensemble ou écrit de concert n'ait été mieux vu et mieux écrit.⁶³⁷

Blanc betont in diesem Text die sehr große Gemeinsamkeit von Jules (1830-1870) und Edmond Goncourt (1822-1896) und ihre Verbundenheit, die selbst der Tod nicht entzweien könne. Er beschreibt das Verhältnis der Goncourts zueinander und schildert auf diese Weise implizit seine eigene Brudersituation. Alle Aspekte, die zur Charakterzeichnung der Goncourts benannt werden, können auch auf die Blanc-Brüder übertragen werden. Sie visieren als Einzelpersonen ein gemeinsames Ziel an. Ihr „Geist“ und ihre „Inspiration“ sind in jeweils verschiedenen Bereichen gleichgerichtet. Ihr Leben besteht in der Suche nach Lösungen und Reformen; sie verfolgen diese Arbeit unermüdlich. Ihre Biografie zeigt, dass Charles und Louis Blanc im Plural leben, denken und arbeiten und dass selbst in Trennungszeiten des Exils dieses „Wir“ in latenter Form präsent ist. Selbst der Tod trennt sie nur für kurze Zeit, denn beide sterben im Jahr 1882. Die „Zusammenarbeit“ findet zwar nicht, wie bei den Goncourts in einer vollkommenen Kongruenz statt, dennoch ist sie vorhanden. Charles und Louis Blanc ergeben wie die Goncourts eine Ganzheit. Wenn Charles Blanc von Momenten des „Korrigierens“ und des „Bestärkens“ in Bezug auf das gemeinsame Arbeiten der Goncourts spricht, dann denkt er primär an sich selbst. Es sind beachtliche Übereinstimmungen in vielen Aussagen der Blanc-Brüder zu finden.

Über diese Textstelle hinaus lassen sich obendrein weitere analoge Situationen konstatieren, die die Schlussfolgerung zulassen, dass Charles Blanc mit Hintersinn seine eigene brüderliche Verbundenheit darlegt. Sowohl die Goncourts als auch die Blancs gehen in jungen Jahren nach

⁶³⁵ Louis Blanc ist aber auch als Nur-Schriftsteller in der Rezeption anerkannt, vgl. Fiaux, Bd.II, S.184

⁶³⁶ In ihrem 'Journal' berichten die Goncourt Brüder über zahlreiche Begebenheiten und Zusammentreffen, insbesondere im Rahmen von Abendessen (u.a. 23.12.1873, 6.4.1875) mit Charles Blanc. Es fällt auf, dass gerade die Beziehung zu Bruder Louis oft Gegenstand ihrer Bemerkungen ist (u.a. 7.6.1865, 3.4.1872). Die Ehefrau von Charles Blanc, die Schauspielerin Maria Lopez, die ansonsten durchwegs unerwähnt bleibt, findet in den Tagebüchern der Goncourts mehrfach Erwähnung (u.a. 17.6.1876).

⁶³⁷ Charles Blanc, „L'art du dix-huitième siècle“ par Edmond et Jules de Goncourt“, Le Temps, 10.3.1874

Paris. Zudem haben die Goncourts zwischen 1862 und 1866 in der von Charles Blanc gegründeten ‘Gazette des Beaux-Arts‘ Studien über Greuze, Chardin, Fragonard, Debucourt, La Tour, Cochin und Gravelot veröffentlicht. Es stellt sich die Frage, ob und inwieweit Charles Blanc diese Kongruenz als Vorbild oder als Realität und Faktum zu seiner eigenen familiären Konstellation angesehen hat.

Betrachtet man Charles Blancs journalistische Beiträge, dann zeigt sich eine gewisse Kontinuität von implantierten Bezügen zu seiner eigenen Person, und zwar in Form von Andeutungen, selbstreferentiellen Aussagen, Eigendarstellungen und persönlichen Affinitäten zu Texten und Themen.⁶³⁸ Die Beziehungen zu seinem Bruder stehen diesbezüglich unter einem besonderen Gesichtspunkt, weil sie einen politischen Kontext assoziieren. Eben aus diesem Grund sind Aussagen zwischen den Zeilen eine Form der „ungefährlichen“ Meinungsäußerung.

De la sorte, ils s'accoutumèrent, en mêlant leurs préférences, à se constituer pour leur usage une manière de littérature qu'ils devaient un jour appliquer à tout, à la critique, à la biographie, au roman, à l'histoire. On connaît les bonnes fortunes qu'ils ont eues en ces divers genres, mais on ne sait point assez qu'ils doivent ces bonnes fortunes à leur assiduité au travail, à des études persistantes. Quand on lit quelque chose des Goncourt, on peut être assuré qu'ils ont étudié à fond leur sujet, qu'ils ont fouillé les bibliothèques, consulté les manuscrits, exploré le Cabinet des estampes, acheté des autographes, confronté les dates, vérifié les textes, comparé les signatures, en un mot qu'il n'a rien manqué à leur informations de ce qui pouvait leur être connu. (...) de tous les travailleurs du temps présent, il n'en est pas qui travaillent plus et mieux que les Goncourt.⁶³⁹

Charles Blanc preist hier einen durch Fleiß, Ausdauer, profunde Kenntnisse und Recherchen geprägten Arbeitsstil zum einen und eine Mannigfaltigkeit der Arbeitsbereiche zum anderen. Diese den Goncourt-Brüdern zugeordneten Eigenschaften beinhalten die charakteristischen Elemente von Charles und Louis Blanc.⁶⁴⁰ Nicht zuletzt auf der Tatsache basierend, dass Anspielungen auf die eigene Person und die seines Bruders im Verlauf des Artikels sukzessive an Bedeutung gewinnen, liegt die Vermutung nahe, dass Charles Blanc die positiven Komponenten der Goncourts bewusst auf seine eigene Arbeitsmethode verstanden wissen möchte. Blanc lobt ihre eklektische und breit gefächerte Perspektive, die sich sowohl stilistisch als auch inhaltlich manifestiere. Er spricht von einer einzigartigen Originalität, die die Goncourts durch Nachahmung erlangt haben. „Originalité“ und „imitation“ bilden für ihn keinen Widerspruch. Zieht man die Ergebnisse heran, die sich aus der Gegenüberstellung von Diderot und Blanc ergeben, dann erfährt die Aussage eine weit reichende Bedeutung. Das Verfahren der „Imitation“ in Form der Übernahme von rhetorischen und stilistischen Formen ist offenkundig. Charles Blanc kopiert damit jedoch nicht Diderot, sondern schafft sich ein

⁶³⁸ Vgl. in Kap.II /5.ff ‘Gazette des Beaux-Arts‘ zur Thematik der Selbstdarstellung und der Textauswahl

⁶³⁹ „L'art du dix-neuvième siècle par Edmond et Jules Goncourt“

⁶⁴⁰ Charles Edmond über Louis Blanc: „Dans la nouvelle Assemblée, de même que dans la première, il continue de siéger, ne laissant pas échapper une seule question importante sans la traiter à la tribune avec ce magistral talent oratoire où l'on retrouve à chaque instant les qualités de style qui devaient lui valoir la double célébrité d'orateur et d'écrivain. Assidu à sa tâche, il ne compte pas avec ses forces, profondément éprouvées...“, Charles Edmond, Louis Blanc, Paris 1882, S.30 -- Über die präzise und fleißige Rechercharbeit, siehe Loubère, S.62.

eigenes Charakteristikum. Es ist ebendiese Methode, die er bei den Goncourts lobend herausstellt. In der Weise, wie er sich selbst in den Text mit einbringt und mittels des Textes über die Goncourts sich selbst präsentiert, veranschaulicht er auch die Bruderthematik. Während er die Goncourts illustriert, meint er gleichzeitig sich selbst und seinen Bruder. Vor allem aber stellt sie eine Wertschätzung der Arbeit von Louis Blanc dar. Die Verdienste, die er den Brüdern Goncourt zuschreibt, können letztlich als die eigenen deklariert werden. Diese Faktizität teilt Charles Blanc mittels dieser Projektion mit.

C'est déjà un immense avantage qu'ils ont sur tant d'écrivains de l'époque précédente, qui effleuraient les matières d'art ou d'esthétique, butinaient un peu au hasard improvisaient, et, pour tout labeur, se donnaient la peine d'avoir de l'esprit. Je dis de l'époque précédente -et cela remonte un peu haut- car en ce moment, il faut en convenir le travail est devenu à la mode. Au surplus, l'érudition du quart d'heure ne suffirait point de nos jours à contenter des lecteurs qui, dans toutes les branches de la littérature, apportent l'envie de s'instruire et la mémoire de ce qu'on leur a enseigné. Il y a telle personne qui, au fond de sa province, accueille et lit avec déférence les livres venus de Paris, mais qui serait capable d'en remontrer à ses maîtres s'ils écrivaient à la légère et s'ils négligeaient de se lester. Donc il y a aujourd'hui plus de sérieux, plus de conscience que jamais dans les ouvrages qui ne sont pas de pure imagination, dans les livres historiques surtout dans ceux qui demandent une investigation attentive et patiente, des notions précises, des faits bien observés et bien sus.⁶⁴¹

Blanc erwähnt hier die Aspekte, mit denen er sich im Rahmen seiner Arbeit selbst konfrontiert sieht und die ihn ein Leben lang beschäftigen. Nicht nur, dass seine eigene, vor mehr als 30 Jahren aufgestellte Intention in diesem Textabschnitt impliziert ist, sondern auch die inzwischen stattgefundenen Entwicklungen und Erfolge werden aufgezeigt, an deren Anfang auch die Blanc-Brüder stehen. Ihr Anliegen liegt im didaktischen Moment. Die im Text verwendeten Termini „s'instruire“ und „enseigner“ sind eben auch die Determinanten in den Schriften und im Lebenswerk der Blancs. Die Bestrebungen und Überlegungen zu seiner eigenen Arbeit und seinen Vorhaben projiziert Charles Blanc auf fremde Werke. Er erhält so nicht nur einen adäquaten Vergleich, sondern würdigt damit gleichzeitig seine eigene Arbeit einschließlich die seines Bruders. Charles und Louis Blanc kämpfen für Verbesserungen und Reformen. Das Niveau der Bildung, sei es das der Rezipienten, des Kunstbetrachters und des Lesers oder sei es das der produzierenden Seite, hat sich nach der Meinung von Charles Blanc sehr verbessert. Die 'Grammaire des arts du dessin' und die 'Gazette des Beaux-Arts' dürften bei dieser Aussage sicherlich eine unterstützende Präsenz gehabt haben, denn sie spielen eine nicht untergeordnete Rolle bei der Veränderung der Intention des Kunstjournalisten und der Beziehung zum Lesepublikum. Diese reflexive Betrachtungsweise Blancs verstärkt sich noch im Laufe des Textes, indem er das essentielle Charakteristikum seiner eigenen Arbeit, die „Liebe“, in den Kontext der Brüder Goncourt und deren Werke integriert. Goncourts 'L'Art du dix-huitième siècle' (1856-1865), eine Folge von Monografien über französische Künstler des 18. Jahrhunderts, bewertet Blanc als ein wahrhaftiges „Geschenk für den Amateur“ und als einen „Schatz für die Curieux“. In jeder einzelnen Monografie findet Blanc die „wesentliche, wertvolle und seltene“ Qualität der „Liebe“, denn nur mit ihr dürfe über das

⁶⁴¹ Charles Blanc, „L'art du dix-huitième siècle“ par Edmond et Jules de Goncourt“, le Temps 10.3.1874

Leben und über die Werke von Künstlern gesprochen und geschrieben werden. Er charakterisiert die Brüder Goncourt als „Verliebte mit dem Scharfsinn der Leidenschaft“.

La passion éclaire, en effet, et si elle est aveugle sur les défauts de ce qu'on aime, elle en découvre mieux les beautés, elle les connaît et les fait connaître à merveille. (...) Oui, l'amour est en fait d'art, le secret d'une bonne critique et la condition première d'une bonne histoire, parce que l'amour engendre l'étude, et donne la patience des recherches, la persévérance dans le travail. C'est ainsi qu'Edmond et Jules de Goncourt ont fait un livre intéressant et instructif, un livre plein de choses, riche en informations assaisonné de notes piquantes...⁶⁴²

Die Vermutung, dass der Artikel eine selbstreflektierende Bruderbeziehung impliziert, wird im letzten Absatz zur Gewissheit, indem Blanc auf sein Werk 'l'Histoire des peintres de toutes les Ecoles' rekurriert. Der Beginn des Artikels suggeriert die Reflexion, der Schlussabsatz macht sie evident. Denn hier stellt Blanc einen engen Zusammenhang zwischen seinem Werk 'Histoire des peintres' und dem Werk der Goncourts her. Charles Blanc sieht dort eine chronologisch folgerichtige, das heißt aber auch, eine von ihm selbst intendierte und gewünschte Weiterentwicklung seines eigenen Werkes, die sich auf das Lesepublikum überträgt.⁶⁴³ Die expliziten Äußerungen machen die implizite Ebene evident und signifikant. Mit anderen Worten: die Goncourt-Brüder sind in enger Verbindung zu den Blanc-Brüdern zu sehen und stellen eine reale Projektion dar. Charles Blancs Äußerungen über die Goncourts thematisieren das eigene Bruderverhältnis. Die Blanc- und die Goncourt-Brüder leben für die Kunst, was Paul Bourget als „freiwillige Krankheit“ bezeichnet.⁶⁴⁴

Einige Jahre zuvor, 1871, publiziert Charles Blanc einen Nachruf auf Edouard Bertin.⁶⁴⁵ Auf den ersten Blick berührt der Text die Brüderthematik nur marginal, bei näherer Betrachtung legt er jedoch wesentliche Elemente des Bruderverhältnisses und Charles Blancs selbst offen. In der nuancierten Charakterisierung der Person Edouard Bertins ist eine permanent latente Präsenz Charles Blancs und seines Bruders vorhanden. Dies wird in den beruflichen Stationen Bertins, als Journalist, Maler und Direktor der Zeitung 'Journal des Débats' evident. Diese Position hat er nach dem Tod seines Bruders Armand Bertin übernommen. Versehen mit Liebe zur Malerei, aus der zahlreiche Reisen resultieren, zudem belesen, sieht er sich gezwungen „de se dédoubler tout à coup et de partager sa vie entre deux choses, en apparence inconciliables, l'art et la politique (...) Bertin l'aîné appris qu'un journal peut faire et défaire les ministres.“⁶⁴⁶

Charles Blancs Charakterisierung der Person Edouard Bertins weist auffallend viele Elemente seiner eigenen Persönlichkeitsstruktur und die seines Bruders auf. Konzis formuliert: es scheint sich hier um eine verdichtete Form des eigenen Bruderthemas zu handeln und der

⁶⁴² Ibid.

⁶⁴³ „Lorsque nous avons commencé, il y a vingt-sept an, l'Histoire des peintres de toutes les Ecoles', qui va être enfin terminée, ... et nous sommes quelque peu fier d'avoir pris alors une initiative qui n'a pas été inutile ni inféconde, puisque nous avons vu, depuis, se produire quantité de monographies, travaillées avec amour ...“ Ibid.

⁶⁴⁴ Paul Bourget, Essais de psychologie contemporaine, Paris 1885

⁶⁴⁵ Charles Blanc, „Edouard Bertin“, le Temps, 26.9.1871

⁶⁴⁶ Ibid.

Beginn des Artikels, „deux hommes viennent de s'éteindre dans la personne de M. Edouard Bertin, un journaliste et un peintre“, beinhaltet eine weitere signifikante Interpretationsmöglichkeit. Analog der Sichtweise von Blanc, der in Bertin zwei Männer sterben sieht, kann der Bertin-Artikel als Thematisierung der Bruderfrage interpretiert werden. Die Bruderthematik ergäbe so eine weitere Variante hinsichtlich des Gesamtheitsaspektes. Es darf gemutmaßt werden, dass in dieser Allumfassenheit ein primäres Charakteristikum und eine mögliche idealisierte Wunschvorstellung Charles Blancs liegt. Charles Blanc sieht sich mit seinem Bruder Louis in einer ähnlichen Einheit. Staat, Zeitung, Journalismus, Künstlertum und die „scheinbar unversöhnliche Verbindung von Kunst und Politik“ sind eben auch die zwischen ihm und seinem Bruder vorherrschenden, determinierenden Elemente.

Nach dem Sturz des Kaiserreiches kehrt Louis Blanc im September 1870 aus dem Exil nach Frankreich zurück und tritt am 8. Februar 1871 das politische bedeutungslose Amt eines Abgeordneten von Paris an. Es ermöglicht ihm, sich für weitgehende demokratische Reformen einzusetzen. J. Vidalenc beschreibt ihn als einen Mann der 1848er Generation unter vielen anderen alternden Politikern, der enttäuscht über das Scheitern seiner jugendlichen Hoffnungen sei, dem aber dennoch die Begeisterung und die Ideale geblieben seien.⁶⁴⁷ Der Unzufriedenheit über die Situation, in der sich sein Bruder Louis nach dem Exil befindet, scheint Charles Blanc mit dem Satz „l'Etat, où il n'était rien“⁶⁴⁸, entsprechenden Ausdruck zu verleihen. In Charles Blanc scheint sich in jener Zeit allgemein eine Verbitterung breit zumachen, wenn es um seinen geliebten Bruder und dessen Situation geht. Die Brüder Goncourt berichten in ihrem 'Journal', dass Charles Blanc hoch emotional und aggressiv auf Einwände und mögliche Angriffe auf seinen Bruder reagiert habe. Zornig und wütend habe er seinen Bruder Louis als Historiker und dessen historisches Werk verteidigt.⁶⁴⁹

In ebenjene Zeit der Rückkehr Louis Blancs fallen drei Artikel, die Charles Blanc in 'Le Temps' veröffentlicht: 1871 'Edouard Bertin', 1873 'M. Vitet'⁶⁵⁰, der ähnlich strukturiert ist, wie der vorangegangene Artikel, und 1874 'L'art du dix-huitième siècle par Edmond et Jules de Goncourt'. Es sind Artikel, die sich mit Sachverhalten oder Persönlichkeiten auseinandersetzen, die Aussagen zum politischen Hintergrund und zur Bruderthematik oder eine Beschäftigung mit seiner eigenen Person ermöglichen. Im ersten Artikel sind die Anspielungen auf Kunst und Politik evident, Letzterer veranschaulicht im besonderen Maß die Bruderbeziehung. Die Artikel mit bruderimmanenter Thematik koinzidieren also mit der Rückkehr von Louis Blanc nach Frankreich. Die bereits an anderer Stelle festgestellte bevorzugte Haltung Blancs gegenüber Themen, die in engerer Beziehung zu seiner eigenen

⁶⁴⁷ Jean Vidalenc, Louis Blanc, Paris 1948, S.7

⁶⁴⁸ „A l'école de son père, Bertin l'aîné... avait appris qu'un journal peut faire et défaire les ministres. Il ne voulait donc pas laisser tomber en des mains étrangères une feuille qui, fondée et conduite par son père, avait été pour lui un instrument de fortune, et l'avait rend si considérable dans l'Etat, où il n'était rien.“ Edouard Bertin“, le Temps, 26.9.1871

⁶⁴⁹ Edmond et Jules de Goncourt, Journal. Mémoire de la vie littéraire, 4 Bde., Paris 1956, hier: 3.4.1872, Bd.4, S.889

⁶⁵⁰ Charles Blanc, 'M. Vitet', Le Temps 17.6.1873

Person stehen, sei es als reale Situation oder als ideale Projektion, erfährt hier eine besondere und brisante Bedeutung.

2. Louis Blanc

2.1. 'L'Organisation du travail' und die Politik ⁶⁵¹

1839 veröffentlicht Louis Blanc in der von ihm gegründeten 'Revue du progrès, politique, social et littéraire' die programmatische Abhandlung 'L'Organisation du travail'.⁶⁵² Sie ist eine der meistgelesenen sozialistischen Schriften⁶⁵³ und vereint Geschichtsdenken und ideologische Ansätze von Saint-Simon und Fourier. Die soziologische Analyse der Saint-Simonisten⁶⁵⁴ und deren Vorstellung von einer Regierung, die die Produktion gesellschaftlich plant und reguliert, verbindet Blanc mit der fourieristischen Gesellschaftskritik⁶⁵⁵ und den politischen Idealen der kleinbürgerlichen Demokratie zu einer Synthese. Dabei ist es wichtig, festzustellen, dass diese Thesen erst durch Louis Blancs Schrift in das arbeitende Volk infiltriert werden. Durch diese kritische Publikation wird Louis Blanc in weiten Kreisen als Sozialist bekannt und international berühmt. 'L'Organisation du travail' wird zur Losung der Arbeiterschaft und des industriellen Kleinbürgertums und zum Schlachtruf der Februarrevolution von 1848. Mit seiner Schrift zeigt Blanc die aktuellen ökonomischen Probleme auf. Blancs Fragestellung wird zum Kern der Revolution von 1848. Auf der einen Seite sieht Blanc die Misere der Industriearbeiter, auf der anderen Seite den übertriebenen Luxus der Finanzaristokratie. Die krasse Ungleichheit in den Lebensbedingungen, die Erfolglosigkeit der Mühen der einen und der ohne Arbeit erworbene Reichtum der anderen stellen für Louis Blanc Zustände dar, die den elementarsten Forderungen der christlichen Moral und Gerechtigkeit widersprechen. 'L'Organisation du travail' verspricht den Arbeitern und den von der Maschinenproduktion bedrohten Handwerkern die Befreiung aus ihrem Elend, die Beendigung von Arbeitslosigkeit, und ähnlicher Krisen sowie soziale Sicherheit. Weiterhin werden jedem ein seinen Fähigkeiten

⁶⁵¹ Allgemeine Literatur zu den politisch gesellschaftlichen Aspekten in jener Zeit: vgl. Paul Thureau-Dangin, *Histoire de la Monarchie de Juillet*, Paris 1884ff; v.a. André Joubin, *Restoration and Reaction 1815-1848*, Cambridge 1983

⁶⁵² 'L'Organisation du travail' wird 1840 erstmals als selbstständige Broschüre in 6000 Exemplaren herausgegeben. Es folgen zahlreiche weitere Auflagen, bis 1848 sind es 10 Auflagen. 1847 erscheint die Schrift erstmals in deutscher Sprache.

⁶⁵³ Zusammen mit Pierre Leroux's 'De l'humanité, de son principe et de son avenir' (1840), Etienne Cabets 'Voyage en Icarie' (1840) und Proudhon's 'Qu'est-ce que la propriété?' (1840) zählt Blanc's 'L'Organisation du travail' zu den Werken, anhand derer die Thematik Sozialismus in Europa diskutiert wird.

⁶⁵⁴ Wie Saint-Simon verlangt Louis Blanc daher die zentrale Planung und Leitung der Produktion, vgl. dazu, Höppner, Bd 1, S.301

⁶⁵⁵ Wie die Fourieristen kritisiert Louis Blanc am ökonomischen Gefüge des Kapitalismus vornehmlich die Anarchie mit ihren wiederkehrenden verheerenden Krisen und die rigorose Konkurrenz, welche Arbeiter wie Unternehmer gleichermaßen zugrunde richten kann, vgl. Höppner Bd 1, S.300

entsprechenden Arbeitsplatz und angemessene Entlohnung zugesichert.

Die Hoffnung von Louis Blanc beruht darauf, dass ein bürgerlich demokratischer Staat die zentrale Leitung und Planung der Produktion übernehmen, „Nationalwerkstätten“⁶⁵⁶ auf genossenschaftlicher Basis fördern und den Arbeitern den erforderlichen Kapitalkredit gewähren werde. Er intendiert eine friedliche Lösung mit der Bourgeoisie, die auf einem durch Aufkauf und Umwandlung der kapitalistischen Unternehmen verwirklichten Sozialismus basiert. Kreditwesen, Industrie und Handel sollen zu einem mächtigen staatlichen Komplex verschmelzen: er fordert die Verstaatlichung der Eisenbahnen und Bergwerke, die Zentralisation der Versicherungen und der großen Handelsniederlassungen.⁶⁵⁷ Gleichzeitig gründet er in allen wichtigen Industriezweigen Arbeitergenossenschaften. Eine weitere Aufgabe sieht er in der Schaffung eines progressiven Steuersystems. Durch Verbot der Erbschaft und Aufhebung der geltenden Steuergesetze soll das Kapital schrittweise in sozialistisch staatliches Eigentum übergehen

Das entscheidende Kriterium liegt für Louis Blanc darin, dem politisch und ökonomisch machtlosen Volk im Parlament Einfluss zu gewähren, die Regierung aus Männern des Volkes zu besetzen und Gesetze für eine ökonomisch soziale Reform zu erlassen. Aus dem bürgerlichen und klassenspezifischen Staat soll ein Volksstaat werden, an dessen Leitung alle Bürger der Nation durch das allgemeine Wahlrecht und gewählte Abgeordnete teilhaben.⁶⁵⁸ Für Blanc ist die politische Demokratie die Voraussetzung für die wirtschaftliche Umgestaltung.⁶⁵⁹

Während der Februarrevolution ruft er dem Volk zu:

Quant à vous, hommes du Peuple, veillez sur votre souveraineté, de quelque côté que viennent les attaques. N'oubliez pas que le suffrage universel, éclairé, mène à la constitution d'un pouvoir que sera le vôtre. Louis XIV disait: L'Etat c'est moi. Dans le monde nouveau où la démocratie vous appelle, hommes du Peuple, l'Etat, c'est vous.⁶⁶⁰

Zum ersten Mal in der Geschichte zieht 1848 mit Louis Blanc und Alexandre Martin, genannt Albert, der Sozialismus und somit die Arbeiterklasse in eine bürgerliche Regierung ein. Zu diesem Zeitpunkt beginnt Blanc seine aktive soziale Reformarbeit. Gestützt auf die Forderungen der Pariser Arbeiter, will er als Mitglied der provisorischen Regierung sein politisches und soziales Programm realisieren: einerseits die dem Volke zugefallene politische Macht zu erhalten, andererseits auf dem Weg der Genossenschaften zur Beseitigung des Proletariats zu gelangen. Die Arbeiter fordern die versprochene „Organisation du travail“ und die Errichtung eines „Ministère du Travail“. Blanc wird zum Vorsitzenden der so genannten

⁶⁵⁶ „L'Organisation du travail“, 1.Buch/5.Kap. S.70-84. --- Der Begriff „Nationalwerkstätte“ ist zur geläufigen Übersetzung von „atelier social“ geworden, die auch dem später von Blanc selbst gebrauchten Terminus des „atelier national“ entspricht.

⁶⁵⁷ L'Organisation du travail, 1.Buch/5.Kap., S.70

⁶⁵⁸ Vgl. Zur Geschichte der Februarrevolution, S. 64-65

⁶⁵⁹ „... lorsque nous invoquons l'intervention de l'Etat, ce n'est que dans l'hypothèse de la démocratie organisée et de la souveraineté du Peuple rendue vivante“, L. Blanc, Révélations Historiques Bd. II, S. 280, zitiert in: Hermann Pechan, Louis Blanc als Wegbereiter des modernen Sozialismus, Jena 1929

⁶⁶⁰ Louis Blanc, „L'Etat dans une démocratie“, 15.11.1849, in: Questions d'aujourd'hui et de demain, Bd.III, 1873/84, S. 163

Luxembourg-Kommission⁶⁶¹, der Regierungskommission für Arbeiterfragen, ernannt. Die Aufgabe der Kommission formuliert Blanc in deren ersten Sitzung wie folgt: „... d'étudier toutes les questions relatives au travail, d'en préparer la solution dans un projet qui sera soumis à l'Assemblée nationale, et, provisoirement, d'entendre les demandes les plus urgentes des travailleurs, et de faire droit à celles qui seront reconnues justes“⁶⁶².

Die Kommission bringt einen Plan zur vollständigen Neuregelung der Arbeit zu Stande. Hauptverantwortlich dafür sind Vidal, Pecqueur, Albert und Blanc, die das Papier in gemeinsamer Arbeit und in vollem Einvernehmen erstellen. Das Exposé zur Regelung der Arbeit greift die Blanc'schen Vorschläge auf und erweitert sie.⁶⁶³ Dennoch bleibt es aus Gründen der praktischen Durchführbarkeit hinter der Zielsetzung Blancs zurück. Es werden „Nationalwerkstätten“ geschaffen, die mehr im Sinne einer produktiven Erwerbslosenfürsorge wirken.⁶⁶⁴ Sie entsprechen nicht genau den Anschauungen Louis Blancs, denn sein eigentliches Ziel, die Abschaffung des Proletariats, wird damit nicht erreicht. In Anlehnung an den Plan der Luxembourg-Kommission fordert Blanc die Errichtung eines Fortschrittsministeriums, „ayant pour mission spéciale de mettre la Révolution en mouvement et d'ouvrir la voie qui mène aux horizons lumineux.“⁶⁶⁵

Am 6. Mai legt Louis Blanc sein Amt als Mitglied der zurückgetretenen provisorischen Regierung und am 8. Mai die Präsidentschaft der Luxembourg-Kommission nieder.⁶⁶⁶ Zusammenfassend kann gesagt werden, dass seine Politik der Versöhnung von Arbeit und Kapitalscheitert.⁶⁶⁷ Er muss zusehen, wie die Bourgeoisie seine Idee der „Nationalwerkstätten“ völlig entstellt und seine weiteren Projekte und Vorschläge verwirft. Es ist eine Illusion geblieben, dass die sozialen Forderungen in friedlicher Übereinkunft mit der Bourgeoisie durchgesetzt werden können.

2.2. Seine politischen und sozialistischen Ideen im zeitlichen Umfeld⁶⁶⁸

⁶⁶¹ Ausführliche Darstellung der „Commission du Luxembourg“ einschließlich deren Gesetzentwürfen bei J. Vidalenc, siehe Kapitel III, S.34ff

⁶⁶² Louis Blanc, Révélations historiques, Bd.I, S.143, zit.in Pechan, S.98

⁶⁶³ Die Kommission hat sich bereits im März dem von Blanc vorgelegten Plan zur Gründung industrieller Sozialwerkstätten angeschlossen. Blancs endgültige Fassung des Werkstättenprogramms wird in die neunte Auflage seiner 'Organisation du travail' übernommen, 1.Buch/5.Kap., S.70ff

⁶⁶⁴ Bildung der Nationalwerkstätten am 26.2.1848, Abschaffung am 21.6.1848

⁶⁶⁵ L'Organisation du travail, 1.Buch/5.Kap., S.70

⁶⁶⁶ Die Auflösung der Luxembourg-Kommission erfolgt am 16. Mai

⁶⁶⁷ Die Luxembourg-Kommission und das Exposé erlitten eine Niederlage: „Le publique resta indifférent à la lecture qu'il puit en faire dans le Moniteur; déposé sur les bureaux de l'Assemblée, le projet n'eut pas même les honneurs d'une discussion „, G. Cahen, Louis Blanc et la commission du Luxembourg, Paris 1897, zit. in H. Pechan, S. 101

⁶⁶⁸ Zum französischen Frühsozialismus vgl.: Ralf Bambach, Der französische Frühsozialismus, Opladen 1984; Pierre Bezbakh, Histoire et figures du socialisme français, Paris 1994; Jacques Droz, Histoire générale du socialisme, dt. Übersetzung, Geschichte des Sozialismus. 2.Bd., Der utopische Sozialismus bis 1848, Frankfurt 1972; Lola Zahn, Utopischer Sozialismus und Ökonomiekritik, Berlin 1984; Joachim und Waltraud Höppner, Von Babeuf bis Blanqui. Französischer Sozialismus und Kommunismus vor Marx, Leipzig 1975, Bde 1-2

2.2.1 Die utopischen Sozialisten und der Begriff der Arbeit

Im Kommunistischen Manifest von 1848 bezeichnen Karl Marx und Friedrich Engels Claude-Henri de Saint-Simon (1760-1825), Charles Fourier (1772-1837) und den in England geborenen Robert Owen (1771-1858) als „utopische Sozialisten“. Ihre Lehren, denen jeweils eine eigene ideengeschichtliche und individuelle Prägung zu Eigen ist, erfahren im Kommunistischen Manifest eine kritische Würdigung. Marx und Engels führen aus, dass Saint-Simon, Fourier und Owen die Grundlagen der bestehenden Gesellschaft zwar angegriffen und zur Aufklärung der Arbeiter höchst wertvolles Material geliefert hätten, in der Praxis aber nicht über die Propagierung ihrer Gesellschaftspläne und über Appelle an die herrschende Klasse hinausgekommen seien. Sie erhalten das Attribut „kritisch-utopisch“. Der Begriff der „Utopie“ erhält einen festen Platz in der Diskussion um den Frühsozialismus, obwohl dessen Vertreter ihn nicht als Eigenbezeichnung verwendet haben.⁶⁶⁹ Im Kontext der politisch ökonomischen Schriften der Frühsozialisten und ihrer liberalen Gegner wandelt sich der Utopiebegriff um 1820 zum politischen Gesinnungsbegriff.

Saint-Simon betrachtet die Entwicklung der Gesellschaft historisch. Er skizziert die Geschichte als gesetzmäßigen Fortschritt der Menschheit im dialektischen Wechsel von organischen und kritischen Perioden. Sein Ziel ist es, eine Wissenschaft von der Planung und Leitung der Gesellschaft zu begründen. In der 1821 verfassten Schrift ‘Du système industriel’ spricht er sich für eine neue Gesellschaftsorganisation aus, die sich auf die Industrie gründet. Sie bildet für ihn die Grundlage wachsender Produktivität und sichert den Wohlstand des Volkes. Die Industrie wird damit als die Grundlage und Voraussetzung eines glücklichen Lebens aller Mitglieder der Gesellschaft dargestellt. Der Ausgangspunkt des Gesellschaftsvertrages ist ein Vielfältiges aus materiellem und moralischem Glück.⁶⁷⁰ In einer Zeit, in der Gegensatz zwischen Bourgeoisie, deren Kern die Industriebourgeoisie bildet, und den feudalen Mächten noch der entscheidende Klassengegensatz der französischen Gesellschaft ist, konkretisiert sich sein Anliegen in der Reorganisation der Gesellschaft. Sie soll einen dauerhaften europäischen Frieden herbeiführen. Er erkennt die fundamentale Signifikanz des Eigentums in seiner historisch konkreten Form. Wie er in den ‘Lettres d’un habitant de Genève á ses contemporains’ darlegt, ist Saint-Simon davon überzeugt, dass der Staat das industrielle Eigentum, das zunehmend an Bedeutung gegenüber dem feudalen Eigentum gewinnt, fördern und schützen muss.⁶⁷¹

Saint-Simon hinterlässt keine geschlossene Darstellung seiner Auffassungen. Zwischen 1828 und 1830 systematisieren Olinde Rodrigues (1794-1851), Barthélemy-Prosper Enfantin

⁶⁶⁹ Zum Begriff der „Utopie“: Historisches Wörterbuch der Philosophie, Hrsg. Joachim Ritter/Karlsfried Gründer, Bd.11, S.510ff. -- Zum Utopiebegriff in Bezug auf Charles Blanc, vgl. Pkt.4.3.

⁶⁷⁰ Claude-Henry Saint-Simon, Suite à la brochure: Des Bourbons et des Stuarts, 1822, Kap. „Du nouveau système“, in ders. Œuvres choisies, Bd.2, S. 442-445

⁶⁷¹ Ibid., Lettres d’un habitant de Genève à ses contemporains, in: ders. Œuvres choisies, 3 Bde, Brüssel 1859, Nachdruck, Ausgabe Hildesheim/New York 1973, 3 Bde., hier: 1.Bd. S.30ff

(1796-1864) und Saint-Amand Bazard (1791-1832) die Lehre von Saint-Simon im Rahmen einer kollektiv erarbeiteten Vorlesungsreihe. Das Gedankengut verbreitet sich innerhalb und außerhalb Frankreichs. Die saint-simonistische Hymne auf Produktion und Wissenschaft korrespondieren in einem hohen Maß mit den Postulaten vieler Bankiers und Industrieller. Zwei wesentliche Faktoren sind zum einen die Abschaffung der Erbschaft, um das Eigentumsmonopol der herrschenden Klasse auf friedlichem Wege aufzuheben, und zum anderen eine genossenschaftlich organisierte Produktion mit einem zentral geleiteten Bankensystem. Der Ausgangspunkt für das Zukunftsbild von Saint-Simon und den Saint-Simonisten ist die Frage nach dem Eigentum und seiner grundlegenden gesellschaftlichen Stellung, auch in Bezug auf den allgemeinen Fortschritt, und die Entwicklung der Industrie. Die 'Doctrin saint-simonienne' beinhaltet die Ideen Saint-Simons in ihrer weiterentwickelten Endfassung und wird erstmals 1830 in der 'Revue encyclopédique' veröffentlicht. Neben der Tageszeitung 'Le Globe' ist sie einer der publizistischen Hauptorgane der saint-simonistischen Schule. Bei beiden Zeitschriften spielt Pierre Leroux (1797-1871) eine Rolle. Er hat 'Le Globe' als Forum der Saint-Simonisten gegründet und gibt die 'Revue encyclopédique' heraus. Leroux zählt im Jahr 1831, das als das entscheidende Jahr für die saint-simonistische Schule beurteilt wird, zu einer der Protagonisten dieser Bewegung. Interessant ist, dass er sich in der engeren Umgebung von Louis Blanc aufhält. In den 1840er Jahren ist Louis Blanc der Mitherausgeber der 'Révue indépendante' des Pierre Leroux. Zusammen mit Etienne Cabet, dem „utopischen Kommunisten“, gründen sie 1852 in London die „Sozialistische Union“. Es steht außer Frage, dass Pierre Leroux saint-simonistisches Gedankengut an Louis Blanc vermittelt hat.

Fourier übt massive Kritik an der kapitalistischen Gesellschaft und greift deren ökonomische Unmoral an. In der Gründung der „Assoziationen“, genossenschaftlichen Vereinigungen, sieht er das einzige Gegenmittel. Diese Produktionsgenossenschaften, die ihren Ursprung in entsprechenden bäuerlichen Vereinigungen haben, determinieren das Denken Fouriers. Integriert werden sie in eine umfassende philosophische und historische Betrachtungsweise der Welt und der Gesellschaft. Es soll ein Fortschritt der Gesellschaft erreicht werden, weg von der augenblicklich niederen Stufe der Arbeitsorganisation und Produktivität.⁶⁷² Der Kern des sozialistischen Denkgebäudes Fouriers ist die vereint organisierte Arbeit. Er adaptiert das in der Französischen Revolution von der Volksmasse geforderte Recht auf Arbeit und entwickelt es weiter. In der Februarrevolution 1848 nimmt dieses von den Arbeitern geforderte Recht Gestalt an, und wird in Louis Blancs Nationalwerkstätten realisiert.

Saint-Simon und Fourier denken an einen kontinuierlichen Übergang von der kapitalistischen zur sozialistischen Gesellschaft. Das private Eigentum soll abgelöst werden durch das in der „Assoziation“ tatsächlich erwirtschaftete Eigentum. Beide unterscheiden sich in der Vorgehensweise und der Intention. Saint-Simon ist hauptsächlich theoretisch orientiert, Fourier versucht tendenziell praktische Umsetzungen sozialistischer Ideen und ökonomischer Fragestellungen. Dies manifestiert sich in den Assoziationen und der Organisation der Arbeit.

⁶⁷² Fourier, *Théorie de l'unité universelle*, 1822

In beiden Denkmodellen spielen die Werte Erziehung und Moral eine signifikante Rolle.

Die utopisch-sozialistische Ideologie findet im Begriff der „Arbeit“⁶⁷³ ihre Ausgangs- und Zentralkategorie. Er ist ein höchst komplexer und allgemein gesellschaftstheoretischer Begriff. Die Arbeit darf nicht nur im ökonomischen Sinn begriffen werden, sie drückt auch die Gesamtheit der sozialen Beziehungen aus. Bei den Vertretern des utopischen Sozialismus wird die Kategorie Arbeit als eine kreative Kraft mit hohem Machtpotential angesehen. Die Dimension der Arbeit ist sowohl materiell als auch geistig angelegt. Ebendies zeigt sich in Louis Blancs Schrift. Hier wird die Integration von geistiger Arbeit in den Produktionsprozess evident. Die produktive Arbeit soll die zentrale Lebenstätigkeit des Menschen sein. Alle sozialistischen oder kommunistischen Systeme haben deshalb eine planmäßige Organisation der Arbeit zum Ziel. Es ist vor allem das Verdienst Louis Blancs, dass diese Idee popularisiert wird.

Die Saint-Simonisten erheben die Arbeit zum Prinzip. Ihr grundlegendes Schlagwort der „capacité“ erfährt eine Wendung zum Bedürfnis. „De chacun selon sa faculté, à chacun selon ses besoins“.⁶⁷⁴ Dieser Grundsatz wird eine für den Sozialismus geläufige Formulierung. Seine Realisierung soll die Spaltung von Kapital und Arbeit eliminieren. Das Ziel der Arbeit wird in der Befriedigung der Bedürfnisse der Gesellschaft gesehen, einem für die Sozialisten allgemein geltenden Prinzip. Um dies zu erreichen, erfordert es eine neue Konzeption. Bei Saint-Simon konkretisiert sich diese in einer „neuen Gesellschaftsordnung“ und bei Fourier in den „ländlichen Assoziationen“. Die Betonung legt Saint-Simon auf den Satz: „Alle Menschen werden arbeiten“. Er fordert, dass mehr Staatsgelder für die Infrastruktur ausgegeben werden sollen, für Straßen-, Brücken- und Kanalbau. Fourier verlangt, dass die Armee in Friedenszeiten als „industrielle Armee“ für große öffentliche Bauarbeiten eingesetzt wird. Saint-Simon sieht im Expandieren neuer Produktivkräfte, Fourier in einer planmäßigen, assoziativen Organisation von Produktionen eine Möglichkeit, Arbeit für alle zu schaffen. Saint-Simon und Fourier erheben Pflicht und Recht auf Arbeit. Auf der Basis der gesellschaftspolitischen Funktion der Arbeit leitet Saint-Simon die Pflicht zur Arbeit ab, und Fourier postuliert die Realisierung des Rechts auf Arbeit.

Die Kategorie Arbeit durchzieht als signifikante und essentielle Determinante Charles und Louis Blancs gesamtes Wirken. Die Brüder sehen ihr Ziel darin, die Bedürfnisse von Künstlern und Schriftstellern zu befriedigen. Parallel zu Fourier, dessen Postulat auch die Qualität der zu leistenden Arbeit und die Schaffung der Voraussetzungen hierfür beinhaltet, machen sich die Blanc-Brüder darum verdient, die Bedingungen der geistigen Arbeit zu strukturieren, zu reformieren und zu verbessern. Die Grundsatzformulierungen von Recht und Pflicht zur Arbeit sind stimmige Faktoren in Blancs Ideologien. Besonders das Projekt ‘Musée des copies’ müsste diesbezüglich einer neuen Betrachtungsweise unterzogen werden. Ähnlich

⁶⁷³ Zum Begriff der „Arbeit“: Historisches Wörterbuch der Philosophie. Hrsg. Joachim Ritter / Karlsfried Gründer, Bd.1, S.480ff; Geschichtliche Grundbegriffe, Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland. Hrsg v. Otto Brunner / Werner Conze / Reinhart Koselleck, Stuttgart 1972ff, Bd.1, S.154ff

⁶⁷⁴ Vgl. dazu Hermann Pechan, Louis Blanc als Wegbegleiter der Moderne, Jena 1929, S.76

wie Fourier, der den Übergang von der anarchischen zur assoziativen, organisierten Produktion bewirkt, strebt Charles Blanc eine organisierte und geregelte Kunstproduktion an. Er äußert sich oft über die Arbeit des Künstlers, seine Arbeitsbedingungen sowie über die Organisation von Ausstellungen und Salons. Das Recht auf Arbeit manifestiert sich in der Arbeitsbeschaffung für den Künstler. Die Pflicht zur Arbeit thematisiert sich im Arbeiten der Künstler nach dem Vorbild der großen Meister und in dem sich daraus resultierenden Lernprozess. Das 'Musée des copies' konzentriert die zwei hauptsächlichen saint-simonistischen Prinzipien zur Arbeit. Es muss resümiert werden, dass analog zum Ziel der utopischen Sozialisten, das in der Entfaltung der Kräfte des gesellschaftlichen Menschen liegt, die Blanc-Brüder die Entfaltung und Fortentwicklung des schöngestig arbeitenden Menschen anstreben.

2.2.2 Der Antipode Proudhon

Louis Blancs Antipode ist Joseph-Pierre Proudhon (1809-1865). Er ist einer der bedeutendsten, wenngleich auch umstrittensten gesellschaftskritischen Denker seiner Zeit. Er versteht seine zahlreichen Schriften zugleich als geistige Mittel im Kampf um die Befreiung der arbeitenden Klassen aus staatlicher und wirtschaftlicher Herrschaft. Im selben Jahr wie Blancs Publikation, 1840, erscheint Proudhons Erstlingswerk 'Qu'est-ce que la propriété?'. In der Reihe seiner zahlreichen sozialkritischen und ökonomischen Untersuchungen nimmt diese Schrift des Autodidakten einen besonderen Platz ein. Die Arbeiter, denen Proudhon das Buch widmet, beeindruckt die Respektlosigkeit, mit der er den Autoritäten der bürgerlichen Wissenschaft begegnet. Die Schrift zeichnet sich durch einen anarchistischen und radikalen Charakter aus. Sie ist eine Kriegserklärung an die kapitalistische Herrschaftsordnung.⁶⁷⁵ Marx nennt sie „epochemachend, wenn nicht durch neuen Inhalt, so doch durch die neue und kecke Art, Altes zu sagen“⁶⁷⁶, und Engels möchte sie ins Englische übersetzt sehen. Sie beinhaltet in den Hauptzügen viele bereits bekannte sozialistische und kommunistische Aussagen. Das Pamphlet „Was ist Eigentum?“ mit der berühmten Antwort „Eigentum ist Raub“ weist agitatorischen Charakter auf. Proudhons Deklaration des Eigentums als Diebstahl ist revolutionär bis in die jüngste Vergangenheit. Aufgrund nicht zeitgebundener Bezüge ist 'Qu'est-ce que la propriété?' Proudhons einziges Werk, das heute noch Aktualität besitzt. Der Kern der Untersuchung, der Begriff des Eigentums, ist bis in unsere Gegenwart das unerschütterliche Fundament der Gesellschaftsordnung. Seit Proudhon ist nicht nur die Definition von „Eigentum“ dieselbe geblieben, sondern auch seine ordnende Funktion. Proudhons Kritik an dem anarchischen und unmenschlichen Charakter der Eigentumsordnung

⁶⁷⁵ Als die Schrift über das Eigentum mit einer Widmung an die Akademie von Besançon 1840 erscheint, kommt es zum ersten Konflikt und schließlich zum Bruch mit der Akademie, die sich von Proudhons Schrift distanziert und das Entfernen des Vorwortes verlangt.

⁶⁷⁶ Karl Marx, Über P.-J. Proudhon (Karl Marx an Johann Baptist von Schweitzer in Berlin, London 24.1.1865), in: ders., Das Elend der Philosophie, Antwort auf Proudhons „Philosophie des Elends“, S.171

zielt auf jedes Wirtschaftssystem ab, das sich auf das Streben nach privatem Profit gründet. Seine Intention liegt darin, den Ursprung des kapitalistischen Eigentums aus dem Raub des Ertrags fremder Arbeit nachzuweisen. Gemäß dieser Auffassung haben die besitzenden Klassen, die Grundeigentümer und Kapitalisten kein Recht auf Eigentum. Er stellt den Aspekt der Ausbeutung der produzierenden Arbeiter als wesentliches Charakteristikum in den Mittelpunkt seiner Überlegungen. Lohnarbeit setzt er mit Ausbeutung gleich. Für ihn ist das privates Eigentum nicht hinnehmbar. Proudhons Lösung bleibt den Idealen der einfachen Warenproduktion verhaftet. Er glaubt, die Ausbeutung dadurch aufheben zu können, dass jedem Produzenten der Besitz der zur Arbeit nötigen Produktionsmittel gesichert und der Austausch zu gleichen Werten organisiert wird. Er strebt an, das gesellschaftliche Zusammenleben auf wechselseitigen Dienstleistungen aufzubauen. 1848 entwickelt er sein soziales Reformprogramm, ein auf Gegenseitigkeit beruhendes Tausch- und Kreditsystem, das in mehreren zu den Wahlen verfassten Broschüren („Solution du problème social“ und „La Banque d'échange“) niedergelegt ist. Er weist alle Theorien zurück, die unter dem Deckmantel sozialer Ausdrucksweise in Wirklichkeit nichts anderes tun, als die gesellschaftlichen Verhältnisse der Eigentumsordnung zu respektieren. Den Anhängern Saint-Simons wirft er vor, eine hierarchische Verfassung der Gesellschaft vorzuschlagen, die neue Ungleichheiten und ein neues Feudalwesen ins Leben rufen würden. Den Anhängern Fouriers macht er zum Vorwurf, das kapitalistische Eigentum zu respektieren: Eine Reform der Produktion, so tief greifend sie auch sein möge, werde die gesellschaftlichen Verhältnisse nicht grundlegend verändern, wenn sie nicht an erster Stelle die Abschaffung des Privateigentums in seiner kapitalistischen Form ins Auge fasse.⁶⁷⁷

Louis Blanc und Proudhon sind in einen Prozess von gegenseitigen Angriffen und Beschuldigungen verstrickt. Proudhon nennt Blanc einen „Pseudo-Sozialisten“ und „Pseudo-Demokraten“, jemanden, der „il faut qu'il disparaisse de la scène révolutionnaire“.⁶⁷⁸ Blanc attackiert Proudhon schwer und setzt sich selbst dezidiert in Opposition, was sich insbesondere in drei gegen Proudhon gerichteten Aufsätzen manifestiert.⁶⁷⁹ In 'L'Etat-Anarchie de Proudhon' konfrontiert Blanc seine eigenen sozialistischen Ideen mit denen von Proudhon. In 'L'Etat dans une démocratie' bezieht er sich auf Proudhons Buch 'Les confessions d'un révolutionnaire', das er als „la plus audacieuse négation du Socialisme qui se soit jamais produite“⁶⁸⁰, bezeichnet. Aufgrund der Widersprüchlichkeiten und Irrlehren erzeuge es nur Verwirrungen und Unsicherheiten in den Köpfen der Menschen. Blanc klagt ihn eines populistischen Tones an.

Die Programme von Proudhon und Blanc widersprechen sich in wesentlichen Punkten.⁶⁸¹

⁶⁷⁷ Pierre Ansart, Die Soziologie Pierre-Joseph Proudhons, S.15

⁶⁷⁸ Proudhon, „Les confessions d'un révolutionnaire - A propos de Louis Blanc“, in: La voix du peuple, 87, 26./27.12.1849, ohne Seitenangabe

⁶⁷⁹ „L'Etat dans une démocratie“, 1849, „Proudhon et sa doctrine“, 1849, „L'Etat-Anarchie de Proudhon, 1850. Alle drei Aufsätze sind erschienen in: Question d'aujourd'hui et de demain, Bd III (1873/84)

⁶⁸⁰ Louis Blanc, „L'Etat dans une démocratie“, veröffentlicht am 15.11.1849, S.148

⁶⁸¹ Vgl. v.a. Louis Blanc in seinem Aufsatz „Proudhon et sa doctrine“

Ersterer intendiert eine Gesellschaft von Kleinproduzenten, Letzterer postuliert eine Vergesellschaftung der Produktionsmittel. Blancs Programm setzt sich zum Ziel, diejenige Schicht des Kleinbürgertums, die im Konkurrenzkampf der Großindustrie steht, durch genossenschaftliche Zusammenschlüsse und Vereinigungen zu stärken. Er macht begreiflich, dass weder in der individualistischen Produktionsweise, aufgrund fehlender moderner Technik noch in der Anarchie die Probleme überwunden werden können.

Louis Blanc beabsichtigt, mit staatlichem Kapital und unter staatlicher Obhut und Kontrolle Arbeiterproduktivgenossenschaften zu gründen, die eine allmähliche Emanzipation des Proletariats in die Wege leiten sollen. Aus der zentralen Zusammenfassung der zahlenmäßig anwachsenden „Ateliers sociaux“ soll endlich eine rationelle, planmäßig geleitete und auf Kollektiveigentum beruhende Wirtschaftsorganisation erwachsen. Auch was die Frage der Einschaltung des Staates anbelangt, liegt er mit Proudhon in Streit. Jener erstrebt die Abschaffung des Staates, was der Negierung jeglicher politischer Organisation, potentieller Autorität und Zentralisation gleichkommt. Denn diese würden ein Herrschafts- und Unterdrückungsverhältnis voraussetzen. Proudhon lehnt generell jeglichen politischen Kampf ab, während Blanc eine differenzierte Betrachtungsweise vorzieht. Den Kampf als solchen weist er ebenfalls zurück, nicht aber den Kampf um das allgemeine Wahlrecht und um die Staatsform der Republik.⁶⁸² Auf der einen Seite hält Proudhon Blanc politische Illusionen vor, da nur durch eine Umformung der Grundlage die Produktionsverhältnisse reformiert werden könnten.⁶⁸³ Auf der anderen Seite macht Blanc seinem Widersacher Proudhon deutlich, dass durch Anarchie weder eine wirtschaftliche Regelung noch eine ökonomische Neuorientierung zu erzielen sei. Er definiert Anarchie mit „l’oppression doublée d’hypocrisie“.⁶⁸⁴

Beide Männer trennt eine fundamentale Grundposition, die sich in der allgemeinen Einstellung zu dem frühsozialistischen Begriff und dem Stellenwert der Kategorie Zukunft erkennen lässt. Proudhon warnt eindringlich vor den utopistischen Annahmen. Utopien seien dogmatische Systeme, an die das Volk nicht glaube.⁶⁸⁵ Louis Blanc hingegen sieht die utopistischen Vorstellungen in der Geschichte gerechtfertigt.

3. Charles Blanc und Louis Blanc in ihren Schriften

⁶⁸² Louis Blanc, „L’Etat-Anarchie de Proudhon, 185, S.214ff und „L’Etat dans une démocratie“, 1849, S.159-160

⁶⁸³ Proudhon, „Les confessions d’un révolutionnaire - A propos de Louis Blanc“, in: La voix du peuple, 87, 26./27.12.1849, ohne Seitenangabe

⁶⁸⁴ Louis Blanc, „L’Etat dans une démocratie“, 1849, S.146

⁶⁸⁵ Proudhon, *Idée générale de la Révolution au XIXème siècle*, zit. in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, S.517

3.1. Vergleichende Gegenüberstellung der Schriften - Verhältnis von geistiger Arbeit und Gesellschaft

3.1.1. Postulate an Literatur und Schriftsteller, an Kunst und Künstler

In den Zeitungen und Broschüren wird 'L'Organisation du travail', der Titel von Louis Blancs Abhandlung, als die Lebensfrage der modernen Gesellschaft dargestellt. Es muss als das Verdienst Louis Blancs anerkannt werden, dem Volk die ökonomischen Probleme in praktischer und verständlicher Weise nahe gebracht zu haben. Soziale Gerechtigkeit ist eines der ersten Postulate Blancs, und er sucht die Mittel zu ihrer Verwirklichung. Louis Blanc beginnt seine Abhandlung mit der Kritik an der bestehenden Wirtschaftsordnung. Er geht ihren Fehlern nach und entdeckt als deren gemeinsame Quelle die Konkurrenz. Seine Intention liegt darin, aufzuzeigen, dass weder die Arbeiterschaft noch der bürgerliche Mittelstand ein Interesse am Fortbestehen des aktuellen Wirtschaftssystems haben. Die Formel des Fortschritts beschränkt sich bei ihm jedoch nicht nur auf die materiellen Güter und die materielle Arbeit, sondern umfasst auch die geistige Arbeit.⁶⁸⁶ Ihr widmet er den dritten Teil seiner Abhandlung.⁶⁸⁷ Diesen leitet er mit der Feststellung ein, dass trotz des Überflusses an Schriftstellern der öffentliche Geschmack immer verderbter werde, „jamais au sein d'une plus fastueuse abondance de livres, le domaine intellectuel ne fut plus stérile.“⁶⁸⁸ Eben darauf basiert, nach Louis Blanc, das Übel.

Zur gleichen Zeit und in derselben Publikation der 'Revue du progrès, politique, social et littéraire', beklagt Charles Blanc im Salon 1839 die Dekadenz der französischen Kunst, was er im aktuell herrschenden sozialen Milieu begründet sieht.

Comment donc se fait-il que notre école n'ait pas de caractère, et ne produise pas de plus grandes choses? Cela tient, soyez-en sûrs, au scepticisme où est plongé le monde moral. Cela tient à l'état d'une société qui n'a plus ni croyances, ni but, ni direction, qui ne voit s'agiter à sa surface que de petits événements et de petits hommes, qui assiste à un spectacle misérable, usé, bête à périr d'ennui. Dans un pareil milieu nos peintres ressemblent à des soldats armés de toutes pièces, qui vont à la parade en attendant quelque chose de plus sérieux. C'est cette garnison perpétuelle où nous languissons, qui est la véritable cause de la décadence de notre art.⁶⁸⁹

Beispielgebend zeigt sich für Blanc die Konsequenz dieser gesellschaftlichen Situation bei Horace Vernet. Als „peinlich“ empfindet er es, wenn dieser Maler von hoher Qualität all seine Fähigkeiten in den Dienst „dieser albernen, faden, bestellten und erbärmlichen Schmeichelei“⁶⁹⁰ stellt. Für Charles Blanc personifiziert Vernet jene Zeit und die in ihr dominierenden schädlichen Einflüsse auf den Künstler. Blancs Sorge um die Würde der Kunst wird evident: „... ces anachronismes, ce défaut d'idées, ce désordre ne sont pas le fait de la peinture

⁶⁸⁶ „Amélioration morale et matérielle du sort de tous, par le libre concours de tous et leur fraternelle association“, L'Organisation du travail, Introduction, S.7.

⁶⁸⁷ Organisation du travail, 3. Buch 'Travail littéraire'; dieses 3. Buch erscheint als eigene Abhandlung in der 'Revue du progrès', Bd.5/3.Serie, 1840, S.174-196

⁶⁸⁸ Ibid. 1.Kap., S.123

⁶⁸⁹ Charles Blanc, Salon de 1839, 1.4.1839, 2.Art., S.347

⁶⁹⁰ „... de cette flatterie puérile, fade, commandée, et vraiment déplorable“, Ibid. 1.4.1839, 2.Art. S.348

elle-même. C'est à nous tous qu'il faut s'en prendre; c'est la faute du XIX siècle, et en particulier de l'année 1839.⁶⁹¹ Charles Blancs Reflexionen basieren generell auf einer analogen Relation zwischen den sozialen und politischen Verhältnissen und dem Kunstwerk.⁶⁹² Dieser Aspekt erfährt Mitte der 1840er Jahre eine profunde, detaillierte und autonome Betrachtungsweise und kommt im Laufe der Jahre und Jahrzehnte in seinen Schriften immer wieder vor.

Louis Blancs Sorge um die Niveauabsenkung des öffentlichen Geschmacks findet sich in Charles Blancs Schriften und in seinen Tätigkeiten von der frühesten bis zur späten Phase wieder. „Rien n'est, en effet, plus affligeant pour l'esprit et plus désobligeant pour les yeux que de trouver, mêlés ensemble, l'excellent et le mauvais, les choses exquisés et les choses communes...“⁶⁹³. Seine Kernaussage beruht darauf, dass die Monotonie in den Kunstwerken einerseits und die Überfülle an Ausstellungen und Objekten andererseits sowohl bei den Kunstjournalisten als auch bei den Besuchern Langeweile evoziert und „die Häufigkeit der Ausstellungen dem Publikum den Geschmack entzieht“⁶⁹⁴. Er konstatiert eine Quantität zu Lasten der Qualität, eine Mittelmäßigkeit der Künstler und das Fehlen einer Elite. Charles Blanc belegt diese Wiederholungen mit dem Terminus „l'industrie de l'art“. Zieht man seine Berichte über die 'Exposition universelle de 1867' vergleichend heran, dann stellt man fest, in welcher despektierlicher und kritisierender Weise dieser Begriff verstanden werden muss.

Louis Blanc postuliert für die geistige Arbeit, die er mit der schriftstellerischen Tätigkeit gleichsetzt, dass diese als Gelderwerb betrachtet und daher gesichert werden müsse, aber er spricht sich dagegen aus, dass das Verfassen von Literatur zur Industrie degradiert werde. Er verurteilt die Entwicklung der Literatur von der Berufung zum Beruf und der damit einhergehenden Dekadenz. Um die literarische Würde zu erhalten, müsse der Schriftsteller den Mut haben, sittliche Gewalt über die Menschen auszuüben.⁶⁹⁵ Analog zu diesem Postulat formuliert Charles Blanc 1845: „La mission de l'art est d'élever le niveau de l'humanité, et l'on s'en sert pour mener à bien l'élection d'un conservateur-borne! Le but de l'art est de moraliser les masses, et l'on s'en sert pour les abrutir et les corrompre!“⁶⁹⁶

Mit dieser Aussage über den Moralisierungsauftrag der Kunst knüpft Blanc an Etienne Aragon an, der 1834 in der 'Revue Republicaine' erklärt, dass die Kunst eine „soziale Aufgabe“ habe. Nach Meinung Aragons sind Entwicklungen moralischer, politischer oder religiöser Art nur unter einem sozialen Einfluss, möglich.⁶⁹⁷ „La plus belle mission de l'artiste n'est pas de se repaître plus ou moins délicatement, sur cette terre, mais bien d'y prêcher à sa manière, et d'y

⁶⁹¹ Ibid. S.346

⁶⁹² ... vous le voyez naître de la seule gandeur des événements et des héros dont il nous transmet l'image. Les chefs-d'œuvre de l'antique se produisent en même temps que les autres merveilles du génie de l'homme.“ Salon, 15.3.1839, 1. Art., S.273

⁶⁹³ Charles Blanc, „La Tribune de Florence“, GBA 1b/19, 1879, S.6

⁶⁹⁴ Ibid. Salon 1868, Le Temps 12.5.1868

⁶⁹⁵ Org. 3.Buch, 1.Kap., S.125-127

⁶⁹⁶ Salon 1845, 16.5.1845

⁶⁹⁷ Etienne Aragon, „La République et les artistes“, in: Revue République, 1834, T.II, Juli 1834, S.17

pousser de toute la force de son génie aux progrès de l'humanité".⁶⁹⁸ Er sieht den Künstler als Botschafter für den menschlichen Fortschritt.

Charles Blanc kämpft zeit seines Lebens gegen die schlechten Bedingungen des Salons und für eine Reform des Salon- und Ausstellungswesens, denn sein oberstes Primat gilt immer der Würde des Kunstwerkes und des Künstlers. Wie sein Bruder spricht er sich gegen eine Vermengung von Industrie und Kunst aus, sowohl im Ausstellungswesen⁶⁹⁹ als auch im Bereich des Vertriebes. Wenn Charles Blanc sagt, dass der Künstler „frei sein und der Kraft seiner eigenen Eingebung folgen muss“ und die Kunst dementsprechend auch frei zu sein hat,

il est absolu; il ne relève que de lui-même. Donc il ne saurait être confondu avec l'agréable, car il perdrait alors sa liberté et ne serait plus qu'un aimable esclave. Sans doute, l'art nous plaît: il est la grâce et l'enchantement de la vie; mais son but n'est pas de nous plaire (...) La liberté est la plus haute destination de l'esprit. (...) L'art est utile aux sociétés, parce qu'il adoucit les mœurs; il tempère la rudesse de l'homme⁷⁰⁰

dann korrespondiert er mit den von Louis Blanc determinierten Postulaten des Jahres 1839. Für Louis Blanc besitzt die Literatur das Recht, über die Gesellschaft zu herrschen, sie habe nicht nur zu vergnügen, sondern vielmehr einen erzieherischen Charakter. Der Beruf des Schriftstellers erfordere eine würdige Haltung⁷⁰¹, da er über die Mitmenschen, in welcher literarischen Form auch immer, sittliche Gewalt auszuüben in der Lage sei. Deshalb seien Menschen, die die Literatur nur als Mittel des Gelderwerbes betrachten würden, gefährlich. Der Schriftsteller müsse frei sein und dürfe sich von der Gunst des Publikums nicht abhängig machen. Die Theorie des 'l'art pour l'art'⁷⁰² sei nichts anderes als eine Redensart und „Albernheit“⁷⁰³, denn die Literatur übe in allen ihren Formen einen Einfluss aus, welchen zu regeln von größter Wichtigkeit sei.⁷⁰⁴

Betrachtet man die in der 'Grammaire des arts du dessin' determinierte Definition von Kunst⁷⁰⁵ einerseits und die Aussagen Charles Blancs in einem Zeitraum von mehreren Jahrzehnten bezüglich der Institution des Salons und der Salonkunst andererseits und vergleicht man sie mit Louis Blancs Ausführungen und Postulaten zur geistigen Arbeit im Verhältnis zur Gesellschaft, dann ergibt sich ein erstaunliches Ergebnis. Charles Blancs Darlegungen über die Aufgabe und die Größe der Kunst und sein eigener lebenslanger Einsatz bezüglich der Institution Salon und der Salonobjekte basieren auf Louis Blancs Äußerungen. Es wird evident, dass Louis Blancs Erkenntnisse und Ausführungen über die geistige Arbeit ihre Fortsetzung

⁶⁹⁸ Ibid. S.13

⁶⁹⁹ Vgl. Kap.I, Weltausstellungen und Salons

⁷⁰⁰ Grammaire, 1.Teil, 3.Kap. „Grandeur et mission de l'art“, S.15-17

⁷⁰¹ Vgl. Charles Blancs kontinuierliche Äußerungen in den Salonberichten über das Ideal eines Künstlers: 1.4.1840, 9.4.1845, 19.5.1868.

⁷⁰² Vgl. „... le principe de l'art pour l'art, voilà que la été le point de départ de toutes les déviations de cette forte intelligence“, Louis Blanc, „L'avenir littéraire“, Revue du progrès, 15.2.1834

⁷⁰³ „niaiserie“ hier mit Albernheit übersetzt

⁷⁰⁴ Org. 3.Buch, 1.Kap. S. 125ff

⁷⁰⁵ Grammaire des arts du dessin,1.Teil, 3.Kap. „Grandeur et mission de l'art“, S. 13-17

und Weiterentwicklung bei Charles Blanc und somit im Bereich der bildenden Künste finden. Louis Blancs zentrale Frage richtet sich darauf, ob ein Gedanke das Eigentum eines Einzelnen sein kann und darf. In eindeutiger und entschiedener Weise verwirft Louis Blanc das geistige Eigentumsrecht.⁷⁰⁶ Mit dieser Problematik steht Blanc nicht allein. Balzac, der 1839 zum Präsidenten der ‘Société des Gens de Lettres’ gewählt wird, sieht in der Sicherung des literarischen Eigentumsrechts eines seiner wichtigsten Anliegen. In seinen Romanen zeigt er immer wieder die Fehler der industriellen Literaturproduktion auf. In der Realität unternimmt er jedoch nichts dagegen. Das Urheberrecht beruht auf dem Grundsatz, dass der Gedanke und die geistige Idee („l’invention, l’idée“) die kostbarste Grundlage eines literarischen Werkes sind, die es zu schützen gilt. Die Ausführung („l’exécution“) ist als sekundär zu klassifizieren, begründet dadurch, dass eine wesentlich größere Anzahl von Menschen dazu fähig ist, der Gedanken als „Geisteswerk“ („de l’esprit“) jedoch eher begrenzt. Louis Blanc kämpft gegen die Ausbeutung und für die Würde der geistigen Ideen. Es ist ein Kampf für den Schutz des Geistesarbeiters, damit er nicht dem Handel und somit dem schändlichen Konkurrenzkampf verfallt.⁷⁰⁷

Il n’est donc pas besoin de savoir d’où vient l’origine des productions de l’esprit, il suffit de savoir d’où vient leur *valeur*, pour comprendre qu’elles ne sauraient être le patrimoine de personne. Si c’est la société qui leur confère une *valeur*, c’est à la société seule que le droit de propriété appartient. Reconnaître, au profit de l’individu, un droit de propriété littéraire, ce n’est pas seulement nuire à la société, c’est la voler.⁷⁰⁸

Der Vergleich mit einem Text, den Charles Blanc dreißig Jahre später schreibt, zeigt eine erstaunliche Gleichförmigkeit gegenüber den Gedanken seines Bruders. Er beklagt die eindeutige Geringschätzung des „geistigen Einfalls“, des „Gedankenmaterials“⁷⁰⁹ gegenüber der Ausführung eines Kunstwerkes.

Pour en revenir à ce qui est ici d’un intérêt général, il est certain qu’en ce siècle ultra-positif, ultra-réaliste, nous faisons trop bon marché de l’invention dans les œuvres d’art. Si considérables que soient son importance et sa gloire, la pratique n’est, après tout, que la sœur puînée de la théorie. L’idée précède le fait et le gouverne, et il sera toujours plus difficile de concevoir une grande œuvre que de l’exécuter en la modifiant. Jamais un homme qui a quelque élévation dans l’esprit et quelque fierté, ne consentira, je pense, à reconnaître que les arrangeurs sont au-dessus des inventeurs.⁷¹⁰

Charles Blancs Kampf geht um den geistigen Aspekt im Kunstwerk und seine Beschäftigung gilt über Jahrzehnte der Dichotomie ‘spiritualisme’ - ‘materialisme’. Analog zu Louis Blanc sieht er in der Dominanz des materialistischen Wertes in der Malerei eine aufkommende Dekadenz und Verderbtheit. Die Thematik lässt sich bis in die frühesten Anfänge seiner

⁷⁰⁶ „Donc, soit qu’on examine le droit de propriété littéraire dans son principe, soit qu’on l’étudie dans ses nécessaires conséquences, on est également conduit à le condamner.“ Org. 3.Buch, 2.Kap., S. 136

⁷⁰⁷ Org. 3.Buch, 1.Kap.

⁷⁰⁸ Org. 3.Buch, 2.Kap, S.132 -- Die Kursivschrift ist vom Originaltext übernommen.

⁷⁰⁹ Zur Begriffsbestimmung „l’invention“, siehe Peter-Eckhard Knabe, Schlüsselbegriffe des kunsttheoretischen Denkens in Frankreich, Düsseldorf 1972, S.339ff

⁷¹⁰ Charles Blanc, „De la conception dans les œuvres d’art“ - Variété -, Le Temps, 19.8.1869

Schriften und Tätigkeiten zurückverfolgen.⁷¹¹ Bei beiden Brüdern ergeben sich korrespondierende Lösungen. Louis Blanc strebt die Errichtung von Genossenschaften an, und Charles Blanc versucht jahrzehntelang, eine auf der Salon- und Ausstellungsreform basierende Verbesserung der Situation für Künstler zu erreichen. Je weniger die Künstler nach Anerkennung streben müssen und je besser ihre Existenz finanziell gesichert ist, desto weniger sehen sie sich gezwungen, sich nach dem Geschmack des Publikums zu richten, und desto mehr sind sie in der Lage, sich niveaувollen Inhalten zuzuwenden. Besonders Charles Blancs Schriften der 1840er Jahre lassen die intensive Auseinandersetzung mit dieser Thematik erkennen. Hohen Symbolwert besitzt deshalb seine Serie über den Salon von 1846, die er mit dem Sujet 'spiritualisme' - 'materialisme' eröffnet. Die Parallelität der brüderlichen Postulate an Schriftsteller und Künstler werden in mehreren Aspekten evident. Sie zeigt sich zum einen in Charles Blancs Idealtypus eines in kreativer Abgeschiedenheit und in einer Atmosphäre der inneren Sammlung geführten Künstlerlebens⁷¹², das über die moderne Zeitströmung hinausreicht, zum anderen in Louis Blancs Gedanken über die Gewohnheiten eines Schriftstellers.⁷¹³ Vor allem aber Charles Blancs Aussage des Jahres 1860, dass „nichts schwieriger sei, als die Künstler zusammenzuschließen“⁷¹⁴, lässt erkennen, wie eng die Denkstrukturen der Blanc-Brüder partiell miteinander verflochten sind.

Louis Blanc sieht eine große Gefahr darin, die Literatur Menschen anzuvertrauen, die sie nur als ein Mittel des Gelderwerbs betrachten. Er bezeichnet es als unsinnig, dem Schriftsteller als Belohnung für sein Werk eine materielle Abfindung zukommen zu lassen. Wenn er reich sei, so möge er sich ganz der Pflege der Gedanken widmen, wenn er arm sei, müsse er eine andere Tätigkeit ausüben, die ihm den Unterhalt für seine schriftstellerischen Arbeiten erlauben würde.⁷¹⁵ Die Authentizität dieses Postulats wird in seiner eigenen Person gespiegelt, wie seine Vita und die Tätigkeit als Privatlehrer belegen.

Eine interessante Parallele ist zwischen Louis Blancs Forderung nach einer idealistischen Haltung des Schriftstellers gegenüber seinem Beruf und Charles Blancs expliziter Auseinandersetzung mit dem kommerziellen Kunstmarkt und seiner persönlichen Einstellung zur Kunst zu konstatieren. Charles realisiert die aufgestellte Maxime seines Bruders dreißig Jahre später in seiner eigenen Person, zum einen in seiner unabdingbaren Liebe zur Kunst und seiner über alles dominierenden idealistischen Einstellung, die eine Kombination von Kunst und spekulativ finanziellem Gewinn nicht zulässt⁷¹⁶, zum anderen darin, dass er statt einer

⁷¹¹ Vgl. v.a. 1844, Charles Blanc in: „Etat de la peinture en France“, La Réforme, 18.4.1844

⁷¹² Vgl. Kap. Salonschriften, vgl. auch Le Temps 7.4.1874, „L'Etat des Beaux-arts en France à la Veille du salon du 1874“ und „Exposition universelle“, Le Temps 22.8.1878

⁷¹³ Org. 3.Buch, 2.Kap., S.141. Louis Blanc zitiert aus einem Artikel von G. Cavaignac im 'Journal des Peuple'. Darin fordert Cavaignac zwar nicht das Leben eines Benediktinermönches, das in dieser strengen Weise nicht mehr durchführbar ist und zu Missbräuchen führen kann, aber die Gewohnheiten der Selbstlosigkeit, der Zurückgezogenheit, der Hingebung an das Gute und an das Studium. Diese Tugenden möchte er wieder im Leben eines Schriftstellers sehen.

⁷¹⁴ Charles Blanc, „La société des arts-unis“, GBA, 1a/6, 1860

⁷¹⁵ „Rousseau copiait de la musique pour vivre et faisait des livres pour instruire les hommes. Telle dit être l'existence de tout homme de lettres digne de ce nom.“ Org. 1.Kap. des 3.Buches, S.125ff

⁷¹⁶ Vgl. bes. Kap. Späte Salonschriften

monetären Entlohnung für seine eigene Arbeit ein Kunstwerk als finanziellen Ausgleich bevorzugt.⁷¹⁷

Louis Blanc differenziert zwischen dem „wahrhaften Schriftsteller“, der ökonomischen Belangen wie dem Handel ganz fremd gegenüber steht und dem „Bücherfabrikanten“, der aus seinen Büchern Geld zu ziehen versteht.⁷¹⁸ Es ist eine Thematik, die auch in Charles Blancs verschiedenen Tätigkeiten und Projekten konstant präsent ist. In diesem Kontext steht Charles Blancs stetige Fürsorge für die Künstler und deren verbesserte Arbeitsbedingungen. Sein eigenes Lebenswerk stellt er uneingeschränkt in den Dienst der Kunst. Sein Verdienst ist weniger an Einzelleistungen erkennbar als vielmehr an seinem Gesamtwerk und den daraus resultierenden Folgewirkungen im allgemeinen Kunstgeschehen, die manchmal zeitverzögert in Erscheinung treten. Charles Blancs ausgeprägter und ungewöhnlicher Idealismus führt bei Zeitgenossen gelegentlich zu negativen Reaktionen, wie aus Chennevières‘ Kritik an Blancs vermeintlichen „Tatenlosigkeiten“⁷¹⁹ zu ersehen ist. Besonders die Dichotomie des Ausstellungswesen, „Bilder zum Anschauen, Bilder zu Verkaufen“, muss unter dem Aspekt der Gegenüberstellung von „wahren Schriftstellern“ und „Bücherfabrikanten“ betrachtet werden.⁷²⁰ Charles Blancs Ideen zu den Reformbestrebungen im Ausstellungs- und Salonwesen werden höchstwahrscheinlich direkt von den in der ‘Organisation du travail‘ gemachten Aussagen beeinflusst. Gerade die in den Salonberichten von 1868 und 1869 stattfindende Auseinandersetzung mit Kunst und Kunstmarkt und das Involvieren seiner eigenen Person zeigen eine intensive Beschäftigung mit den Ideen seines Bruders. Die Thematik ist zwar aktuell vorgegeben, die Auseinandersetzung und die Aussagen machen jedoch evident, dass eine starke Anlehnung an die frühe Abhandlung seines Bruders vorhanden ist und dessen Gedankengut in die Diskussion miteinfließt.

3.1.2. Kampf gegen Kommerzialisierung und Industrialisierung von Literatur und Kunst

Louis Blancs Ausführungen über die aufkommende Kommerzialisierung und Merkantilisierung in der Literatur mit ähnlichen und identischen Erscheinungsmerkmalen wie in der Industrie bilden einen der Kernpunkte seiner Abhandlung der „Travail littéraire“.

La concurrence dans les lettres a produit des résultats analogues à ceux qu'elle produisait dans l'industrie. A côté de l'industriel falsifiant ses produits pour l'emporter sur ses rivaux par le bon marché, on a eu l'écrivain altérant sa pensée, tourmentant son style, pour conquérir le public par l'attrait funeste des situations forcées, des sentiments exagérés, des locutions bizarres, et, le dirai-je, hélas! des enseignements pervers.⁷²¹

⁷¹⁷ Charles Blanc, Salon von 1868, Le Temps 26.5.1868

⁷¹⁸ „Il n'en est pas de même du fabricant de littérature: il sait à merveille, celui-là, battre monnaie avec des livres; c'est son métier ...“, Org., 3.Buch, 2.Kap., S.136

⁷¹⁹ Vgl. Kapitel ‘Rezeption‘; hier muss jedoch auch die „besondere Beziehung“ zwischen Chennevières und Blanc berücksichtigt werden.

⁷²⁰ Vgl. Kap.I./Pkt. ‘späte Salonschriften‘

⁷²¹ Org. 3.Buch, 1.Kap., S.128

Das Resultat seien eine Bücherfülle und ein orientierungsloses Publikum, das letztlich die geistige Nahrung bei den Gauklern suche. Diese Aussage korrespondiert in frappierender Ähnlichkeit mit Charles Blancs Beschreibung der Salons und der französischen Schule in seinen Schriften im Allgemeinen und in der Salonberichterstattung von 1839 im Besonderen. Die Artikelserie über den Salon von 1839 beginnt Charles Blanc mit folgendem Text:

La multitude est le meilleur juge des productions de l'art: l'homme savant critique, l'homme simple jouit, voilà la seule différence. Cette pensée démocratique est dans la bouche de ce grand philosophe de l'antiquité (..) Le peuple admire quelquefois une œuvre médiocre, mais que l'on place un très bel ouvrage à côté du premier, il n'hésitera point. (...) Il existe un goût général qui se forme de la théorie des gens de l'art, des lumières et de la délicatesse des hommes instruits, de la sensibilité vive et du jugement droit et franc de la multitude. (...) Si les modes ont pu le séduire, si une fausse doctrine a pu l'induire en erreur, la vue des beaux ouvrages le ramène inmanquablement à la vérité. On s'égarer donc quand on opprime le goût général; on est près de s'égarer quand on le néglige. C'est lui qui a donné aux arts leurs principes les plus féconds et les plus larges; c'est lui qui les maintient et qui les rappelle quand on a pu les oublier. (...) Oui, c'est parce que l'art est fait pour tout le monde que tout le monde en est le meilleur juge.⁷²²

Auch Charles Blanc ist sich der bedrohlichen Dekadenz im geistigen Bereich bewusst. Im Unterschied zu seinem Bruder, der der Fürsprecher der Literatur ist, geht er von einem „goût général“ aus, der die Kunsturteile determiniert. Die Menge sei der beste Richter über Kunst. Der „goût général“⁷²³ verleihe der Kunst die schöpferischen Prinzipien und ist seiner Meinung nach, das Kriterium und das Regulativ der Kunst und Kunstkritik. Louis Blanc ist der Überzeugung, dass man das Volk, das „ohne Leitung“ dasteht, vor schlechter und schändlicher Literatur schützen muss.

Die Ausgangspositionen der Brüder ist ähnlich, die Situation in den Bereichen Literatur und Kunst jedoch tendenziell verschieden. Das literarische Klima wird ab den 1830er Jahren durch rigorose Umwälzungen geprägt. In keinem Gebiet ist die Zäsur so einschneidend wie in der Literatur.⁷²⁴ Während eine Vermassung der schriftstellerischen Arbeit dominiert, hält sich der Bereich der bildenden Künste in noch überschaubaren Dimensionen.

Louis und Charles Blanc ist die Suche nach einer jeweils adäquaten Lösungsmöglichkeit gemeinsam. Charles Blanc beweist mit seiner Aussage eine offensichtliche Affinität zur saint-simonistischen Bestimmung des 'peuple' als Adressaten der Kunst. Louis Blanc verhält sich parallel zu der vorherrschenden Dringlichkeit der Problematik rigoroser und postuliert eine umfassende und nachhaltige Neuorientierung, die sich in dem Projekt einer „genossenschaftlichen Buchhandlung“ konkretisiert. Diese soll vom Staat errichtet werden, ohne von ihm abhängig zu sein. Im Rahmen einer Satzung, die der Staat in Form eines Gesetzes zu erlassen und zu überwachen hat, leitet und organisiert sie sich selbst. Die vom Volk jährlich gewählten Vertreter der verschiedenen Literaturgattungen haben die Aufgabe, die von der Buchhandlung herausgegebenen Werke zu überprüfen.⁷²⁵

⁷²² 1.Art., 15.3.1839, S.268

⁷²³ Zur Begriffsbestimmung siehe Peter-Eckhard Knabe, Schlüsselbegriffe des kunsttheoretischen Denkens in Frankreich, Düsseldorf 1972, S.239ff

⁷²⁴ Vgl. die Darstellung in Pkt.3.2.

⁷²⁵ Org. 3.Buch, 3.Kap., S.144ff

Es lässt sich in den Folgejahrzehnten eine ähnliche Problematik der Massierung und Industrialisierung im Kunst- und Ausstellungswesen beobachten. Dabei rekurriert Charles Blanc auf die Gedanken seines Bruders und adaptiert dessen Lösungen. Dennoch dürfen sie nicht immer als identisch bezeichnet werden. Im Hinblick auf seine gesamte Schaffenszeit scheint es, dass der Beweggrund für seine Tätigkeit und seine Schriften auf Louis Blancs Reflexionen basiert. Die Äußerungen über die ungünstige Situation für Kunst und Kultur begleiten ihn zeit seines Lebens.⁷²⁶

Direkte Übereinstimmungen werden zwischen Louis Blancs Idee der sozialen Buchhandlung⁷²⁷ und Charles Blancs Vorstellungen vom Kunstmarkt und Ausstellungswesen evident. Durch die 'librairie sociale' soll für jeden tüchtigen Schriftsteller, auch den armen oder unbekanntem, die Möglichkeit geschaffen werden, seine Werke zu veröffentlichen. Charles Blancs augenscheinliche Intention liegt darin, den Künstlern Arbeitsmöglichkeiten und Absatzmärkte bereitzustellen. Vor allem im Projekt des 'Musée des copies' und in der Gründung der 'Gazette des Beaux-Arts' manifestiert sich diese Absicht. Zudem soll eine Einrichtung gegründet werden, die sich gegen Ausbeutung von Schriftstellern richtet und die schändlichen Spekulationstendenzen bekämpft. Charles Blanc spricht sich zu allen Zeiten strikt gegen jegliche Spekulationen im Bereich der Kunst aus.⁷²⁸ Weiterhin soll die 'librairie sociale' den vernichtenden Einfluss möglichst reduzieren, den der Konkurrenzkampf der Verleger auf die Literatur ausübt. Charles Blancs kritische und kontroverse Auseinandersetzungen mit den Jurys⁷²⁹ kann hiermit verglichen werden. Obgleich er selbst mehrmals Jurymitglied ist, zeigt er offen seine ablehnende Haltung ihnen gegenüber. Er spricht sich dafür aus, die Juryurteile, die einer Entscheidung über „Leben und Tod“ gleichkommen können, anders zu gestalten.

Mais une idée qui a fait des progrès dans les esprits est celle de remplacer, par la hiérarchie du classement, les sentences de vie et de mort que prononce le jury, d'assigner, par exemple, la première salle aux membres de l'Institut, la seconde aux artistes hors concours, la troisième aux exempts, les autres aux aspirants.⁷³⁰

Charles Blanc fordert als erster Direktor während der III. Republik die Juroren auf, bei ihrer Auswahl Strenge zu zeigen und das hohe künstlerische Niveau im Auge zu behalten. Der Salon solle eine „exposition de choix“ bleiben und dazu dienen, das höchste Niveau der zeitgenössischen Kunst zu dokumentieren.⁷³¹ Sieht Charles Blanc im Salon noch eine anspruchsvolle Staatsausstellung, so ist der Salon für Philippe de Chennevières, seinen Nachfolger, weitgehend

⁷²⁶ „Facultés mal employées, exécution en pure perte, absence de philosophie, voilà ce qui nous frappe à chaque pas, dans cette exposition plus encore que dans les autres.“ 1.Art. 15.3.1840, S.222

⁷²⁷ Org. 3.Buch, 3.Kap. S.144ff -- „librairie sociale“ wird oftmals mit „sozialer Buchhandlung“ oder „genossenschaftlicher Buchhandlung“ übersetzt.

⁷²⁸ Vgl. dazu die Aussage über das Hôtel Drouot: „... ouverte à toutes les ignorances, encombrée d'avidés spéculateurs, infectée d'odeurs nauséabondes, et qu'envahit de bonne heure une foule bigarrée de millionnaires, de brocanteurs et de gens d'esprit, cà et là panachée de faux curieux, en un mot cette clientèle du *marteau d'ivoire* qu'a été tant de fois et si vivement peinte par notre collaborateur, M. Ph.Burty“, in: „Société des Arts-Unis, GBA 1a/6, 1860, S. 258

⁷²⁹ Vgl.Kap. I, Salonbesprechungen, bes. Exposition universelle 15.5.1867

⁷³⁰ Charles Blanc, Brief an M. Hébrard, Direktor, Le Temps 26.5.1875

⁷³¹ „Rapport du Ministre de l'Instruction Publique, des Cultes et des Beaux-Arts, La chronique des Arts et de la curiosité“, 24.12.1871, Paris 1872

eine Angelegenheit der Künstler, bei der sich die Regierung zurückhalten muss.⁷³² Eine weitere Aufgabe der sozialen Buchhandlung besteht darin, dass bei ihr die besten Bücher auch die billigsten sind. Die Einführung der Subvention wäre geeignet, um ernste Arbeiten zu fördern und die Schriftsteller von einem Publikum unabhängig zu machen, das die weniger anspruchsvolle Literatur bevorzugt. Ebendies sind auch Elemente, die in Charles Blancs jahrelangen Reflexionen über die Gattungen ‘genre‘ und ‘histoire‘ in der Malerei und insbesondere in seiner Salon- und Ausstellungsreform zu finden sind.

In welcher Kongruenz die Aussagen der Blanc-Brüder sich partiell befinden, wird evident, wenn Louis Blanc 1834 formuliert: „Malheur au poète qui n’apprendrait pas de l’étude du passé et des méditations de l’avenir que le vieux monde a eu sa littérature, et que le monde nouveau doit avoir la sienne“⁷³³, und Charles Blanc fast zeitgleich konstatiert:

„L’Ecole française vit tout entière dans le passé. Il serait temps qu’elle tournât les yeux vers l’avenir. A cette condition, elle retrouvera le caractère qui lui est propre et qu’elle a perdu. Elle manque de but; les tendances et les enseignements démocratiques peuvent seuls lui en fournir un. Enfin la réaction lui a fait faire d’immenses progrès dans la pratique, il faut maintenant qu’elle revienne à la pensée. Il faut qu’elle se préoccupe de la portée morale et philosophique, pour consoler et réjouir un peu les grandes ombres du Poussin et de Lesueur.“⁷³⁴

Beide beklagen eine zu regressive Haltung, der eine in der Literatur, der andere in der Kunst. Louis Blancs Plan, die Schaffung eines Fortschrittsministeriums, des „Ministère du Progrès“, unterstreicht die Äußerung. Zwanzig Jahre später berichtet Charles Blanc lobend und zustimmend über die ‘Société des Arts-Unis‘, die ebendiese Komponente des Fortschritts mit pragmatischer, dynamischer und zukunftsorientierter Ausrichtung impliziert.⁷³⁵ Inwieweit einzelne Schriften und Projekte Charles Blancs vom Gedankengut seines Bruders direkt beeinflusst worden sind, lässt sich aufgrund fehlenden Quellenmaterials in den meisten Fällen nicht beantworten. Generell ist jedoch festzustellen, dass der dritte Teil der ‘Organisation du Travail‘, die Abhandlung „Travail littéraire“, einen erheblichen Einfluss auf Charles Blancs gesamtes Schaffenswerk ausübt.

3.1.3. Bildung durch Kunst und Literatur - Didaktischer und demokratischer Anspruch

Eine Parallele im Denken zwischen den Brüdern besteht zweifelsohne in der Frage der Bildung. Bei Louis Blanc bezieht sich diese hauptsächlich auf die Arbeiterjugend. Er stützt sich

⁷³² Chennevières, Souvenirs, Kap. IV, S.95, zit. in: Sfeir-Semler, S.146

⁷³³ „Influence de la société sur la littérature“, Revue républicaine, Mai 1834, S.276-283

⁷³⁴ Charles Blanc, Salon de 1839, 3.Art., 1.5., S.478

⁷³⁵ „Nul doute, maintenant, que la pratique et le temps n’amènent de nouvelles vues, des combinaisons meilleures, et tout ce que produit par le seul fait de son existence une société d’hommes intelligents. ... L’essentiel était de créer un établissement viable, susceptible de s’améliorer, de grandir et de s’étendre.“ Charles Blanc, „La Société des Arts Unis“, GBA, 1a/6, 1860, S.264

dabei auf die Untersuchungen und den offiziellen Bericht Lorains, eines Gymnasialprofessors. Mit diesem konstatiert er übereinstimmend, „dass jedes Mal die Schule geschlossen werden kann, wenn eine Fabrik, eine Spinnerei oder eine Werkstatt eröffnet wird“⁷³⁶. Im Konkurrenzkampf zwischen Schule und Fabrik fällt die Entscheidung immer für die Letztere. „Für die Fabrik spricht ein ausschlaggebender Faktor, welcher ihr den Vorzug sichert: in der Schule wird das Kind belehrt, in der Fabrik aber bezahlt.“⁷³⁷ Charles Blancs lebenslange Aktivitäten und Tätigkeiten richten sich auf eine Verbesserung des Bildungsniveaus in Sachen Kunst. Er ist bestrebt, dieses Ziel auf allen Ebenen und in allen Bevölkerungsschichten zu erreichen.

Louis Blancs politische Forderungen werden sowohl im Bereich des Theaters wie auch der Literatur sichtbar,

... le drame nous paraît être la forme littéraire qui convient le mieux au but que chacun doit aujourd’hui se proposer; et dans l’ordre de nos idées, le drame devrait avoir: pour loi, l’unité; pour objet, l’enseignement; pour philosophie, la tolérance à l’égard de l’individu aux prises avec les imperfections sociales; pour moyen, le plaisir; pour metteur en œuvre, le pouvoir; pour spectateurs, tout le peuple.⁷³⁸

Das Theater erhält eine pädagogische Funktion in der demokratischen Massengesellschaft der Zukunft. Louis Blanc münzt seinen politischen Anspruch an die Kunst zu einer Gegenposition zur ‘Préface de Cromwell’ um, der er eine „philosophie anti-sociale“⁷³⁹ vorwirft. Bei den traditionellen Determinanten des ‘plaire’ und ‘instruire’ ist das Gewicht zugunsten des Letzteren verschoben. Das „Gefallen“ wird als Mittel zum lehrhaften Zweck betrachtet und bedarf somit der Orientierung. Die literarische Arbeit muss dem Volk ohne Konkurrenzanspruch angeboten werden.

Allgemein kann gesagt werden, dass eine völlige Kongruenz zwischen beiden Brüdern bezüglich der Intention zu erkennen ist: Louis Blanc will „l’enseignement du peuple par les lettres“ und Charles Blanc ‘l’enseignement du peuple par les arts“. Oder anders formuliert: Die Dominanz der pädagogisch didaktischen Funktion der Schriften Charles Blancs, wenngleich im Laufe der Jahrzehnte modifiziert, gründet auf den Ansprüchen seines Bruders. Das viel diskutierte Projekt ‘Musée des copies‘ wäre aus ebendieser Perspektive des ‘enseignement démocratique‘ nochmalig zu untersuchen, wobei vor allem die Frage im Mittelpunkt der Diskussion stehen müsste, welche Rolle Louis Blancs fundamentale Idee des geistigen Eigentums in Charles Blancs Museumsprojekt spielt.⁷⁴⁰ Generell muss gesagt werden, dass sich hier neben der Übernahme der Thiers’schen Idee auch Ansätze aus Louis Blancs Abhandlung wieder finden. Auch im Projekt des ‘Musée des copies‘ ist der Gedanke der Reproduktion von Kunstwerken für eine größere Verbreitung anzutreffen.

⁷³⁶ Org. 1. Buch („Industrie“), 2. Kap., S. 54

⁷³⁷ Ibid.

⁷³⁸ Louis Blanc, „L’avenir littéraire“, Revue du progrès, 15.2.1839, S. 141

⁷³⁹ Ibid. S. 131 - Vgl. va. die weiteren Ausführungen in Pkt. 3.2.

⁷⁴⁰ Bisher vernachlässigt die Forschung diesen Punkt fast vollständig; vgl. die im Kap. Salonschriften angegebene Literatur. Diese Frage zu erörtern, bedarf es jedoch einer größer angelegten Untersuchung und Recherche.

Ein Einfluss muss von Louis Blancs literarischer Arbeit und deren politischem Anspruch auch auf Charles Blancs Vorliebe für die grafischen Künste als eine demokratische Kunstform geltend gemacht werden: „... car le poète, l'écrivain ne s'adressent qu'à la nation qui parle leur langue; le graveur parle une langue universelle qui est comprise de toutes les nations et de tous les hommes...“⁷⁴¹ Louis Blancs Aussage über die Situation der Literatur findet ihre analoge Entsprechung in Charles Blancs Schriften zur Kunst, oder anders formuliert: Die Situation von Literatur und Gesellschaft findet sich in derjenigen der französischen Schule und des Salons wieder.⁷⁴² Wie sein Bruder Louis, der aktiv politische Forderungen durchzusetzen versucht, nimmt auch Charles nicht nur eine schreibende, beurteilende, sondern auch eine aktive, Verbesserungen und Reformen herbeiführende Rolle ein.

3.1.4. Die Brüder Blanc als die Personifizierung ihrer Schriften

Die Postulate, die Louis Blanc bezüglich der geistigen Arbeit verfasst, finden in den Arbeits- und Lebenssituation beider Brüder eine praktische Umsetzung. Die Notwendigkeit, seinen Unterhalt zu verdienen, lässt Louis Blanc aus seinem politischen Exil wöchentlich Briefe an 'Le Temps' und 'Courrier de Paris' schreiben. Charles Blanc betont den Verzicht auf direkte finanzielle Entlohnung zugunsten eines Kunstwerkes, wie im Rahmen der Salonbesprechungen gezeigt wurde. Louis Blanc hebt Monteil als Vorbild für einen geistigen Arbeiter und dessen Unabhängigkeit gegenüber der Gesellschaft hervor und sagt von ihm, dass keiner mit so großer Liebe und Ausdauer an einem historischen Werk gearbeitet habe, ohne davon einen Lebensunterhalt zu erwarten.⁷⁴³ Dieses Bild, das Louis Blanc von Monteil zeichnet, ist sowohl auf ihn selbst als auch auf seinen Bruder und dessen Tätigkeiten, Schriften und Maßnahmen anzuwenden. Gemeinsam mit seinem Bruder realisiert Louis Blanc offensichtlich den in der Einleitung zur 'Organisation du travail' erörterten Anspruch:

Donc, la grandeur du problème ne nous doit point accabler. Seulement, il convient de l'aborder avec frayer et modestie. Le résoudre, personne en particulier ne le pourrait; en combinant leurs efforts, tous le peuvent. Dans l'œuvre du progrès universel, que sont, considérés l'un après l'autre, les meilleurs ouvriers? Et néanmoins, l'ouvrage avance, la besogne du genre humain va s'accomplissant d'une manière irrésistible, et chaque homme qui étudie, travaille, même en se trompant, à l'œuvre de la vérité. Aussi bien, rendre son intelligence attentive aux choses dont le cœur est ému, donner à la fraternité la science pour flambeau, penser et sentir à la fois, réunir dans un même effort d'amour la vigilance de l'esprit et les puissances de l'âme, se faire dans l'avenir des peuples et dans la justice de Dieux une confiance assez courageuse pour lutter contre la permanence du mal et sa mensongère

⁷⁴¹ Charles Blanc, Rapport, 10.10.1848 -- vgl. Charles Blancs immer wiederkehrende Vergleiche von Kunst und Literatur. Bereits 1839: De même que la littérature n'y avait gagné que des tours rajeunis, des expressions vengées d'un injuste dédain, de même l'art n'en retira que des procédés qui le rapprochaient de la vérité et de la nature, mais n'augmentaient que la richesse matérielle.“ Revue du progrès, 1.4.1840, 2.Art., S.349

⁷⁴² „Aujourd'hui le salon, d'un bout à l'autre, nous offre le même spectacle que la société française. L'anarchie!“; Revue du progrès, 1.Art., 15.3.1839, S.272/3 -- Zum Zitat vgl. Kap.I./Pkt. Frühe Salonschriften

⁷⁴³ „Pour se défendre contre l'extrême pauvreté, il a eu recours à une industrie honorables, il a vendu les matériaux mêmes de ses études; il a vendu les manuscrits précieux qu'il avait recueillis ca et là dans son voyages de découvertes“, Org. 3.Buch,1.Kap., S.125

immortalité... est-il un plus digne emploi du temps et de la vie?⁷⁴⁴

Wenn Louis Blanc im Text von den „gemeinsamen Anstrengungen“ spricht, bezieht er sich vorrangig auf seine politischen Anhänger. Gleichzeitig aber findet auch sein Bruder, die brüderliche Kooperation in diesem Kontext Berücksichtigung. In Charles Blanc trifft er auf einen „Mitsstreiter“ besonderer Art. Es ist ein Mann, der auf einem anderen Sektor, dem der Kunst, wirkt. Er besitzt eine ähnliche Zielausrichtung, die unter Demokratisierung der Kunst zu subsumieren ist. Louis Blancs Formulierung „l'œuvre du progrès universel“, „Werk des allgemeinen Fortschritts“, das nur mit vereinten Anstrengungen zu erreichen sei, findet in der Einheit des Brüderpaares den symbolischen, aber auch realen Niederschlag. Mit ihnen steht ein enormes „Machtpotential“ zur Verfügung, mit dem angestrebte Ziele realisiert werden können.

Über mehrere Jahrzehnte hinweg manifestiert sich Charles Blancs stetiges Bemühen um eine ideale Verbindung von Politik, Staat und Kunst.⁷⁴⁵ Auffallend ist, dass gerade 1876, als Louis Blanc im Oktober für kurze Zeit der Herausgeber der Zeitung 'L'homme libre' ist, Charles Blanc in seiner Rede zur Wahl in die 'Académie française' die in seinem berühmten 'Rapport' von 1848 erstellten Ausführungen zur Staatsform wiederholt. Diese Rede kann auch bezüglich weiterer Aspekte eindeutig in den Kontext von Louis Blancs 'Introduction' gestellt und so interpretiert werden. Es lässt sich feststellen, dass nach der Rückkehr seines Bruders aus dem Exil Charles Blancs Ausführungen politisch pointierter werden. In dieser Rede wird Charles Blancs Ideal eines Politikers evident, das sich in Männern wie Guizot und Thiers aufgrund ihres Verständnisses für Kunst konkretisiert. Für Louis Blancs Publikation fertigt Charles Blanc den Stich 'M. Guizot'.⁷⁴⁶ Dieser Politiker stellt zweifelsohne ein Vorbild für ihn dar. Neben Augustin Thierry, Auguste Mignet zählt auch François Guizot zu den Schülern von Saint-Simon, dessen Lehre Charles Blanc beeinflusst.⁷⁴⁷ Auch M. Thiers bringt Charles Blanc eine enorme Wertschätzung entgegen. Er übernimmt dessen Ideen zur Gründung des „Musée des copies“ und widmet ihm einen Artikel. Gerade in dem Jahr, in dem sein Bruder nach dem Exil wieder ein politisches Amt bekleidet, veröffentlicht Charles Blanc den bereits 1862 in der 'Gazette des Beaux-Arts' erschienenen Artikel in Buchform unter dem Titel 'Le cabinet de M. Thiers'.⁷⁴⁸ Den 1877 verfassten Nachruf auf Thiers beginnt er mit: „C'est un insigne honneur pour nous autres, simples adeptes de la science esthétique, historiens ou grammairien de l'art, que des hommes destinés aux affaires d'Etat, et qui devaient y jouer le premier rôle, aient commencé leur carrière par écrire sur les peintres et les sculpteurs de leur temps.“⁷⁴⁹

Charles Blanc suggeriert damit nicht nur, dass über Kunst Schreibende auch politische Weitsicht besitzen, sondern er macht zugleich eine allgemeingültige und an die Erklärung

⁷⁴⁴ Ibid. S.2, Introduction

⁷⁴⁵ Vgl. Pkt.4. Charles Blanc und das Verhältnis von Kunst und Politik

⁷⁴⁶ Vgl. Kap.II /Pkt 1. Die Brüder Charles und Louis Blanc

⁷⁴⁷ Vgl. Pkt.4.3.

⁷⁴⁸ „Les cabinets d'amateurs à Paris - le cabinet de M. Thiers“, GBA 1a/12, 1862 und Le cabinet de M. Thiers, Paris 1871. Außer einzelnen geringfügigen Veränderungen sind beide Texte fast identisch.

⁷⁴⁹ Charles Blanc, „M. Thiers, amateur et critique d'art“, le Temps, 27.9.1877

seines Bruders in der 'Introduction' zur 'Organisation du travail' sich anschließende Aussage. Sie beinhaltet eine „brüderliche“ Kooperation von Kunst und Politik im „Kampf gegen die Fortdauer des Übels“. Bereits 1839 betrachtet Louis Blanc Politik, Industrie, Kunst und Literatur als verschiedene Wege zum gleichen Ziel, als „formes diverses d'une pensée unique“.⁷⁵⁰

Thiers wird sowohl von Louis als auch von Charles Blanc, jeweils von einer anderen Warte aus, hoch geschätzt. Die Persönlichkeit Thiers verkörpert die Einheit der Blanc-Brüder. In der Einleitung der Buchedition spricht Charles Blanc über Thiers als „tout-puissant“ und an anderer Stelle dort:

... la pensée de M. Thiers pourrait et devrait être celle qui dirigerait un gouvernement dans la fondation d'une galerie monumentale. Il n'est plus possible aujourd'hui à une nation de se renfermer dans ses limites, d'ignorer la langue, les sentiments et les arts des peuples les plus éloignés d'elle, de ceux qu'elle regardait comme des étrangers ou des sauvages.⁷⁵¹

In Bezug auf diese Feststellung einer Vereinigung von Politik und Kunst in einer einzigen Person müsste das 'Musée des copies' auch hier nochmals näher betrachtet werden. Charles Blancs Anstrengungen konzentrieren sich genau in der Zeit, als sein Bruder ein politisches Comeback versucht schwerpunktmäßig und übereilt auf dieses Projekt. Dem kann an dieser Stelle nicht weiter nachgegangen werden. Es soll vielmehr aufgezeigt werden, dass Louis Blancs Grundideen einen wesentlich weiteren Radius an Beeinflussung in Charles Blancs Arbeit hervorgerufen haben.

3.2. Zeitkritische Hinterfragung der Schriften - Kultur- und literatursoziologische Voraussetzungen

3.2.1. Das Pressewesen und der Feuilletonroman

Zwei historische Fortschritte kennzeichnen die Zeit seit Beginn der Julimonarchie: die revolutionären Veränderungen im Pressewesen und die Hebung der Volksbildung. Infolge der Industrialisierung des Verlags- und Pressewesens und einer weite Bevölkerungsschichten erfassenden Alphabetisierung im Rahmen der staatlichen Schulpolitik⁷⁵² entsteht als grundlegend neues kultursoziologisches Phänomen zunehmend eine literarisch interessierte und begeisterte Öffentlichkeit.

⁷⁵⁰ Louis Blanc, „Avenir littéraire“, in: Revue du progrès politique, 15.2.1839, S.126

⁷⁵¹ „Les cabinets d'amateurs à Paris - le cabinet de M. Thiers“, GBA 1a/12, S.308

⁷⁵² Die Gesetze von Guizot 1833 und von Falloux 1850

Durch das Wachstum der Presse verändern sich Schreib- und Leseverhalten. In der Epoche der Restauration (1814-1830) kostet ein Zeitungsabonnement rund 80 Francs, was einem Viertel des durchschnittlichen Einkommens entspricht. Die Auflagen der Zeitungen sind relativ klein. 1825 beträgt die Gesamtauflage aller Pariser Zeitungen rund 60 000 Exemplare. Mit dem Aufkommen der Annoncen, die es seit 1828 gibt und die Emile de Girardin seit 1836 verstärkt propagiert, ändert sich die Situation. Die Abonnementpreise halbieren sich, die Auflagen steigen, so dass die Gesamtauflage der Pariser Zeitungen auf mehr als 110 000 Exemplaren steigt.⁷⁵³ Ein Zeitungsexemplar wird in jener Zeit im Allgemeinen von mehreren Personen gelesen. Die Zunahme des Kolportagebuchhandels und das Aufkommen der Leihbüchereien und der „Lesekabinette“, von denen es in jeder französischen Provinzstadt mehrere gibt, sind Zeugnisse des wachsenden Lesebedürfnisses einer immens ansteigenden, besonders aus der mittelständischen und kleinbürgerlichen Klasse kommenden Leserschaft. Selbst die aus der bäuerlichen und proletarischen Schicht sich rekrutierende Masse der Analphabeten wird durch die Praxis des Vorlesens erreicht. In den späten 1840er Jahren werden in verschiedenen Stadtteilen von Paris abendliche Lesungen angeboten. Die allgemeine Bevölkerung kann auf diese Weise die Meisterwerke der französischen Literatur kennen lernen.

Der von der Mehrheit bevorzugte literarische Lesestoff wird als „littérature facile“ bezeichnet. Der Terminus stammt von Désiré Nisard, einem der führenden Kritiker der Epoche.⁷⁵⁴ Er beschreibt den modernen Roman und das Theater seiner Epoche. Die Texte sind der herrschenden Geschmacksrichtung und Publikumserwartung angepasst. Sie sind lesefreundlich, da sie weder kritischen Verstand noch hohes Kunstverständnis erfordern. Aufgrund ihres mühelosen Rezipierens werden sie zur reinen Konsumliteratur. Der Begriff, der der heutigen Trivialliteratur entspricht, ist von Beginn an negativ besetzt. Die „littérature facile“ ist für das literarische Klima jener Zeit von eminenter Bedeutung. Auch der nach 1830 erfolgte außerordentliche Aufschwung der Gattung Roman ist in diesem Kontext zu betrachten.

1836 publiziert Emile de Girardin in der von ihm gegründeten Tageszeitung ‘La Presse‘ zum ersten Mal einen Fortsetzungsroman, einen „roman-feuilleton“.⁷⁵⁵ Es ist der Roman ‘La vieille fille‘ seines Freundes Balzac, der in der Folgezeit bis 1847 jährlich einen neuen Roman liefert.⁷⁵⁶ Dieses Verfahren des Abdrucks spannender Literatur in Fortsetzungen findet großen Anklang und eine zunehmend breite Käuferschicht. In ‘Le Siècle‘ veröffentlicht Alexandre Dumas ‘Les trois mousquetaires‘ und beschert der Zeitung einen großen Erfolg. Bis heute ist dieser Roman einer der meistgelesenen der französischen Literatur. Im ‘Journal des Débats‘ wird Eugènes Sues ‘Mystères de Paris‘ publiziert. Sue verdankt diesem Roman seine

⁷⁵³ Charles Ledré, Histoire de la presse, Paris 1958

⁷⁵⁴ Désiré Nisard, „D’un commencement de réaction contre la littérature facile“, in: Revue de Paris 57, 1833, S.213ff

⁷⁵⁵ Die Idee der Veröffentlichung eines Romans stammt von Véron, der sie bereits in seiner 1829 gegründeten ‘Revue de Paris‘ realisiert. Zwar gibt es seit 1800 in den Tageszeitungen einen Raum, der „feuilleton“ genannt wird, er beinhaltet jedoch hauptsächlich Literatur-, Theater-, Musik-, oder Kunstkritiken. Vgl. Lise Queffélec, Le roman-feuilleton français au XIXe siècle, 1.Kap. S.9ff

⁷⁵⁶ Vgl. Lise Queffélec, Le roman-feuilleton français au XIXe siècle, Paris 1989, S.23

Popularität und gehört seitdem zu den begehrtesten und bestbezahlten Autoren. Über dieses Werk verfasst Karl Marx seine einzige von ihm erhaltene Romanrezension. Der Erfolg ist immens, so dass die Romanciers weitgehend ihre Werke zuerst in den Tageszeitungen und dann erst in Buchform veröffentlichen. Wachsendes Interesse an literarischen Produkten einerseits und technische Verbesserungen und Neuerungen im Druckwesen andererseits führen ab den 1830er Jahren zu Massenauflagen und infolgedessen zu sinkenden Buchpreisen.

Die literarische Arbeit erfährt grundlegende Veränderungen. Die Beziehung von Romanautoren und Gebrauchspresse wird enger. Die Verbindung von Literatur und Tagespresse bedeutet einen signifikanten Wendepunkt und Wandel in der literarischen Produktion: zum einen inhaltlich, da das Medium Tagespresse eine neue Technik des Erzählens erforderlich macht, zum anderen in Bezug auf die Situation und den neuen Status des Schriftstellers und dessen literarischer Arbeit. Das Aufkommen einer Entlohnung auf der Basis eines Zeilenhonorars steht symbolisch für die neue Entwicklung.

Der Feuilletonroman verdankt seine Existenz ausnahmslos kommerziellen Überlegungen. Girards Neuerung, den Abonnementpreis der Zeitung um die Hälfte des bislang Üblichen zu senken und den Fehlbetrag durch kostenpflichtige Anzeigen und Annoncen auszugleichen, zeigt den rein geschäftlichen Konditionsrahmen.⁷⁵⁷ Durch den Feuilletonroman sollte ein Anreiz zum Abonnieren und zur Beibehaltung des jährlichen Zeitungsbezuges für die Kunden geschaffen werden. Der Feuilletonroman ist also wesentlich einem absatzorientierten Interesse und einer marktwirtschaftlichen Strategie zu verdanken. Die Autoren arbeiten unter Zeitdruck und stehen unter Erfolgszwang. Der für die Zeitungen tätige Schriftsteller wird zunehmend Teil der kapitalistischen Produktion, auch für ihn gelten die kommerziellen Gesetze. Literaten werden gleichsam zu Arbeitern und ihre Werke zu industriellen Erzeugnissen. Nisard vergleicht das Verfassen von „littérature facile“ direkt mit dem Herstellen von Hüten und Strümpfen Verkaufen. Die Industrialisierung der Literatur ist über den Fortsetzungsroman hinaus im 19. Jahrhundert allgemein zu beobachten. Alexandre Dumas ist das Paradebeispiel für einen literarischen Massenproduzenten. Vieles wird unter seinem Namen veröffentlicht, was lediglich seine Mitarbeiter geschrieben haben. Es ist gerichtlich nachgewiesen, dass die Menge der unter seinen Namen laufenden literarischen Produktionen schon auf Grund des Zeitfaktors nicht von ihm allein stammen kann.⁷⁵⁸ 1839 spricht Sainte-Beuve in seinem berühmt gewordenen Artikel zum ersten Mal von „littérature industrielle“.⁷⁵⁹ Darin bedauert er den Wandel der Schriftstellerei von der Berufung zum existenzsichernden Beruf. Zur selben Zeit nimmt sich Louis Blanc der Problematik der Literatur als gewerbsmäßiger Arbeit ausführlich an und macht sie zum Hauptthema in der Abhandlung ‘Travail littéraire’. Der Unterschied zu Sainte-Beuve besteht darin, dass Louis Blanc den idealistischen Status des Schriftstellers bewahren möchte und dies durch pragmatische Postulate zu erreichen sucht. Sainte-Beuve räumt hingegen ein,

⁷⁵⁷ Vgl. Hans-Jörg Neuschäfer, *Der französische Feuilletonroman*, Darmstadt 1986, hier bes. S. 29ff; Vgl. auch Lise Queffelec, *Le roman-feuilleton français au XIXe siècle*, bes. das 1. Kap., S.9ff, das die Entwicklung des ‘roman-feuilleton’ darlegt.

⁷⁵⁸ Zu Alexandre Dumas, vgl. Lise Queffelec, S. 17ff

⁷⁵⁹ Sainte-Beuve, „De la littérature industrielle“, 1.9.1939, in: *Portrait contemporains II*

dass auch er sich mitten im Prozess der Veränderungen befinde und schreibe um leben zu können. Er begegnet der literarischen Situation kritisch, ohne jedoch in einen lamentierenden und beschuldigenden Ton zu verfallen.

An Habermas und seiner Formulierung „vom kulturräsonierenden zum kulturkonsumierenden Publikum“ angelehnt, spricht Neuschäfer in seiner umfangreichen Studie über den französischen Feuilletonroman davon, dass mit der Innovation von Girardin und Dutacq der Übergang vom traditionell politisch räsonierenden zum geschäftlichen, gewinnorientierten Selbstverständnis von Presse eingeleitet worden sei.⁷⁶⁰ Diese Formulierung trifft in konziser Weise auf Louis Blancs ‘Travail littéraire‘ zu.⁷⁶¹ Der Kernpunkt der Abhandlung ist die Vermarktung der Literatur und eindeutig auf die Zeiterscheinung Feuilletonroman gerichtet. Bemerkenswert ist, dass Blanc diesen Terminus an keiner Stelle erwähnt. Louis Blanc ist als Journalist, Redakteur und Gründer der Zeitschrift ‘Revue du progrès politique, social et littéraire‘ in den Wandlungsprozess im Pressewesen involviert. Er richtet sich daher nicht gegen das Instrument Feuilletonroman, das eine wichtige Rolle bei der Aufwertung der Tagespresse spielt, sondern gegen die Auswüchse, die daraus entstehen. Nicht den Feuilletonroman als solchen klagt er an, sondern den Missstand, der aus dieser Gattung hervorgeht. Primär greift er die Kommerzialisierung der Literatur an, die aber nicht zwangsweise mit ihrer Demokratisierung gleichzusetzen ist. Er verurteilt an der Entwicklung des Feuilletonromans weniger das Resultat, dass einem Massenpublikum der Zugang zur Literatur eröffnet wird, als vielmehr die daraus resultierenden negativen Konsequenzen für den Schriftsteller und dessen Status. Aus den Begriffspaaren kulturräsonierend und kulturkonsumierend einerseits und politisch räsonierend und geschäftlich gewinnorientiert andererseits lassen sich präzise das Anliegen und der Anspruch von Louis Blanc in seinem historischen Umfeld determinieren. Die verwendeten Termini finden überdies generell eine Entsprechung im Wirken der Blanc-Brüder.

3.2.2. Die Beziehung von Politik, Literatur und Moral

Der Name der Zeitschrift ‘Revue du progrès politique, social et littéraire‘ ist Programm: Die Verbindung von Literatur und Politik soll zum Wohl der Menschen führen. Ein sozialistischer Politiker integriert Literatur in das politische und soziale Geschehen und erfährt dabei keine Ablehnung von Seiten der arbeitenden Klasse. Die Ausbreitung des Sozialismus und das Wachsen des Lesepublikums sind eng miteinander verbunden. Besonders in der Zeit zwischen 1830 und 1848 verbindet sich politisches und literarisch geistiges Leben und erweist sich als

⁷⁶⁰ Hans-Jörg Neuschäfer, Der französische Feuilletonroman, Darmstadt 1986, S.29/30; vgl. dazu Jürgen Habermas, Strukturwandel der Öffentlichkeit, Frankfurt 1990, S.254, §18

⁷⁶¹ Exzerpte der ‘Travail littéraire‘ erscheinen in der Revue du progrès, 1840, Bd.5/3.Serie

Nährboden für den journalistischen Beruf.⁷⁶² Viele wechseln vom literarischen ins politische Feld oder ergreifen nun die politische Initiative auf der Basis der Literatur heraus, wie sich an Lamartine zeigt. Generell lässt sich beobachten, dass politische und literarische Laufbahnen sich miteinander verbinden. Personen wie Guizot, Thiers, Michelet, Cousin oder Jouffroy stehen für diese Entwicklung. Gerade Thiers und Guizot erfahren bei den Blanc- Brüdern stets positive Erwähnung und hohe Wertschätzung wegen ihres vorbildlichen Handelns. Der Name der Zeitschrift steht auch für die Person Louis Blanc und dessen Anliegen. Es geht ihm nicht nur um den politischen und sozialen Fortschritt, sondern auch um die literarische Zukunft Frankreichs. Die Konfrontation mit der Situation und der Entwicklung der Literatur und deren Produktion geschieht innerhalb des politischen und sozialen Kontextes. In der ersten Ausgabe seiner Zeitschrift veröffentlicht Louis Blanc seinen Artikel 'Avenir littéraire', der allein aufgrund des Titels die Programmatik der Zeitschrift und die Intention des Verfassers zeigt: die Sorge um die literarische Entwicklung. Im Gründungsjahr der Zeitschrift 1839 befindet sich der Kommerzialisierungsprozess der Literatur bereits in vollem Gang. Dies wird insbesondere am Feuilletonroman evident, der zu einem festen Bestandteil der Zeitungen erwächst. Er gilt in jener Zeit als der Inbegriff der moralischen wie der politischen Dekadenz. Die Schriftsteller passen sich dem Niveau eines unterhaltungsbedürftigen aber wenig gebildeten Publikums ohne Kunstverstand an.

Das Problem der Immoralität der Literatur in der Spanne von 1830 bis 1890 ist eng mit Fragen politischer und sozialer Art verbunden. Heitmann stellt in seiner umfangreichen Studie fest, dass unter den Schriftstellern sich keiner beständig zum Amoralismus bekannt hat: weder Gautier und Flaubert noch Baudelaire, von den Kritikern kaum einer, nicht einmal Planche oder Brunetière.⁷⁶³ Den Grund sieht Heitmann zum einen darin, dass sie niemanden schockieren wollen, vor allem nicht die konservativen Kreise im Publikum, zum anderen in deren Besorgnis, unmodern zu wirken. Als moralisch gilt, was zur Festigung der bestehenden Gesellschaftsverfassung beiträgt. Die beschönigende Darstellung von Sittenlosigkeit, Ehebruch, Ungerechtigkeiten und Egoismus in der Literatur zählt für Louis Blanc unbestritten als Verwerflichkeit. Er fürchtet um die intellektuelle und moralische Auflösung Frankreichs. Das prinzipielle Misstrauen des Staates und der Machtorgane gegenüber der Belletristik ist ein Produkt des 19. Jahrhunderts.⁷⁶⁴ Die moralische Rolle der Literatur erlangt zum ersten Mal nationale Bedeutung. Interessant ist, dass eine bemerkenswerte Analogie zu Charles Blanc besteht. Wie seinem Bruder im literarischen Bereich geht es ihm im Bereich der Kunst um den Erhalt der Würde und der Moral.

Der Einfluss der Literatur wird im Allgemeinen hoch eingeschätzt. In keiner Epoche ist die Moralität der schöpferischen, schriftstellerischen Produktion so sehr Gegenstand staatlicher

⁷⁶² Arnold Hauser, Sozialgeschichte der Kunst, München 1990, S.751ff

⁷⁶³ Klaus Heitmann, Der Immoralismus-Prozess gegen die französische Literatur im 19. Jahrhundert, Bad Homburg 1970, S. 326

⁷⁶⁴ Ibid.

Besorgnis und behördlicher Maßnahmen wie seit der Restauration.⁷⁶⁵ Man befürchtet von der Fäulnis der Literatur Folgeerscheinungen sowohl politisch sozialer als auch philosophisch wissenschaftlicher Art und glaubt, sie auch schon entdeckt zu haben. Auswüchse der Literatur finden in Analogie zur Politik ihre Erklärung. Politik, Literatur und Moral stehen in engstem Zusammenhang. Wenn General Cavaignac im Revolutionsjahr 1848 die Akademie um Mithilfe bei der Moralisierung der Bevölkerung bittet, da sie durch Militärgewalt nicht mehr zu disziplinieren ist, dann wird dies besonders deutlich.

Die an den Leser gerichtete Ankündigung der Zeitung 'Réforme' in der Ausgabe vom 18.12.1844, „Convaincus que, sous des formes moins sévères et plus séduisantes, la littérature peut, comme la politique, servir dans un journal les intérêts du peuple et nos doctrines démocratiques, nous nous sommes assurés la collaboration de George Sand“, verweist weniger rigide, aber doch eindeutig auf die Signifikanz der Literatur als Verbindungselement zur Politik. Es zeigt auch, wie bewusst die Synthese von Literatur und Politik eingesetzt wird. Aufgrund dessen, dass Louis Blanc seit 1843 im Direktorium und ab 1845 als führender Redakteur der 'Réforme' tätig ist, muss angenommen werden, dass das Zitat vor allem Blancs Anspruch reflektiert. Er holt die Schriftstellerin George Sand (1803-1876) als neue Mitarbeiterin, die die Korrelation von Literatur und Politik personifiziert. Zwischen 1841 und 1848 sind George Sand und Louis Blanc die Mitherausgeber der 'Révue indépendante' des Pierre Leroux (1797-1871).⁷⁶⁶ Zuerst Schriftstellerin, sympathisiert sie mehr und mehr mit der Politik und den sozialistischen Ideen. Diese Textpassage erhellt zum einen das bewusste Infiltrieren von literarischen mit politischen Ansprüchen und zum anderen die Grenzen und die Akzeptanz des Feuilletonromans bei Louis Blanc. Für ihn sind die „leichteren und verführerischen“ literarischen Formen grundsätzlich erlaubt und unterliegen nicht generell einer rigorosen Kritik, weil sie als Medium der Demokratisierung und somit als politisches Instrument eingesetzt werden können. Es muss jedoch in jedem Fall der moralische Niedergang bekämpft werden, sowohl innerhalb dieser Gattung als auch in der Literatur im Allgemeinen. Für Louis Blanc bleibt die oberste und erste Aufgabe der Literatur das „moraliser la société“⁷⁶⁷. In der Form des „drame“ sieht er sie am reinsten erfüllt. Er entwickelt eine Gegenpoetik zu Victor Hugo, der 1827 in der bekannten „Préface de Cromwell“ das Drama zum Abbild mit dem höchsten Wirklichkeitsgehalt erklärt.⁷⁶⁸ Hugo unterscheidet drei Zeitalter der Kultur; die einem Kreislauf entsprechende Lehre von der Jugend, der Reife und dem Alter der Kultur überträgt er auf die Weltliteratur. Die Neuzeit soll als die Altersphase der Menschheit und das Drama als diejenige literarische Gattung verstanden werden, in der sich alle Zeitabschnitte konzentrierend einfinden und sich Ausdruck verleihen. Gegenstand soll nicht die moralisch oder ästhetisch veredelte, sondern die unbedingte Wirklichkeit sein, einschließlich der vollständigen seelischen und dichterischen Ausdrucksformen. Hugo malt die

⁷⁶⁵ Ibid. S.330

⁷⁶⁶ Mit George Sand und deren finanzieller Unterstützung richtet Pierre Leroux 1844 eine Druckerei in Boussac ein und gibt die monatlich erscheinende Zeitschrift 'Revue sociale' heraus.

⁷⁶⁷ „Avenir littéraire“, Revue du progrès, 15.2.1839, S.140

⁷⁶⁸ Auch Nisard erstellt eine Gegenposition zu Victor Hugo, im „Manifeste contre la littérature facile“ 1833.

Moderne als Sonnenuntergang, als „coucher du soleil“, und drückt so das Dekadenzbewusstsein aus. Louis Blanc betont hingegen, dass die Literatur für das „enseignement“ dienstbar gemacht werden muss. Die Darstellung des Bösen und des Schändlichen, das nicht ausgeschlossen werden soll, muss zu einem „demokratischen Unterricht“⁷⁶⁹ führen.

Die Literatur des 19. Jahrhunderts wird oft mit einem Spiegel verglichen, der nur imstande ist, die Wirklichkeit wiederzugeben, vor die er gestellt wird. Die berühmteste Spiegelmetapher befindet sich in Stendhals *‘Le rouge et le noir’*.⁷⁷⁰ Der Roman wird als Medium begriffen, durch das die Realität mit allen positiven und negativen Komponenten dem Leser vermittelt wird. Der Begriff der Wirklichkeit erfährt eine radikale Ausprägung, denn der Roman sieht sich vor die Aufgabe gestellt, sie in allen Nuancierungen wahrheitsgemäß zu erfassen. Er beinhaltet sowohl die Schönheit als auch den Schmutz und Sumpf der Welt, die Gesundheit und die Krankheit des Menschen. Das Werk Balzacs gilt als ein zeitgeschichtliches Dokument von hohem Material- und Erkenntniswert. Er malt ein Porträt der Gesellschaft, das durch die Authentizität der verschiedensten Schichten charakterisiert ist. In seinem monumentalen Werk *‘Comédie humaine’* präsentieren sich die komplexen Verflechtungen der verschiedensten Modi von Immoralität und Verbrechen. Es wird ein allumfassendes Spektrum menschlicher Handlungs- und Verhaltensweisen gezeichnet. Balzac geht es grundsätzlich um die Darstellung der zeitgenössischen Gesamtgesellschaft, deren Zustandsbeschreibung zugleich als Kritik an deren Missständen zu verstehen ist. Im „avant-propos“ der *‘Comédie humaine’* beschreibt Balzac seine Rolle, nach der er selbst nur der Sekretär und die französische Gesellschaft der Geschichtsschreiber sei.⁷⁷¹ Das Spiegelmotiv, das sich von Stendhal bis Zola in zahlreichen Ausprägungen findet, besitzt nicht nur für die Gattung des Romans Gültigkeit, sondern auch für das Theater. Dies wird eben in der „Préface de Cromwell“ evident. Im Laufe des 19. Jahrhunderts manifestiert sich eine Abhängigkeit des Geistes der Kunst von dem ihrer Umwelt. Die Abbildfunktion der Literatur als Begründung ihrer Unmoral wird von Kritikern wie zum Beispiel Bourget, Sainte-Beuve oder Renan akzeptiert. Die Schriftsteller mit literarhistorischen und literarsoziologischen Analogien zu verteidigen, ist in jener Zeit üblich.⁷⁷² Das Problem von Ursache und Wirkung ist generell zu einem Gemeinplatz in der Diskussion um die französische Literatur des 19. Jahrhunderts geworden.

Auch die Blanc-Brüder sehen sich mit der weit verbreiteten These, die schöngeistigen Künste

⁷⁶⁹ Vgl. „Avenir littéraire“, bes. S.131 und 134

⁷⁷⁰ Stendhal, *Le rouge et le noir*, 2.Buch,Kap.19. „L’Opéra bouffe“, S.361: „Un roman est un miroir qui se promène sur une grande route. Tantôt il reflète à vos yeux l’azur des cieux, tantôt la fange des borbiers de la route. Et l’homme qui porte le miroir dans sa hotte sera par vous accusé d’être immoral! Son miroir montre la fange, et vous accusez le miroir! Accusez bien plutôt le grand chemin où est le borbier, et plus encore l’inspecteur des routes qui laisse l’eau croupir et le borbier se former!“

⁷⁷¹ Honoré de Balzac, *Comédie humaine*, Avant propos, S.11, Bd.1, Gallimard Paris 1976: „Le hasard est le plus grand romancier du monde: pour être fécond, il n’y a qu’à l’étudier. La Société française allait être l’historien, je ne devais être que le secrétaire.“

⁷⁷² Heitmann, S.265

seien Abbild der gesellschaftlichen Wirklichkeit, in ihrer Arbeit konfrontiert. Louis Blanc setzt sich hiermit auf dem Gebiet der Literatur und Charles Blanc auf dem der Kunst auseinander, wie insbesondere in dessen Salonschriften zu beobachten ist. Das „Spiegelmotiv“ und die Abbildfunktion der Literatur als Prinzip der Begründung literarischer Moralwidrigkeiten werden in Charles Blancs Aussagen in Bezug auf Kunst transparent. Im Salonbericht von 1846 periphrasiert Blanc den Louvre als „Kurzfassung der Welt“, als „Mosaik der universellen Gesellschaft“.⁷⁷³ Er übernimmt die Spiegelmetapher, ohne das Wort „miroir“ zu verwenden, stattdessen weicht er auf die semantische Verwandtschaft mit den Formulierungen „abrégé“ und „mosaïque“ aus. Er greift die Problematik im Zitat des Spiegelmotivs zwar auf, belässt sie jedoch in einer reduzierten und neutralisierten Weise. Ein potenzieller Grund ist darin zu sehen, dass Charles Blanc den Louvre nicht als Medium betrachtet, durch das hindurch sich die „Realität“, einschließlich der negativen Realität der Kunstwelt, abbildet. Gleichwohl die im Salon ausgestellte Kunst für Blanc das Spiegelbild der Gesellschaft darstellt, soll sie dennoch eine tendenziell „gereinigte“ Realität sein, nicht die radikale Wirklichkeit, wie sie der zeitgenössische Roman transportiert. Weder die Balzac'sche Terminologie des kommentierenden Sekretärs noch der schonungslos reflektierende Spiegel werden von Blanc in den ihnen intendierten Funktionen angestrebt. Eine direkte Übernahme des Spiegelmotivs hätte für Charles Blanc eine zu offensichtliche Nähe zur Realismusdebatte bedeutet.

Sowohl Charles Blancs Idealtypus des in kreativer Abgeschiedenheit und in einer Atmosphäre der inneren Sammlung lebenden Künstlers, was dessen Separierung von der Umwelt und dem Eliminieren des negativen Vorbildes gleichkommt, als auch sein Postulat der „associations“, in welchen die Künstler zusammengefasst werden sollen, sind Manifestationen gegen die damalige These der Abbildfunktion der Kunst. Louis Blancs Forderung einer idealistischen Haltung des Schriftstellers muss als klare Gegenposition hierzu verstanden werden. Nicht die Demokratisierung der Kunst, sondern die daraus resultierenden negativen Begleiterscheinungen werden von den Blanc-Brüdern bekämpft. In der Weise, wie Louis Blanc im literarischen Bereich dieser Tendenz entgegentritt, versucht Charles Blanc dies im Bereich der Ausstellungen zu erreichen. Die durch den Feuilletonroman entstandene Problematik der Niveauabsenkung und deren Thematisierung durch Louis Blanc finden in Charles Blancs Sorge und seinen Reformbestrebungen des Salonwesens den analogen Ausdruck.

4. Charles Blanc über das Verhältnis von Kunst und Politik

4.1. Seine kunstpolitischen Plädoyers und Aussagen

⁷⁷³ „Le Louvre, c'est l'abrégé du monde, la mosaïque de la société universelle“, Salon von 1846, in: La Réforme 25.3.1846

4.1.1. In den 1840er und 1870er Jahren

1848 und 1870 publiziert Charles Blanc politische Plädoyers in Tageszeitungen, 1848 im 'Moniteur universel' und 1870 in 'Le Temps'. Diese Jahreszahlen sind ereignisimmanent. In beiden Jahren wird Charles Blanc zum Direktor der 'Beaux-Arts' gewählt; die Plädoyers schreibt er jedoch noch vor dem jeweiligen Amtsantritt. Beide Jahreszahlen sind auch mit Geschehnissen um seinen Bruder Louis Blanc verknüpft: 1848 ist das große Revolutionsjahr mit Louis Blancs intensiver politischer Aktivität und 1870 ist das Jahr seiner Rückkehr aus dem Exil.

4.1.1.1. 1848: Sorge um die französische Kunst - Kämpfer für die Kunst

Am 10.10.1848 veröffentlicht Charles Blanc in 'Le Moniteur universel'⁷⁷⁴ eine politische Willenserklärung, den 'Rapport'⁷⁷⁵, eine Quelle, die bis heute in der Literatur sehr intensiv rezipiert wird. Sein Ausgangspunkt ist die durch die Februarrevolution ausgelöste, katastrophale Situation der Kunst. Sie habe den Künstlern den „Todesstoß“ versetzt, und sie bis in ihre Existenzgrundlage bedroht. Blancs Reflexionen über die Zukunft Frankreichs und ihrer Kunst beinhalten ein klares Plädoyer für die Staatsform der Republik, also für die Demokratie.

Les seules formes de gouvernement qui aient été favorables à la grandeur de l'art, ce sont les monarchies pures ou les démocraties vigoureuses, avec cette différence que les premières ont fait de l'art un esclave ou un flatteur, tandis que les autres lui ont fourni presque toujours une besogne héroïque.

Es müsse eine Demokratisierung der Künste erfolgen, was folgerichtig bedeutet, dass die Kunst dem Volk zuzuführen sei. Den Kunstförderer der Zukunft sieht Blanc in jedem Einzelnen des Volkes, dem „tout le monde“. Diesen bezeichnet er metaphorisch als den „großen Prinzen“ und den „reichen Liebhaber“: „Plus libérale que ne pouvait l'être l'opulence privée, la République n'enfouira pas les chefs-d'œuvres dont la jouissance doit appartenir à tout le monde. Elle formera une opinion générale qui réprouvera l'accaparement des productions du génie.“

Fast dreißig Jahre später, 1876, schließt er sich in seiner Rede zur Wahl in die 'Académie Française'⁷⁷⁶ diesem 'Rapport' und dem klaren Plädoyer für die Republik abermals an. Die Aussage steht offensichtlich mit Louis Blancs Fragestellung zum geistigen Eigentum in engem Zusammenhang, die den Kern der Abhandlung über die 'Travail littéraire'⁷⁷⁷ bildet. Geistiges gehört nicht dem Individuum, sondern der Gesellschaft. Durch Charles Blanc erhält diese

⁷⁷⁴ Journal officiel de la République française, später offizielles Regierungsorgan des 2. Kaiserreiches.

⁷⁷⁵ Der Titel des Artikels lautet: „Rapport aux citoyens ministre de l'intérieur, sur les arts du dessin et sur leur avenir dans la République“. Charles Blanc beginnt wie folgt: „Citoyens ministre, j'ai l'honneur de vous présenter le rapport que vous m'avez demandé, touchant les beaux-arts et l'avenir qui les attend dans la République“. -- Alle Zitate stammen aus diesem 'Rapport'.

⁷⁷⁶ Académie Française - M. Charles Blanc, ayant été élu par l'Académie française ... y est venu prendre séance le 30 novembre 1876, et a prononcé le discours, Le Temps, 01.12.1876

⁷⁷⁷ Louis Blanc, Org., 3. Buch, bes. 2. Kap.

Aussage im Laufe seines Lebens eine umfassende Dimension. Er befürwortet nicht nur die Staatsform Republik, sondern er lässt sie bis in den Kern seiner Kunstauffassung hineinreichen. Dies wird in seiner Kunsterziehung und -lehre, im Vorwort zur 'Grammaire' und in der 'Gazette des Beaux-Arts' reflektiert. Der mit historischen Beispielen belegte Grund für Charles Blancs Überzeugung, dass die Republik die am besten geeignete Staatsform für die Kunst ist, liegt in der Freiheit für den Künstler: "... l'artiste verra s'ouvrir les magnifiques horizons de ses futures destinées. Peinture ou statuaire, l'art s'est trouvé comprimé dans son essor, tant qu'il n'a eu à exprimer que la fantaisie individuelle des oisifs ou des flatteries banales et commandées."

Im Gegensatz zu den früheren Republiken erhofft sich Charles Blanc von der soeben ins Leben gerufenen und daher noch starken Republik, dass sie die Menschen miteinander verbinden, die Reichtümer zusammenfassen, die verstreuten Ressourcen bündeln und alle notwendigen Voraussetzungen zum prachtvollen Gedeihen der Kunst und besonders zu deren glanzvollen Verbreitung schaffen werde. Ebendiese Absichten erwartet Blanc von einer aus einem allgemeinen Wahlrecht hervorgegangenen Regierung. Die Zukunft der Schönen Künste imaginiert er mit:

Alors se formeront des associations puissantes, capables d'ouvrir aux artistes une vaste carrière de leur donner des monuments à construire des murailles à couvrir de cette grande peinture que rêvait Géricault sur son lit de mort, des jardins immenses à peupler de statues, des temples, des palais à remplir de tout ce qui rappelle les victoires de l'esprit humain ou l'image de la beauté.

Besonders die Bildhauer, die am meisten mit Finanz- und Absatzschwierigkeiten zu kämpfen hätten, sollten von den Vorteilen und „Wohltaten“ der neuen Form der „Sociétés“ profitieren. In einer Zeit der „l'unité républicaine“ seien gerade sie es, die man zur Ausschmückung großer Bauwerke, für Wettbewerbe zu nationalen Ausstellungen und zur Darstellung von heroischen Personen benötige. Eine Analogie zu Louis Blancs Nationalwerkstätten manifestiert sich hier in offenkundiger Weise.

Die Aufgaben und Pflichten des Staates konkretisiert Blanc vor allem in zwei für ihn primären Bereichen: der Skulptur und der „peinture monumentale“. Dem Staat erteilt er die Aufgabe, der Bildhauerkunst die notwendigen Bedingungen zu schaffen: „l'espace et la lumière“. Die Komponenten Raum und Licht bedeuten, dass der Skulptur weitläufige Grün- und Alleenanlagen zur Verfügung gestellt werden sollen. Die Förderung der „peinture monumentale“ durch den Staat liegt in der Erteilung von Aufträgen zur Dekoration öffentlicher Gebäuden.

Der „l'art secondaire“, die sich durch ihr geringes Format an die wohlhabende Bevölkerung wendet und damit in Privaträumen befindet, müsse der Staat mit der Gründung von „associations d'acheteur“ helfen. Blanc spricht hierbei von einer „exposition permanente“, die bereits von zwei 'Amateuren' gegründet worden sei und durch Eintrittsgelder finanziert werde. Die in der Folgezeit mehrmals wiederholte Forderung nach einer Zweiteilung von

Ausstellungen findet bereits 1848 ihre erste Artikulation. Wie Blanc ausführt, liegen die Vorteile dieser Art von Ausstellungen darin, dass so Künstler aus ihrer Not gerettet werden können und auch der Staat entlastet wird, sodass dieser in der Lage ist, seinen Auftrag an der wahren hohen Kunst zu erfüllen. Blancs Vorstellungen bezüglich des Verhältnisses zwischen Staat, Kunst und Künstler münden in der finanziellen Forderung an den Staat, 500.000 Francs bereit zu stellen.⁷⁷⁸

Resümierend ist zu konstatieren, dass Charles Blancs Aussagen über die Republik direkt sein zentrales Thema der Erziehung und Lehre betreffen. Seine Aussagen offenbaren eine große Affinität zu denen seines Bruders, vor allem wenn er glaubt, dass die Staatsform der Republik, ein inflationäres Ankaufen von Kunstwerken verhindern kann. Der 'Rapport' ist eine Manifestation seiner großen Liebe zur Kunst, gepaart mit Patriotismus und der Sorge um die französische Kunst und deren Zukunft. Wenn Charles Blanc am Schluss des 'Rapports' in der für ihn charakteristischen Weise einer polemisch engagierten Rhetorik als Kämpfer für die Kunst in Erscheinung tritt, erfahren die Aussagen symbolische Erhöhung. Mit einem historischen Blick zurück auf Italien ruft er auf, Kunst als wichtigen Bestandteil von Geschichte und Bedeutung einer Nation zu erkennen, und denkt dabei besonders an Paris.

4.1.1.2. 1870/1871: Kritik am Kunst- und Kulturbildungswesen

1870 schreibt Charles Blanc in 'Le Temps' einen zweiteiligen Artikel, der die Beziehung von Staat und Kunst näher untersucht.⁷⁷⁹ Es geht um das Salon- und Ausstellungswesen sowie um die Fragen von Lehre, Erziehung und Ausbildung. Nach Blancs Ansicht muss das Salonwesen dringend modifiziert werden, denn es steht noch in der Tradition der Monarchie und der Französischen Revolution. Er setzt diesbezüglich Hoffnungen in den neuen Minister der „Beaux-Arts“, dessen Intention es sein sollte, die Künstler zu mehr Eigenverantwortung zu veranlassen und damit den Staat von der kostspieligen Vormundschaft zu befreien. Gleichzeitig mahnt er zur Vorsicht, denn es dürfe nicht sein, wie im Fall der Kirche geschehen, dass der Staat sich von der Kunst separiere.

Einen weiteren Schwerpunkt in seinen Ausführungen bildet Blancs Verteidigungsplädoyer für die 'Ecole de Rome'. Kritikern gegenüber erhellt er die Notwendigkeit dieser Einrichtung. Ohne die 'Ecole de Rome' gebe es nur noch Genre- und Landschaftsmaler. Diese seien Künstler, die zwar geistreich verschiedene Sprachen und Mundarten beherrschten, aber die

⁷⁷⁸ „La République doit donner aux arts une impulsion bien autrement énergique que celle qu'ils recevaient de la monarchie. Or, qu'est-il arrivé? le résultat indirect de la révolution a été d'enlever aux beaux-arts les ressources dont ils disposaient sous la royauté. En supprimant la liste civile, on a supprimé du même coup une somme de près de 500.000 fr qu'elle affectait à l'encouragement des artistes. L'Assemblée nationale ne saurait consacrer cette conséquence fatale des événements politiques, qui rejeterait dans la misère tout un peuple d'élite. Refuser de rendre aux beaux-arts la somme qui leur revenait dans la liste civile, ce serait frapper d'une main ceux qu'on a voulu relever de l'autre. je cris donc, citoyen ministre, qu'en se bornant à demander à l'Assemblée de rétablir le crédit des beaux-arts tel qu'il était sous la monarchie, on ne fait qu'en appeler à la plus stricte équité, et l'on se conforme en même temps aux nécessités d'économie que les circonstances actuelles imposent à toutes les branches de l'administration.“

⁷⁷⁹ Charles Blanc, „Du rôle d'un gouvernement dans les arts“, Le Temps, 30.4. und 1.5.1870; Zitate ohne Quellenangabe beziehen sich auf diesen Artikel

„große“, die universelle Sprache der Kunst nicht mehr sprechen könnten. Blancs Kritik richtet sich gegen die Kostümmaler, die die 'draperie' nicht mehr beherrschten und gegen die Zeiterscheinung eines poesiefeindlichen, dafür spöttisch ironischen Tones. Er warnt vor der daraus resultierenden Gefahr einer allgemeinen Niveauabsenkung. Ohne Rom würden weder David noch Ingres und deren Entwicklungen auf dem Gebiet der französischen Kunst existieren, weder die Künstler Géricault und Granet noch David d'Anger. Desinteresse und Indifferenz gegenüber seien nicht angebracht. Es müsse ihr Geist erhalten bleiben, besonders im Hinblick auf die gegenwärtige Misere des Salonwesens. In der Sorge um Erziehung und Urteilskraft des Publikums mahnt er deutlich, eine Lösung zu finden, damit Kunst und Kunstverständnis nicht Schaden nehmen.

Die Lösung der Probleme sieht Blanc sowohl für die Künstler als auch für den Staat in der Freiheit. Für Blanc sieht die Freiheit für den Künstler so aus, dass diese sich mit einer Unterstützung des Staates gemäß ihren Vorstellungen zusammenschließen, um „selbstverwaltend und selbstständig arbeiten zu können“. Die Freiheit des Staates besteht darin, dass er in gewissen Zeitabständen einen kostenlosen Salon für das Volk veranstaltet. Dabei müssen Merkmale eine strenge Auswahl und eine nach seinen Vorstellungen gewählte Jury sein. Dieser Salon soll Exponate aus Aufträgen und Ankäufen, für die der Staat verantwortlich zeichnet, umfassen. Blancs mehrfach formulierte Aussage zur Dichotomie des Ausstellungswesens lautet: „L'honneur de figurer, dans un de ces Salons rates, expurgés, imposants, c'est la meilleure récompense qu'un artiste puisse ambitionner; l'on y ajoutera, si l'on veut, ces croix d'honneur qui ne sont pas encore tombées en désuétude, et qui, dans l'avenir, seront réservées sans doute.“

Blancs stetige Sorge um die Qualität der Kunst kommt zum einen in den Reformvorschlägen zum Ausstellungswesen und zum anderen im Bemühen um Lehre und Ausbildung zum Ausdruck. Emphatisch betont er 1870 die Bedeutung des 'enseignement' und des 'dessin' für Frankreich und seine Wirtschaft. „L'enseignement est dans l'air. Le monde antiliberal de la routine, le monde d'hier, avait peur d'enseigner: le monde d'aujourd'hui a soif d'apprendre.“ Blanc fügt in diesem tendenziell politischen ausgewiesenen Artikel seinen traditionellen und für ihn zentralen Aussagen über Lehre und Erziehung eine erhöhte politische wie wirtschaftliche Relevanz hinzu. Er nennt wirtschaftliche Fakten bezüglich der kunstrelevanten Industriezweige und konstatiert sinkende Umsatzzahlen.

Während in Europa der 'enseignement du dessin' immer größere Wertschätzung erfährt, fürchtet Blanc um die weitere Vormachtstellung Frankreichs in naher Zukunft, da hier das nötige Fortschrittsdenken fehlt, „parce que nous sommes en décadence? Non, mais parce que nous n'avancions point, et que dans l'état actuel de l'Europe, ne pas avancer c'est reculer.“⁷⁸⁰ Er übt Kritik an den Lehranstalten sowie den mangelnden Kenntnissen und Fähigkeiten der Lehrer. Von Blancs Kritik ausgenommen ist die 'Ecole des beaux-arts'. Sie ist „gut

⁷⁸⁰ Der exakt gleiche Wortlaut findet sich im Artikel „L'Union centrale des Beaux-Arts appliqués à l'industrie“, GBA, 1a/19, 1865, S.194: „... l'industrie française n'avancait point, et que, dans l'état de l'Europe, ne pas avancer, c'était reculer.“

organisiert“ und besitzt ‘ateliers spéciaux’. Charles Blanc postuliert eine Reform. Die Rolle des Staates sei es, die Überlegenheit Frankreichs im europäischen, bald auch im weltweiten Kampf der Kultur, des Wissens und des Schönen zu sichern und das Land vor Bildungslosigkeit und Unwissenheit zu schützen. Er fordert von der politischen Seite das, was er selbst in Eigenverantwortung und gemäß seiner Autorität im Bereich der Lehre zu erreichen sucht und teilweise bereits realisiert hat, nämlich eine Verbesserung des Wissens. Anders formuliert: Blanc hat den Bereich der Lehre auf dem Gebiet der Kunstwissensvermittlung selbst initiiert. Die Rahmenbedingungen hierzu verlangt er nun in einer Reform. Den Part der Eigeninitiative hat er selbst gelebt, der staatliche Anteil wird von ihm nun in dieser Schrift eingefordert. Blanc spricht von Willkür, mit der der Souverän über die großen Museen waltet, die in jener Zeit der ‘liste civile’ zugerechnet werden. Die Schaffung eines Ministeriums der ‘Beaux-Arts’ sei seiner Meinung nach eine „große Angelegenheit“. Die Aufgabe und die Pflicht des Staates formuliert er folgendermaßen:

... d’employer les fonds du budget á fomentier les arts dont l’existence et la splendeur sont nécessaires á la chose publique. Et comme tout administrateur doit rendre compte de sa gestion, c’est un second devoir pour le gouvernement d’avouer aux contribuables l’usage qu’il a fait de leur argent , et pour cela d’ouvrir á ses heures et á d’assez long intervalles- parce que les grands ouvrages ne s’improvisent point- des Expositions solennelles, qui seraient un événement, une fête, qui tiendraient la nation au courant de ses propres efforts, en l’avertissant de ses progrès, et au besoin de ses déviations et de sa décadence possible.

Die Betrachtung der Kunst, besonders des ‘dessin’ und ‘enseignement’, im wirtschaftlich politischen Kontext ist für Charles Blanc nicht neu. Neu ist hingegen, dass er diesen Aspekt in eine dezidiert politische Aussage integriert. Bereits 1865 stellt er diesen Sachverhalt dar, jedoch scheinbar noch ohne jegliche eigene politische Meinung. Die Kritik, die er 1870 direkt übt, trägt er 1865 noch in Form von Zitaten, insbesondere von Mérimé, vor.⁷⁸¹ Zwar rekurriert er auch 1870 auf dieses Zitat, wenn er von einem Stillstand und Rückschritt spricht. Der eklatante Unterschied zu 1865 besteht darin, dass er damals ausschließlich Mérimés Zitate verwendet.

1871, nun in der Funktion des Direktors der ‘Beaux-Arts’ und Mitglied des ‘Institut’, schreibt Charles Blanc den ‘Rapport’ an den Minister:⁷⁸²

Il faut avoir le courage de l’affirmer: nous vivons en matière d’exposition sous l’empire d’idées fausses, auxquelles sont recues depuis longtemps, mais on ne prescrit ni contre la vérité ni contre l’Etat, et il n’est jamais trop tard, aux yeux d’une administration consciencieuse, pour rompre avec une erreur.

Der Unmut, der bei Charles Blanc kontinuierlich in den 1860er Jahren zu konstatieren ist, findet hier den Kulminationspunkt. Aus der Nur-Kritik des Kunstkritikers ist ein konkret

⁷⁸¹ Zitat von Mérimé: „Depuis l’exposition universelle de 1851, et meme depuis celle de 1855, des progrès immenses ont eu lieu dans toute l’Europe, et bien que nous ne soyons pas demeurés stationnaires, nous ne pouvons nous dissimuler que l’avance que nous avions prise a diminué, qu’elle tend meme a s’effacer. ... ils ne faisaient pas tous leurs efforts pour conserver une suprématie qu’on ne garde qu’á la condition de se perfectionner sans cesse.“ Ibid., S.194

⁷⁸² „Rapport au ministre de l’Instruction publique des cultes et des beaux-arts, sur l’exposition nationale de 1872“, in: La chronique des arts et de la curiosité, 24.12.1871; wurde auch veröffentlicht in ‘Journal officiel’, 19.12.1871

formuliertes, kunstpolitisches Postulat entstanden. Es basiert auf der Unzufriedenheit über das Verhalten des Staates hinsichtlich des Ausstellungsmodus sowie der Jurynominierung. Der Bericht, der auch zur Vorbereitung des Salons von 1872 dient, kommt dennoch zu einer optimistischen Zukunftsperspektive.⁷⁸³ Blanc führt aus, dass allein der Staat über die Mittel verfügt⁷⁸⁴, um das zu vollenden, was Einzelpersonen, selbst die mächtigsten, nicht in der Lage sind, zu realisieren. Dabei wiederholt er zum Teil in gleichem Wortlaut die Aufgaben des Staates, die er bereits 1870 genannt hat. Es lassen sich jedoch einige subtile Differenzierungen feststellen. Während er 1870 noch äußert, dass Künstler allerersten Ranges mit einer Ausbildung in der ‘grand art’, benötigt würden und dabei auf die ‘Ecole de Rome’ anspielt, spricht er 1871 davon, dass der Staat über drei Hauptmittel verfüge: die Schulen, die Direktion der ‘Beaux-arts’ und die öffentlichen Ausstellungen. Durch diese könne der Bau von Denkmälern und Bauwerken, die Dekoration der Städte und der öffentlichen Gebäuden, die Öffnung der Gartenanlagen für die Bevölkerung, die Organisation und die Durchführung von Feierlichkeiten und die Überwachung des Erhaltungszustandes von Meisterwerken aller Art bewirkt und erreicht werden. Diese Komponenten werden von Blanc in einem äußerst knappen Stil eingefordert. 1870 spricht er von der Freiheit der Künstler, sich mit staatlicher Hilfe zusammenzuschließen, 1871 hingegen von „mit oder ohne“ staatlicher Unterstützung. Mit anderen Worten: 1871, in der Funktion des Direktors gibt er sich also tendenziell mit dem Status quo als Basis seiner Forderungen zufrieden. Er überlässt den Künstlern die Entscheidung, die staatliche Hilfe in Anspruch zu nehmen oder nicht. Feine Unterschiede in Blancs Aussagen sind festzustellen, die sich als antequem und postquem des Amtesantritts als Direktor konkretisieren lassen. Den zweiteiligen Artikel über die Rolle des Staates in den Künsten veröffentlicht er im Frühjahr 1870, ein halbes Jahr vor seinem Amtesantritt am 15. November 1870, den Bericht an den Minister im Dezember 1871.

Blanc wiederholt 1871 die alte Problematik des Ausstellungswesens. In fast exakt gleichem Wortlaut wie 1870 stellt er das Postulat einer auf der Grundlage der „Freiheit“ basierenden Dichotomie mit der jeweilig dafür verantwortlichen Führung auf. Das Ziel ist eine, vor allem auf die Zukunft ausgerichtete rigorose Trennung, um die nicht immer miteinander versöhnlichen Interessen von Kunst und Künstler ungeschmälert wahren zu können. Gefordert wird eine Verkaufsausstellung, die auf privater oder künstlerkollektiver Initiative basiert. Nach englischem Vorbild räumt Blanc eine organisatorische Mitwirkung des Staates ein, beispielsweise bei der Beschaffung von Ausstellungsräumen.⁷⁸⁵ Damit wäre der Weg frei zur gleichzeitigen Schaffung einer „exposition de choix“, die zur Erhaltung des höchsten Niveaus der zeitgenössischen Kunst dienen soll. Sie wäre eine kostenlose Präsentation ausgewählter

⁷⁸³ „Aujourd’hui, avec plus de certitude, nous pouvons prévoir le réveil de notre école, et il nous appartient d’y concourir en annonçant, dès ce jour, une exposition nationale et en y conviant les artistes pour un terme prochain.“ Ibid.

⁷⁸⁴ Vgl. 1870

⁷⁸⁵ „...un vaste local, en attendant qu’ils en eussent acquis ou construit un avec leurs propres ressources, avec les bénéfices que leur rapporterait un droit d’entrée, bien légitime, cette fois, et ces ressources seraient bientôt considérables, si l’on en juge par ce qui se passe en Angleterre, où la société des acquireurs a réalisé, en quelques années, plusieurs millions.“, ‘Rapport au ministre ...’

Kunstwerke, „comme il convient à une cérémonie officielle.“ Blanc verweist darauf, dass der freie Eintritt noch nicht sofort eingeführt werden könne, die Zukunft jedoch mit Sicherheit in einer Aufspaltung der jetzigen Ausstellungsform liegen würde.⁷⁸⁶ Die Problematik um die Eintrittsgelder scheint bei Blanc ein zentraler Punkt zu sein, wie sich in mehreren Artikeln über Galerien und Ausstellungen immer wieder zeigt.⁷⁸⁷ Zu interpretieren ist dieser Sachverhalt als Hinweis auf seine stetigen Bemühungen, die Demokratisierung der Kunst voranzutreiben. Die Aufgabe des Staates bezüglich der Jury sieht Blanc in der Zuerkennung des Wahlrechts: „aux artistes qui ont déjà reçu le premier degré de l’initiation, en obtenant soit le prix de Rome, soit une distinction marquée dans les expositions antérieures.“ Er richtet sich gegen das momentan herrschende, zu leichte Auswahlverfahren der Jury und postuliert diesbezüglich eine größere Rigorosität.

Eine Gegenüberstellung der Aussagen von 1848 und 1870/71 ergibt ein aufschlussreiches Bild. 1848 geht es Blanc primär um eine grundsätzliche Betrachtungsweise von Kunst und Politik und deren historische Perspektive. 1870 greift Blanc nachdrücklich in den politisch wirtschaftlichen Sektor ein und damit auch in die Tagespolitik und in die Organisation des Kunstbereiches. Die schul- und erziehungspolitischen Reformforderungen im Kunstbetrieb dehnen sich in den wirtschaftspolitischen Bereich aus. 1848 geht es um den politischen Rahmen für die Kunst. 1870 erhält die Kunst zunehmend die Bedeutung eines wirtschaftspolitischen Faktors und wird für die Politik signifikanter. Es geht hier zwar nicht um eine Umkehrung, jedoch um eine Verlagerung des Schwergewichts. Nachdem Blanc in Eigeninitiative viel erreicht hat, intendiert er dies in einem größeren Umfang, im Bereich der staatlichen Organisation zu erzielen. Bereits 1865 nimmt er sich dieses Themas im Rahmen der Eröffnung der ‘L’Union centrale’⁷⁸⁸ an. Seine eigene Meinung ist in jener Zeit noch verhalten und äußert sich nur in indirekten Verweisen. In den 1870er Jahren wird Charles Blanc politischer. Der zunächst periphere Charakter der politischen Fragestellung rückt mehr in den Mittelpunkt.

4.1.1.3. 1876: Kunst und die Staatsmächte

Sechs Jahre später, 1876, setzt Charles Blanc die Ausführungen über die Beziehung von Staat und Kunst⁷⁸⁹ im Rahmen eines Artikels über die Gobelinausstellung der ‘L’Union centrale’ fort.⁷⁹⁰ In der Vorrede äußert er sich lobend über die ‘Union centrale’ und deren Initiativen. Er

⁷⁸⁶ „Je sais, monsieur le ministre que vous auriez voulu consacrer le principe de cette gratuité par une application immédiate; mais les circonstances exceptionnelles qui font aujourd’hui de toute économie un devoir, vous ont empêché de renoncer encore à une source de revenus dont les artistes profitent d’ailleurs indirectement.“, ibid.

⁷⁸⁷ vgl. zum Beispiel „Le 4.Centenaire de Michel-Ange“, Le Temps, 19.9.1875

⁷⁸⁸ GBA, 1a/19, 1865, S.193-217

⁷⁸⁹ Vgl. Charles Blanc: „Du rôle d’un gouvernement dans les arts, Le Temps, 30.4. und 1.5.1870

⁷⁹⁰ Charles Blanc: „Le musée des tapisseries. Exposition faite par l’union centrale des beaux-arts au Palais des Champs-Élysées“, Le Temps, 4.9.1876

betrachtet die Ausstellungsorganisation der 'Union centrale' und die Union selbst, als die ideale Form und somit auch als mögliche Antwort auf die offen stehenden Fragen der Politik-Kunst-Thematik.⁷⁹¹

Gerade was die Eigeninitiative und die Befreiung der Kunst aus der zentral gelenkten Staatsmacht betrifft, sieht Blanc wirkliche Fortschritte. Aus der Hoffnung wird Realität, wie ein Textvergleich von 1865 und 1876 zeigt.⁷⁹² 1865 spricht er von einer „großen Sache, die gerade in Erfüllung geht“, womit er die Wiederherstellung der 'Ecole de dessin' in Frankreich und die Erneuerung der 'Beaux-Arts' im industriellen Anwendungsbereich meint,⁷⁹³ 1876 von einem schönen Musterbeispiel der Eigeninitiative, das Erfolg verspricht. 1865 sieht er zwar den Beginn einer Befreiung von der Zentralisierung und dem Staat mittels der auf Eigeninitiative gegründeten 'Union centrale'.⁷⁹⁴ Erst 1876 findet er die ersten Ergebnisse vor.⁷⁹⁵ Diese kämen dennoch unerwartet, da sie auf dem Gebiet der angewandten Kunst eingetroffen seien. Die durch die Weltausstellungen entstandene Beziehung zwischen Frankreich und England bewertet Blanc 1865 als nicht unnützlich für die bevorstehende Wiederherstellungsphase. 1876 ist aus dieser Einschätzung für die Zukunft ein Faktum geworden mit dem Hinweis versehen, dass die 'Union centrale' als Impuls gedient habe.

Für die zwei dominanten und essentiellen Bereiche, die für ihn 1870 offen und diskussionswürdig sind, die Bedeutung des 'enseignement' und 'dessin' für Frankreich und als Wirtschaftsfaktor zum einen, die Unabhängigkeit der Ausstellungen vom Staat zum anderen, sieht Blanc in den Aktivitäten der 'Union centrale' eine nahezu vollkommene Lösung. Es scheint, dass die 'Union centrale' sowohl eine Vorbildfunktion in kunstpolitischen Fragen als auch gleichzeitig eine Vermittlerfunktion in eigener Sache hat. Seine Studien über die 'l'art décoratif' finden hier eine Plattform für eine Verbreitung und zugleich pragmatische Anwendung. Es fällt auf, dass Blanc auf diese Weise seine Interessen mit denen des Staates verknüpft. Wenn er vom Staat eine Änderung der Museums- und Ausstellungspolitik zugunsten einem Mehr an individuellem Pflichtbewußtsein fordert⁷⁹⁶, dann sieht er sich selbst in einer Art Sonderstellung darin involviert. 1870 definiert er die Pflicht des Staates: „...d'accomplir ce que les particuliers, même les plus puissants, ne sauraient faire“. Es scheint

⁷⁹¹ „Il est également impossible que l'État ne manifeste pas hautement sa tendance à préférer la peinture décorative et la sculpture monumentale, en laissant aux particuliers le soin d'encourager l'art anecdotique, et d'activer la circulation de la monnaie courante. Toutefois, comment concilier cette préférence qu'un gouvernement doit témoigner pour l'art décoratif, avec la nécessité d'ouvrir chaque printemps une Exposition de cinq ou six objets, appartenant, pour la plupart, à la peinture familière, à la sculpture intime, à la gravure, à la sculpture intime, à la gravure de fantaisie.? Une telle Exposition peut être fort utile aux artistes, à qui elle offre un moyen de montrer leurs ouvrages et de provoquer l'acheteur: mais elle est nuisible à l'art en lui-même... „, Du rôle d'un gouvernement... 1. Teil, 30.4.1870

⁷⁹² Beim Vergleich beider Texte fällt auf, dass Charles Blanc teilweise exakt auf den identischen Wortlaut zurückgreift.

⁷⁹³ „Ce bienfait, nous le devons cette fois à l'initiative individuelle, fortifiée par l'assistance et les encouragements de l'administration. Notre pays où, depuis des siècles, tout ce qui s'est fait de grand, s'est fait par la centralisation et par l'État, notre pays commence à se dire majeur, et, chose remarquable, c'est dans le domaine des arts que vont se produire les premiers actes de son émancipation“, Charles Blanc: „L'Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie“, GBA, 1a/19 1865, S.193

⁷⁹⁴ „... vont se produire ...“

⁷⁹⁵ „... se produisent ...“,

⁷⁹⁶ Vgl. 1870

nicht zufällig zu sein, dass Blanc sich an dieser Stelle im Text direkt einbringt, nicht nur in Bezug auf den inhaltlichen Kontext, sondern implizit auch in der politischen Relevanz.

Der Verdacht liegt nahe, dass Blanc in seinem Werk 'Grammaire des arts décoratifs' auf eine größere Unterstützung durch den Staat abzielt. Er liefert mit diesem Lehrbuch über die dekorative Kunst einen wichtigen Grundstein für die französische Wirtschaft und Industrie, die französische Regierung ihrerseits, müsste laut obigem Zitat weitere Schritte unternehmen, damit die angestrebten Ziele erreicht würden.

Ebenfalls 1876 beklagt er anlässlich der Rede zur Wahl in die 'Académie française',⁷⁹⁷ dass die Kunst einen ganz geringen Platz in den Köpfen der Politiker einnehme, aber einen ganz großen im Ruhm und Vermögen des Volkes. Er betont nach 1870 abermals die wichtige Stellung der Kunst innerhalb des wirtschaftlichen Gefüges Frankreichs. 'Dessins' und 'goût' nennt er als die entscheidenden Komponenten dafür, dass die Kunstwerke ein Fünftel der Exportwirtschaft ausmachen. Umso unverständlicher ist es für ihn, dass trotz dieser Zahlen der Kunstetat gekürzt werden soll.⁷⁹⁸ In dieser Rede wird Blancs Standpunkt gegenüber Politikern und deren Verhältnis zur Kunst evident. Es sei auffallend, dass M. Guizot und M. Thiers, zwei Staatsmänner, aufgeschlossen der Kunst, den Kunstwerken und Künstlern gegenüber, noch bei späteren Generationen eine herausragende Stellung einnehmen würden. Beide haben ihre Karriere jeweils im Salon begonnen, M. Guizot 1810 und M. Thiers 1822.⁷⁹⁹

Drei Faktoren sind gemäß Charles Blanc notwendig, damit Frankreich wieder an die Spitze gelangt. Sie konkretisieren sich in drei Forderungen: erstens einer Schule, in der „professeurs de dessin“ ausgebildet werden, zweitens einer Einführung der Ästhetik in den Hochschulunterricht und drittens einer Wiedereinsetzung des Ministeriums der Schönen Künste im Sinne des Colbert'schen Geistes. Er versteht darunter ein Ministerium, das selbstständig und auf lange Sicht hin konzipiert sein sollte, frei von den tagespolitischen Veränderungen und Erschütterungen. Seine Funktion liege darin, Genehmigungen für das Errichten würdiger Einrichtungen zu erteilen, ohne das bereits mühsam Aufgebaute wieder zu zerstören. Die moralische Verpflichtung einer Nation sieht Blanc darin, Kunstwerke, Denkmäler und Bauwerke einschließlich heroischer Dekorationen errichten zu lassen. Er möchte nicht, dass nur ein Kompendium aus Schlachten, Streit und Zank für die Nachwelt übrig bleibt.⁸⁰⁰ Diese Reflexion, die den Schluss der Rede bildet, weist auf den Nachdruck hin, mit dem Blanc deren eminente Signifikanz betont. Blancs Intention ist darauf gerichtet, das

⁷⁹⁷ „Académie française. M. Charles Blanc ...a pronocé le discours“, Le Temps, 01.12.1876

⁷⁹⁸ „Comment ne pas s'étonner maintenant que lorsque des barbares, fort distingués d'ailleurs, viennent demander á la Chambre la réduction, sinon le suppression du budget des beaux-arts, de ce budget que l'on devrait quadrupler par économie, de pareilles énormités, non-seulement ne soulèvent pas l'indignation de l'assemblée, mais soient admises en libre pratique dans la discussion des affaires?“ Ibid.

⁷⁹⁹ „... et que l'amour persévérant des arts, joint à la connaissance de plus fameux artistes et de leurs chefs-d'œuvre et de leur histoire, soit une des supériorités de l'homme d'Etat dont les grandes facultés semblent avoir grandi naguère en proportion même de nos désastres?“ Ibid.

⁸⁰⁰ „Celui qui entreprendrait de composer un livre sr le gouvernement de Périclès, n'aurait pas à nous parler seulement de ses luttes contre l'aristocratie d'Athènes, de ses rivalités avec Cimon et Thucydide, il serait bien empêché, j'imagine, de ne pas nous dire quelque chose touchant la Minerve chrysééhantine de Phidias, et son colosse de bronze qu'on apercevait du cap de Sonium, et les peintures de Polygnote au Paecile, et le Parthénon, et les Propylées.“ Ibid.

Bild einer Nation für die Nachwelt durch Kunst und Kultur zu prägen. Sein Ziel liegt eindeutig in einer Symbiose von Kunst und Politik. Der Schlussabsatz seiner Rede ist gleichsam eine Aufforderung an alle Kunstschaffenden, aber auch an sich selbst, sich dieser Aufgabe zu widmen. Dies muss als persönliche politische Aufgabe gedeutet werden.

Zwischen den Zeilen präsentiert Blanc hier sein Ideal eines Politikers als einer durch Kunst geprägten Persönlichkeit. Seine permanenten Appelle an die Politiker in Bezug auf Kunst sind intensiv und fordernd. Es fällt auf, dass Charles Blanc sich im Moment politischer Anspielungen und Problemdarlegungen auf eine neutrale Ebene begibt: „Non, messieurs, nous ne sommes pas assez artistes, nous n’avons pas assez la notion du rôle que doit jouer un gouvernement dans les arts ...“. Mit diesem Satz macht er sich unangreifbar. Einerseits findet er klare Worte, welche Position die Kunst einzunehmen hat, und erhebt entsprechende Forderungen, andererseits stellt er in jenen Punkten, die ihn selbst betreffen könnten, seine Person in den Hintergrund und entzieht sich auf diese Weise der direkten Verantwortung. Es muss berücksichtigt werden, dass es sich um eine Antrittsrede für die ‘Académie française’ handelt. Die politischen Äußerungen resultieren aus seinem Nachruf auf M. de Carné.⁸⁰¹ Aus diesem biografischen Abriss heraus entwickeln sich politische Bezüge, die partiell die Gestalt von Forderungen annehmen. Man könnte sagen, dass Charles Blanc die Antrittsrede ein Forum für politische Postulate bietet.

4.1.2. In den 1850er und 1860er Jahren

Wenn Charles Blanc 1860 äußert,

La vie morale, la religion, la politique, ne sont point de notre ressort, ou du moins nous ne les regardons que par le côté artiste, c’est-à-dire dans leurs rapports, quand elles en ont, avec la beauté. On dira, si l’on veut, que nous nous sommes fait en ce monde la meilleure part: l’étude et la contemplation de la grâce.⁸⁰²

dann beschreibt er damit auch sein Hauptanliegen. Es entspricht seiner eigenen Vorgehensweise in den 1850er und 1860er Jahren, wenn der Kernpunkt seiner Aussagen sich primär auf die Sichtweise von Kunst und Schönheit konzentriert. Ein 1855 in ‘La Presse’ publizierter Artikel⁸⁰³ macht den Sinngehalt dieser Aussage deutlich. Blanc beschäftigt sich darin mit den Juryentscheidungen im Allgemeinen und mit denjenigen anlässlich der Weltausstellung 1855 im Besonderen. Eine Preisverleihung darf die Würde eines Künstlers nicht verletzen. Dies geschehe jedoch im aktuellen Modus. Er spricht bei den Juryentscheidungen von „unauslöschlichen“ Markierungen, die das Leben des Künstlers und sein Ansehen in Europa prägen. Blanc kämpft für die Würde der Kunst, „L’art est une chose trop subtile, trop fine, et

⁸⁰¹ Zur Rezeption der Blanc-Rede vgl. G. Valbert, “Deux Séances de réception à l’Académie française“, in: Revue des deux mondes, 1877, (S.211-223), bes. S.212 ff. : „M. Charles Blanc avait été injuste pour la politique et pour le style de M. Carné.“

⁸⁰² Charles Blanc, „Pensée modernes sur l’art: pensées, réflexions et maximes, de Daniel Stern“, GBA, 1a/5, 1860, S.207

⁸⁰³ Charles Blanc, „Au secrétaire de la Rédaction“, in: La Presse 10.10.1855

aussi trop élevée, pour tomber jamais sous l'empire des chiffres. On ne saurait, il me semble, numéroter les talents, et proclamer un grand peintre à la majorité de 14 à 12"⁸⁰⁴, und für die Würde der Künstler. Die bisher erfolgten Juryentscheidungen sind für Charles Blanc menschen- und künstlerunwürdig: „L'espérance, l'illusion, ce sont les trésors de l'artiste, c'est là ce qu'il le soutient, ce qui l'anime, et l'on oserait les lui arracher tout d'un coup par une décision solennelle qui, révoquant toutes les autres, serait elle-même irrévocable!“⁸⁰⁵

Blanc intendiert nicht, die Preisverleihungen abzuschaffen, sie müssten jedoch „den besonderen Charakter von Bewunderung und Würdigung“ besitzen. Darüber hinaus fordert er Urteile, die weder den bereits erworbenen Ruhm eines angesehenen Künstlers schädigen noch künftige Erfolge vereiteln.⁸⁰⁶ Juryentscheidungen sollen nach Blancs Meinung eine Konkordanz mit dem Gesamtwerk des Künstlers aufweisen. Der aktuelle Modus der Preisverleihung zeige, dass der Staat kein „unfehlbarer, absolut sicherer Kenner“ sei. Kunst müsse für den Staat das „edelste und mächtigste Mittel des Regierens“ sein. In der Sprache der Kunst müsse er sich an die „einfacheren und ungebildeten Schichten der Bevölkerung“ wenden können.

Mais ce qu'il lui importe, à l'Etat, c'est que les grandes pensées revêtent une forme sensible, éloquente et digne d'elles; c'est que le peuple, par exemple, puisse apprendre, sans professeur et sans livres, non seulement l'histoire de France, mais la biographie de ce grand homme qui s'appelle l'humanité.⁸⁰⁷

Dementsprechend insistiert Blanc sehr nachdrücklich darauf, die Preisverleihung nach dem momentan gültigen Modus abzuschaffen. Sollte dieser dennoch beibehalten und die ‚Exposition universelle‘ weiterhin als ein „salon agrandi“ betrachtet werden, müsste zwischen den renommierten, seit langem teilnehmenden und den neu hinzugekommenen Künstlern differenziert werden. Dies stellt für Charles Blanc ein wichtiges Postulat dar. Die bereits prämierten Künstler und Werke müssten nicht durch neue Auszeichnungen geehrt werden. Sein Vorschlag sieht vor, den Wettbewerb im Rahmen der Weltausstellung nicht für einen einzelnen Künstler, sondern für eine Nation auszuschreiben. Unter anderem hätte dieser Vorschlag, so Blanc, den Vorteil, dass Frankreich der Status des „premier artiste du monde“ zufiele. Zudem würde es dem „bon goût“ einer Nation entsprechen, sich in Gastfreundschaft allen anderen Künstlern zu öffnen und Stillschweigen über die eigenen Verdienste zu wahren. Damit wäre an die antiken Traditionen von Höflichkeit angeknüpft.

Der Artikel liefert das beste Beispiel und Verständnis dafür, was Charles Blanc in seiner Aussage von 1860 meint und für ihn in den 50er und 60er Jahren allgemeine Gültigkeit hat. Seine politischen Äußerungen erfolgen nur aus einer rein kunstrelevanten Perspektive. Sie stehen unter dem Diktum von Kunst und Künstler. Forderungen und Kritik in Bezug auf den Staat werden lediglich in einer subtilen Weise und in impliziter Form vorgebracht, indem

⁸⁰⁴ Ibid.

⁸⁰⁵ Ibid

⁸⁰⁶ Seine Kritik in den Artikeln über die Weltausstellungen von 1867 und 1878 weisen fast den identischen Wortlaut von 1855 auf, wenn es um die Medaillenvergabe geht. 1867/78: „Est-il convenable de classer un peintre quand il est jeune, et de le déclasser quand il ne l'est plus“. 1855: „Et de quel droit, après tout, un jury quelconque, viendrait-il refaire, le passé et s'imposer à l'avenir?“

⁸⁰⁷ Charles Blanc, „Au secrétaire de la Rédaction“, La Presse 10.10.1855

ausschließlich die Kunst als Ausgangspunkt gewählt wird. Von rein politischen Themen zieht er sich augenscheinlich zurück. Der Grund dürfte in zwei Komponenten zu suchen sein, zum einen in dem Schicksal seines Bruders und zum anderen in der allgemeinen Situation des Zweiten Kaiserreiches und deren Folgen für das Schrifttum.

Die politischen Geschehnisse um seinen Bruder und dessen Flucht aus Frankreich nehmen offensichtlich Einfluss auf Charles Blanc.⁸⁰⁸ Dies wird in der Themenwahl seiner publizierten Texte und in seinen Tätigkeiten evident. So konzentriert er sich auf Kunstfragen mit reduziertem politischem Anspruch. Er unternimmt Reisen, aus denen mehrteilige Reiseberichte rekrutieren.⁸⁰⁹ Er beendet seine Werke 'L'Œuvre de Rembrandt' (1853) und 'L'Histoire des Peintres' mit den Teilen über die französische und holländische Schule und befindet sich mitten im Arbeitsprozess zur 'Grammaire des arts du dessin'.⁸¹⁰ Allgemein ist bei ihm in jener Zeit eine stärkere Affinität zu kunsthistorischen und kunsttheoretischen Publikationen zu konstatieren, die zu Lasten von zeitbezogenen Themen und damit auch von politisierenden Äußerungen gehen. Dies stimmt mit den Beobachtungen Loubères⁸¹¹ überein, der in seiner ausführlichen Monografie über Louis Blanc zum Ergebnis kommt, dass sich dessen Einfluss während der Zeit des Exils auf Charles Blanc immer mehr verringert. Die lange Abwesenheit des Bruders hätte zwar die brüderliche Beziehung intensiviert, die politische ökonomische Orientierung früherer Jahre sei jedoch reduziert.

Charles Blancs 1848 gehaltenes Plädoyer für die Demokratie als günstigste politische Staatsform für die Kunst erfährt in den 60er Jahren eine besondere Bedeutung. Er intendiert eine Zugangsform für 'Alle'. Worte wie „publique“, „pour tous“, „tous ensemble“ etc. werden dominant. Das Postulat des demokratischen Zugangs zum Kunstwerk wird in den Schriften augenscheinlich, das Wort „demokratisch“ bekommt bei ihm in dieser Zeit eine pragmatische Zielsetzung. Er ist politisch, ohne expressis verbis politisch zu formulieren. Er postuliert eindeutig Demokratie, nennt sie aber nicht. Pierre Vaisse bezeichnet Charles Blanc als einen offenkundigen Republikaner, der trotz der engen Verbindung mit seinem Bruder niemals in politische Aktivitäten involviert gewesen sei.⁸¹²

Die politischen Ereignisse um seinen Bruder haben ihn zweifelsohne zu innerer Einkehr, aber auch innerer Emigration geführt und dementsprechend für einen neuen Gesinnungswandel, zumindest nach außen hin, sensibilisiert. Weiterhin muss auch die historisch politische Situation als übergreifende, signifikante Komponente berücksichtigt werden. Das Zweite Kaiserreich (1852-1870) versucht generell subversive Tendenzen der Schriftsteller und

⁸⁰⁸ Vgl. III. Kapitel ‚Rezeption, -- Einige Stimmen weisen auf diesen Einfluss hin; es wird berichtet, dass Charles Blanc in der Zeit des Exils von Louis Blanc ein „anderer“ gewesen sein soll.

⁸⁰⁹ Dreiteiliger Artikel über seine Reise nach Athen, 'De Paris à Athènes', GBA, 1a/8 und 1a/9, 1860; mehrteiliger Artikel 'De Paris à Venise', L'Artiste, 3/1857

⁸¹⁰ Vgl. Brief an Edouard Houssaye, am 21.3.1861, publiziert in GBA, 1a/10, 1861

⁸¹¹ Leo Loubère, Louis Blanc, his life and his contribution to the rise of french-socialism, (Evanston, University Press 1961) Ann Arbor/London 1979

⁸¹² Pierre Vaisse, La troisième république et les peintres, Paris 1995, S.41-42

Journalisten einzudämmen. Kein anderes Regime im 19. Jahrhundert hat die literarisch und geistig führenden Kräfte des Landes so sehr gegen sich aufgebracht wie das von Napoleon III. Fast sämtliche Schriftsteller stehen nach 1851 in Opposition zum Staatswesen. Maxime du Camp beklagt, dass man während der Regierungszeit Napoleons III. eine äußerst vorsichtige Ausdrucksweise zu befolgen habe, sei es in Worten, Gedanken oder selbst den Auslassungen⁸¹³, und Jules Favre bestätigt dies, wenn er 1862 sagt, dass es in Frankreich nur einen einzigen Journalisten gebe, nämlich den Kaiser.⁸¹⁴ Das Zweite Kaiserreich erlässt am 17. Februar 1852 ein rigoroses Pressedekret, das durch ein System von Überwachungen, Einschüchterungen und Suspendierungen bestimmte Publikationsorgane zu eliminieren in der Lage ist. Die Existenzgrundlage des Mediums Tageszeitung ist problematischer geworden. 1860 verschlechtern sich die Rahmenbedingungen für Veröffentlichungen in den Tageszeitungen. Kurz darauf beginnt ein behutsam eingeleiteter politischer Liberalisierungsprozess, der seinen Ausdruck in dem weniger repressiven, wenngleich auch immer noch autoritären Pressegesetz vom 11. Mai 1868 findet.

Das Zeitgeschehen spiegelt sich außer in Ereignissen um seinen Bruder auch in Charles Blancs Wirken wider. Gerade während des Zweiten Kaiserreiches scheint Blanc eine andere Gangart einzunehmen. In jener Zeit hält er sich zurück, zum einen was aktuelle Schriften anbelangt, zum anderen in seinen Äußerungen. Wie bereits erwähnt, ist der Großteil der Themen seiner Schriften rein auf Kunstfragen ausgerichtet. In den Jahren 1857 und 1858 veröffentlicht er Reise- und Ausstellungsberichte in 'L'Artiste'.⁸¹⁵ Ab 1859 publiziert er vorwiegend in der eigenen 'Gazette des Beaux-Arts' vor allem Texte, die weder politischen Charakter noch politische Anspielungen aufweisen: Briefe, Nachrufe, Reisebeschreibungen, Buchrezensionen. Es gibt lediglich vier Ausnahmen.⁸¹⁶ Die 'Gazette' scheint ihm ein weniger gefährlicher Publikationsort zu sein. Sie ist zum einen von ihm selbst gegründet und zum anderen ausschließlich der Kunst gewidmet. Er kann sich somit weitgehendst größeren Repressalien und einer umfassenderen Zensur entziehen. Bis 1864 bleibt die 'Gazette' das primäre Organ seiner Veröffentlichungen.⁸¹⁷ Die zu Beginn des Kapitels zitierte Aussage Blancs von 1860, dass er Politik nur von der künstlerischen Seite aus betrachten wolle, bestätigt sich in diesen Beiträgen in vollem Umfang. Deren politische Anspielungen und Äußerungen beziehen sich rein auf kunstrelevante Institutionen und sind darüber hinaus in einer Kunstzeitschrift platziert. Eine explizite Distanzierung von Politik und politischen Äußerungen, offen formuliert in einer diesbezüglich brisanten Zeit, wie es das Jahr 1860 darstellt, muss auch als indirekter oder sogar taktischer Hinweis auf die politischen Umstände interpretiert werden.

⁸¹³ Robert Justin Goldstein, *Political censorship of the arts and the press in nineteenth-century Europe*, New York 1989, S.57

⁸¹⁴ Charles Ledré, *Histoire de la presse*, Paris 1958, S.248

⁸¹⁵ Vgl. Anhang

⁸¹⁶ La société des arts-unis (1860), La bibliothèque de l'école (1864), Sur l'institution du Nouveau Grand Prix (1864), L'union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie' (1865)

⁸¹⁷ Vgl. Kap.II./Pkt. 5.2.

1868 äußert sich Blanc freimütig über das Verhältnis von Künstler und Staat. Bei Ingres vermisst er gänzlich die Vorstellung von politisch gerecht und ungerecht.⁸¹⁸ Mit seiner vollkommenen Unparteilichkeit habe Ingres, so Blanc, mit seinem Zeichenstift und seinem Talent allen Mächten gedient, zuerst dem Empire, dann der Restauration und schließlich der Julimonarchie, ohne jegliche Unterschiede zwischen den Grundsätzen der einzelnen Regierungen gemacht zu haben. Allein für den Despotismus habe er bei ihm eine größere Vorliebe verspürt. Diese Äußerung fällt in das Jahr des neuen Pressegesetzes und damit in eine Zeit, in der bereits ein Aufschwung infolge des politischen Liberalisierungsprozesses evident ist. Zusammen mit der Aussage von 1860, als die Verschlechterungen der Rahmenbedingungen der Presse besonders deutlich sind, ergibt sich ein interessantes Resultat. Charles Blancs Kritik an Ingres, der allen politischen Systemen zur Verfügung gestanden habe, fällt ex negativo auf Blancs eigene politische Position zurück. Berücksichtigt man Blancs gezielt eingesetzte, doch latent gehaltene Anspielungen, dann erfährt die Aussage über Ingres eine höhere, emphatische und auf Blanc selbst gerichtete Bedeutung. Seine pointierte Bemerkung des Jahres 1860, dass Politik nicht sein Bereich sei, muss als ausdrückliches Zeichen der Ablehnung der politischen Ordnung gelten, insbesondere wenn in den folgenden Jahren die pragmatische Umsetzung dieser Aussage, die sich in seiner veränderten schriftstellerischen und journalistischen Tätigkeit manifestiert, beachtet wird. Die als subtile Andeutung seiner eigenen, bewusst herbeigeführten Distanzierung zu wertende Kritik an Ingres Verhalten passt zu der in der Aussage von 1860 enthaltenen politischen Meinung. Die Zusammenführung der Äußerungen von 1860 und 1868, zum einen nur den Bereich der Kunst zu beachten und zum anderen die Kritik daran, in jedem politischen Regime aktiv zu sein, lässt eine konkrete Schlussfolgerung zu. Blanc bezieht eindeutig eine politische Stellung und spricht auch für seine eigene Person. Die Ablehnung eines politischen Systems findet sich in feinen Nuancierungen in Blancs gesamtem Wirken.

4.2. Seine kunstpolitischen Maßnahmen

Generell treten weniger Charles Blancs Einzeltaten oder -leistungen als politisch in Erscheinung, sondern es ist vielmehr sein lebenslanger Einsatz in den verschiedenen Funktionen des Kunstbereichs, der politisch genannt werden kann. Sein hoher Verdienst ist es, über Jahrzehnte ein kontinuierlich steigendes Interesse an Fragen der Kunst in sämtlichen Bevölkerungsschichten geweckt und endlich auch eine gezielte Kunsterziehung, dem jeweiligen Bildungsgrad entsprechend eingeführt zu haben.⁸¹⁹ Er strebt eine wirkliche Demokratisierung der Kunst an. Sichtbar wird dies in seiner besonderen Liebe zu den grafischen Künsten, in den Stichen nach berühmten Meisterwerken, die durch eine hohe Auflage ein Massenpublikum erreichen können. Seine Projekte wie die 'Gazette des Beaux-Arts', die 'Grammaire des arts

⁸¹⁸ „... notion du juste et de l'injuste en matière politique“, Charles Blanc: „Ingres, sa vie et ses ouvrages“, 7e article, GBA, 1a/24, 1868, S.531 und allg. S. 525ff

⁸¹⁹ Vgl. Schluss: Zugang zum Kunstwerk

du dessin‘ oder die ‘Grammaire des arts décoratifs‘ und allgemein die enorm hohe Intensität seiner journalistischen Tätigkeit sind Ausdruck seiner Intention, Kunstwissen der Gemeinschaft zu vermitteln. Gerade mit der Streuung seiner Aktivitäten auf verschiedene Medien erreicht er einen weiten Kreis differenzierter Rezipienten. Auf diese Weise gelingt es ihm, weniger beachtete Kunstgattungen zu fördern und Künstlern Arbeit zu verschaffen.

Vielleicht ist gerade dieser zwar immer latent vorhandene, dennoch leicht zu übersehende Aktivismus ein Grund, dass Timothy Clark über Charles Blanc urteilt, dieser habe es trotz vieler Bemühungen nicht geschafft, den politischen Pressionen der alten Art, denen das ‘Bureau des Beaux-Arts‘ ausgesetzt war, aus dem Weg zu gehen.⁸²⁰ Clark zählt die vielfältigen Gründe auf, warum nichts getan wurde, obwohl jedermann von einer neuen Art von staatlicher Kunstförderung, von Armeen von Malern, vom Ende des Individualismus sowie vom Beginn der künstlerischen Demokratie redete und der Staat dem Papier zustimmte. Dem Urteil ist in dieser Form sicher nicht zuzustimmen, denn Charles Blanc kann in keinsten Weise als tatenlos charakterisiert werden.

Während der ersten Amtszeit als Direktor von April 1848 bis Februar 1850, trifft Blanc einige konkrete kunstpolitische Maßnahmen. Zu ihnen zählt die Vorbereitung und Durchführung der ‘Fête de la Concorde‘, einen riesigen Festes, das am 21.5.1848 zu Ehren der neuen Republik veranstaltet wird. Dieser Anlass dient dazu, eine zahlreiche Künstler- und Handwerkerschaft durch Auftragserteilungen finanziell zu unterstützen.⁸²¹ Dieses Beispiel veranschaulicht sehr deutlich, dass Blanc seine Hauptaufgabe darin sieht, den Kürzungen des Etats in den Künsten entgegenzuwirken.

Einen seiner größten Aufträge⁸²² erteilt Charles Blanc dem Maler Eugène Delacroix (1798-1863) zur Freskierung der Taufkapelle in Saint Sulpice.⁸²³ Ein weiterer Auftrag ergeht an Thomas Couture (1815-1879) zu dem Bild ‘Kriegsfreiwillige von 1792‘⁸²⁴, das jedoch unvollendet bleibt. Darüber hinaus ist Blancs konsequent betriebene Kunstförderung hervorzuheben, was

⁸²⁰ Timothy Clark, *Der absolute Bourgeois, Künstler und Politik in Frankreich 1848-1851*, Hamburg 1981, S.65

⁸²¹ Vgl. Archives Nationale, F21, 720ff (Programme der Festlichkeiten, Listen der Aufträge an Handwerker und Künstler, Briefe der Künstler mit positiver Reaktion u.a.); davon berichtet auch Auguste Baluffe in seinem Nachruf, *L'Artiste*, 40, 1882

⁸²² Archives Nationale, F21, 24

⁸²³ Briefwechsel siehe E. Delacroix, *Correspondance générale*, Hrsg. André Joubin, Paris 1936-1938 (5 Bde.), Bd.2, S.391-392. Brief Delacroix‘ an Blanc bzgl. der Auftragserteilung, Bd.4 (S.256-257) und Brief Delacroix‘ nach Beendigung der Arbeiten. -- vgl. auch „Les peintures murales d'Eugène Delacroix - au palais Bourbon -“, *Le Temps* 6.5.1881; „Eugène Delacroix“, GBA, 1a/16, 2.Artikel, 1864 „Il faut rendre cette justice aux différents ministres qui sous le règne de Louis-Philippe eurent les Beaux-arts dans leurs attributions, à M.Thiers, notamment, que jamais Delacroix ne manqua de travaux. Non-seulement on ne cessa de lui confier la décoration des édifices publics, le Salon du roi, les hémicycles et les coupôles du Palais-Bourbon, la coupole de la Bibliothèque au palais du Luxembourg, mais encore on lui demanda de grand tableaux pour les églises de Paris et pour le musée de Versailles où resplendit un de ses chefs-d'œuvre, l'Entrée des Croisés à Constantinople. Grâce à la sollicitude intelligente d'un gouvernement qui a tant de fois reçu et si souvent mérité la qualification de *bourgeois*, l'artiste le moins fait pour plaire à la bourgeoisie (dans le sens qu'on attachait à ce mot) ne resta pas un seul moment inactif, ayant toujours eu des tableaux à peindre et des murailles à couvrir.“ GBA 1a/16, S.126

⁸²⁴ Vgl. Archives Nationale, F21, 22 / 24 -- Thomas Couture, 1815-1879, sa vie, son œuvre, son caractère, ses idées, sa méthode, par lui-même et par son fils, Paris 1932 ; Timothy Clark, *Der absolute Bourgeois*, S.89ff -- siehe auch Charles Blanc, „Exposition des œuvres de Couture au palais des Champs-Élysées“, *Le Temps*, 8.9.1880, siehe Anhang

sich in in seiner Ankaufstätigkeit niederschlägt, insbesondere im Bereich der Landschaftsmalerei.⁸²⁵ Von ihm unterstützte Maler sind: Eugène Fromentin⁸²⁶, Camille Corot, Jean-François Millet, Charles-Francois Daubigny⁸²⁷, Jules Dupré, Alexandre Decamps und Théodore Rousseau. 1849 und 1850 werden Landschaftsbilder zur zweit wichtigsten Kunstkatgorie in der staatlichen Ankaufspolitik. Dementsprechend werden im Salon 36 Auszeichnungen an Genremaler und 43 Auszeichnungen an Landschaftsmaler verliehen.⁸²⁸ Auch die akademische Historienmalerei⁸²⁹, insbesondere die von Paul Delaroche, Ary Scheffer und Jean-Auguste-Dominique Ingres, und der Klassizismus erfahren eine besondere Beachtung. Antoine Etex (1808-1888), einer der eifrigsten Republikaner⁸³⁰ und guter Freund der Blanc-Brüder, erhält mehrere Aufträge⁸³¹. Darunter befindet sich der zur Plastik 'La ville de Paris implorant Dieu pour les victimes du choléra'.

Zunehmend unterstützt Charles Blanc die auf private Zwecke ausgerichtete Kunst wie die Landschafts- und Genremalerei. Er setzt sich für die Ausmalung der in jener Zeit entstehenden oder bereits entstandenen Bahnhöfe ein.⁸³² Bahnhöfe gelten als Symbole des neuen Fortschritts und spielen aufgrund der großen Bedeutung der Eisenbahn in der modernen Welt bei den Saint-Simonisten wie auch besonders bei Louis Blanc⁸³³ eine eminente Rolle.

4.3. Charles Blanc und der politische Einfluss: Der Saint-Simonismus und der Utopiebegriff

Der Vorwurf der Tatenlosigkeit, der mangelnden Realisierung der Projekte und der fehlenden Durchsetzungsfähigkeit wird im 19. und 20. Jahrhundert mehrmals im Kontext zu Charles Blancs politischen Aussagen und zu seinen Tätigkeiten erhoben. Politischer Aktionismus im Sinne von stringenter Umsetzung geäußerter Postulate ist bei Blanc wenig vorhanden. Sein Anliegen konzentriert sich darauf, Kunstinteresse und Kunstwissen mittels eines breiten Spektrums von verschiedenartigen Projekten in das Volk zu infiltrieren.

Eine Antwort auf die Vorhaltungen gegenüber Charles Blanc und dessen „Politik“ kann in den Aussagen von Marx und Engels gefunden werden. Marx nennt die Vertreter des

⁸²⁵ Archives Nationale, F21 496, Listen von Ankäufen und Aufträgen

⁸²⁶ L'Artiste, 8.Ser /22/1876 Eugène Fromentin. Lettre à M. P. de Saint-Victor (S. 287-294)

⁸²⁷ Archives Nationales, F21, 23. Ankauf von Daubigny „Soleil couchant“ am 12.6. 1848

⁸²⁸ Zahlen nach C. Isnard, zit. in: T. Clark, S.103

⁸²⁹ Archives Nationale, F21, 496ff - Listen von Ankäufen und Aufträgen

⁸³⁰ Zur Rolle Etex' im Umfeld der Blanc-Brüder, vgl. Clark, S.105ff

⁸³¹ Archives Nationales, F21, 24

⁸³² Zur Architektur von Bahnhöfen und Eisenkonstruktionen: Michel Ragon, L'Architecture des gares: naissance, apogée et déclin des gares de chemin de fer, Paris 1984

⁸³³ Vgl. Org, 1.Buch, 5.Kap., S.71; 2.Buch/Résumé nach 4.Kap. S.119 --- In diesem Zusammenhang bes. erwähnenswert die 1834 geführten Diskussionen über das zu wählende Regime im Eisenbahnwesen; Louis Blanc befürwortet voller Überzeugung den Bau und den Betrieb durch den Staat.

utopischen Sozialismus "trotz aller Kritik diese Patriarchen des Sozialismus". Man soll sie ebenso wenig verleugnen, wie die modernen Chemiker die Alchimisten, ihre Väter, verleugnen sollen. Engels beschreibt sie als Männer, die „bei aller Phantasterei und bei allem Utopismus zu den bedeutendsten Köpfen aller Zeit gehören und zahllose Dinge genial antizipierten, deren Richtigkeit wir jetzt wissenschaftlich nachweisen.“⁸³⁴ Die Utopiekritik des Kommunistischen Manifests an den frühsozialistischen Theorien lässt sich stichwortartig in den beiden Vorwürfen der Ohnmacht und der Willkürlichkeit zusammenfassen.⁸³⁵

Blancs Vielfalt an Plänen und Projekten assoziiert die politische Gesinnung des Frühsozialismus mit dem damit verbundenen essentiellen Terminus der Utopie. Der Saint-Simonismus und der Utopiebegriff nehmen eine wesentliche Position ein. „Utopie“⁸³⁶ ist ein junger Terminus der politisch sozialen Sprache. Aus dem Ortsnamen Utopia von Thomas Mores 1516 entstandener Schrift verwandelt er sich zum politischen Gesinnungs- und literarischen Gattungsbegriff. Vor allem in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts gewinnt er als „politischer Kampfbegriff“ zunehmend an Bedeutung. Ende der 30er Jahre erlangt er im Rahmen der sozialistischen und kommunistischen Lehre die Bedeutung eines politischen Schlagworts. Der Utopiebegriff ist zunächst ein Raum- und Zeitbegriff gewesen. Insbesondere ab den 1830er Jahren entwickelt er sich zu einem auf die Zukunft bezogenen Terminus. Er wird im 19. und 20. Jahrhundert zu einem der wichtigsten Grundbegriffe der Fortschrittskritik. Überwiegend in einem pejorativen Sinn gebräuchlich, erfährt der Utopiebegriff im 19. Jahrhundert bereits eine wertneutrale bis zuweilen sogar positive Verwendung.

1818 beantwortet Fourier die Frage, was Utopie sei, mit: „C'est le rêve du bien sans moyen d'exécution, sans méthode efficace“.⁸³⁷ Diese Definition paraphrasiert den Tatbestand, dass die utopischen Sozialisten jeglichen politischen Aktionismus verurteilen. Damit werden auch Charles Blanc und sein Verhalten bezüglich der Realisierung kunstpolitischer Vorhaben gekennzeichnet. Fouriers „Traum des Guten“ ist die Grundlage allen Schaffens bei Blanc. Seine Methode ist zwar wirksam, jedoch langfristig angelegt und nur im Rahmen seines Gesamtwerkes zu erfassen. Darüber hinaus zeigt sich in seinem gesamten Schaffenswerk eine Affinität zum „Utopischen“. Seine Projekte und Ideen sind im Allgemeinen richtungsweisend für spätere Entwicklungen. Dies ist nicht nur in dem allgemein historischen Rahmen, sondern auch innerhalb seines eigenen Werkes evident. Wie stetig festzustellen ist, bereiten einzelne Projekte immer wieder neue vor. Engels Ausdruck des genialen Antizipierens veranschaulicht den Modus Blanc'scher Handlungen. Die neuere Bedeutung des Begriffes 'utopiste' passt approximativ zum Kunstpolitiker Charles Blanc. Blanc darf als Enthusiast, Schwärmer und Projektmacher bezeichnet werden, jedoch niemals in der Konnotation von weltfremd oder unpraktikabel verstanden werden. Wenn Kant einen „Schwärmer“ als denjenigen definiert, der

⁸³⁴ Geschichtliche Grundbegriffe, Bd.9, Artikel „Sozialismus“, S.1167-68

⁸³⁵ Geschichtliche Grundbegriffe, Bd.6, Artikel „Utopie“, S.767

⁸³⁶ Bei den Ausführungen über den Terminus 'Utopie' berufe ich mich im Folgenden auf die ausführliche Darstellung in: Geschichtliche Grundbegriffe, Bd.6, Artikel „Utopie“, S.733ff. Zur Begriffsgeschichte: Historisches Wörterbuch der Philosophie, Bd.11., S.510ff

⁸³⁷ Charles Fourier, Généralités sur l'équilibre en composé, 1818, in: Geschichtliche Grundbegriffe, S.760

„jetzt schon nach den Empfindungen der künftigen Welt lebt und spricht“⁸³⁸, dann charakterisiert dies einen Teil der Person Charles Blanc.

Interessant erscheint in diesem Zusammenhang eine Aussage von Louis Blanc, in der er über den utopischen Charakter von Reformplänen und deren historischen Verlauf reflektiert. Projekte von Männern wie Sokrates, Galilei und Fulton seien Realität geworden, obwohl sie als Utopisten bezeichnet würden.⁸³⁹ Analog zur Denkweise der utopischen Sozialisten in geschichtlichen Dimensionen und zur Einführung der Kategorie Zukunft in das wissenschaftliche Denken, sind Charles Blancs kunstpolitisches Reflektieren und Handeln längerfristiger angelegt.

Politische und soziale Reform- oder Verfassungsentwürfe werden bis weit in das 19. Jahrhundert hinein nur im polemischen Sinn als ‘Utopien’ bezeichnet. Bei geringerem Realisierungsanspruch sprechen die Autoren im Allgemeinen von „Projekten“ oder „Ideen“, von „Träumen“ und „Visionen“ wenn sie vor allem als fiktionale Erzählungen auftreten. 1802 formuliert Saint-Simon in ‘Lettres d’un habitant de Genève à ses contemporains’: „Est-ce une apparition? N’est-ce qu’un rêve? je l’ignore; mais je suis certain d’avoir éprouvé les sensations dont je vais vous rendre compte.“⁸⁴⁰ Die Frage, ob es nur eine Vision oder ein Traum gewesen sei, kann Saint-Simon sich selbst zwar nicht beantworten, er ist sich jedoch seiner erlebten Empfindungen sicher. Charles Blancs Träumereien in den Salonberichten von 1868/1869 weisen eine bemerkenswerte Parallele zu Saint-Simons Äußerung auf. Die Visionen für einen zukünftigen „besseren“ Salon können weder einer Wirklichkeitsebene noch einer eindeutigen Fiktionalität zugeordnet werden. Ebendiese schwankende und nicht klar zu determinierende Komponente in Saint-Simons Aussage wiederholt sich bei Blanc.⁸⁴¹ Auch Charles Blanc dürfte sich sicher sein, dass er die Empfindungen eines veränderten und neu organisierten Salons „erlebt“ hat. Diese Übereinstimmung zeigt nicht nur Blancs Nähe zur politischen Terminologie des 19. Jahrhunderts, insbesondere zur utopisch sozialistischen, sondern vor allem die Verbindung von Denken und Wirken Charles Blancs zur Lehre des Saint-Simons. Einzig die Leidenschaft zählt für Saint-Simon zu der Kraft, die Menschen zu großen Anstrengungen zu bewegen imstande ist. Der Erwerb neuen Wissens, der aufgrund von Ehrgeiz, Größe und Ruhm erfolgt ist, zählt seiner Ideologie gemäß zu den glücklichsten und für den Menschen würdigsten Augenblicke. Leidenschaft, die zu neuen Erkenntnissen führt, nennt er die „hohe Würde“ des Menschen.⁸⁴² Diese Aussage resultiert aus der Frage, ob eine Revolution durch Leidenschaft oder durch Mäßigung beendet werden kann. Saint-Simons Auffassung ist gleichsam die Basis, auf der Charles Blanc sein Wirken legt. In vielen seiner Schriften verweist er stetig auf die „passion“. Saint-Simon spricht von der „Liebe zur Menschheit“, die ein „genialer Mensch“ besitzen soll. Sie sei in der Lage, ihn Wunder

⁸³⁸ Immanuel Kant, Reflexionen zur Anthropologie, zit. in: Geschichtliche Grundbegriffe, S.762

⁸³⁹ Louis Blanc, „De la véritable théorie du progrès“, 1850, in: Questions d’aujourd’hui et de demain, Bd.5, S.243

⁸⁴⁰ Claude-Henry Saint-Simon, Lettres d’un habitant de Genève à ses contemporains, in: ders. Œuvres choisies, 3 Bde, Brüssel 1859, Nachdruck, Ausgabe Hildesheim/New York 1973, 3 Bde., 1.Bd, S.32

⁸⁴¹ Vgl. Kap.I, Späte Salonschriften

⁸⁴² Saint-Simon, Lettres d’un habitant de Genève à ses contemporains, bes. das Kapitel ‘Réponse d’un ami’, S.5-14,

verrichten zu lassen. Wie schön sei es, zum Wohle der Menschheit zu arbeiten.⁸⁴³ „L'humanité“ und „l'amour“ sind die zwei Begriffe, die eine zentrale Rolle in Saint-Simons Wirken spielen. Es sind auch die primären Leitgedanken des Charles Blanc. Wie Saint-Simon darauf verweist, dass alle Ideen und Bemühungen auf ein einziges Ziel gerichtet sein müssen, was bei ihm die für die Industrie günstigste Organisation heißt, so zielen Charles Blancs Bemühungen einzig auf eine allumfassende Vermittlung von Kunst und Kunstgeschehen ab. Die erste, 1802 von Saint-Simon verfasste Schrift, die anonymen 'Lettres d'un habitant de Genève á ses contemporains', erscheint 1803 in kleiner Auflage. Er wendet sich darin an drei „Klassen“: an die Gelehrten und Künstler, an die Eigentümer und Besitzlosen. Saint-Simon unterbreitet den Vorschlag einer Subskription zugunsten der Entwicklung und Förderung wissenschaftlicher Begabungen sowohl auf dem Gebiet der Naturwissenschaften als auch dem der Literatur, Malerei und Musik. Der „dritten Klasse“ erklärt er, dass Unwissenheit und Armut sich ebenso paaren wie Wissen und Verbesserung des eigenen Schicksals. Die geistige Macht soll sich in den Händen von Wissenschaftlern befinden, die weltlich zeitliche Macht in den Händen von Eigentümern. Weil der Fortschritt der Wissenschaft und die Entfaltung der Künste auch für die Kategorie der Nichteigentümer von Nutzen seien, sollten auch sie sich an der Subskription beteiligen. Er fordert, Wissenschaftlern die Leitung der Gesellschaft zu übertragen und allen Bürgern eine für die Allgemeinheit notwendige und nützliche Tätigkeit aufzuerlegen. Dieser Gedanke einer „geistigen Führungsorganisation“ findet sich völlig im Denken von Charles Blanc wieder. Für Saint-Simon gilt es, neben der Befriedigung materieller Bedürfnisse auch die umfassende Bildung des Menschen sowie die Fähigkeit und Möglichkeit zu kulturellen Genüssen zu fördern. Er formuliert als „zweifachen“ Gewinn das moralische und das materielle Glück. Für ihn bedeutet dies, dass die Tätigkeit im Bereich der Kultur, der Fabrikation und des Handels weitmöglichst angeregt und gefördert werden muss. Betrachtet man den von Saint-Simon vorgeschlagenen neuen Gesellschaftsvertrag und stellt ihn Charles Blancs lebenslangen Forderungen und Bemühungen gegenüber, dann manifestieren sich Parallelen. Im ersten Paragraph des Vertrages wird die Befriedigung der nationalen Bedürfnisse formuliert. Analog dazu legt Charles Blanc sein Hauptaugenmerk auf die Förderung der französischen Kunst und der französischen Künstler, insbesondere wenn es um die auszurichtenden Ausstellungen, wie die Weltausstellungen geht. Saint-Simon schlägt eine soziale Umorientierung des Reichtums vor, die auf die Bedürfnisse aller Mitglieder der Gesellschaft ausgerichtet ist, statt auf die Mehrung des persönlichen Reichtums weniger. Eine diesbezügliche Entsprechung findet sich bei Charles Blanc, wenn er eine Neuorientierung der „Kunstwelt“ anstrebt. Sein Schaffen visiert die Befriedigung des großen Kunstpublikums an. Die Aspekte, die unter „demokratisch“ „allumfassend“, „gesamtheitlich“ subsumiert und deklariert werden können, implizieren Saint-Simon'sches Gedankengut und müssen aus dieser Perspektive betrachtet und beurteilt werden. In der Weise wie Saint-Simon eine neue Gesellschaft organisieren möchte⁸⁴⁴, versucht Charles Blanc eine neue Struktur des Kunst- und Aus-

⁸⁴³ Ibid. bes. S. 6ff

⁸⁴⁴ Saint-Simon, De la Réorganisation de la société européenne, 1814, in ders., Œuvres choisies, Bd.2, S.251-328

stellungswesens zu initiieren. Blancs angestrebte Reform des Salonwesens sowie seine Forderung nach einer reduzierten Einmischung des Staates in die Belange des Kunstwesens sind Parallelen zu den Saint-Simon'schen Ideen einer neuen Gesellschaftsordnung. Denn ihre Grundvoraussetzungen sind Sicherheit, Ruhe und Nichteinmischung der Regierung in das gesellschaftliche Leben. Die neue Gesellschaftsorganisation muss sich, nach Saint-Simon, auf die Industrie gründen.⁸⁴⁵ Er mahnt, dass Frankreich den Verlust der Führung in Industrie, Wissenschaft und Kunst nicht tolerieren darf. Saint-Simons Abhandlung erscheint 1819 als Einleitung zum 'Organisateur' und wird unter der Bezeichnung 'Parabel' in die Geschichte der Politik eingehen. Auch Blanc kommt mehrfach auf den dort befürchteten Müßiggang zurück. Sein Plädoyer für die 'Ecole de Rome', sowie die Betonung der Bedeutung des „enseignement“ und des „dessin“ für Frankreich sind in eindeutiger Weise der saint-simonistischen Ideologie zuzurechnen. Blancs Kunstkritik präsentiert sich als tendenziell unparteiisches Forum zum Schutz der Qualität von Kunst und als Medium der ästhetischen Erziehung. Dass dabei Saint-Simons Auftrag als Ausgangspunkt für Blancs Arbeitsmethode fungiert, ist offensichtlich. Auch die Konzeption der 'Gazette' und der 'Grammaire' spielt diesbezüglich eine wichtige Rolle. Sie müssen als Instrumentarien betrachtet werden, um einer drohenden Passivität entgegenzuwirken.

In der 1807/1808 erschienenen Schrift 'Introduction aux travaux scientifiques du dix-neuvième siècle' plant Saint-Simon, die berühmte Enzyklopädie Diderots und d'Alemberts auf den jüngsten Wissensstand fortzuführen. Das umfassende Nachschlagewerk mit alphabetischer Folge von Einzelerkenntnissen genügt Saint-Simon nicht mehr. Er strebt ein einheitliches wissenschaftliches System an, das die singulären Wissens Elemente zusammenfasst. Die Gesellschaft soll aufgrund der daraus gewonnenen theoretischen Erkenntnisse reformiert werden. Sein Ziel ist es, ein enzyklopädisches System zu schaffen, das einen höheren Grad an Vollkommenheit aufweist und von neuen Einsichten durchdrungen ist. Übereinstimmungen mit Charles Blancs Bestrebungen sind unübersehbar. Mit der 'Grammaire des arts du dessin' schafft dieser ein umfassendes Grundlagenwerk, auf dem seine Schriften aufbauen. Dieses fundamentale Werk spielt innerhalb Blancs vernetztem System mit dem Ziel einen „Zugang zum Kunstwerk“ zu schaffen, eine zentrale Rolle. Aus dieser Perspektive ist die Feststellung, dass Blanc weniger aufgrund von Einzeltaten, als aufgrund seines Gesamtwerkes herausragt, politischer denn je gefärbt. Blanc strebt in direkter Analogie ein einheitliches System didaktischer Komponenten innerhalb der Kunsterziehung an.

In anschaulicher und idealer Weise zeigen Charles Blancs politische Äußerungen, wie sehr sie fortschreitend von saint-simonistischem Gedankengut infiltriert werden. Die Verflechtungen mit der politischen Gesinnung seines Bruders werden transparenter, wenn man die Beeinflussung durch die saint-simonistische Ideologie einerseits und Louis Blancs saint-simonistischen Umkreis andererseits berücksichtigt. Die Blanc-Brüder entsprechen der Aussage der 1829/1830 erarbeiteten 'Doctrine de Saint-Simon'. Es kann angenommen werden, dass die Brüder den Inhalt der 'Doctrine' kennen, da sie sich zur Zeit der

⁸⁴⁵ Saint-Simon, *Système industriel*, 1821, in ders., *Œuvres choisies*, Bd. 3, S.5-63

Erstveröffentlichung im Jahr 1830 in Paris befinden. Die ‘Doctrine’ malt das Bild einer neuen Gesellschaftslehre, die die Harmonie zwischen den verschiedenen Tätigkeitsbereichen des Menschen herstellt und auf diese Weise „dem Herzen, dem Geist und den Kräften die nötige Ruhe“ gibt.⁸⁴⁶ Die Feststellung des Widerspruchs zwischen den Ansprüchen an die Wissenschaft und Produktion und der Anspruchslosigkeit, mit der das Jahrhundert den Tiefstand in der Kunst hinnimmt, ist der Ausgangspunkt sowohl für Louis als auch für Charles Blanc.

5. Charles Blanc und die ‘Gazette des Beaux-Arts’

5.1. Seine Gründungsidee und die Programmatik der Zeitschrift

Charles Blanc gründet 1859 die ‘Gazette des Beaux-Arts’ und nimmt eine Zeit lang die Stelle des Chefredakteurs ein. Am 21. März 1861 bittet er den geschäftsführenden Direktor Edouard Houssaye, die Position des „rédaction en chef“ aufgrund seines Zeitmangels und seiner Arbeitsüberlastung an ihn abgeben zu dürfen.⁸⁴⁷

Die Zeitschrift ist in zwei Teile gegliedert: Der eine behandelt die zeitgenössischen Künstler und die alten Meister, der andere beschreibt den lebendigen Prozess von Sammlungen und Bauarbeiten. Kunstbewegungen und Sehenswürdigkeiten in Frankreich, dem übrigen Europa und Amerika sollen mit dem Hauptaugenmerk auf Kunstwerkstätten, Verkauf, und Sammlungen vorgestellt werden. Dank der Einsicht und dem Wissen hervorragender Männer soll die ‘Gazette’ das Publikum „éclairer, instruire à propos et conseiller utilement“.⁸⁴⁸ Die Aufgabe der ‘Gazette’ liegt darin, Frankreich mit anderen Ländern zusammenzubringen und sie in einem regen Informationsfluss zu halten. Durch die in den europäischen Städten stationierten „fleißigen, aufmerksam und gut unterrichteten“ Korrespondenten soll ein internationales Kommunikationsnetz für Kunst und Kultur entstehen. In der Hauptredaktion soll die Bereitung der Texte und das Hinzufügen von Abbildungen in Form von Stichen erfolgen.⁸⁴⁹ Die „reproduction gravée“ ist ein wesentlicher Teil der Konzeption der Zeitschrift. Qualitativ wertvolle Kupferstiche und Radierungen dienen als Illustrationen zu verschiedenen Artikeln und als optisches Anschauungsmaterial für die anspruchsvollen Leser. Ein Band der ‘Gazette des Beaux-Arts’ enthält bis zu zwanzig Abbildungen. Blancs Anliegen ist es, nicht nur über Kunst und Kunstwerke zu berichten, sondern diese auch zu illustrieren. Das

⁸⁴⁶ Doctrine saint-simonienne. Résumé général de l'exposition faite en 1829 et 1830. Nach der Erstveröffentlichung in der ‘Révue encyclopédique’, Bd.XLVIII, Nov.1830 und der 2., als selbstständige Broschüre erschienenen Auflage, Paris 1831 (S.12-39), aus: Höppner/Seidel, Bd.II, S. 145 und Anm. 563 -- Es handelt sich um die Kurzfassung (in Form einer Buchbesprechung) der kollektiv erarbeiteten *Doctrine de Saint-Simon, Exposition: Première année* [Darstellung der Lehre Saint-Simons, Erster Jahresbericht], Paris 1830, die die Ansichten über die Gesellschaft und ihre Geschichte wiedergibt. Verfasser ist nach eigenen Angaben Lazare-Hippolyte Carnot (1801-1888), zugleich einer der Hauptredakteure der Langfassung

⁸⁴⁷ Zur Gründung und Historie der GBA, vgl. Maurice Tourneux, „Note cinquantenaire“, GBA 1d/1, 1909, S.5-20; Quellen zur Gründung: Archives Nationales, F 18/355; -- Auf dem Titelblatt der Zeitschrift steht: „Rédacteur en Chef: M. Charles Blanc - Ancien Directeur des Beaux-Arts“ -- Blancs Gesuch, „Lettre à M. Edouard Houssaye“, GBA, 1a/10, 1861, S.5-6

⁸⁴⁸ Charles Blanc, Introduction, GBA, 1a/1,1859, S. 14

⁸⁴⁹ Ibid. S. 10/11

Zusammenspiel von verbaler und optischer Berichterstattung spielt eine eminente Rolle für die Zeitschrift. Wort und Bild und deren gegenseitiges Verhältnis sind konstituierende Komponenten, mit denen sich Charles Blanc auch in seiner Arbeit kontinuierlich auseinandersetzt:

„Heureux privilège des arts du dessin! leurs images muettes sont souvent plus éloquentes que la parole et plus persuasives que l'écriture; elles sont plus frappantes que la réalité même, parce qu'elles la dégagent de tous les détails insignifiants qui l'obstruaient et nous empêchaient de la bien saisir.“⁸⁵⁰

In der 'Gazette des Beaux-Arts' wird eine eindeutige Priorität des Kunstwerkes an sich „vor dem Buchstaben desselben“ evident.⁸⁵¹ Es sollen neue Werke und wertvolle Entdeckungen, junge ambitionierte Künstler und solche, die sich bereits Ruhm erworben haben, vorgestellt werden. Berühmte zum Verkauf angebotene Sammlungen sowie schöne, von Galerien neu erworbene Objekte sollen präsentiert und dem Publikum durch die 'Gazette' zugänglich gemacht werden. In der Blanc'schen Wortwahl heißt das prägnant: „tout ce qui peut enfin toucher l'âme d'un curieux“.⁸⁵² Die Zielgruppe der Zeitschrift ist ein „ausgewähltes Publikum“⁸⁵³, das Blanc als „verlassen auf sich selbst“ umschreibt.⁸⁵⁴ Wie er ausdrücklich betont, ist damit nicht nur die „große Menge“ derer gemeint, die sich in „einem Abgrund voller Irrtümer“ befinden, sondern auch die bedeutende Zahl von angesehenen und „hervorragenden Amateuren“ und „geistreichen Männern“. Die Gründungsidee resultiert aus der Einsicht und dem Wunsch, dem Recherchematerial der 'Amateure' Beachtung zu schenken und ebendieses auch permanent zu erweitern.⁸⁵⁵ Auf der Ebene der Kunst schafft Blanc ein Forum zum Austausch und zur Förderung von Kommunikation und für die Arbeit der 'Amateure'.⁸⁵⁶

Die programmatische Zielsetzung der Zeitschrift formuliert Blanc in der Einleitung zur ersten Ausgabe der 'Gazette des Beaux-Arts':

En dessinant le frontispice de la 'Gazette des Beaux-Arts', nous avons essayé d'exprimer les sentiments qui nous animent et l'idée qui nous dirigera. Pour base à nos travaux, nous prenons l'art antique à son plus beau moment, lorsque, dérochant le feu du ciel, il a soufflé la vie à des figures idéales. Notre première pierre est donc un fragment vénérable de l'immortelle frise du Parthénon. Au sommet, nous avons placé la tête de Léonard de Vinci, parce qu'il fut le grand initiateur de la Renaissance, l'artiste le plus complet des temps modernes, le génie le plus sain, le plus rare et le plus rayonnant de l'Italie. Sur la plinthe sont groupés les divers objets d'art et de curiosité qui feront la matière et l'intérêt de nos études; les merveilles de l'orfèvrerie, de la céramique, de la ciselure, y brillent à côté des instruments et des œuvres du peintre, du statuaire, du graveur. Ainsi, dans l'immense intervalle qui sépare l'antique du moderne, à la lueur de ces deux phares, Léonard de Vinci et Phidias, nous explorerons le monde entier

⁸⁵⁰ Charles Blanc, „Un an à Rome et dans ses environs“, GBA, 1a/9, 1860, S.336

⁸⁵¹ Introduction, S.12

⁸⁵² Ibid. S.11

⁸⁵³ Charles Blanc, „Aux lecteurs de la Gazette“, GBA, 1a/5, 1860, S.6

⁸⁵⁴ Introduction, S.15

⁸⁵⁵ „... du fond de leur province, mille et mille amateurs nous envoient le fruit de leurs avides recherches ... nous ne devons pas oublier que c'est l'Académie d'Avers qui la première a donné l'exemple de ces catalogues substantiels, bien concus, riches de renseignements, que reclame désormais la légitime exigence des amateurs“, Ibid. S. 10

⁸⁵⁶ „... un centre d'où rayonneront les lumières de leur goût et la chaleur de leur enthousiasme“, Ibid. S. 10

des arts du dessin.⁸⁵⁷

Phidias und Leonardo bilden für ihn die Eckpfeiler des inhaltlichen Konzeptes der Zeitschrift. Der berühmte, griechische Bildhauer Phidias (490-430 v.Chr.) ist ein Meister in den verschiedensten Kunstarten, ein großer Organisator, Planer und ein ideenreicher Künstler.⁸⁵⁸ Vor allem zwei Werke haben seinen Ruhm verbreitet: der 'Zeus in Olympia', der zu den Weltwundern gezählt wird, und die 'Athena Parthenos' auf der Akropolis von Athen. Charles Blanc bezeichnet Phidias als „artiste sublime“.⁸⁵⁹ Wenn Blanc von der Biografie des Phidias sagt, dass sie nicht nur eine Beschreibung eines Lebens sei, sondern auch der Geschichte der griechischen Kunst an ihrem Höhepunkt⁸⁶⁰, dann bedeutet dies für die 'Gazette des Beaux-Arts', dass sie auf der höchsten Blüte der Kunst basiert. Das 5. Jahrhundert v. Chr. ist eine Epoche der griechischen Kunst, in der ein vollkommenes Gleichgewicht des Geistigen und Körperlich-Sinnlichen erreicht und dargestellt wird. Dies entspricht Blancs eigenen Wertvorstellungen über Kunst. Phidias' Werke markieren noch eine weitere Aufgabe der 'Gazette'. Die Originale sind verloren, von der Athena Parthenos sind zahlreiche römische Kopien in unterschiedlichen Ausführungen erhalten. Die 'Gazette des Beaux-Arts' visiert eine Wiederentdeckung verloren gegangener Kunstschatze an und will sie in Reproduktionen vor Augen führen.

Der andere Pol ist für Blanc Leonardo (1452-1519), der „vollkommenste Künstler der Neuzeit“. „Léonard de Vinci est un artiste prodigieux en ce qu'il a concilié tous les extrêmes, précédé tous les grands maîtres, prévu toutes les grandes manières.“⁸⁶¹ Leonardo verkörpert mit der Vielseitigkeit eines Genies das universalistische Menschenbild. Sein künstlerisches Schaffen zeichnet sich durch höchsten Erkenntnisdrang sowie durch die wissenschaftliche Komponente und rationale Betrachtungsweise aus. Die 'Gazette' wird von ebendiesen Charakteristika geprägt. Für Blanc ist Leonardo darüber hinaus aufgrund seiner mannigfaltigen und konträren Eigenschaften eine Persönlichkeit, die kaum zu fassen ist, „un être presque insaisissable“⁸⁶². Die Vermutung liegt nahe, dass hier eine Konnotation zwischen ihm selbst und Leonardo besteht. Der Kopf des Leonardo bildet den krönenden Abschluss des Frontispiz und damit den programmatisch inhaltlichen Rahmen, Charles Blanc steht hingegen als Gründer formal, aber unsichtbar an der Spitze der Zeitschrift. Leonardo wird aber vor allem als „Bindeglied“ zwischen Athen und Florenz sowie als versöhnendes Element zwischen der „dunklen Poesie des Mittelalters und der strahlenden Kunst der Renaissance“ von Blanc verstanden.⁸⁶³ Moderne verbindet sich mit Antike, und dies ist ein zentrales Thema der 'Gazette des Beaux-Arts'. Die „ganze Welt der bildenden Künste“ soll präsentiert werden,

⁸⁵⁷ Ibid. S.13

⁸⁵⁸ Er wurde von Perikles mit der Aufsicht über die Bauten auf der Akropolis betraut, vor allem des Parthenons, dessen Skulpturenschmuck auf seine Entwürfe zurückgehen.

⁸⁵⁹ Charles Blanc, „Une biographie de Phidias“, GBA, 1a/12, 1862, S.475

⁸⁶⁰ Ibid. S.466

⁸⁶¹ Charles Blanc, „Une peinture de Léonard de Vinci“, GBA, 1a/9,1860, S.73

⁸⁶² Ibid. S.67

⁸⁶³ Ibid. S.73

künstlerische Raritäten sollen das Interesse und die Neugierde erwecken, symbolisch dargestellt durch verschiedene Gegenstände auf der Plinthe.

Die 'Gazette des Beaux-Arts' ist eine Zeitschrift, in der nichts ausgeschlossen werden soll: „la beauté est partout, l'art est présent, l'art est admirable à des degrés divers en toutes choses“⁸⁶⁴. Sie soll frei von „jeglicher Pedanterie“ sein und all das zu Papier bringen, was in mehr als zwanzig Jahren in Fachstudien, begeistertem Lesen, Gegenüberstellungen und Reisen, gelehrt und entdeckt worden ist. Die Zeitschrift beinhaltet sowohl die freien und angewandten Künste als auch dessen verschiedene Stilrichtungen. Blanc weist darauf hin, dass die 'Gazette des Beaux-Arts' weder zum Sprachrohr der einen noch der anderen Stilrichtung werden will. Es geht ihr ausschließlich um die Kunst im Gesamten. Signifikant ist einzig die Qualität, nicht aber die Gattung oder die Zeitepoche: „Je veux dire de ne pas confondre la perfection relative et le sublime absolu. Il faut que la beauté humaine passe avant la beauté française ou la beauté britannique“.⁸⁶⁵ Es geht Blanc um das Verständnis für die wahre und hohe Kunst in ihrer Blüte und um deren Bewahrung. Seine Aufgabe sieht er darin, sie darzustellen, sowohl in seinem Schaffen als auch in der Zeitschrift, um so der drohenden Dekadenz in Frankreich entgegenzuwirken. Dekadenz definiert er als: „c'est justement de perdre le sentiment du beau“⁸⁶⁶. Wenn er Phidias als eminente Grundlage der Zeitschrift wählt, dann drückt er eben diese Thematik aus. Für Blanc stellt Phidias neben Raffael die Verkörperung einer Kunstepoche kurz vor ihrem Niedergang dar, „... Phidias comme pour Raphael, qu'ils ont occupé l'un et l'autre les derniers sommets, de sorte qu'après eux a commencé une décadence inévitable, fatale“⁸⁶⁷. Diesen in Frankreich zu verhindern, scheint Blancs größtes Anliegen zu sein.

Es entspricht Blancs Auffassung von der Liebe zur Kunst und deren Universalität, wenn er Phidias und Rembrandt als sich ergänzende Antipoden präsentiert. „Phidias et Rembrandt tiennent chacun un bout de cette banderole charmante qui flotte au-dessus du monde“.⁸⁶⁸ Der Aspekt 'Rembrandt - Phidias' prägt auch und besonders die Person Charles Blanc.⁸⁶⁹ Auffallend ist, dass die für die Zeitschrift gültigen Pole denjenigen seines eigenen Schaffens entsprechen. Der Charakter, durch den sich die 'Gazette des Beaux-Arts' auszeichnet, offenbart hintergründig Blancs eigenes Denken. Blanc ist ein Lehrender und Bewahrer der Kunst, deren Gesetze und Schönheit. Phidias und mit ihm die griechische Kunst als Fundament der 'Gazette' heranzunehmen, geht über das übliche Maß hinaus, der Zeitung eine Konzeption zu verleihen. Es berührt vielmehr die tiefere Schicht von Blancs Persönlichkeit. Griechenland wird gemeinhin als Charles Blancs geistige Heimat betrachtet und Blanc als die „Personifizierung eines Atheners“⁸⁷⁰. Die Gründung der Zeitschrift erfolgt fast zeitgleich mit

⁸⁶⁴ Ibid. S.13

⁸⁶⁵ Ibid.

⁸⁶⁶ Charles Blanc, „Une biographie de Phidias, GBA, 1a/12, 1862, S.465

⁸⁶⁷ Ibid.

⁸⁶⁸ Ibid.

⁸⁶⁹ Charles Blanc, L'œuvre de Rembrandt, Paris 1858

⁸⁷⁰ Vgl. Kap.III, Rezeption

Blancs Griechenlandreise von 1860. Diese Reise wird zuweilen als „Seelenwallfahrt“ rezipiert und als wichtiger Einschnitt in Blancs Schaffen betrachtet. Indem Blanc den Athener Phidias, und das „ehrwürdige Fragment“ des Parthenonfrieses als Grundlage seiner Zeitschrift nimmt, schafft er sich selbst eine „geistige Heimat“, einen lebendigen Ort seiner geistigen Verbundenheit und seiner Selbstverwirklichung. Die ‘Gazette des Beaux-arts’ basiert sozusagen auf Blancs Seele. Sie ist Ausdruck seiner seelischen Verbundenheit mit dem klassischen Griechenland. Man könnte auch sagen, die Zeitschrift ist „beseelt“ von der Persönlichkeit seines Gründers.

Das Wesen der Zeitschrift charakterisiert in einem hohen Maß die Person Charles Blanc. Analog zu der Zeitschrift als zentralem Treffpunkt für Kunst und Kunstgeschehen muss auch Charles Blanc als Mittelpunkt kunsttheoretischen und kunsthistorischen Schaffens gesehen werden. Der Satz, „dans une œuvre que le seul amour de l’art nous fit entreprendre“⁸⁷¹ subsumiert den Kerngedanken einer vergleichenden Gegenüberstellung von Blanc und der ‘Gazette des Beaux-Arts’. Die Zeitschrift ist aus Liebe zur Kunst entstanden und stellt die Liebe zur Kunst dar, Charles Blanc wird einzig durch die Liebe zur Kunst geprägt. Das bedeutet, dass Blancs Liebe zur Kunst weitergegeben wird, sich in der Form der Zeitschrift verselbstständigt, um dann die Liebe zur Kunst im Rezipienten zu wecken.

In mehrfacher Weise reflektiert sich Blanc in der ‘Gazette’. Er fertigt neben seinen kunstjournalistischen Artikeln eine Radierung und liefert damit zu einem wesentlichen Punkt in der Konzeption der Zeitschrift, zur Synthese von Wort und Bild, selbst einen Beitrag. Weiterhin transportiert er durch die Veröffentlichung seiner Briefe dort ein intimeres Bild seiner Persönlichkeit. Gerade das Zusammenwirken von Wort und Bild spielt in seinem Wirken eine bedeutsame Rolle.

5.2. Seine redaktionelle Arbeit

Zwischen 1859 und 1879 tritt Charles Blanc als Autor in der ‘Gazette des Beaux-Arts’ in Erscheinung und veröffentlicht 73 Artikel. Dazu kommen noch Exzerpte aus seinem Werk ‘Grammaire des arts du dessin’ sowie der ‘Grammaire des arts décoratifs’.⁸⁷² Im Zeitraum von sieben Jahren, der sich ungefähr mit dem ersten Drittel seiner Autorentätigkeit für die ‘Gazette des Beaux-Arts’ deckt, schreibt er die Hälfte seiner Artikel. 1865 gibt es eine Zäsur. Kontinuierlich reduziert er seine Aktivitäten als Autor. Ab 1867 überwiegen Artikel, die er als Fortsetzungen anlegt, wie die Abhandlung über Ingres in acht Teilen. Nur sieben der insgesamt 28 Artikel sind als Einzelessays konzipiert. Es fällt auf, dass Blanc in seiner Direktorenzeit, 1870 bis 1873, für die ‘Gazette’ nicht tätig ist, ebenso wenig ab 1878, als er den Lehrstuhl für

⁸⁷¹ Ibid.

⁸⁷² 1860-1874: 36 Exzerpte; Verzeichnis siehe ‘Anhang’

Ästhetik am ‘Collège de France‘ einnimmt.⁸⁷³

5.2.1. Im Gründungsjahr 1859

1859 schreibt Charles Blanc neben der ‘Introduction‘ sechs Artikel.⁸⁷⁴ Die Tatsache, dass der Begründer der Zeitschrift im Gründungsjahr gleichzeitig mehrfacher Autor ist, lässt auf eine besondere Bedeutung der Artikel und der Intention des Verfassers schließen. Durch diese Artikel kreiert Blanc ein Forum, um einen ersten Kontakt und eine erste Kommunikation zu den Rezipienten der Zeitschrift aufzubauen. Dies erreicht er zum einen mit der Vorstellung seiner Person und damit auch implizit seiner Auffassung von Kunst und mit dem Schreiben über Kunst, zum anderen mit der in der ‘Introduction‘ niedergelegten Programmatik und deren Realisierung. Die ersten sechs Artikel von Blanc müssen bezüglich des Inhalts, aber auch in der Beziehung zu den Lesern als richtungsweisend betrachtet werden. Bereits die Titel und Untertitel geben einen ersten und wichtigen Aufschluss und assoziieren signifikante Themenbereiche im Schaffen Blancs und innerhalb der ‘Gazette des Beaux-Arts‘: Ingres, Leonardo da Vinci, Calamatta, Michelangelo, Rembrandt, Delaroche und Raffael. Mit jedem dieser Personen verbindet Blanc eine besondere Beziehung, sei es persönliche Freundschaft⁸⁷⁵ oder sei es hohe Wertschätzung. Eine nähere Untersuchung von Auswahl und Themen der Artikel führt zu einem interessanten Ergebnis.

Charles Blanc beginnt seine Autorentätigkeit mit dem Artikel über ein der Öffentlichkeit bislang nicht vorgestelltes Gemälde von Ingres mit dem Titel ‘Louis XIV et Molière‘.⁸⁷⁶ Mit viel Hintersinn verschlüsselt das Bild die Intentionen der ‘Gazette‘. Ingres steht in einem unmittelbaren Bezug zur ‘Gazette des Beaux-Arts‘, ist er doch ihr Schirmherr.⁸⁷⁷ Blanc nennt das Bild „ce simple et léger croquis d’un tableau“⁸⁷⁸. Diese Aspekte sind als wichtige Intentionen der ‘Gazette des Beaux-Arts‘ zu verstehen, denn sie möchte einerseits Seltenes ans Tageslicht bringen und andererseits zur Unterhaltung beitragen.

Das Bild stellt eine ungezwungene Szene am Hof, im Schlafgemach des Königs, dar. Es handelt von einem Frühstück, zu dem Ludwig XIV. Molière eingeladen hat. Die Thematik des Bildes findet ihre Korrespondenz in der Programmatik der Zeitschrift. Molière, der Komödienschreiber, symbolisiert die aufheiternde Seite der ‘Gazette‘, die Sorgen sollen

⁸⁷³ Charles Blancs Autorentätigkeit in Zahlen: 1859-64: rege Autorentätigkeit, 1865-69: mäßige Autorentätigkeit 1870-73: keine Artikel, 1874-78: sehr wenige Artikel

⁸⁷⁴ Verteilt auf die vier Ausgaben der Gazette von 1859

⁸⁷⁵ Er unterhält engere freundschaftliche Beziehungen zu Calamatta, Delaroche und Ingres.

⁸⁷⁶ GBA 1a/1, 1859, S.15-18

⁸⁷⁷ „C’est un grand honneur pour nous que de pouvoir inaugurer la ‘Gazette des Beaux-Arts‘ sous les auspices de M. Ingres, et qu’un tel maître ait bien voulu signer à notre acte de naissance. Nous aurons obtenu ainsi, dès notre entrée dans le monde, ce que d’autres publications n’auraient pu obtenir qu’après bien des années d’existence et de succès reconnu. Et quelle précieuse confiance!“ Introduction, GBA, 1a/1, 1859

⁸⁷⁸ GBA, 1a/1, 1859, S.15

vergessen und das Leben heiter geführt werden.⁸⁷⁹ Das königliche Schlafgemach steht symbolisch für den Einlass in das Intimste, in einen sonst für das Publikum verschlossenen Bereich, und kann als Hinweis interpretiert werden, dass die 'Gazette des Beaux-Arts' zu einem Ort der Veröffentlichungen bislang verborgener Schätze werden soll.

Mit Ludwig XIV. und Molière treffen Politik und Literatur zusammen. Die Frühstücksszene im Schlafgemach, bei der König Molière ein Hühnchen anbietet, impliziert augenscheinlich die Interpretation, dass die Politik die Kunst ernährt. Diese als positiv zu wertende Geste muss unter Berücksichtigung der politischen Umstände des Zweiten Kaiserreiches jedoch auch als negative Aussage beurteilt werden. Die Staatsmacht reicht der Kunst die Nahrung, im Sinne einer Abhängigkeit der Kunst von der Politik, insbesondere was die journalistische und literarische Arbeit betrifft. In der Auswahl des Bildes ist also eine subtile Anspielung auf die Bedingungen im Zweiten Kaiserreich vorhanden. Es ist eine Kritik an der Bevormundung, in der sich aktuell die schreibende Zunft und die Kultur in Beziehung zur Politik befindet. Eine solche Interpretation ist stimmig mit den bereits festgestellten Entwicklungsstadien von Blanc, vor allem in den 1850er und 60er Jahren. Von politischen Themen zieht sich Charles Blanc in demonstrativer Weise zurück. Seine politischen Aussagen reflektieren sich ausdrücklich in unpolitischen Formulierungen. Umso signifikanter und aussagekräftiger ist das Faktum, dass Blanc mit ebendiesem Bild seine Autorschaft in der 'Gazette des Beaux-Arts' beginnt.

Neben der Relation von Kunst und Politik gibt es ein zweites Zusammentreffen, das von Kunst und Literatur. Das Bild ist ein Geschenk Ingres' an die 'Comédie française' als Dank für den Zutritt, der ihm gewährt worden ist. Dies ist als allegorischer Hinweis für das Zusammenwirken von Kunst und Literatur in der 'Gazette des Beaux-Arts' zu verstehen. Die sich im Bild befindenden zwei Männer, Louis XIV und Molière stehen zusammen mit den sie flankierenden Edelmännern, stellvertretend für Politik, Kultur und Rezipienten.

Was in der Zeitschrift 'L'Artiste' allegorisch im Frontispiz dargestellt ist und expressis verbis in der Einleitung erläutert wird⁸⁸⁰, präsentiert Charles Blanc in seinem Artikel, indem er dafür Ingres-Bild dienstbar macht. Wenn Charles Blanc meint, dass „telle est l'anecdote dont M. Ingres a fait le sujet de son tableau, et il était vraiment impossible de mieux choisir“, dann ist man geneigt zu folgern, dass auch Blanc nichts Besseres tun konnte, als dieses Bild an den Beginn seiner redaktionellen Arbeit in der 'Gazette des Beaux-Arts' zu positionieren.

Mit dem zweiten Artikel 'La Joconde de Léonard de Vinci - Gravée par Calamatta'⁸⁸¹ knüpft Blanc mit dem Renaissancekünstler Leonardo direkt an die im Frontispiz vorgegebenen Rahmenbedingungen und damit an die Intention der 'Gazette' an. Aufgrund des Calamatta Stiches stellt er einen persönlichen Bezug zu seiner eigenen Person her. Neben dem eigentlichen Thema des Stiches, der 'Gioconda' beschreibt er ausführlich auch die Person Calamattas und dessen Atelier.⁸⁸² Blanc schenkt den Ateliers ganz allgemein große Beachtung,

⁸⁷⁹ Vgl. Introduction

⁸⁸⁰ Vgl. Kap.II / Pkt.5.3.3

⁸⁸¹ GBA, 1a/1, 1859, S.163-167

⁸⁸² Vgl. auch Blancs Artikel „La source d'Ingres - Gravée par M. Calamatta“, Le Temps 4.2.1869

weil sie Treffpunkte von Künstlern und Kunstinteressenten sind und die vertraute Atmosphäre des Künstlers widerspiegeln.⁸⁸³ Damit platziert Blanc eine direkte Anspielung auf die ‘Gazette des Beaux-Arts’ als trauten Treffpunkt von Kunstinteressierten.

Der dritte Artikel ‘La Vierge de Manchester - Tableau de Michel Ange’⁸⁸⁴ korrespondiert vollkommen mit der Intention der ‘Gazette’. Es handelt sich um ein wieder aufgefundenes Werk, das den Lesern vorgestellt wird. Es ist auch unter die Aufarbeitung der Rezeptionsgeschichte zu subsumieren. Hier wird in idealer Weise seine in den Salonschriften evident werdende Arbeitsmethode dokumentiert, die sich durch Beschreibungen, Vergleiche, historische Perspektiven und allgemein kunstrelevante Aspekte auszeichnet.⁸⁸⁵

Der vierte Artikel ‘Rembrandt’⁸⁸⁶ steht für den Verfasser selbst. Er ist ein großer Bewunderer des holländischen Malers. Der Artikel dient als Einführung zu seiner eigenen Publikation ‘Rembrandt’, die er auch erwähnt.⁸⁸⁷

Mit dem fünften Artikel ‘Le génie captif - Dessin posthume de Paul Delaroche’⁸⁸⁸ stellt Blanc eine noch unbekannt Zeichnung dieses Malers vor. Er bezeichnet den Artikel als „non une biographie, mais une étude“. Im Vergleich zum wieder gefundenen Werk von Michelangelo geht es hier um eine Art Entdeckung, ausgehend von einer rätselhaften Figur, „nous ignorons ce que signifie cette figure et à quel ensemble de composition elle se rattache.“⁸⁸⁹ Der Essay enthält präzise kunsthistorische und kunsttheoretische Aussagen, im Gegensatz zum Artikel über Michelangelo, der im Wesentlichen deskriptive, narrative Elemente enthält.

Admis à fouiller dans les portefeuilles de notre ancien maître, nous avons été frappé du nombre et de la variété des pensées qui s’y pressent, tantôt indiquées par un trait rapide, tantôt exprimées par un contour attentif, par un modèle très-voulu et très-ressenti. Le plaisir que nous avons eu à manier les innombrables dessins de M. Paul Delaroche, nous a inspiré l’idée d’y faire participer le public des ayant-droit, et nous avons demandé la permission, qui nous a été donnée gracieusement, de faire graver au moins un de ces dessins dans la Gazette de Beaux-Arts.⁸⁹⁰

Der sechste Artikel ‘Les dessins de Raphael’⁸⁹¹ beinhaltet alle typischen Elemente des Blanc’schen Kunstjournalismus. Anhand des Künstlers Raffael erfolgt ein auf der ‘Grammaire des arts du dessin’ basierender historischer Durchzug durch verschiedene Jahrhunderte und Länder. Berücksichtigt man den Satz, „On le voit, parler de Raphael, c’est parler de l’art lui-même, c’est traiter toutes les questions dont se compose la science du peintre, car le génie de

⁸⁸³ „Cet atelier, le plus souvent silencieux, était visités par des artistes et des personnages en renom. On y voyait venir tour à tour Paul Delaroche, Ary Scheffer, M. Ingres, M. Thévenin père, alors conservateur du Cabinet des Estampes, un des trois premiers graveurs de ce siècle, Henriquel Dupont; et Franz Liszt et le pâle Chopin ... , et une femme toute brillante de sa jeune gloire, George Sand, et enfin l’abbé de Lamennais ...“ GBA, 1a/1, 1859, S.165

⁸⁸⁴ GBA, 1a/1, 1859, S.257-267

⁸⁸⁵ Vgl. Kap.I, Salonschriften

⁸⁸⁶ GBA, 1a/2, 1859, S.77-92

⁸⁸⁷ Charles Blanc, L’œuvre de Rembrandt, Paris 1858; vgl. auch Charles Blanc, „Lettres de Hollande - Visite à Rubens et à Rembrandt“, Le Temps, 5.10./11.10.1876

⁸⁸⁸ GBA, 1a/3, 1859, S.79-83

⁸⁸⁹ Ibid. S.80

⁸⁹⁰ Ibid. S.79-80

⁸⁹¹ GBA, 1a/4, S.193-209

cet homme a tout embrassé, tout fusionné⁸⁹², dann liegt die Vermutung nahe, dass Charles Blanc bewusst mit dem Artikel über die Zeichnungen Raphaels die Serie seiner Artikel beschließt. Gerade in Raphael mit seiner Vielseitigkeit symbolisiert sich der Anspruch der ‘Gazette des Beaux-Arts‘.

So hat Blanc als Begründer der Zeitschrift über ein wertvolles Bild von Ingres, über das er sich hocheifrig zeigt, es präsentieren zu können, - „un tableau dont tout le monde a oui parler et que personne n’a vu“⁸⁹³ -, seinen ersten Beitrag als Autor geliefert. Mit Raffael, den er als den vollkommensten Künstler bezeichnet, beendet Blanc seine redaktionelle Tätigkeit im Gründungsjahr. Die genannten Artikel ergeben zusammen einerseits das Programm der ‘Gazette des Beaux-Arts‘ und andererseits die grundlegenden Aspekte von Blancs kunstjournalistischer Tätigkeit. Während die ‘Introduction‘ die theoretische Ankündigung ist, illustrieren die sechs Artikel die praktische Realisierung. Gleichzeitig tragen sie zur Darstellung seiner eigenen Persönlichkeit bei. Die ‘Introduction‘ zusammen mit den Artikeln ergeben eine in sich abgeschlossene Gesamtheit, die die Programmatik der Zeitschrift demonstriert.

5.2.2. In den 1860er Jahren

Die Themenauswahl von Blancs Artikel ist breit gestreut. Sie entspricht den Zielsetzungen der Zeitschrift und Blancs Idealen in jener Zeit. Eine kurze, generelle Analyse von Titeln und Inhaltsmerkmalen der Publikationen im Zeitraum von 1860 bis 1870 lässt programmatische Strukturen transparent werden. Charles Blanc präsentiert die „Welt der Kunst“ und zeigt sich vorwiegend als Kunsthistoriker.⁸⁹⁴ Den Aspekt der Kommunikation mit fremden Ländern realisiert er mit dem mehrteiligen Bericht seiner Reise von Paris nach Athen⁸⁹⁵, und mit dem Artikel ‘Un an à Rome et dans ses environs - Album de Jean-Baptiste Thomas‘⁸⁹⁶, der Blancs Eindrücke dieser Stadt wiedergibt. In Form von Vorabdrucken stellt er seine späteren Bucheditionen ‘Ingres, sa vie et ses ouvrages‘ und ‘Le cabinet de M. Thiers‘ vor. Beide Werke zeigen den kunsthistorisch arbeitenden Charles Blanc. Auffallend, dass Artikel kritischen Inhalts die Ausnahme bilden. Es gibt lediglich fünf Artikel, die eine kritiklastige oder politisierende Thematik transportieren: ‘La Société des Arts-Unis‘ (1860), ‘La Bibliothèque de L’Ecole des Beaux-Arts‘ (1864), ‘Sur l’Institution du Nouveau Grand Prix‘(1864), ‘L’Union centrale des Beaux-Arts appliqués à l’industrie‘ (1865) und ‘Salon de 1866‘ (1866). Diese besitzen eine spezielle Bedeutung. In ihnen kommt das demokratische Postulat mit Hintersinn zum Ausdruck, einer Thematik, die in jener Zeit nur verdeckt ausgesprochen

⁸⁹² GBA, 1a/7, S.208-209

⁸⁹³ GBA, 1a/1, 1859, S.15

⁸⁹⁴ Charles Blanc, „Du style et de M. Ingres“, 1a/14,1863, „Vélasquez à Madrid“, 1a/15, 1863, „Les peintures de M. Gigoux-dans l’église Saint-Gervais, à Paris“, 1a/16,186, „Francisque Duret“, 1a/20, 1866

⁸⁹⁵ Charles Blanc, „De Paris à Athènes“, GBA 1a/8, 1860 und 1a/9, 1860

⁸⁹⁶ GBA, 1a/9,1861

werden kann.⁸⁹⁷

Aus Anlass der Eröffnung der Bibliothek lobt Blanc im Artikel 'La Bibliothèque de L'Ecole des Beaux-Arts' die Institution als eine „très-heureuse innovation“⁸⁹⁸. Er beschreibt, wie die bisher in privaten Räumen und Galerien untergebrachten 5000 bis 6000 Bände nun der Öffentlichkeit, besonders den Künstlern zu Ausstellungszwecken und Schriftstellern als Wissensmaterial zur Verfügung gestellt werden. Durch den Artikel wird zum einen die Intention des Gedankens der „ästhetischen Erziehung“ evident, zum anderen der immanent demokratische Aspekt. Blanc verfasst einen Bericht über eine Institution und setzt sie gleichzeitig in den Kontext seines eigenen Werkes, der 'Grammaire des arts du dessin'.⁸⁹⁹ Er sieht sich selbst als Teil eines übergeordneten Ganzen und seine Werke als Beiträge zum Ausbildungs-Lehrsystem und zu den anstehenden Reformen in Frankreich.

Ähnlich verhält es sich mit dem Artikel 'Sur l'Institution du Nouveau Grand Prix'.⁹⁰⁰ Blanc handelt das Dekret zu einem Preis von 100.000 Francs im Turnus von fünf Jahren ab und setzt sich kritisch damit auseinander. Er beabsichtigt die Modalitäten hierzu zu verbessern. „C'est un simple desideratum que nous voulons exprimer.“⁹⁰¹ Blanc möchte den 'Concours', der sich auf französische Künstler beschränkt, mit internationaler Beteiligung gestaltet sehen, um mit diesem kosmopolitischen Vorschlag eine größere Dimension der Demokratisierung zu erreichen. Die Zulassung ausländischer Künstler zum Wettbewerb, würde nach Blancs Meinung eine Aufwertung und Belebung der französischen Schule zur Folge haben. Trotz dieser kritischen Anmerkungen beurteilt er den neuen Preis positiv.⁹⁰²

Im dritten Artikel 'L'Union centrale des Beaux-Arts appliqués à l'Industrie'⁹⁰³ wird Blancs ideale Vorstellung in vollkommener Weise sichtbar, denn Intention und Ziel der 'Union' werden von einem allumfassenden demokratischen Gedanken determiniert. Die Dienstleistungen der 'Union', die eine Bibliothek enthält, setzen sich aus Seminaren, Vorträgen, Wettbewerben und Ausstellungen zusammen. Die Hauptzielgruppe besteht aus Künstlern und Arbeitern, die aus den Bereichen von angewandter Kunst und Industrie kommen. Die Idee des M. Guichard⁹⁰⁴ liegt darin, inmitten von Pariser Fabrikanlagen ein Zentrum für Kunst mit Blickrichtung auf die Industrie zu gründen. Es soll eine Zusammenführung vieler

⁸⁹⁷ Vgl. Kap. II./ Pkt. 4.1.2.

⁸⁹⁸ „La bibliothèque de l'Ecole des Beaux-arts“, GBA, 1a/16, 1864, S.96

⁸⁹⁹ „Pour le dire en passant, les travailleurs pourront là vérifier ce que nous disions en finissant le premier livre de la Grammaire des arts du dessin“, Ibid. S.96

⁹⁰⁰ „Sur l'Institution du Nouveau Grand Prix“, GBA, 1a/17, 1864, S. 265-270

⁹⁰¹ Ibid. S.266

⁹⁰² „... un rajeunissement des arts du dessin, menacés tous les trois de décadence, le premier, par le goût du faux luxe et la vieille tradition du faux grec, le second, par l'envahissement du naturalisme et du costume, le troisième, par la prépondérance du genre purement anecdotique, familier ou descriptif.“ Ibid. S.266

⁹⁰³ „L'Union centrale des Beaux-Arts appliqués à l'Industrie“, GBA 1a/19, 1865, S.193-217 --- 1864: Gründung der 'Union centrale des Beaux-Arts à l'Industrie' als Nachfolgerin der Société du Progrès. Sie organisiert im selben Jahr eine zweite Ausstellung der 'arts industriels'. Léon de Laborde wird Präsident der 'Commission rétrospective' der Union Centrale

⁹⁰⁴ „Il s'est formé à Paris, par les soins et sous la présidence de M. Guichard, une société qui a pris le titre...“, Ibid. S.195

Kostbarkeiten und Sammlungen in Ausstellungen stattfinden, um sie in den Dienst von Kunst und Industrie zu stellen. Zusammen mit einer systematischen Organisation von öffentlichen Vorlesungen, die zur Erziehung und Belehrung weiter Schichten führen sollen, gibt die ‚Union‘ das demokratische Bestreben in ausgeprägtester Form wieder.⁹⁰⁵ Das Ziel beschreibt Blanc wie folgt:

... des trésors en tout genre sont accumulés dans des galeries particulières où peu d’élus sont admis à pénétrer; des objets d’un haut intérêt pour l’histoire de l’art sont disséminés de côté et d’autre. Rassembler ces collections et les exposer temporairement aux yeux du public, d’une manière digne et utile pour tous, favoriser par leur réunion l’étude des temps anciens et le développement des industries qui relèvent de l’art.⁹⁰⁶

Die ‚Union‘ ist, ähnlich wie die ‚Société des Arts-Unis‘ und die ‚Gazette des Beaux-Arts‘ ein Kunstforum im Allgemeinen und eine „Begegnungsstätte“ für Künstler und Kunsthandwerker im Besonderen.

1866 veröffentlicht Charles Blanc in der ‚Gazette des Beaux-Arts‘ einen zweiteiligen Salonbericht.⁹⁰⁷ Er bildet eine singuläre Erscheinung in der von ihm selbst gegründeten Zeitschrift. Der formalen Zweiteilung des Artikels entspricht eine Zweiteilung des Themas. Der erste Teil beinhaltet eine Salonbesprechung mit den charakteristischen Elementen, im zweiten Teil erfolgt eine kritische Auseinandersetzung mit den Salonberichten und der Kunstkritik sowie den Salon- und Kunstkritikern. Blanc thematisiert hier nachdrücklich Kunstkritik und Kunstkritiker. Er reflektiert über die Verantwortung eines Salonschreibers gegenüber Künstlern und Kunstwerken und somit auch über deren Verantwortung gegenüber der gesamten Kunst. Für Blanc sind die Salonschriften ein Hort von Fehlern und unbesonnenen Äußerungen. Er beklagt die Wandelbarkeit und Unbeständigkeit von Meinungen und Urteilen in den bildenden Künsten.⁹⁰⁸ Den Grund dafür erkennt er im Mangel von anerkannten, öffentlich gelehrten und verbreiteten Grundsätzen. In der Beachtung der ‚lois de l’art‘ und dem ‚enseignement‘ liegt für Blanc das oberste Primat für den Kunstjournalisten.

Seiner Kritik an der Kunstkritik entsprechend, integriert er kontinuierlich kunsttechnisch relevante Elemente in seinen Salonbericht von 1866. Genannt seien beispielsweise: die Themen ‚la touche - pensée‘ im 8. Kapitel, ‚finir‘ im 9. Kapitel, ‚lumière‘ und ‚clair-obscur‘ im 10. Kapitel. Ein ausgeprägtes Beispiel lässt sich im 8. Kapitel beobachten, wo Blanc im Rahmen

⁹⁰⁵ „C’est donc un service important que l’Union centrale a rendu à tout le monde, en créant, par une généreuse initiative, non pas sans appui, mais sans tutelle, ces conférences publiques où les questions s’élucident d’elles-mêmes, où l’on s’instruit réciproquement, où l’on marche tous ensemble vers la lumière“, Ibid. S.200

⁹⁰⁶ Ibid. S.201

⁹⁰⁷ „Salon de 1866“, 1a/20, 1866, S.496-520 und 1a/ 21, 1866, S.28-71

⁹⁰⁸ „Quand il nous arrive de relire d’anciens salons, une chose nous afflige et nous décourage; c’est de voir combien la renommée d’un artiste, jugé par ses contemporains, est sujette aux révisions de la postérité. Tel peintre a eu les honneurs des expositions les plus brillantes, a été vanté, fêté, acclamé, qui aujourd’hui est enseveli dans les catacombes de nos mémoires. (...) Il suffit de l’intervalle de temps qui mesure la vie moyenne, pour voir des personnages qui tenaient le haut bout, s’éclipser peu à peu et s’effacer du souvenir au point de n’être plus de ce monde. A moins, d’avoir la juvénile ardeur et l’assurance du novice qui ne doute de rien, on n’ose plus porter un jugement sur un sculpteur ou un peintre qui vivent encore, dans la crainte d’être bientôt cruellement démenti par ce tribunal suprême, qui est le temps.“, GBA, 1a/20, S.496

der Besprechung des Aspektes der „convention“ seine kunstphilosophischen Gedanken entwickelt. Einer Definition des Begriffes lässt er einen anekdotenhaften Dialog zwischen Gigoux und Delacroix folgen, der zur Auflockerung dient, um dann in einer theoretisch philosophischen Erläuterung zu enden. Der Unterschied zur ‘Grammaire‘ besteht darin, dass die Darstellung in einer höheren Anschaulichkeit erfolgt. Erst nach diesen Ausführungen widmet sich Blanc dem Künstler im Salon, Gigoux. Er präsentiert damit, wie ein Salonbericht geschrieben werden sollte.

Zwischen 1860 und 1866 veröffentlicht Charles Blanc in der ‘Gazette‘ Auszüge seines 1867 erscheinenden Theorietraktates ‘Grammaire des arts du dessin‘.⁹⁰⁹ Exakt nach Abschluss dieser Serie publiziert er noch in derselben Ausgabe der ‘Gazette‘ den Bericht ‘Salon de 1866‘. Darin macht er den Kunstkritikern und Kunstjournalisten den Vorwurf, dass sie sich in ihren Beurteilungen und in ihren Aussagen bezüglich Künstlern willkürlich verhielten. Vor allem aber spricht er an dieser Stelle zum ersten Mal in kategorischer Weise von theoretischem Regelwerk, das es für Kunstkritiker zu beachten gilt. Blancs einziger Salonbericht in der ‘Gazette‘ muss in ebendiesem Sinne interpretiert werden. Der ‘Salon de 1866‘ ist einerseits ein kunstjournalistisches Dokument und andererseits ein Forum für die Kritik am Salonjournalismus. Diese Aufteilung ermöglicht Blanc, in Form eines Salonartikels, einen aus der Kritik heraus erwachsenen theoretischen Unterricht mit beigefügtem Fallbeispiel zu präsentieren. Die ‘Grammaire‘-Exzerpte erfahren durch den Salonartikel eine pragmatische Aktualität und Anschaulichkeit. Aus den zeitlosen und allgemeingültigen Aussagen der ‘Grammaire‘ erwächst im Rahmen eines Salonberichts eine aktuelle und angewandte Theorie. „Au lieu de dire à un peintre: “Soyez de votre temps,” j’aimerais mieux lui dire: „Soyez, si vous le pouvez, de tous les temps, afin que vos œuvres soient toujours comprises.“⁹¹⁰ Dieses von Blanc an den Künstler gerichtete Postulat der „Zeitlosigkeit“ und „Unvergänglichkeit“ ist auch in Bezug auf seine Arbeit und die eines Kritikers gültig. Sein eigener Salonbericht, den er in der ‘Gazette des Beaux-Arts‘ publiziert, entspricht ebendiesen Forderungen.

5.3. Sein persönliches Forum für Kunst: Vorbilder und Einflüsse

1860, ein Jahr nach dem Erscheinen der ersten Ausgabe, resümiert Blanc zufrieden, dass es ihm und seinen Mitarbeitern gelungen sei, eine anerkannte Fachzeitschrift über Kunst geschaffen zu haben. Dank dem guten Ruf würden sich ihr immer mehr Türen zu Privatgalerien und Künstlerwerkstätten öffnen.⁹¹¹

.. les experts et les artistes commencent à se réunir dans le centre commun que nous leur avons créé, et nous aurons pu réconcilier dans cette feuille d’érudition et le sentiment, l’archéologie et la grâce. Les musées consacrés aux chefs-d’œuvre de l’art moderne, les églises qui se décorent sous nos yeux de

⁹⁰⁹ Vgl. Anhang

⁹¹⁰ Charles Blanc, Salon de 1866 (II), GBA, 1a/21, S. 30

⁹¹¹ Ibid. „Aux Lecteurs de la Gazette“, GBA, 1a/5, 1860, S.6

peintures murales, les artistes vivants, les monuments d'aujourd'hui nous occuperont désormais aussi bien que les grands peintres d'autrefois et que les merveilles du monde antique.⁹¹²

Diese Aussage zeigt, wie sehr die Konzeption der Zeitschrift sich in einem generellen Öffnen der Türe zur Welt der Kunst begreift. Hierbei ist die Affinität zum Terminus des „Zugangs zum Kunstwerk“ des Charles Blanc zu berücksichtigen. Blancs Auftrag der Demokratisierung, Bildung, Erziehung und Kommunikation an die Kunst findet in der Zeitschrift ihren Niederschlag. Die Vernetzung seiner eigenen Publikationen mit dem Rückgriff auf bereits Bestehendes spielt hierbei eine große Rolle und trägt zur Erläuterung und zum Verständnis der Ziele der Zeitschrift bei. Die ‘Gazette’ steht im Schnittpunkt vielfältiger Einflüsse. Es gibt offensichtliche Vorbilder hierfür, deren Gedanken einerseits prägend wirken, andererseits mit Blancs charakteristischen Komponenten angereichert werden. Die ‘Gazette des Beaux-Arts’ wird so zu einem sehr persönlichen Medium. Sie ist die konkretisierte Materialisierung seines zentralen Anliegen sowie die Projektion der Person Charles Blanc. Die ‘Gazette’ sieht sich als Instrument zur Demokratisierung der Kunstwelt. Die ‘Gazette des Beaux-Arts’ steht für Charles Blanc und seinem Streben nach einem ganzheitlichen Weg zur Kunst.

5.3.1. ‘Grammaire des arts du dessin’ und die Wissensvermittlung

Das zentrale Motiv der ‘Gazette des Beaux-Arts’ liegt darin, dass die Kunst nicht mehr nur passiv erfolgen, sondern in einer Gesamtheit gelebt werden soll. Gebildete, intelligente Menschen, Gelehrte, Schriftsteller und Kunstsachverständige sollen weltweit, über die Grenzen Frankreichs hinaus, in einen regen Austausch miteinander kommen.⁹¹³ Obgleich die ‘Gazette des Beaux-Arts’ eine didaktische Lehrfunktion hat, ist sie nicht primär als Organ einer puren Wissensvermittlung zu verstehen. Sie soll, so Blanc „éclairer, instruire à propos et conseiller utilement le public“⁹¹⁴, aber er spricht nicht von „enseigner“. Das Epitheton reduziert eben das streng didaktische Moment.

In diesem Zusammenhang drängt sich der Vergleich mit der Einleitung der ‘Grammaire des arts du dessin’ auf, denn es manifestieren sich engste Verbindungen zwischen beiden Publikationen. Über einen längeren Zeitraum hinweg veröffentlicht Charles Blanc in der ‘Gazette’ Auszüge der ‘Grammaire’.⁹¹⁵ Beide Werke besitzen in ihren jeweiligen Einleitungen eine Textpassage mit identischem Wortlaut:

... l'éducation de la jeunesse, en matière d'art, est complètement nulle. Tel lauréat billant et superbe achève ses humanités sans avoir la moindre teinture des arts; il connaît les affaires des Grecs antiques,

⁹¹² Ibid.

⁹¹³ Charles Blanc: „Aux Lecteurs de la Gazette“, GBA, 1a/5, 1860

⁹¹⁴ Introduction, GBA, 1a/1, 1859, S.14

⁹¹⁵ Blanc veröffentlicht 37 Artikel (Auszüge) der ‘Grammaire des arts du dessin’. Vgl. Tabelle in Anhang.

In der Anmerkung einer seiner Artikel verweist Blanc auf die Grammaire: „Les lecteurs de la Gazette trouveront là - dessus de plus amples développements dans la Grammaire des arts du dessin“ in: „L'union centrale des Beaux-Arts appliqués à l'industrie“, GBA, 1a/19, 1865

leurs capitaines, leurs orateurs et leurs philosophes, leurs querelles intestines et leurs grandes guerres médiques, mais il ne connaît ni leurs idées sublimes sur la peinture et la statuaire, ni leurs adorables dieux de marbre ni leurs temples divines.⁹¹⁶

Das Movens für beide Publikationen sind fehlendes Wissen und mangelnde Kenntnis in Kunstfragen. Trotz der fähigsten Künstler und eines regen und intensiven Kunstlebens in Frankreich vermisst Blanc bei den kunstinteressierten Personen wahres Kunstwissen und vor allem die Fähigkeit, Kunstwerke beurteilen zu können.⁹¹⁷ Auf der einen Seite gebe es die Salons und zahlreiche Ausstellungen, auf der anderen Seite aber die Masse der Unwissenden und Halbgebildeten.⁹¹⁸

Die Konzeption und die Intention sowohl der ‘Gazette’ als auch der ‘Grammaire’ beruhen darauf, diesen Mangel zu beseitigen. In beiden Publikationen sieht Blanc ein Instrument zu Erziehung und Unterricht in Kunstfragen, nur jeweils mit unterschiedlicher Gewichtung. Die ‘Grammaire’ ist die stringente Form der kunsttheoretischen Wissensvermittlung, ein Lehrbuch für Studenten der schönen Wissenschaften.⁹¹⁹ Er konstatiert, dass im Antikenstudium nichts über Kunst gelehrt wird. Die antiken Grundstrukturen könnten jedoch gerade aus ihr abgeleitet werden und der Wesensgehalt der Antike würde sich in ihr in reinster Form manifestieren, da er nirgends besser als im Kunstwerk selbst impliziert sei.⁹²⁰ Mit diesem Werk schafft Blanc ein kunsttheoretisches Grundlagenwerk und damit den Beginn alte aus der Vergangenheit resultierende Missverständnisse über antike Kunst⁹²¹ zu beseitigen. Die ‘Gazette’ will „gelegentlich“ und für das Publikum nützliches⁹²² kunstrelevantes Wissen vermitteln. Sie will aber auch „einen Schutz gegen die Langeweile denjenigen anbieten, die man die ‘Auserwählten der Welt’ nennt. Für einen Augenblick die Frauen Anteil nehmen, den Bankier und Anwalt seine Geschäfte, den Philosophen seine bitteren Überlegungen, und alle die Leser die kleinen und großen Mühen und Plagen des Lebens, von dem man sagt, es sei so kurz und doch so lang, wenn es ohne Kunst ist, vergessen lassen.“⁹²³ Blanc strebt ein Lebensgefühl mit und durch die Kunst an. In beiden Fällen deklariert er die Kunst als ernsthaftes Fach.⁹²⁴

Eine Verbindung zwischen der ‘Gazette des Beaux-Arts’ und der ‘Grammaire des arts du dessin’ wird evident, wenn man die in der ‘Gazette’ publizierten Beiträge von Blanc untersucht. In den meisten Fällen tritt Blanc als ein auf der ‘Grammaire’ basierender

⁹¹⁶ „Introduction“ der GBA, S.14 und „Au lecteur“ der Grammaire des Arts du dessin, 1867, die Einleitung ist datiert mit April 1860, ohne Seitenangabe

⁹¹⁷ Einleitung „Au lecteur“ der Grammaire

⁹¹⁸ Ibid.

⁹¹⁹ „Il a été composé pour ceux qui font leurs humanités et qui, au moment d’entrer dans la vie, aspirent à la connaître par son côté paisible et poétique“. Ibid.

⁹²⁰ Ibid.

⁹²¹ „... questions d’art... la prédominance de certaines idées mal comprises... ont été regardées comme des images suspectes enveloppant l’esprit du mal et toutes pleines de séductions dangereuses.“ Ibid.

⁹²² Vgl. dazu das Resümee von Charles Blanc ein Jahr nach der Gründung: „Tout ce que peut contenir de travaux intéressants un recueil où l’on ne donne place ni aux querelles oiseuses, ni aux découvertes inutiles, ni à la pure gymnastique des phrases.“, „Au lecteurs de la Gazette“, GBA, 1a/5

⁹²³ Introduction, GBA, 1a/1, 1859, S.14

⁹²⁴ Ibid.

Kunsttheoretiker und Kunsthistoriker in Erscheinung.⁹²⁵ Es ist Blancs primäres und dringendstes Anliegen, dem französischen Kunstleben eine wahrhaft solide Basis zu verleihen. Kunst soll zu einem ernsthaften Fach erhoben werden, um dadurch die Würde der Kunst zu achten und zu erhalten. „De sorte que la France du XIX^e siècle présente cette incroyable anomalie d’une nation intelligente qui fait profession d’adorer les arts, mais qui n’en sait ni les principes, ni la langue, ni l’histoire, ni la vraie dignité, ni la véritable grâce.“⁹²⁶

Wenn Blanc die Kenntnisse der zeitgenössischen Pariser Kunstinteressenten beschreibt, greift er in beiden Texten auf eine identische Wortwahl zurück. Die Kunstkenntnisse werden als „hérésies monstrueuses“⁹²⁷, das Beurteilungsvermögen von Kunstgegenständen „enchérir jusqu’au scandale“⁹²⁸, und das Publikum als „le public ... tête baissée dans un déluge d’erreurs“⁹²⁹ oder „dans un abîme d’erreurs“⁹³⁰ beschrieben. Diese die beiden Publikationen verbindende semantische Wortwahl lässt auf einen emphatischen Charakter Blanc’scher Intention schließen. Er will das Grundübel der Unwissenheit beseitigen. Die Wortwahl ist insofern bedeutsam, als gerade sie einen ‘Rettergedanken’ suggeriert. Charles Blanc kann als derjenige betrachtet werden, der die Kunstordnung zu retten versucht, zum einen in der ‘Gazette des Beaux-Arts’ als Begründer und gelegentlicher Journalist mit verschiedentlichen Beiträgen, zum anderen als fast zeitgleicher Autor der ‘Grammaire des arts du dessin’. Es ist ein Werk, das auch als theoretische Grundlage für die ‘Gazette’ dient, der Zeitschrift, die neben einem ernsthaft didaktischen Anspruch auch als geistig amüsante, unterhaltsame Lektüre verstanden werden möchte. Beide Publikationen können nicht singular voneinander gesehen werden, da sie sich ergänzen oder einander bedingen.

Die Synthese von ‘Grammaire’ und ‘Gazette’ führt zu einer groß angelegten Verbesserung des gegebenen Ausbildungsmissstandes. Blancs primäres Ziel, die Kunstbildung und Aufklärung zu fördern, kann durch das Zusammenwirken dieser zwei Instrumentarien effizient erreicht und auf diese Weise seine Intention maximiert werden. „Le temps n’est plus où les écrivains pouvaient se renfermer dans une sorte de franc-maçonnerie interdite au vulgaire. Il

⁹²⁵ Als Fallbeispiel sei der Artikel „Vélasquez à Madrid“ (GBA, 1a/15, 1863) erwähnt. Hier ist die Grammaire in hohem Maße präsent und dient als Instrument für die zahlreichen Erklärungen und Beschreibungen der Werke Velazques’. Es findet ausschließlich eine Betrachtung Velazques’ unter den für Blanc essentiellen Aspekten statt, z.B. clair-obscur / ton / valeur / etc. Es sind Aspekte, die dem Regelwerk der Grammaire entstammen. Das heißt, dass die Idealvorstellung von Blanc hier die Verwirklichung erfährt eine auf kunsttheoretisch fixierten Regeln fußende kunsthistorische Betrachtung.

⁹²⁶ „Au lecteur“, Grammaire

⁹²⁷ „Cette ignorance est commune à une infinité de personnes, d’ailleurs distinguées, qui professent à leur insu des hérésies monstrueuses“, Introduction, GBA; „chaque jour ... des personnages de distinction ... des gens d’esprit ... à l’hôtel Drouot comme pour y donner publiquement le spectacle des hérésies les plus monstrueuses ...“, Au lecteur, Grammaire

⁹²⁸ „... des hommes d’infiniment d’esprit ... offrir d’un paravent de Boucher ce qu’ils n’offriraient pas d’un Titien, enchérir jusqu’au scandale ce qui vaut à peine un caprice.“, Introduction, GBA -- „... des personnages de distinction ... des gens d’esprit ... à l’hôtel Drouot... enchérir jusqu’au scandale les paravents, les chiffons ou les poupées d’un peintre de septième ordre...“, „Au lecteur“, Grammaire

⁹²⁹ „... se précipite une multitude sans idées sans lumières, et qui faute d’un rudiment, donne tête baissée dans un déluge d’erreurs.“, „Au lecteur“, Grammaire

⁹³⁰ „, ce public qui, abandonné à lui-même, donne si souvent tête baissée dans un abîme d’erreurs...“, Introduction, GBA

faut écrire aujourd'hui et parler pour le grand nombre, et s'il est une étude qu'il faille rendre facile, n'est-ce pas l'étude de la beauté et de la grâce?"⁹³¹

Wenn Blanc die mangelhafte Bildung von Kunstinteressenten und Kunstliebhabern und an anderer Stelle die unzureichende Ausbildung der Schüler und Studenten moniert und er weiterhin feststellt, dass „diese Lücke des öffentlichen Unterrichts nur durch eine einzige Logik beseitigt werden muss“, dann ist ein enger innerer Zusammenhang beider Schriften zu erkennen und als folgerichtig und sinnvoll zu interpretieren.

5.3.2. 'Société des Arts-Unis' und der Kunstmarkt

Auf Initiative von Kunsthändlern und Kunstvereinigungen entstehen seit Anfang des 19. Jahrhunderts neben dem Salon zunehmend zahlreiche Ausstellungs- und Vertriebsmöglichkeiten für Künstler. Die 'Société des Arts-Unis' ist eine Gruppe von Mäzenen, die von Arthur Jamette als „Club des Beaux-Arts“ um 1860 gegründet worden ist. Das Vorbild für diese und weitere Gründungen ab der Mitte des 19. Jahrhunderts lieferte die 1790 in Paris von Charles Wailly gegründete 'Société des Amis des Arts'. Kunstsammler, Kunstliebhaber und Mäzene schlossen sich dort zum ersten Mal zusammen, um Ausstellungen zu organisieren, den Kunstbetrieb zu fördern sowie den Verkauf von Kunstwerken durchzuführen und dem Künstler somit zu helfen. Die so genannten „cercles“, die Kunstclubs mit Ausstellungen und Kunstgesprächen, sind in Frankreich ab den 1860er Jahren zahlreich anzutreffen.⁹³²

Blancs Beschreibung der 'Société des Arts-Unis', das heißt der bereits vollzogenen Realisierung und des noch ausstehenden Projektes, ist die Präsentation eines modernen und demokratischen Forums für Kunst, Kunstliebhaber und Künstler.⁹³³ Hier vollzog sich die Privatisierung des Kunstgeschehens und wurden Rahmenbedingungen zur Demokratisierung des Kunstmarktes geschaffen. Die Ideen, die der 'Gazette des Beaux-Arts' zugrunde liegen und für deren Entstehen verantwortlich zeichnen, sind identisch mit dem Motiv von Jamette, die 'Société des Arts-Unis' zu errichten. Es sind Ideen, die auf generellen Veränderungen im zeit- und kunstgeschichtlichen Geschehen basieren und sowohl in der 'Gazette des Beaux-Arts' als auch in der 'Société des Arts-Unis' ihren Niederschlag finden.

Das Movens, das zur Gründung der 'Gazette' führt, liegt primär in den Wandlungen und den veränderten Bedingungen von Politik und Gesellschaft im Allgemeinen und denen der Kunst und dessen Ansehen im Besonderen. 1859 stellt Charles Blanc in der 'Introduction' zur 'Gazette' fest, dass der Stellenwert der Kunst innerhalb der letzten Jahre eine Aufwertung erfahren hat. Vor fünfzehn Jahren seien diejenigen, die die Bühne, die Politik und die Geschichte beherrschen, die großen Künstler gewesen und Kunst sei nur als angenehmes

⁹³¹ „Au lecteur“, Grammaire

⁹³² Vgl. Andrée Sfeir-Semler, Die Maler am Pariser Salon 1791-1880, S.184-211

⁹³³ Charles Blanc, „La société des arts-unis“, GBA, 1860, 1a/6, S.257-264

Zwischenspiel betrachtet worden. Eine inzwischen einhergehende Wandlung habe bewirkt, dass viele Menschen nach einer anderen Nahrung für ihren Geist strebten, und in der Verehrung der Kunst Tröstung und Zuflucht finden.⁹³⁴ 1860 ergänzt Blanc diese ein Jahr zuvor gemachte Beobachtung mit Hinzufügungen größerer Dimension. Während früher eine Generation nicht den Beginn und das Ende ein und derselben Kunstbewegung erlebte, erfährt das 19. Jahrhundert schnelle Wechsel. Der Kunstbetrachter kann nun den Triumph und gleichzeitig den Verfall der Schule von David, den Glanz und den Niedergang der Romantik erleben, anschließend die Zeit des reinen Eklektizismus und die darauf folgende ernsthafte Rückkehr zur ‘grandeur’, die unter dem Begriff der Klassik besser bekannt ist.⁹³⁵ Die Wechsel beurteilt Charles Blanc als die Resultate schnell herbeigeführter Studien auf der Grundlage von „gut unterrichteter und tief empfundener Gelehrsamkeit“⁹³⁶, sowohl fachlich als auch allgemein, was ein Charakteristikum der aktuell herrschenden Zeit sei.

Auch die Kunstkritik hat sich nach Charles Blancs Meinung einem grundlegenden Wandel unterzogen. Sie habe solche Fortschritte gemacht, dass sie fast selbst zur Kunst geworden sei.⁹³⁷ Früher sei die Kritik seicht, unbeständig und unbesonnen gewesen und habe sich mit beredsamen Tiraden und glücklichen Worten begnügt. Heute sei die Kritik ordentlich, zurückhaltend, rücksichtsvoll, gründlich, und eingehüllt in Gelehrsamkeit. Während die Kunstkritik früher nur einem unwissenden Publikum imponieren musste, würde sie in der aktuellen Zeit nach mehr Wissen und exakten Untersuchungen streben. Der immer schwieriger werdende Leser verlange weniger nach unpräzisen Urteilen als vielmehr nach sicheren Fakten.⁹³⁸ Diese Beurteilung der Kunstkritik ergänzt Blanc ein Jahr später in seinem Artikel der ‘Société des Arts-Unis’:

Précise, élevée, difficile pour elle-même, elle a su se garder à la fois de la déclamation et du pédantisme, de l’aridité et des phrases; elle a su entrer dans l’esprit des anciens maîtres, les apprécier d’une façon toute nouvelle, découvrir leurs principes, débrouiller leur histoire, classer leurs œuvres, et les admirer autrement que sur parole.⁹³⁹

Es sind die ‘Amateure’, die zum Träger der Kunst werden und endlich Träger selbst der Veränderungen sind. Einerseits sind sie aus den Veränderungen heraus geboren worden, andererseits evozieren sie neue Bereiche und Rahmenbedingungen. Blanc beschreibt den ‘Amateur’ als „personnel intelligent, aimable, instruit“.⁹⁴⁰ Die Gazette versteht sich als das Zentrum der Rechercharbeiten der ‘Amateure’.⁹⁴¹ Sie soll als Sammelbecken für ihre Untersuchungen kunstrelevanten Materials und Forschungsarbeiten dienen. Durch das Medium der Zeitschrift soll dieses Material bekannt gemacht und einer großen Leserschaft unterbreitet

⁹³⁴ Introduction, GBA, S. 5

⁹³⁵ „La Société des Arts-Unis, S.257

⁹³⁶ Ibid.

⁹³⁷ Ibid.

⁹³⁸ Introduction, GBA, S. 6

⁹³⁹ La Société des arts-unis, S.257

⁹⁴⁰ Ibid. S.258

⁹⁴¹ Introduction

werden.⁹⁴²

Das Hauptziel der Société besteht darin, einen ständigen Salon für die Künstler zu eröffnen. Es soll damit ein Ort geschaffen werden, der einen stetigen kommunikativen Austausch zwischen den Kunstliebhabern und den Künstlern ermöglicht und gewährleistet. Im Gegensatz zum alljährlichen Salon und den allgemeinen Absatzmöglichkeiten für Kunstwerke liegen die Vorteile der 'Société' in den idealen Ausstellungskonditionen. Die Künstler finden geeignete Bedingungen vor. In der 'Société' sieht Blanc das Ideal der Trennung der staatlichen Aufgaben und der Privatinitiative in Bezug auf den herrschenden Kunstmarkt.

Das Anliegen der 'Société' ist es, ein räumlicher Mittelpunkt für die Kunst zu sein. Was die Gazette für das Material der 'Amateurs' sein möchte, intendiert die 'Société' für den 'Amateur' selbst zu sein, ein „lieu de réunion“, ein Ort des kommunikativen Austausches zwischen 'Amateur' und Künstler in Paris.⁹⁴³ Während es überall in Frankreich die „sociétés d'amateurs“ gibt, stellt sich die Situation in Paris ungünstiger dar. Das Hôtel Drouot ist die einzige Begegnungsstätte zwischen 'Amateur' und Künstler. Von Zeit zu Zeit treffen sie sich auch im Louvre und in den Salons, aber es mangelt an einem permanenten und angenehmen Platz voll Eleganz und Komfort, „où l'on doit avoir en même temps autant d'aise que chez si et autant de réserve que chez les autres“⁹⁴⁴. Das Bestreben ist es demzufolge, einen Ort „künstlerischer Abgeschiedenheit“, des Für-Sich-Seins und gleichzeitig des künstlerischen Dialogs zu finden. Von Seiten der Künstler erfährt die Société ebenfalls Zustimmung, wie Blanc hervorhebt. Er sieht die Institution einer Société als notwendig und dringend an, nicht nur für den Moment, sondern auch für die Zukunft.

Es scheint, dass Charles Blanc in der Société den idealen Zugang zum Kunstwerk und damit sein Ideal verkörpert sieht. Die 'Gazette des Beaux-Arts' und die 'Société des Arts-Unis' basieren auf einem ähnlichen Fundament. Auf der einen Seite repräsentiert die 'Gazette' die inhaltliche Komponente, die geistige Potenz, auf der anderen Seite stellt die 'Société' mit ihrer physisch räumlichen Komponente die reale Begegnungsstätte dar. Die 'Gazette' ist die Kunst-Sammlung und die 'Société' der kunstkommunikative Versammlungsort.

Die Gründungsidee beider Institutionen ist mit Symbolik hinterlegt. Die 'Gazette des Beaux-Arts' wird durch das Frontispiz allegorisch erläutert. Die Société als der gemeinsame Mittelpunkt für Künstler und Kunstliebhaber soll im Kern der Stadt Paris situiert werden. Auf diese Weise soll der immanenten Gründungsidee Ausdruck verliehen werden. „Car le centre n'est pas celui qu'indiquerait la pointe du compas; c'est celui qu'a désigné le génie de la grâce dans sa capricieuse géométrie.“⁹⁴⁵ Das Zentrum ist nicht vorwiegend geografisch, sondern vielmehr geistig kulturell definiert, was sich endlich in der Lösung der Standortfrage in der Nähe

⁹⁴² „Le moment est donc venu de faire participer tout le monde à cette heureuse révolution des arts, en défrichant à nouveau le domaine de la critique. Avec ces qualités réunies, l'érudition et le sentiment, le fond et la forme, nos écrivains devenus antiquaires, nos antiquaires devenues écrivains, peuvent créer un centre d'où rayonneront les lumières de leur goût et la chaleur de leur enthousiasme.“, Ibid.

⁹⁴³ Ibid.

⁹⁴⁴ Ibid. S.258

⁹⁴⁵ Ibid. S.259

des Hôtel Drouot konkretisiert. Der ideale Standort wird charakterisiert als eine „glückliche Gegend der Vergnügungsindustrie und der leeren Hotels“. ⁹⁴⁶ Damit ergibt sich eine Kongruenz der Aussage zur ‘Gazette’, der die Unterhaltung ebenfalls ein Anliegen ist. Blanc sieht die Örtlichkeit für Kunstbegegnungen und somit auch die Kunst selbst nicht als isolierte, hehre Sphäre, ebenso wenig die ‘Gazette des Beaux-Arts’.

Es besteht anscheinend eine enge Verwandtschaft und ein innerer Bezug zwischen der ‘Société des Arts-Unis’ und der ‘Gazette des Beaux-Arts’. Diese lehnt sich offensichtlich an außersalonmäßige Gründungen an. Dass Blanc diesem Milieu nicht fern steht, zeigt sich an seinem Besuch von Martinets Künstlergesellschaft ‘Société Nationale des Beaux-Arts’ am 3.12.1864. ⁹⁴⁷ Diese genießt großes Ansehen, dennoch betrachtet sie sich nicht als Konkurrenz zum Salon. Die ‘Gazette des Beaux-Arts’ publiziert Artikel über verschiedene Kunstclubs. 1861 erscheint „Des Sociétés des amis des arts en France“ von Léon Lagrange ⁹⁴⁸, 1862 folgen die Artikel „Exposition de la société des amis des arts de Lyon“ von Burty ⁹⁴⁹ und „Exposition du Cercle de l’Union artistique“ von R.V. ⁹⁵⁰. 1864 veröffentlicht Burty „L’exposition du cercle de la Rue de Choiseul“. ⁹⁵¹ Die Programmatik der ‘Gazette’ zeigt, dass mit ihr ein Forum für Künstler, Kunstschafter und Kunstsammler eröffnet ist, das vielseitige Möglichkeiten und Orientierungen bietet und für hohe Qualität steht. Interessant erscheint auch das Gründungsjahr der ‘Gazette’, das in ebendiese Zeit der außersalonmäßigen Gründungen fällt. Mit dieser neuen Kunstszene entstehen in jener Zeit vermehrt Kunstzeitschriften mit einer kommerziellen Ausrichtung auf den Kunsthandel. Die ‘Gazette des Beaux-Arts’ platziert sich zwischen diesem neuen Printmedium und einer rein für die Liebhaber der schönen Künste orientierten Kunstzeitschrift. Denn sie nimmt, wie Blanc expressis verbis verlautbart, den Kunsthandel in ihre Gründungsidee mit auf. Es entsteht so eine Kommunikationsbasis für das Kunstgeschehen in größerer Dimension und mit neuen, modernen Aspekten, ohne jedoch der idealistischen Gesinnung von der Liebe zur Kunst untreu zu werden.

5.3.3. ‘L’Artiste’ und die Verführung zur Kunst

1831 wird die Zeitschrift ‘L’Artiste’ von Achille Ricourt gegründet. Sie umfasst Kunst in all ihren Manifestationen: Malerei, Grafik, Bildhauerei, Architektur, angewandte Kunst, Literatur, Theater, Musik sowie Geschichte und Archäologie. Im Frontispiz der ersten Ausgabe wird mit

⁹⁴⁶ Ibid.

⁹⁴⁷ André Sfeir-Semler, Die Maler am Pariser Salon 1791-1880, S.189

⁹⁴⁸ Léon Lagrange, Des sociétés des amis des arts en France, leur origine, leur état actuel, leur avenir, (I), GBA, 1a/9, 1861, S.291-301, (II), GBA, 1a/10, 1861, S.29-47, (III), GBA, 1a/10, 1861, S.102-117

⁹⁴⁹ Philippe Burty, Exposition de la société des amis des arts de Lyon, GBA, 1a/12, 1862, S. 282-285

⁹⁵⁰ R.V., Exposition de Cercle de l’Union artistique, GBA, 1a/13, 1862, S.95-96

⁹⁵¹ Philippe Burty, L’exposition du cercle de la Rue de Choiseul, GBA, 1a/16, 1864, S.366-372

der Darstellung 'La fraternité' von Tony Johannot⁹⁵² die Zusammengehörigkeit der Künste und somit die Intention der Zeitschrift allegorisch zum Ausdruck gebracht. Die Darstellung zeigt ein Atelier mit einem Maler, einem Bildhauer, einem Schriftsteller und einem Musiker, der während einer harmonischen Soiree zwei singende Frauen auf der Gitarre begleitet.⁹⁵³

Jules Janin, ein junger Kritiker, schreibt in der ersten Ausgabe den programmatischen Artikel 'Etre artiste'⁹⁵⁴, in dem die Zeitschrift als Forum von Künstlern aus allen Bereichen präsentiert wird. „Accourez tous avec nous, artistes, réunissons-nous, coalisons-nous, faisons de l'art ensemble, parlons-en quand nous n'en ferons pas, voilà notre but.“⁹⁵⁵ Er differenziert zwei Arten von Künstlern: „l'homme qui sait et qui juge, et l'homme qui compose et qui crée.“ Nach seinem Verständnis wäre die Kombination beider Künstlertypen, des wissend Beurteilenden und des kreativ Schaffenden, die vortrefflichste Weise eines Künstlerdaseins. Literatur und Musik sind gleichrangige Bestandteile innerhalb der Zeitschrift, „l'artiste, c'est aussi bien le faiseur de caricatures que l'écrivain des Caractères“.⁹⁵⁶ Bis 1860 weist 'L'Artiste' eine enge Verbindung von Künstlern und Schriftstellern auf. Wenn Janin proklamiert:

A l'homme qui juge des jugemens à porter, à l'homme qui compose des gravures pour reproduire sa composition favorite, à tous les deux un journal à écrire; un journal où ils diront franchement leur pensée la plus intime; toujours assurés qu'ils seront de ne pas se blesser les uns les autres; divisés sur un point, ils seront toujours réunis par l'amour de l'art; en fait de discussion savoir ce qu'on dit, c'est là tout le secret pour être tolérant et modéré⁹⁵⁷

dann ergeben sich korrespondierende Ähnlichkeiten zwischen 'L'Artiste', der 'Gazette des Beaux-Arts' und Charles Blanc. Die Liebe zur Kunst, gepaart mit Wissen, bildet den sicheren Weg, der zur Synthese von schöngeistigen Bereichen und zur gegenseitigen Akzeptanz und Toleranz führt. 'L'Artiste' ist die Zeitschrift, die die Künstler aller Gattungen und Richtungen vereinigt, die 'Gazette des Beaux-Arts' ist die Zeitschrift, in der „nichts ausgeschlossen“ werden soll, was sich jedoch nur auf die Kunstrichtungen bezieht.

'L'Artiste' ist nicht die erste periodisch erscheinende Kunstzeitschrift, jedoch die erste, die sich dem zeitgenössischen Leben und der Kunst in der modernen Marktwirtschaft anpasst. Sie ist die erste Zeitschrift, in welcher versucht wird, die Kunst systematisch von politischer, sozialer und moralischer Tagespolemik freizuhalten. Wie P. Edwards zeigt, kann diese Intention jedoch nicht vollends realisiert werden. In den ersten Jahren des Bestehens der Zeitschrift tragen Künstler, Schriftsteller und Kritiker hierzu immer wieder ihre gegen die Regierung gerichteten Klagen vor, selbst auf die Gefahr hin, ein Einschreiten von

⁹⁵² L'Artiste, 1831 1.Serie/Bd.1

⁹⁵³ Das Frontispiz wird jedoch einige Jahre später verändert.

⁹⁵⁴ Jules Janin, „Etre artiste“, l'Artiste, 1.Serie/Bd.1, S.9-12

⁹⁵⁵ Ibid. S.10

⁹⁵⁶ „Vraiment imaginerait-on que l'art ne consiste qu'à peindre, que l'art n'appartient qu'à celui qui manie le pinceau et la plume? Oh que non! Il n'est personne à qui il ne soit donné de se dire: *et moi aussi!*“ Ibid.

⁹⁵⁷ Ibid. S.10

institutioneller Seite zu provozieren.⁹⁵⁸

Janin äußert sich weder zur Thematik der Romantik, noch verwendet er den Terminus Romantik. 'L'Artiste' gehört keiner besonderen politischen noch ideologischen Richtung an. Die Zeitschrift stimmt zwar in diesem Sinne mit der Romantik-Bewegung überein, inhaltlich kann sie aber nicht als deren Sprachrohr betrachtet werden, vielmehr ist sie ein unabhängiges Kunstorgan. 'L'Artiste' vertritt nur insofern die Theorie der Romantik, als er die Einheit aller Künste intendiert, was im Frontispiz und dem einleitenden Artikel von Jules Janine in der Erstaussgabe evident wird. In den Jahren 1831 bis 1843 bietet die Zeitschrift eine große Bandbreite von Meinungen.⁹⁵⁹ Gelegentlich wird 'L'Artiste' in den Anfangsjahren tendenziell als Zeitschrift der Romantik im Gegensatz zum 'Journal des artistes', der Zeitschrift des Klassizismus, bezeichnet.⁹⁶⁰

In den ersten Jahren besitzt der redaktionelle Teil von 'L'Artiste' die Funktion, Lithografien und andere Drucke zu erklären, während das 'Journal des artistes' die Drucke fast ausschließlich zur Illustration der im Text besprochenen Kunstwerke verwendet.⁹⁶¹ Im Laufe des 74-jährigen Bestehens unterliegt die Zeitschrift, vor allem in den ersten Jahren und Jahrzehnten, mehrfachen Veränderungen und Erneuerungen. 1843 tritt mit dem neuen Besitzer Arsène Houssaye eine Umgestaltung ein,⁹⁶² die Richtung der Zeitung ändert sich, sie wird literarischer und wesentlich sensibler gegenüber der jungen Künstlergeneration. Houssaye stellt den jungen Schriftstellern und Kritikern, insbesondere aber der Poesie einen größeren Raum zur Verfügung.

Théophile Gautier, der wichtigste und berühmteste Vertreter des 'l'art pour l'art', ist zwischen 1856 und 1858 der Herausgeber der Zeitschrift. 'L'Artiste' erlebt in diesem Zeitraum seine einflussreichste und erfolgreichste Periode.⁹⁶³ In der 'Introduction' präsentiert Gautier das Programm der Zeitschrift, das einen möglichst breit gefächerten Begriff der Kunst präsentieren möchte.⁹⁶⁴ Allgemein ist zu konstatieren, dass 'L'Artiste', trotz der Neutralität, eine immanente Position des 'l'art pour l'art' beibehält, dennoch fehlen diesbezüglich explizite Äußerungen oder Plädoyers. Ab 1862 entwickelt sie sich zu einer immer luxuriöseren Publikation, die sich

⁹⁵⁸ Peter J. Edwards, "La revue l'Artiste (1831-1904)", in: Romantisme, 67, 1990;

Von 1844 bis 1856 findet ein Meinungs-austausch der Schriftsteller und Künstler bezüglich der 'nature de l'art et le rôle de l'artiste' statt. Edwards stellt eine gewisse sozialistische Tendenz bei den Redakteuren fest, die ihren Kulminationspunkt 1848 erreicht. Im Zweiten Kaiserreich steht sie der Regierung nahe, bleibt stark konservativ, mit Ausnahme des Zeitraumes von 1856-1859.

⁹⁵⁹ P. Edwards, L'Artiste: The literary role of an artistic review, Diss., Fordham University 1973, zit. in: Nancy A. Roth

⁹⁶⁰ Zum Unterschied von 'L'Artiste' und 'Journal des artistes' siehe Nancy A. Roth, „'L'Artiste' and 'L'art pour l'art': The new cultural journalism in the July Monarchy“, Art Journal, 48, 1989; -- 1844 wird das 'Journal des artistes' eingestellt

⁹⁶¹ Vgl. Roth, S.38 -- L'Artiste ist als kleine, regelmäßig erscheinende Mappe von den beiden Herausgeber Achille Ricourt (2.6.1831-22.4.1838) und A. H. Delaunay (29.4.1838-Dez.1838) projektiert. Die 2. Serie (ab Mai 1838) und die 3. Serie zeichnen sich durch eine fortschreitende Verschlechterung von Redaktion und Konzeption aus

⁹⁶² Houssaye verkauft Ende 1859 die Zeitschrift an seinen Bruder; zu den vielen Veränderungen, siehe Peter J. Edwards, „La revue l'Artiste“

⁹⁶³ Vgl. Edwards, zit. in Roth, S. 38

⁹⁶⁴ Introduction, 14.12.1856, L'Artiste, 6. Serie/Bd. 3, 1857

der mondänen Pariser Welt zuwendet. Immer weniger bekannte Künstler sind in ihr anzutreffen, Literatur und Poesie nehmen stattdessen einen immer gewichtigeren Raum ein. 1867 ändert 'l'Artiste' vollständig die Identität, was sich schon im Erscheinungsbild der Zeitschrift und im Wechsel zum Großformat äußert. Die Kunststudien und -analysen werden seltener und Houssaye greift kontinuierlich auf Artikel aus vergangener Zeit zurück. Ab 1870 beginnt die Phase des Niedergangs der Zeitschrift.

Eine Gegenüberstellung der jeweiligen 'Introductions' von 'L'Artiste' und 'Gazette des Beaux-Arts' kann eventuelle Gemeinsamkeiten und Unterschiede offen legen. Obwohl Gautier erst 1856 die Leitung von 'L'Artiste' übernimmt, ist sein Plädoyer insofern interessant und aufschlussreich, als er sich erstens in der Gründungszeit der 'Gazette des Beaux-Arts' befindet, zweitens unter seiner Leitung eine Verlagerung des Schwerpunktes von Literatur auf Kunst erfolgt und drittens die Zeit seiner Leitung mit der Blütezeit der Zeitschrift zusammenfällt.

Die 'Gazette des Beaux-Arts' ist von Charles Blanc mit dem Anspruch gegründet worden, dem 'enseignement' ein stärkeres Gewicht zu geben. Théophile Gautier spricht sich indes gegen die Forderung aus, „das Publikum zu erziehen, da es mehr wisse als wir“. Seine Aufgabe sieht er vielmehr darin,

...rassembler pour son usage des documents précieux, discuter devant lui des théories intéressantes, amener son attention sur des œuvres peu connues et qui méritent de l'être, le prévenir qu'à tel endroit il existe un tableau ou une statue qu'il faut aller voir (...), lui décrire ce qu'il n'a pas le temps de visiter lui-même, lui annoncer les ventes curieuses, lui résumer les catalogues importants, le tenir au courant du mouvement de l'art à l'étranger...⁹⁶⁵

Die Präsentation des Kunstwerkes an sich, die das Zentrum Gautier'scher Überlegungen bildet, findet sich in der Konzeption der 'Gazette des Beaux-Arts' und dessen bedeutsamen Teil der 'reproduction gravée' wieder. Die Unterschiede zeigen sich in den dafür jeweils zugrunde liegenden Motivationen. Die 'Gazette' intendiert, das Publikum mit Abbildungen amüsant zu belehren, 'L'Artiste' hingegen, es zur Kunst zu verführen. Dies kann auch belehrend sein, muss es aber nicht. „Voir c'est avoir. - Après avoir vu, notre plus grand plaisir a été de transporter dans notre art à nous, monuments, fresques, tableaux, statues, bas-reliefs, au risque souvent de forcer la langue et de changer le dictionnaire en palette.“⁹⁶⁶

Die Bibel spreche, so Gautier, von der „concupiscentia oculorum“, der Sinneslust der Augen als Sünde; er selbst bekenne sich dazu.⁹⁶⁷ In Blancs Schriften sind Anspielungen auf die Bibel ebenfalls vorhanden⁹⁶⁸, jedoch in korrespondierender Gegensätzlichkeit. Er übernimmt von der Armenbibel die Methode, mit Bildern Menschen zu belehren.⁹⁶⁹ Beide sprechen von dem aktuellen Kunstgeschehen und dem lebhaften Interesse des Publikums an der Kunst. Nach Meinung von Théophile Gautier wenden sich die Zeitungen und Zeitschriften mehr der

⁹⁶⁵ Ibid. S.3

⁹⁶⁶ Ibid. S.4

⁹⁶⁷ „... ce péché est notre péché, et nous espérons que Dieu nous le pardonnera“, ibid. S.4

⁹⁶⁸ Vgl. Kap.I. / Pkt.2 ff Salonbesprechungen

⁹⁶⁹ Vgl. an mehreren Stellen dieser Arbeit

Literatur als der Kunst zu. Mittels der Konzeption von 'L'Artiste' soll diese Lücke geschlossen werden. Sie soll Bildbeschreibungen, Künstlerbiografien, ästhetische Studien, Kritiken alter und neuer Werke, Reiseerinnerungen, Spaziergänge durch fremde Galerien sowie Kurzgeschichten beinhalten. „Etudier une œuvre, la comprendre, l'exprimer avec les moyens de notre art, voilà quelle a été toujours notre but.“⁹⁷⁰ Im Gegensatz dazu strebt Charles Blanc mit der 'Gazette des Beaux-Arts' ein etwas profunderes Verständnis für Kunst an. Obgleich auch Gautier die Kritik nicht außer Acht lässt und sie als eines seiner Komponenten betrachtet, kann sie nicht mit der Blanc'schen Kritik gleichgesetzt werden. Die Kritik liegt für ihn mehr in der „Kommentierung des Schönen als in der Suche nach Fehlern“⁹⁷¹. In Blancs Vorwort wird deutlich, dass das Thema Kritik nicht ausgeklammert werden soll. In der Funktion als Redakteur der 'Gazette' distanziert er sich zwar weitgehend von kritiklastigen Artikeln, im Vergleich zu seinen diversen anderen Publikationen, vor allem in 'Le Temps', ist die Konzeption seiner Zeitschrift jedoch eindeutig mit der Kunstkritik verbunden. Es ist eben jene Kunstkritik, die gemäß Gautier, als die Suche nach Fehlern zu umschreiben ist.

Beiden ist das Bekenntnis ihrer Liebe zur Kunst gemeinsam. Gautier nennt als Motiv hierfür: „Epris, tout enfant, de statuaire, de peinture et de plastique, nous avons poussé jusqu'au délire l'amour de l'art“.⁹⁷² Reisen und die Betrachtungen der Kunstwerke direkt vor Ort zählen für beide zu den wichtigen Bestandteilen ihrer Arbeit. Wenn Charles Blanc in der 'Introduction' konzis formuliert, dass in der 'Gazette des Beaux-Arts' „nichts ausgeschlossen werden soll“ und er in seinen Schriften immer wieder Ingres und Delacroix als Eckpfeiler seines Denkens konstituiert, dann entsteht eine Analogie zu Gautiers Konzeption von 'L'Artiste', die mit Delacroix und Ingres ebenfalls ihre Ideologie indirekt konstituiert.

Nous admettons chacun au point de vue de son idéal particulier; coloriste avec Delacroix, dessinateur avec Ingres, nous ne leur demandons que ce qu'ils se proposent; à l'un la vie, le mouvement, le drame, le flamboiement harmonieux de la palette ; à l'autre, la ligne, le style, le pur contour, la sérénité harmonieuse, la grande tradition des maîtres; nous épousons momentanément les goûts et les antipathies de ces natures si opposées; nous jugeons leur peinture comme si nous possédions leur âme.⁹⁷³

Beide Publikationen basieren auf einem analogen Konzept, sie unterscheiden sich jedoch in ihrem Anspruch und in ihrer Zielsetzung. Inwieweit Charles Blanc bei der Gründung der 'Gazette des Beaux-Arts' von 'L'Artiste' beeinflusst oder auch nur inspiriert worden ist, auf der Basis von dessen Konzept eine Weiterentwicklung zu betreiben, lässt sich nicht rekonstruieren. Sowohl bei Blanc als auch bei Gautier sind jedoch Aussagen vorhanden, die zwar keine explizite Namensnennungen aufweisen, aber auf direkte Anspielungen schließen lassen. In der 'Introduction' der 'Gazette' findet sich eine Passage, die nur auf die Zeitschrift 'L'Artiste' gemünzt sein kann:

⁹⁷⁰ Gautier, Introduction, S.4

⁹⁷¹ Ibid.

⁹⁷² Ibid.

⁹⁷³ Ibid.

Depuis longtemps, sans doute, des hommes qui sont nos amis, nos voisins et nos confrères, des hommes dont nous étions hier les collaborateurs et qui demain seront les nôtres, s'occupent de cette noble besogne et s'emploient à entretenir la flamme sacrée. Mais, par l'ancienneté même de ses précédents connus, la feuille qui manifeste et que soutient leur talent, a laissé une trop large place à l'élément purement littéraire, enseignant ainsi au public plutôt un dilettantisme élégant que le culte profond, intime et religieux de la beauté. Mais chacun peut à merveille conserver son rôle. Nous ne voulons pas jouer le même air que nos amis, avec la prétention de le jouer mieux: nous voulons jouer un autre air. A nous donc de tenter librement une œuvre inaccomplie.⁹⁷⁴

Blancs Text zeigt, dass er, seine Mitarbeiter sowie seine Freunde, namentlich Houssaye und Mantz, sich mit ihrer neu gegründeten 'Gazette des Beaux-Arts' bewusst von anderen Zeitschriften absetzen wollen. Die mit dem Schwerpunkt auf Literatur liegende Ausrichtung des bereits bestehenden „Blattes“ soll in der neu gegründeten 'Gazette des Beaux-Arts' aufgehoben werden. Zusammen mit dem Hinweis auf „dilettantisme“ bei der einen sowie auf „tiefe, innige und religiöse Verehrung der Schönheit“ bei der anderen, werden unterschiedliche Intentionen zweier ähnlicher Zeitschriften herausgearbeitet, wobei es sich bei der einen Zeitschrift um 'L'Artiste' handeln muss. Die 'Gazette' könnte somit als eine bewusste Reaktion auf 'L'Artiste' entstanden sein, die sich als Weiterentwicklung dieser noch in der Entwicklungsphase steckenden Kunstzeitschrift verstand. Die chronologische Einordnung von „gestern“ und „morgen“ unterstützt diese Annahme. Charles Blanc sieht die Aufgabe seiner Zeitschrift nicht in einer konkurrierenden, sondern vielmehr in einer ergänzenden und dynamisch fortschreitenden Position, die die speziellen, positiven Kriterien der anderen Zeitschrift respektiert. Dieses Procedere des Hinführens zur finalen Prachtentfaltung und zur Vollendung, scheint für Blanc ein generelles Anliegen seiner Arbeit zu sein. Dies zeigt sich auch in seiner Beurteilung von anderen Kunstschaffenden den Brüdern Goncourt.⁹⁷⁵ Die Aussage beinhaltet aber vor allem eine subtile Kritik an der schwärmerischen Betrachtung von Kunst, was sich hinter der Formulierung „dilettantisme élégant“ verbirgt. Zwei Jahre vor dieser Äußerung von Blanc spricht Gautier für sich selbst von „Kunstleidenschaft“, „Liebhaberei“ und „Wollust“⁹⁷⁶ und davon, dass andere mehr Wissenschaft, mehr Tiefe, mehr Stil hätten, aber niemand die Malerei so sehr lieben würden, wie er.⁹⁷⁷ Gerade letztere Komponente ist ein generelles Thema zwischen Blanc und Gautier. Hier wird nochmalig das zwischen Gautier und Blanc differenzierende Moment evident, das bereits in der kunstkritischen Tätigkeit konstatiert wurde.⁹⁷⁸

Gautiers Äußerung subsumiert die Differenz der beiden Publikationen. Zu resümieren ist, dass Ähnlichkeiten und Übereinstimmungen in deutlicher Form vorhanden sind. Die Unterschiede, die sich in der Position des Kunstkritikers herauskristallisieren, werden auch in der Konzeption der jeweiligen Zeitschrift erkennbar. Die unterschiedlichen Positionen, die Gautier und Blanc

⁹⁷⁴ Charles Blanc, Introduction, GBA, 1a/1, 1859, S.13-14

⁹⁷⁵ Vgl. Kap. II. / Pkt.1.3. Bruderthematik

⁹⁷⁶ „Nous apportons donc à l'Artiste, à défaut d'aptitude plus haute, la passion de l'art - nous pourrions même dire son dilettantisme et sa volupté“, Gautier, Introduction, S.4

⁹⁷⁷ Ibid.

⁹⁷⁸ Vgl. Kap.I. / Pkt.3. Théophile Gautier

als Kunstkritiker vertreten, sind gleichzeitig die charakteristischen Aspekte beider Zeitschriften. Grundsätzlich dürfen diese Differenzen jedoch nicht als reine Polaritäten oder als strikte Dichotomien aufgefasst werden, denn lediglich deren Tendenzen sind signifikant. Elizabeth Holt⁹⁷⁹ sieht in der ‘Gazette des Beaux-Arts‘ die erste regelmäßig in Frankreich erscheinende Zeitschrift, die ausschließlich die Welt der Kunst im Allgemeinen und die Kunst und deren Ereignisse im Besonderen zur Darstellung bringt.

5.3.4. ‘Musée français‘ und die grafischen Künste

Das ins Ende des 18. Jahrhunderts datierte Œuvre ‘Musée français‘ ist ein bibliophiles Werk, das Reproduktionen von Meisterwerken der Antike, der Renaissance und des 17. Jahrhunderts beinhaltet.⁹⁸⁰ An dem Werk waren insgesamt 79 Zeichner des In- und Auslandes und 148 Stecher beschäftigt. Die außerordentlich umfangreichen Texte zu den Stichen, um die sich regelrecht ein „Kunsthistorikerstreit“ entfacht hat, werden als Diskurse benannt und haben kaum etwas mit dem Bildprogramm gemein. Es sind höchst gelehrte Abhandlungen, die sich mit aktuellen kunsttheoretischen Fragen auseinander setzen. In ihnen wird die gesamte Literatur zu den einzelnen Themen verarbeitet, so die Theorien von Winckelmann, Tiraboschi, d’Agincourt, Reynolds, de Piles, Muratori, Mengs, Lomazzo, Hancarville, Falconet oder Barthélémy. Insgesamt sind es 504 Notizen zu den Grafiken von fünf Autoren: Croze-Magnan, Emeric-David, Visconti, Guizot, Clarac. Ein Großteil der Bildbeschreibungen wurde vor Originalen vorgenommen.⁹⁸¹

Das Konzept des Initiators Pierre Laurent liegt in der Wiederherstellung der Kunst der Grafik zu einem Zeitpunkt, da diese fast erloschen ist und durch die große Anzahl berühmter Grafiker wieder belebt werden sollte. Niemals zuvor wird eine ähnlich immense Zahl an Zeichnern und Stechern des In- und Auslandes an einem Projekt beschäftigt. Wegen des hohen Preises besteht die Zielgruppe aus einer wohlhabenden Gesellschaftsschicht und den größten Bibliotheken der Welt. Vor allem aber sollten den ‘Amateuren‘ aller Länder die Reproduktionen der Meisterwerke, welche die französische Republik schmücken, zugänglich gemacht werden. Der tatsächliche Benutzerkreis wird mit „amateurs, connaisseurs, curieux et artistes“ bezeichnet.⁹⁸² Im ‘Magasin Encyclopédique‘⁹⁸³ wird berichtet, Laurent wünsche sich

⁹⁷⁹ Elisabeth Holt, *The art of all nations, 1850-1873, the emerging role of exhibitions and critics*, New York 1981, S.XXX, Introduction

⁹⁸⁰ Ich beziehe mich dabei auf die Veröffentlichung von Caecilie Weißert, *Ein Kunstbuch? le Musée français*, Stuttgart 1994 - Der Beginn wird auf 1791 angesetzt. Das Werk erschien in zwei Serien: die erste von 1802-1812 in 4 Bänden und die zweite von 1812-1823 in 2 Bänden. Die Herausgeber sind laut den Titelblättern Robillard-Péronville und Pierre Laurent, dessen Sohn Henri bald nachrückt. Die zweite Auflage (der Stiche) erschien 1829-1830, die dritte Auflage gegen Ende des 19. Jahrhunderts.

⁹⁸¹ Vgl. Caecilie Weißert, S.93

⁹⁸² Ibid. S.34; Weißert bezieht sich auf Louis Courajod in: Courajod: *Alexandre Lenoir son Journalet le Musée des Monuments français*, 3 Bde, Paris 1878

⁹⁸³ *Magasin Encyclopédique*, August 1909, S.394, Anm.1; Filhol/Lavallée: *Galerie du Musée Napoleon, Prospectus*, S.2, beide zit. in: Caecilie Weißert, S.35

hauptsächlich, dass die 'Amateurs' aus den von Paris weiter entfernten Orten auf diese Weise ein Museum in ihren eigenen Kabinetten besitzen könnten. Lavallée/Filhol nennt als Zielgruppe die 'Amateurs', denen eine Vorsteltung und ein Anschauungsunterricht von den Kompositionen und den Stilen der berühmtesten Meister gegeben werden sollen. Zudem soll der Reichtum Frankreichs der Elite fremder Nationen vor Augen geführt werden und diese nach Frankreich locken. Eines der wesentlichen Aufgaben des „Musée français“ besteht in der Belehrung und im Schulungsprozess des Leser-Betrachters. Einem großen Kreis von Rezipienten soll eine kunstgeschichtliche Darstellung in Form von wissenschaftlichen Untersuchungen, Bildanalysen und Bildern zur Verfügung stehen.

Quellenkundlich ist es nicht zu rekonstruieren, ob Charles Blanc das Werk gekannt hat, doch dürfte darüber kein Zweifel bestehen. Doch ist er selbst grafischer Künstler und über Jahrzehnte hinweg gelten seine Liebe und Hochachtung⁹⁸⁴, seine besondere Aufmerksamkeit und Sorge den grafischen Künsten. Sowohl von Anfang an in den Salonberichten⁹⁸⁵, als auch in der 'Grammaire des arts du dessin'⁹⁸⁶ erscheinen seine Klagen bezüglich ihrer Vernachlässigung und bricht er eine Lanze für diese Kunstgattung.⁹⁸⁷ Er konstatiert, dass die meisten Salons gegenüber der Gattung „gravure“ und den grafischen Künstlern eine verhaltene oder gar ablehnende Haltung einnehmen. Der Feuilletonschreiber ignoriere sie sogar stillschweigend.⁹⁸⁸ Blanc erkennt einen Zusammenhang zwischen der Auswahl der im Salon ausgestellten Objekte und der journalistischen Berichterstattung. Damit suggeriert er eine mögliche Bedingtheit der Salonkunstwerke durch die schreibende Zunft.

Bis in die 1870er Jahre glaubt er nicht an den Verfall der grafischen Künste. 1869 resümiert Blanc, dass die 'gravure' noch nicht tot sei, sie sich jedoch verändern würde.⁹⁸⁹ 1874 beurteilt er die aktuelle Situation nicht als Untergang, sondern lediglich als Krise. In einer nach Demokratie sich drängenden Zeit, in der die Verbreitung des 'enseignement' an der Tagesordnung sei, würden die grafischen Künste, „ces moyens ingénieux et souverains de fixer sur le métal les pensées et les formes qui doivent être impérissables, celles qu'on trouve les plus beaux

⁹⁸⁴ 1874 lobt er anerkennend die „graveurs“ wie Nanteuil, Masson, Morin, les Drevet, les Audran, Lebas, Surague, die mit den ihnen zur Verfügung stehenden wenigen Mitteln sich so mannigfaltig und gut auszudrücken imstande seien. Charles Blanc, „A la veille du salon“, le Temps, 28.4.1874

⁹⁸⁵ „Un mot de la gravure et des graveurs. Pauvres graveurs! comme on les oublie! comme on les délaisse! comme on les ignore, surtout!“ Charles Blanc, Salon, 4.6.1845

⁹⁸⁶ „Malheur aux sociétés qui laissent périr la lithographie et la gravure! Ce sont en effet ces feuilles volantes qui contraignent les passants à vivre pour quelques minutes dans les régions de l'art et de l'idéal, ce sont elles qui font pour rien l'éducation du peuple, lui enseignent le beau, lui apprennent l'histoire et se laissent comprendre aux plus illettrés, aux plus humbles, en leur donnant, chose admirable, le spectacle des idées.“ Grammaire, Anhang des 3. Teils 'Gravure', 7. Kap., S. 707

⁹⁸⁷ „Chose étrange! c'est le plus populaire de tous les arts qu'est en réalité le moins connu du public. C'est celui qui vulgarise tous les autres qui est restreint lui-même à un petit cercle de privilégiés“, Charles Blanc, Salon de 1845, La Réforme, 4.6.1845

⁹⁸⁸ Ibid.

⁹⁸⁹ Vgl. „... en remplaçant, par des procédés expéditifs, les lentes et solennelles méthodes auxquelles nos pères résignaient pour buriner leurs immortelles estampes, parce qu'ils étaient persuadés, ceux-là, que le temps respecte peu ce que l'on fait sans lui.“ Salon 1869, le Temps, 23.6.1869

génies de l'art"⁹⁹⁰, nicht zugrunde gehen. Blancs Vorliebe für die Gattung 'dessin' und 'gravure' beruht darauf, dass sie eine demokratische Kunst ist, weite Schichten des Volkes ansprechen kann und als Medium für den Unterricht dient.

Die Frage, inwieweit eine mögliche Vorbildfunktion des 'Musée français' bei der Gründung der Zeitschrift vorgelegen hat, ist auch bei einer möglichen Hypothese, dass Blanc das Werk gekannt hat, nicht zu beantworten, da keine Hinweise existieren. Die Konzeption der 'Gazette des Beaux-Arts', die durch die „reproduction gravée“ zum einen und durch die Aufgabe des „éclairer“, „instruire“ und „conseiller utilement le public“⁹⁹¹ zum anderen im Wesentlichen determiniert ist, korrespondiert in einem hohen Maß mit der Konzeption und der Aufgabe des 'Musée français'.

Übereinstimmung gibt es auch im Adressatenkreis, den 'Amateurs' und 'Curieux'. Wenn Charles Blanc mit der 'Gazette des Beaux-Arts' eine geografisch breit angelegte Kommunikation intendiert, dann stimmt er mit den Zielen des 'Musée français' überein, die die Kostbarkeiten Frankreichs einem großen, auch internationalen Publikum zu präsentieren beabsichtigt. Bedeutsam ist jedoch, dass Blanc einen Schritt weiter geht. Er verfolgt eine wahrhaft demokratische Zielsetzung, indem er die Begegnung und ein Forum von Kunstwerken und Kunstgeschehen auf internationaler Ebene anstrebt. Dies kommt mit dem Untertitel der 'Gazette' „Courrier Européen“ zum Ausdruck. Gerade in den 1860er und 70er Jahren repetiert Blanc mehrmals die Konnotation von 'gravure' und Demokratie.⁹⁹² Er arbeitet häufig mit identischen Formulierungen: „Buchdruck der Armen und der Analphabeten“, „demokratische Kunst“, sowie „Bildungsinstrument der Massen“.⁹⁹³ 1874 legt er im Unterschied zu den bisherigen Aussagen eine größere Gewichtung auf den Aspekt der Reproduktion und der Verbreitung von Werken großer Künstler.⁹⁹⁴

Während das 'Musée français' die Kostbarkeiten Frankreichs einem größeren Rezipientenkreis vorlegen möchte, liegt Blancs Intention darin, Kunst gehobener Qualität im Allgemeinen und mittels der 'Gazette des Beaux-Arts' im Besonderen einer großen Bevölkerungsschicht zu unterbreiten. Der Aspekt des Demokratischen ist auch im finanziellen Bereich anzutreffen, denn Blancs Zeitschrift ist ein erheblich billigeres Unterfangen als das bibliophile Werk 'Musée français'. Gemeinsam ist beiden Publikationen der Aspekt des 'enseigne-

⁹⁹⁰ „S'il était vrai que la gravure classique fût destinée à périr, elle aurait du moins produit jusqu'à son dernier jour des œuvres dignes des anciens maîtres; elle aurait magnifiquement soutenu la réputation de notre école, qui en somme est, dans ce bel art, la première du monde.“ Charles Blanc, „L'Etat des beaux-arts en France à la veille du Salon de 1874“, le Temps, 28.4.1874

⁹⁹¹ Vgl. Kap.II. / Pkt.5.1.

⁹⁹² Vgl. bes. Salon 1865; siehe Kap.I.

⁹⁹³ U.a. „La gravure est l'imprimerie des pauvres et des illetrés...“, siehe Kap.I. -- Vgl. auch „L'Etat des beaux-arts en France à la veille du Salon de 1874“, le Temps, 28.4.1874

⁹⁹⁴ „Portée sur les feuilles volantes du graveur, la gloire des grands artistes peut franchir l'espace et vaincre le temps; elle conquiert l'étendue en même temps que la durée, bien avant qu'il n'existe plus dans le monde une seule épreuve de Calamatta, de Marc Antoine ou du Mantouan, la *Jocande* peinte par Léonard ne sera plus qu'une image évanouie, les chambres du Vatican se seront écroulées, et les Prophètes de Michel-Ange auront disparu! (...) Et quelle fortune pour les maîtres anciens ou modernes, mort ou vivants, que d'avoir des interprètes qui, prenant dans leurs œuvres ce qu'il y a d'essentiel, la pensée, le dessin et cet équivalent de la couleur qui est l'effet, les multiplient, les répandent et les font parvenir jusqu'aux extrémités de la terre!“ Ibid.

ments‘.

Berücksichtigt werden muss weiterhin, dass Blanc in vielen seiner Schriften den Vergleich zwischen einem „graveur“ und einem „journaliste d’art“ anstellt. In seinem Hauptwerk, der ‘Grammaire des arts du dessin’, betrachtet er Charlet, den er als genialen Künstler bezeichnet, als Ersten, der die Lithografie verwendet, um den Ausdruck der Gefühle des Volkes darzustellen.⁹⁹⁵ Blanc spricht in diesem Zusammenhang von der „Einweihung“ des Kunstjournalismus. Im Salon 1845 konstatiert er, dass der ‘graveur’ wie der ‘journaliste d’art’ „[il] fait la réputation des autres et ne fait pas la sienne“⁹⁹⁶.

Sécolène le Men stellt in einem Aufsatz⁹⁹⁷ die Frage nach der Parallele zwischen einem Künstler der grafischen Künste und dem Kunstkritiker. Die grafischen Künste würden als Metapher der Übersetzung dienen. Kunstkritik sei nicht nur auf den literarischen Bereich beschränkt, sondern umfasse vielmehr „eine Art von optischer Kritik“. Die reproduzierenden, grafischen Künste seien in Bezug auf den Aspekt des „Übersetzens“ der Kunstkritik sehr ähnlich. Nach Le Men spielt der grafische Künstler als Übersetzer die gleiche Rolle wie der Kunstkritiker, was er am Beispiel von Philippe Burty (1830-1890) zu zeigen versucht.⁹⁹⁸ Interessant und richtungsweisend ist, dass Le Men sich diesbezüglich mit Zitaten aus der ‘Grammaire’ auf Charles Blanc beruft.⁹⁹⁹ Wenn es stimmt, dass die Kunstkritik die literarische, verbale Form darstellt, während die Grafik die visuelle, optische Form der Kunstkritik ist, dann kann Blanc als ein literarischer und optischer Übersetzer, als ein „allumfassender Übersetzer“ der bildenden Künste bezeichnet werden. Diese Totalität zeigt sich exemplarisch, wenn Blanc 1839 in ‘L’Artiste’ mit der Radierung ‘Janus Lutma’ d’après Rembrandt‘ und der sich daran anschließenden ‘Notice à propos de la gravure’, eine Grafik und einen literarischen Beitrag, zusammen veröffentlicht.¹⁰⁰⁰ Durch die Radierung ist Blanc Künstler und Übersetzer einer Malerei und nach obiger Definition ein „optischer“ Kritiker, durch die ‘Notice’ ist er andererseits ein Kunstjournalist. Mit dieser Synthese erfüllt Blanc darüber hinaus auch die Intention der Zeitschrift ‘L’Artiste’, die den Treffpunkt aller Künstler aus verschiedenen Bereichen

⁹⁹⁵ Grammaire des arts du dessin, Anhang des 3.Teils ‘Gravure’, 7.Kap., S.705 --- Blanc nennt nur den Namen Charlet. Hierbei dürfte es sich um Nicolas-Toussaint Charlet (1792-1845), Maler, Zeichner und Stecher, handeln. Das ‘Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs’ von E. Benezit schreibt über ihn, dass er ein „lithographe de talent“ gewesen sei, ungefähr 1100 Lithografien und 1500 Zeichnungen gefertigt habe, Bd.2, Paris 1976, S.674

⁹⁹⁶ Charles Blanc, Salon de 1845, La Réforme 26.3.1845

⁹⁹⁷ Sécolène le Men, „Printmaking as metaphore for translation: Philippe Burty and the ‘Gazette des Beaux-Arts’ in the Second Empire“, in: Michael Orwicz, Art criticism and its institutions in nineteenth-century France, Manchester Uni Press 1994, S.88-108

⁹⁹⁸ „I will argue that Burty’s reviews for the ‘Gazette des Beaux-Arts’ of the engraving section of the Salon during the 1860 can be read as a kind of oblique ‘ars critica’ in which, through his discussions for the declining art of reproductive engraving as well as the contemporary etching movement, Burty elaborated a kind of metaphorical definition of the role of art criticism as he conceived it. (...) Burty’s articles demonstrate that he was sensitive to the similarities lying between these various kinds of ‘translations’ and ‘code-switching’ processes: engraving, illustration and art criticism. Their common feature is their functional role as a bridge between diverse types of artistic production.“ Ibid. S.88-90

⁹⁹⁹ Der von le Men herausgearbeitete Unterschied von Blanc und Burty interessiert in diesem Zusammenhang weniger.

¹⁰⁰⁰ L’Artiste, 2 Serie/2.Bd., 1939, S. 179-181; eine weitere Graphik von Charles Blanc: Gravure ‘Broussais’, L’Artiste, 2.Serie/3.Bd., 1839, S.224

proklamiert. „Sans doute la qualité essentielle d'un graveur est de bien sentir, de bien conserver le caractère de son modèle, mais pourquoi se priver des ressources propres à l'instrument que l'on manie? à quoi bon tenir un burin, si l'on nous donne le change en nous laissant croire que l'on a tenu un crayon?“¹⁰⁰¹ Für Blanc setzt der Schreibstift das Werk des Stichels fort. Seine kunstkritischen Beiträge sind die geistigen Weiterentwicklungen seiner künstlerisch manuellen Arbeiten als Stecher, oder: die verbalisierten Übersetzungen sind als höher rangig in Blancs Entwicklung zu bewerten.

Das bibliophile Werk 'Musée français' mit den gelehrten Abhandlungen und den aktuellen kunsttheoretischen Fragen erfährt bei Blanc eindeutig eine Weiterführung. Eben dies stellt ein Hauptcharakteristikum der 'Gazette des Beaux-Arts' dar. Sie bildet eine Gesamtheit aus Präsentation von grafischer Kunst und kunstjournalistischer Arbeit, eine Gesamtheit, die einer höheren, bedeutungsimmanenten Ebene des Gründers Blanc entspricht. Die These eines „allumfassenden Übersetzers“ lässt sich auf die 'Gazette des Beaux-Arts' übertragen, deren Intention in ebendieser Gesamtheit liegt.

5.4. 'Gazette des Beaux-Arts': Ein visueller Salon

Die 'Gazette des Beaux-Arts' besitzt eine weitaus größere Signifikanz als die, nur ein singuläres Element in Blancs Gesamtwerk zu sein. Eine etymologische Betrachtung des in Bezug auf die 'Gazette' mehrfach verwendeten Wortes „recueil“ lässt eine weiter gehende Erörterung und neue Betrachtungsweise entstehen. Der Begriff wird als „un ouvrage ou publication rassemblant des documents de même nature ou appartenant au même genre“¹⁰⁰² definiert und im modernen Sprachgebrauch im Sinne von „Sammlung“ verwendet. Ursprünglich bedeutet er „Aufnahme“¹⁰⁰³ und ist vor allem zwischen dem 14. und 17. Jahrhundert, aber auch heute noch in dieser semantischen Bedeutung anzutreffen.

Die Analyse der Salonberichte¹⁰⁰⁴ führt zur Erkenntnis, dass ein weiterer Faktor der Idee der 'Gazette' auch in der Kritik am Salon, begründet liegt. Die Zeitschrift kann in dem Bereich des weitgefasteren Begriffes eines Salons angesiedelt werden. Analog zur Aufnahme der Kunstwerke in die alljährlichen Salons nimmt Charles Blanc beziehungsweise die 'Gazette des Beaux-Arts' optisches und literarisches „Anschauungsmaterial“ zu ebendiesem Zweck, der optischen Vermittlung und Verbreitung von Kunstwerken, auf. Die 'Gazette des Beaux-Arts' ist in diesem Sinn ein visueller Salon. Sie bildet eine Ganzheit aus ausgewähltem Bildmaterial, kunst- und salonjournalistisch redaktionellem Teil von hoher Qualität und fundierten Beurteilungen. Die hypothetische Betrachtung der 'Gazette de Beaux-Arts' als eines visuellen Salons findet in Blancs einleitendem Satz zu seinem Artikel über die 'Société des Arts-Unis'

¹⁰⁰¹ Charles Blanc, „A la veille du salon“, Le temps, 28.4.1874

¹⁰⁰² Trésor de la langue française. Dictionnaire de la langue du XIX et du XX siècle, Paris 1983ff, Bd.14, S.555

¹⁰⁰³ Ernst Gamillscheg, Etymologisches Wörterbuch der französischen Sprache, Heidelberg 1966, S.756

¹⁰⁰⁴ Vgl. Kapitel I, Charles Blanc, der Kritiker

eine brisante Bestätigung. „La pensée qui nous a fait fonder le présent recueil, est la même qui a porté M. Jame à fonder à Paris le Salon des arts-unis...“¹⁰⁰⁵. „Recueil“ und Salon basieren auf ähnlichen Fundamenten. Arthur Jamette beabsichtigt einen „salon permanent“ und Charles Blanc projiziert einen visuellen Salon.

1869 schreibt er, dass die ‘Gazette des Beaux-Arts’ „est devenue comme un crible élégant par lequel passent pour s’épurer les plus belles collections de l’époque“.¹⁰⁰⁶ Die Formulierung „elegantes Sieb“ für die Zeitschrift kann gleichzeitig für den jahrzehntelangen Kampf und für die Intention Blancs in Bezug auf den Salon eingesetzt werden. Kontinuierlich versucht er dem immer größer werdenden Salon und der damit einhergehenden Minderung der Qualität Einhalt zu gebieten und den Salon dementsprechend zu „reinigen“. Die von Blanc erstrebte Dichotomie des Salonwesens¹⁰⁰⁷ ist nichts anderes als das „Sieb“, von dem er in Bezug auf die ‘Gazette des Beaux-Arts’ spricht. Mit der ‘Gazette’ scheint ihm, wie er selbst nach zehnjährigem Bestehen der Zeitschrift urteilt, dieses Vorhaben gelungen zu sein.

Die hohe Affinität zwischen Kunstkritik, Salonbesprechungen, dem Salon als Ausstellungsinstitution und der ‘Gazette des Beaux-Arts’ wird zudem in weiteren Komponenten deutlich. Für beide Bereiche, für die Salonberichte wie für die ‘Gazette’, ist der geografisch von Paris entfernte ‘Amateur’ der entscheidende Bezugspunkt. Der Unterschied besteht in der Relation zwischen ‘Amateur’ und Printmedium. Der Salonbericht ist für den ‘Amateur’ geschrieben, die ‘Gazette des Beaux-Arts’ steht darüber hinaus in einer interaktiven, wechselseitigen Verbindung mit ihm. 1875 äußert sich Charles Blanc im Nachruf auf Emile Galichon, den langjährigen Direktor der ‘Gazette’, warum Stiche in dieser Zeitschrift vorhanden sind.¹⁰⁰⁸ Der weit entfernt wohnende ‘Amateur’ soll jeden Monat das authentische Bild eines Kunstwerkes und dessen konservatorischen Zustandes vor Augen haben. In diesem Zusammenhang spricht Blanc interessanterweise davon, dass diese in der ‘Gazette’ präsentierten „wunderbaren Stiche“ eines Tages „in Gold aufgewogen werden würden“.¹⁰⁰⁹ Blanc verbalisiert einen Zustand, den er für den Salon durch eine Reform zu erreichen strebt, nämlich einen „wertvollen“, ausgesuchten Salon, den man betrachten muss, und eine auf Verkaufszwecke orientierte Ausstellung. Die Dichotomie „tableaux à vendre“ und „tableaux à voir“ erfährt dann ihre höchste Vollkommenheit, wenn beide Teile zu einem Gesamten zusammengefasst werden.

Die ‘Gazette’ wird von ihm nicht als das Organ für die Publikation seiner Salonberichte genutzt, sondern als Ort der Präsentation einiger seiner Schriften im Kampf um die Verbesserung sowohl des Salonjournalismus als auch des Ausstellungs- und des Kunstwesens. Dies zeigt sich in der Veröffentlichung der Grammaire-Exzerpte, den

¹⁰⁰⁵ Charles Blanc, „La société des arts-unis“, GBA, 1a/6, 1860, S.257

¹⁰⁰⁶ Charles Blanc, „La galerie Delessert“, (I), GBA, 1b/1, 1869, S.106. Die Aussage erfolgt im Zusammenhang mit dem Verkauf von Werken aus der Galerie Delessert mit dem Hinweis, dass die Galerie der Nachwelt geschlossen erhalten bliebe, weil die verkauften Objekte in der ‘Gazette des Beaux-Arts’ aufgrund ihrer grafischen Reproduktion in dauerhafter Erinnerung blieben.

¹⁰⁰⁷ Vgl. Kap.I.

¹⁰⁰⁸ Charles Blanc, Emile Galichon, GBA, 1b/11, 1875, S.204-205

¹⁰⁰⁹ Ibid.

zahlreichen Ausstellungs- und Galerieberichten und den Reiseberichten. Besondere Signifikanz kommt hierbei dem mehrteiligen Artikel 'De Paris à Athènes' (1860) zu, der in Blancs zeitgenössischer Rezeption als „Wallfahrt zu seinem zweiten Ich“¹⁰¹⁰ bezeichnet wird. Wie bereits erläutert, veröffentlicht er 1866 nur einen einzigen Salonartikel. In dessen Mittelpunkt steht die kritische Erörterung von Kunstkritik, Kunstkritikern und Salonjournalismus. Betrachtet man die 'Gazette des Beaux-Arts' als visuellen Salon, nimmt dieser Salonbericht eine außerordentliche Stellung ein. Sein Inhalt, der aus der Kritik am Salonjournalismus und an der Kunstkritik einerseits und den kunsttheoretischen Belehrungen sowie dem Hinweis, dass theoretische Prinzipien von Kunstkritikern zu berücksichtigen seien, andererseits besteht, stellt die Kurzfassung von Blancs Ideologie des Kunstjournalismus und der Kunstkritik dar. Blanc gibt mittels des „Salon de 1866“ dem Rezipienten eine Anleitung an die Hand, die es diesem ermöglicht, die Kunst aus „wissender“ Position und die Kunstkritik in kritischer Weise sehen zu können. Und dies geschieht genau in dem Moment, als seine jährlich erscheinenden Auszüge aus der 'Grammaire des arts du dessin' beendet werden. Blancs Salonbericht von 1866 steht am Ende der Veröffentlichungen der 'Grammaire'-Exzerpte, er bildet gleichsam den Abschluss der theoretischen Belehrungen und ist zugleich deren pragmatische Umsetzung.

In der „reproduction gravée“ und den literarischen Beschreibungen von Kunstwerken sowie in den literarischen Rundgängen durch Galerien und Museen präsentiert Charles Blanc seinen „visuellen Salon“. Durch die 'Grammaire'-Auszüge liefert er die dazu notwendigen kunsttheoretischen Informationen, mit dem Salonbericht eine ideale Form von kunstkritisch theoretischer Belehrung einschließlich des Verständnisses zur Kunstkritik. Der Leser der 'Gazette des Beaux-arts' ist somit imstande, ein ausgewähltes „wertvolles“ Kunstobjekt mit Kenntnis und fachlicher Kompetenz zu betrachten. Dies ist nichts anderes als eine ideale Form von „demokratischer Kunsterziehung“ auf hohem Niveau.

Die 'Gazette des Beaux-Arts' ist mehr als nur die von Charles Blanc gegründete Zeitschrift. Sie ist die Konkretisierung von Charles Blancs Liebe zur Kunst und zugleich die Spiegelung seiner Bemühungen um das Salonwesen und die Salonkritik. Sie ist vor allem die ideale Projektion seines „allumfassenden Gedankens“. Blanc ist Ausstellungsmacher, Theoretiker, Kritiker und Lehrer. Dem lesenden und betrachtenden Rezipienten wird in vorbildhafter Weise das Bild eines perfekten Salons und dessen Besuch geboten.

6. Charles Blanc und der Kunstjournalismus

¹⁰¹⁰ Vgl. Kap. III, Rezeption

6.1. Kunstjournalismus als „Wallfahrt“ zur Demokratisierung der Kunst

In seiner Antrittsrede als „Membre de l'Académie française“ bezeichnet sich Blanc bescheiden als „un écrivain dont les seuls titres sont d'avoir consacré sa vie à l'étude des arts, non pour les pratiquer, mais pour en écrire l'histoire, pour en découvrir les lois, s'il était possible, et pour en dire les beautés.“¹⁰¹¹

Er definiert sich selbst nur über die „Liebe zur Kunst“. Er widmet sich vollständig der Kunst und dem Schreiben über sie. Die Schlichtheit, mit der er, sowohl in der Akademie-Aufnahmere¹⁰¹², als auch in vielen anderen Schriften¹⁰¹³ spricht, legt davon Zeugnis ab. In einer Zeit, in der sich die „Welt der Literatur“ mit der des Journalisten verbindet,¹⁰¹⁴ fordert Charles Blanc mehr Platz für die Kunst in den Tageszeitungen.

L'art est le luxe de la vie, et il est tout simple qu'il cède le pas, dans la presse quotidienne, à tant de questions et à tant de choses qui sont de nécessité première pour la consommation des esprits. Le beau doit dire à l'utile: „Après vous, s'il en reste“. On conçoit donc qu'il nous soit impossible de trouver place dans les journaux, déjà si encombrés, pour les comptes rendus que réclameraient de nous les peintures murales dont se couvrent nos édifices publics, rien que dans le cours d'une année.¹⁰¹⁵

Der 'Amateur' aus der Provinz besitze vollkommene Kenntnis über das Kunstgeschehen in der Hauptstadt, der 'Amateur' in Paris hingegen verweile in einem Zustand der Ignoranz und Unwissenheit was das Kunstgeschehen in der Provinz betrifft.¹⁰¹⁶ Odilon Redon betrachtet die Zeitschrift als „die einzige Kraft, in der die Artikel entstehen, um die Gedanken in Schwung zu bringen“, und beschreibt das Printmedium als die „neue Form des Buches“.¹⁰¹⁷ Charles Blanc als Gründer der 'Gazette des Beaux-Arts' und Autor zahlreicher Berichte und Artikel ist das Paradigma dieser neuen Entwicklung schlechthin. Zwischen 1867 und 1882 publiziert er in der Tageszeitung 'Le Temps'¹⁰¹⁸ rund 150 Artikel¹⁰¹⁹. Die Themen weisen ein breites Repertoire auf. Neben den Salon- und Weltausstellungsberichten bilden die Artikel über Sammlertätigkeiten, Museums-, Galerie- und Ausstellungsbesuche und die Reiseberichte den Hauptanteil. Es sind Veröffentlichungen seiner auf Reisen und auf reiseähnlichen Streifzügen durch Aus-

¹⁰¹¹ Charles Blanc, Académie française. ... a prononcé le discours, Le Temps, 1.12.1876

¹⁰¹² „C'est la première fois, si je ne me trompe, que l'Académie française ouvre ses portes à un membre de la quatrième classe de l'Institut (...) vous m'avez fait un honneur qui me déconseille la modestie, car il me semble que je manquerais de respect à tant d'hommes illustres qui m'ont accordé leur suffrage, si j'affectais de m'en croire indigne“, Ibid.

¹⁰¹³ „... que je ne suis - heureusement pour mon peuple - qu'un critique dans l'embarras un simple écrivain“, Ibid, Salon 1868, Le Temps 12.5.1868

¹⁰¹⁴ Geogel Chantal, Les Journalistes, Paris 1986, in: Dario Gamboni, "Propositions pour l'étude de la critique d'art du XIXe siècle", in: Romantisme, 71, 1991, S.9-17

¹⁰¹⁵ Charles Blanc, Salon 1868, Le Temps, 30.6.1868

¹⁰¹⁶ Ibid.

¹⁰¹⁷ Odilon Redon, A soi-même. Journal 1867-1915, Note sur la vie, l'art et les artistes, Paris 1961, zit. in: D. Gamboni, „Pour une étude de la critique d'art...“, S.11

¹⁰¹⁸ 'Le Temps' wird von Auguste Nefftzer 1861 gegründet und startet mit einer Auflage von 3.000 Exemplaren. Er gilt neben 'Le Journal des Débats' als die zweite große qualitative Tageszeitung Frankreichs und besitzt das größte Format. Sein Informationsgehalt wird als neutral, sachlich und bewertet. Er übt moderate Kritik gegenüber der Regierung, viele der Redakteure zeigen republikanische Gesinnung. Le Temps ist die große Zeitung der III. Republik.-- Vgl. dazu auch: Irene Collins, The government and the newspaper press in France 1814-1881, Oxford university press 1959, bes. S.140; Marc Martin, Médias et journalistes de la République, Paris 1997, bes. S.96-97

¹⁰¹⁹ Siehe Anhang, mitberücksichtigt werden auch die posthumen Veröffentlichungen

stellungen¹⁰²⁰ erworbenen Erkenntnisse und Eindrücke. Essentiell ist hierbei die ausgeprägte Komponente der Demokratisierung, sowohl formal wie auch inhaltlich. Die Berichte erinnern durch ihre in Fortsetzungen publizierte Form an den Feuilletonroman.¹⁰²¹ Friedrich Wolfzettel konstatiert in seiner breitangelegten Studie zum französischen Reisebericht, dass die Reiseberichte des 19. Jahrhunderts in ihrer Mehrzahl ohne die vermittelnde Instanz der Zeitschriften nicht denkbar wären.¹⁰²² Diese Feststellung erfährt bei Charles Blanc eine besondere Signifikanz. Das Publikationsmedium Tageszeitung wird von ihm nach der ‘Gazette des Beaux-Arts’ als weitere Stufe in seinem lebenslangen Bemühen um den Zugang zur Kunst dienstbar gemacht. Insbesondere die Reisebeschreibungen und Ausstellungsbesuche spielen hierbei eine wichtige Rolle.

Der kosmopolitische Geist, welcher der ‘grand tour’ zu ihrer besonderen Bedeutung als Mittel der Begegnung und des gegenseitigen Kennenlernens für Intellektuelle und Aristokraten aus ganz Europa verhilft, ist auch die Grundlage der ‘Gazette des Beaux-Arts’ mit ihrer auserlesenen Rezipientenschaft. Die Demokratisierung der Reise und die Popularisierung des Reiseberichts finden auch ihre Analogie bei Charles Blanc, der in der Tageszeitung ‘Le Temps’ ein vielfach größeres Publikum für die Diskussion aktueller Probleme und für die Präsentation des internationalen Kunstgeschehens vorfindet. Die Bildungsreise im Sinne des 18. Jahrhunderts ist besonders bei Blanc noch anzutreffen. Ihr erzieherischer, didaktischer Aspekt ist für ihn ein wichtiges Kriterium und findet sich vor allem in seinem dreiteiligen Artikel ‘Une excursion en Italie’¹⁰²³ oder im Bericht ‘Visite au précurseurs de Michel-Ange et de Raphael’¹⁰²⁴. Hier verbinden sich zwei essentielle Elemente des Reiseberichts: zum einen die Italienreise und zum anderen das didaktisch ausgerichtete Bildungsprogramm.¹⁰²⁵ In ‘Une Excursion en Italie’ wird evident, dass Blancs Reiseberichte als populäre „Kunstführertexte“ zu paraphrasieren sind. Wenn Reisen in Italien als „museales Konzept von Italien“¹⁰²⁶ dargestellt wird, dann trifft dies auch bei Blanc und seinem Wunsch nach Demokratisierung zu. Ein weiteres interessantes Faktum stellt der Aspekt der „Wallfahrt“ dar. Blancs Reise mit dem Endziel Griechenland muss als spezifische Form eines Selbstverwirklichungs- und menschlichen Befreiungsprozesses gedeutet werden. Die Aussage „J’avais connu Rome, j’ai

¹⁰²⁰ Ausgenommen sind die Artikelserien über die Salons und Weltausstellungen

¹⁰²¹ Die Problematik um den Fortsetzungsroman in Bezug auf die Industrialisierung der Literatur und deren negativen Folgen soll hier nicht berücksichtigt werden. - vgl. Punkt 3.ff

¹⁰²² Friedrich Wolfzettel, *Ce désir de vagabondage cosmopolite: Wege und Entwicklung des französischen Reiseberichts im 19. Jh.*, Tübingen 1986, S.11

¹⁰²³ „Une excursion en Italie“, *Le Temps* zwischen 7.1.1881 und 3.11.1881, siehe Anhang

¹⁰²⁴ *Le Temps*, 7.10.1875

¹⁰²⁵ Neben John Locke („Some thoughts concerning Education“, 1693) gehört vor allem Francis Bacon zu den frühen Befürwortern des erzieherischen Wertes des Reisens (*Essays*, 1625). Auch er bestätigt den pädagogischen und wissenschaftlichen Nutzen der Italienfahrt. Vgl. Atillio Brilli, *Reisen in Italien*, S.31-34. Besonders erwähnenswert ist in Bezug auf die didaktischen Überlegungen der Italienreise. Colbert, der für seinen Sohn Anweisungen verfasst, als dieser 1671 nach Italien aufbricht. Die Aufzeichnungen von Marquis de Seignelay werden 1867 von P. Clément herausgegeben: „L’Italie en 1671. Relation d’un voyage du Marquis de Seignelay suivie de lettres inédites“, Paris 1867, zit. in: Brilli, S.336

¹⁰²⁶ Atilio Brilli, S.282

reconnu Athènes¹⁰²⁷, kann diesbezüglich als Schlüsselstelle in den Blanc'schen Reisebeschreibungen angesehen werden. In 'Une Excursion en Italie'¹⁰²⁸ spricht er von einer „nouveau pèlerinage“ in Bezug auf diese Reise.

In mehreren seiner Berichte nennt er Protagonisten des französischen Reiseberichts des 19. Jahrhunderts, beispielsweise Gérard de Nerval und dessen Werk 'Voyage en Orient' (1851)¹⁰²⁹, vor allem aber Chateaubriand. Letztgenannter Autor scheint großen Einfluss auf Blanc auszuüben. Viele Stellen in Blancs Reiseberichten erinnern an Chateaubriands 'Itinéraire' (1806-1807).¹⁰³⁰ In Blancs 'Une Excursion en Italie' sind Anlehnungen inhaltlicher Art und in 'De Paris à Athènes' augenscheinlich solche formaler Art festzustellen. Schon allein dieser Titel ist als Anspielung auf Chateaubriands 'Itinéraire de Paris à Jérusalem' (1811) offensichtlich. Dieses Werk ist dreibändig erschienen, Charles Blancs Artikel wird dreiteilig publiziert. Brisant ist dabei, dass Blanc seine Reise in Griechenland enden lässt. Damit erzeugt er eine gedankliche Beziehung zu Chateaubriands Untertitel „en allant par la Grèce“. Der Begriff des 'Itinéraire', der die Reise als Pilgerfahrt bezeichnen soll, verschmilzt in der humanistischen Emotion mit dem der christlichen Einkehr. Er ist ein zielgerichteter und erfüllter Bildungsweg, der von Naturerfahrung und religiösem Erlebnis begleitet wird.¹⁰³¹ Diese Aussage hat auch für Charles Blanc Gültigkeit. Der Satz von Chateaubriand „Un voyageur est une espèce d'historien“¹⁰³² trifft für Blanc insofern zu, als er eine „Art von Kunsthistoriker“ ist. In Blancs Berichten vereinen sich zahlreiche Faktoren aus der Gattung des Reiseberichtes zu einem Konvolut.¹⁰³³ Erwähnenswert ist auch, dass Charles Blanc sowohl die als typisch französisch zu klassifizierende Orientreise¹⁰³⁴ als auch die klassische Italienreise¹⁰³⁵ präsentiert. Wie in den kunstkritischen Schriften benützt Charles Blanc eine eklektische Vorgehensweise. Es kann an dieser Stelle auf die Position lediglich hingewiesen werden, die die Reiseberichte im Rahmen von Blancs kunstjournalistischem Schaffen einnehmen. Von Interesse wäre hierbei die Untersuchung einer möglichen Verbindung zu seinem Bruder, dessen essayistische Reisebriefe aus dem Exil, die 'Lettres de Londres', etwa gleichzeitig mit Charles Blancs Berichten in 'Le Temps' publiziert werden.

¹⁰²⁷ De Paris à Athènes, 3. Brief, GBA, 1a/9, 1860, S.14

¹⁰²⁸ „Une excursion en Italie“ (I), Le Temps, 7.1.1881

¹⁰²⁹ Charles Blanc, „Souvenirs d'Égypte“, Le Temps, 6.10.1874; Gérard Nerval (1808-1855)

¹⁰³⁰ Als Beispiel sei der Schluss von Blancs Fortsetzungsartikel 'Souvenirs d'Égypte' vom 15.10.1874 genannt

¹⁰³¹ Wolfzettel, S.102

¹⁰³² 'Itinéraire', Préface de la première édition (1811), Œuvres romanesque et voyages, zit.in Wolfzettel, S.15

¹⁰³³ Vgl. besonders die ausführliche Darstellung bei Wolfzettel

¹⁰³⁴ Vgl. 'Souvenirs d'Égypte' und 'L'Isthme de Suez', siehe Anhang

¹⁰³⁵ Seit dem Ende des 16. Jahrhunderts ist die Italienfahrt eine feste Gepflogenheit geworden. Sie zeichnet sich durch eine außerordentliche Beliebtheit aus. Die Italienreise beinhaltet das Beobachten von Sitten, politischen Verhältnissen, Wirtschaftsformen, technischen Neuerungen und Geschäftspraktiken sowie von der Kunstpraxis. Als Erbe des 17. Jh. ist sie als Ausdruck der unauslöschlichen Leidenschaft für Italien als unerschöpflichen Hort außerordentlicher Antiquitäten und Kunstwerke, landschaftlicher und architektonischer Schönheiten sowie verschiedenartigster Staatsformen zu verstehen. Vgl. Attilio Brilli, Reisen in Italien, S.41

6.2. Seine Texte und ihre Charakteristik

Bei näherer Betrachtung der kunstschriftstellerischen Beiträge und Berichte fällt auf, dass Blanc bevorzugt auf Themen zurückgreift, die in einer unmittelbaren Beziehung zu ihm selbst stehen. Die Mehrzahl der Themen seiner Artikel tangiert ihn persönlich, sei es in realer Situation oder in idealer Projektion. Die Texte transportieren im Wesentlichen Blancs Persönlichkeit. Der Leser erfährt nicht nur Informationen zum jeweiligen Thema, sondern auch Blancs eigene denkerische Position. Die Schriften machen evident, wie sehr er in und mit der Kunst lebt. Texte unterliegen zwar immer einer gewissen subjektiven Färbung, doch bei Blanc lässt sich stellenweise eine über den gängigen Rahmen hinausgehende persönliche Verbundenheit mit ihnen erkennen. Sowohl seine Persönlichkeit als auch seine Botschaft kommen in ausgeprägtester Form zur Geltung.¹⁰³⁶

Vielfach fließen in die Texte Exkurse ein, die nur marginal mit dem Hauptthema zu tun haben. Als Fallbeispiel sei der Nachruf zum Tod von Frédéric de Mercey genannt.¹⁰³⁷ In den Kontext des Nachrufs zwar passend - Frédéric de Mercey war Vorsitzender der Abteilung der Schönen Künste im Staatsministerium und Mitglied des 'Institut', umfassen die Bemerkungen über die Aufgaben eines Direktors jedoch mehr als ein Sechstel des Textes. Dieser Exkurs charakterisiert sich als Anhang mit persönlicher Färbung durch Charles Blanc und weist keine direkte Beziehung zu der Person von Frédéric de Mercey auf. Aufgrund des emotionalen Stils ist eher auf Blancs eigene Erfahrung zu schließen. Ferner sind gewisse Gemeinsamkeiten zwischen dem Verfasser des Nachrufs und dem Verstorbenen zu beobachten. Dies konkretisiert sich in beider Entwicklung vom Künstler zur beurteilenden und kunstkritischen Instanz: „peintre lui-même, exerce à la critique et devenu excellent juge en matière d'art, il était de longue main dans le secret de tous les talents“.¹⁰³⁸ Zahlreiche Merkmale und Begabungen, durch die sich Charles Blanc auszeichnet, entsprechen denen des Frédéric de Mercey.¹⁰³⁹ Neben der Funktion des Direktors sind es die Eigenschaften des talentierten Schreibers, die sich in vielen Zeitschriftenartikeln und Büchern zeigt, des Reisenden, des Mannes der Gelehrsamkeit und des Kritikers.

Der Rekurs auf seine eigenen Texte ist bei Blanc ein häufig zu beobachtendes Charakteristikum seiner Arbeit. An vielen Stellen der 'Gazette des Beaux-Arts' verweist er auf die 'Grammaire des arts du dessin'. Als Beispiel sei die Buchrezension 'Une Biographie de Phidias' genannt.

Ah! c'est une grande question que celle de la polychie et l'on ne s'attend pas sans doute que nous la traitions ici en quelques lignes et même en quelques pages. Nous aurons toutefois prochainement à y revenir dans la Grammaire que nous avons osé entreprendre, et nous espérons donner alors à M. de

¹⁰³⁶ Dazu Diderot und der Aspekt des „moi“, vgl. Kap.I. / Pkt. 3.1ff

¹⁰³⁷ Charles Blanc, „Nécrologie - M. Frédéric de Mercey“, GBA, 1a/7, 1860, S.374-376; Frédéric de Mercey lebte zwischen 1805 und 1860.

¹⁰³⁸ Ibid. S.375

¹⁰³⁹ Vgl. Kap.II. / Pkt. 1.3. Bruderthematik in den Schriften

Ronchaud des raisons puissantes, peut-être décisives.¹⁰⁴⁰

Blanc wählt mit diesem Text ein Thema, das mit Phidias zum Kern seiner Kunstanschauung gehört. Jedes Mal, wenn sich Meinungsverschiedenheiten und Streitpunkte zwischen ihm und dem Buchautor ergeben, greift Blanc auf sein eigenes Werk zur Unterstützung seiner Argumentation zurück. Generell muss man feststellen, dass Blanc wiederholt Bemerkungen und Äußerungen über sich, seine Werke und seine Arbeit in diverse Berichterstattungen und Artikelimplantiert.¹⁰⁴¹ Sichtbar werden sie in subjektiven, emotional gefärbten Äußerungen und in „si“- Konditionalsätzen, deren Modus die Möglichkeit und Nichtwirklichkeit ausdrückt.

Die Blanc'sche Ideologie von der Liebe zur Kunst wirkt sich auch auf seinen Schreibstil und die Methode des Schreibens auf. Für ihn ist entscheidend, dass „chacun doit écrire comme il sent: c'est ce que nous avons tous à faire de mieux. (...) Non, la rigueur des faits et la tendresse des sentiments ne sont pas, dieu merci, incompatibles; la poésie et la réalité n'ont pas besoin de divorcer pour nous plaire.“¹⁰⁴² Theoretische Systematik und emotionale Schreibweise bilden für ihn keine *contradictio in adjecto*. Der bekannte Ausspruch Baudelaire's, dass Kritik „partiale, passionnée, politique c'est-à-dire faite à un point de vue exclusif, mais au point de vue qui ouvre le plus d'horizons“¹⁰⁴³ sein müsse, ist auch für Blanc stimmig. Die Faktoren Parteilichkeit, „la partialité“, und Leidenschaft, „la passion“, sind integrale Bestandteile seiner kunstjournalistischen und kunstkritischen Arbeit. „Partialité“ ist für ihn bei Kunstfragen zulässig. Blanc betrachtet sie partiell als geeignetes Instrument zur Beurteilung und zur Schulung der Urteilsfähigkeit. Die Gefahr, die durch sie entstehen könnte, sieht er eher im politischen oder wirtschaftlichen Sektor.¹⁰⁴⁴ Die Leistung der „passion“ liegt für ihn in einer ihrer Wegweiserfunktion: „éclaire sa marche, elle lui fait voir ce qu'il n'aurait pas vu sans elle, elle donne du relief à des indices qu'une étude calme et froide laisserait échapper; elle prête une valeur à des faits dont la signification passerait inaperçue.“¹⁰⁴⁵

Persönlicher Textbezug und „Selbst-Bezogenheit“ müssen als eine Form von ebendiesen zwei Faktoren betrachtet werden, oder anders formuliert: „partialité“ und „passion“ sind die Erklärung für Blancs charakteristischen Schreibstil.

6.3. Sein Verhältnis zum Rezipienten

Charles Blancs kunstjournalistisches Schaffen definiert sich im Wesentlichen in der Beziehung

¹⁰⁴⁰ Charles Blanc, „Une Biographie de Phidias“, GBA 1a/12, 1862, S.474

¹⁰⁴¹ Vgl. „A la veille du salon“, Le Temps 28.4.1874. Er erzählt ausführlich über das Atelier Calamatta und über sich als Künstler.

¹⁰⁴² Charles Blanc, „La galerie Delessert (I)“, GBA 1b/1, 1869, S.108

¹⁰⁴³ Charles Baudelaire, Salon 1846, in: ders., *Curiosités esthétiques. Œuvres complètes de Charles Baudelaire*, Bd.2, Paris 1923, S.79-201

¹⁰⁴⁴ Charles Blanc. „Livres d'art: De l'art chrétien“, de M.A.-F.Rio“, GBA,1a/12, 1862, S.90

¹⁰⁴⁵ Ibid. S.93

zum Rezipienten. Er stellt kontinuierlich Bezug zu seinen Lesern her, indem er sie anspricht oder wenn er beispielsweise von seiner Arbeit sagt: „j'éprouve un moment de lassitude et le besoin de m'en expliquer franchement avec vous et avec vos lecteurs.“¹⁰⁴⁶ Auffallend ist, dass Blanc immer wieder und fast regelmäßig Erklärungen über seine schriftstellerische, journalistische und redaktionelle¹⁰⁴⁷ Tätigkeit abgibt.

Wie sehr sich die Relation zum Rezipienten in Blancs Schaffen manifestiert, zeigt sich in seinen Aussagen zu den partiellen Vorabveröffentlichungen der 'Grammaire' in der 'Gazette des Beaux-Arts'. Sie sind in mehrfacher Hinsicht signifikant und aufschlussreich, zum einen für seine eigene Arbeitsmethode und zum anderen für den daraus resultierenden Bezug zu den Lesern. Die Publikation der 'Grammaire'-Exzerpte bedeutet für Blanc „d'enseigner aux autres ce que l'on avait appris, c'est l'apprendre soi-même une seconde fois.“¹⁰⁴⁸ Besonders diese Stelle macht deutlich, dass Blanc mit seinem Schaffen und seinen Schriften sich nicht als Autorität vom Rezipienten separiert und ein striktes Lehrer-Schüler- und Autor-Leser-Verhältnis intendiert, sondern eine offene und wechselseitige Kommunikation anstrebt. Gleichzeitig aber manifestiert sich, dass Charles Blanc in einem immer währenden Prozess des Erfahrungsaustausches der Selbsterkenntnis und der Weiterentwicklung involviert ist.¹⁰⁴⁹ Die Intention zur Gründung der 'Gazette des Beaux-Arts' findet sich auch in Charles Blancs eigenem Werk. Es ist eine demokratische Öffnung des gesamten Kunstmarktes einschließlich der interaktiven Methode des Lehrens und Lernens.

Sans aller plus loin, si le lecteur prenait la peine de comparer la forme de ces propositions avec celle des principes énoncés dans le commencement de l'ouvrage que la 'Gazette des Beaux-Arts' a publié par fragments, il verrait comment un livre se développe, s'amplifie et s'anime en devenant discours, comment les pensées écrites, prenant une nouvelle clarté et une nouvelle vie à la chaleur des paroles, peuvent être transformées par la seule nécessité où l'auteur se trouve d'exprimer de vive voix, et en public, ce qu'il avait écrit dans le recueillement et le silence. Il est même des formules qui en pareil cas lui sont inspirées et comme dictées par l'auditoire, en vertu de cette communication intime qui secrètement s'établit entre l'orateur et l'assemblée.¹⁰⁵⁰

Der Rezipient stellt für Charles Blanc ein wichtiges und essentielles Instrument zur kontinuierlichen Überprüfung der eigenen Gedanken dar. Der direkte Kontakt zu seinen Lesern ist die *conditio sine qua non* seiner Schriften und seiner kunstjournalistischen Arbeit. Die explizite und teilweise implizite Thematisierung der Sprache durchzieht sein gesamtes Werk. Besondere Aufmerksamkeit verdient die Äußerung, in der Charles Blanc zwischen dem gesprochenen und geschriebenen Wort differenziert.

¹⁰⁴⁶ Charles Blanc, „A Monsieur Edouard Houssaye“, GBA, 1a/10, 1861, S.5

¹⁰⁴⁷ Vgl. Charles Blancs Brief „Á Monsieur Edouard Houssaye“, GBA, 1861, 1a/10. Blanc äußert sich zu den Arbeitsbelastungen von Journalisten und Redakteuren. --- In seiner Besprechung des Buches „Venise par M. Charles Yriarte“ finden sich Hinweise, wie man ein Buch schreiben muss, *Le Temps*, 27.12.1877

¹⁰⁴⁸ Charles Blanc, „L'union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie“, in: GBA, 19/a, 1865, S.199

¹⁰⁴⁹ Innerhalb des Nachrufs erwähnt Burty als einziger diesen Aspekt: „En cherchant à instruire les autres il lui fallait s'instruire lui-même“, vgl. Kap.III, Rezeption

¹⁰⁵⁰ Charles Blanc, „L'union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie“, in: GBA, 19/a, 1865, S.199

Dans le livre, on se condense volontiers, on se résume, et l'on suit de toute manière un ordre méthodique. Les propositions s'enchaînent rigoureusement et se déduisent l'une de l'autre; la logique y est voulue et certaines proportions sont imposées à chaque partie. Au contraire, la leçon parlée comporte de libres allures, des digressions, hardies et, par moment, un heureux désordre. La logique y est sacrifiée souvent à l'imprévu, et le sentiment qui entraîne l'orateur l'emporte sur les rigueurs de la méthode qu'il s'était promis d'observer. Celui qui parle subit à son insu l'action du fluide mystérieux qui émane de toutes les assemblées, de ce magnétisme que dégage la réunion des âmes, et parfois, déviant de sa route, il est amené à se rabattre sur les questions secondaires que semblent lui indiquer les sympathies de l'auditoire.¹⁰⁵¹

Diese Aussage beinhaltet zwei wichtige Aspekte. Zum einen ist sie die Erklärung für seine sehr häufig angewandte Methode, einen einmal verfassten Text im Rahmen von Reden, Essays oder Berichten vielfach weiterzuverwenden und Artikelserien zu Bucheditionen werden zu lassen. Zum anderen besitzt die Signifikanz dieser Aussage eine weitaus höhere Tragweite. Sie beschränkt sich nicht nur auf die Reflexion über das geschriebene und das gesprochene Wort, sondern bezieht sich auch auf seine kontinuierlich festzustellende emotionale Präsenz in seinen Texten. Sie stellt einen eminenten Teil seiner verbalen Kommunikation dar und ist ein spezifisches Charakteristikum seiner journalistischen Sprache. Die Dichotomie von „gesprochen“ und „geschrieben“ muss als Paradigma von theoretisch und wissenschaftlich gleich akademisch sowie poetisch emotional gleich journalistisch gesehen werden. Blancs differenzierte Betrachtungsweise verweist auf ein generelles Problem der schriftstellerischen und journalistischen Tätigkeit und deren gegenseitige Abgrenzung¹⁰⁵² im 19. Jahrhundert im Allgemeinen und in Bezug auf seine eigene Positionierung im Besonderen.

Albert Thibaudet unterscheidet in seiner berühmten 'Physiologie de la critique'¹⁰⁵³ zwischen der "critique des honnêtes gens", der „critique professionnelle“ und der „critique des artistes“. Unter die erste Kategorie fallen die Journalisten, unter die zweite die Professoren und unter die dritte die Schriftsteller. Die Unterscheidung beruht auf den jeweils zugrunde liegenden spezifischen Arbeitsmethoden und auf dem Charakter der Schriften. Während dem Journalisten ein spontaner, dem Professor und Gelehrten aber ein elaborierter und methodisch fundierter Stil eigen ist, zeichnet sich der Schriftsteller durch ästhetische Formulierungen aus. Der Journalist grenzt sich vom Professor hauptsächlich durch die Präsentation des aktuellen Geschehens ab. Aufgrund Thibaudets Kategorisierung muss Blanc sowohl als journalistischer als auch wissenschaftlicher und professioneller Schreiber angesehen werden. Zudem gehört er wegen seiner ästhetisch schriftstellerischen Qualität auch der dritten Kategorie an, was sich aus der Betrachtung seines geschriebenen Gesamtwerkes ergibt.

Die Tatsache, dass Blanc sich wiederholt an die Leser wendet, zeigt, wie sehr er sich der neuen Richtung des Journalismus öffnet. Sainte-Beuve definiert den Journalisten als „le secrétaire du public, mais un secrétaire qui n'attend pas qu'on lui dicte et qui devine, qui démêle chaque

¹⁰⁵¹ Ibid. S.198

¹⁰⁵² Zu dem Terminus „journaliste“ siehe Marc Martin, Médias et journalistes de la République, Paris 1997, S. 119ff (Kap. IV), bes. 119-20 und Marc Martin, „Journalistes parisiens et notoriété. Pour une histoire sociale du journalisme“, Revue historique, 266, 1981. Zur Thematik des Journalismus in Frankreich allgemein siehe Thomas Ferenczi, L'invention du journalisme en France, Paris 1993; Charles Ledré, Histoire de la presse, Paris 1958.

¹⁰⁵³ Albert Thibaudet, Physiologie de la critique, Paris 1930, S.23ff

matin la pensée de tout le monde.“¹⁰⁵⁴ Dieser Definition wird Charles Blanc, wenngleich in subtil modifizierter Weise, in seiner schriftstellerischen Arbeit gerecht. Bei ihm geht es nicht um alltägliche Ereignisse, sondern um kunstrelevante überzeitliche Themen. Gerade durch Blancs Aussage bezüglich des „discours écrit“ und des „discours parlé“ wird evident, dass er sich der Thematik bewusst ist und eine Mittelposition einzunehmen versucht.

Seine Texte sind leicht lesbar, ohne dabei jedoch die wissenschaftliche und tiefgründige Komponente zu negieren. Charles Blanc ist informativ und akademisch, ohne dabei gelehrt zu wirken. Er positioniert sich zwischen einem ernsten, wissenschaftlichen und einem dem Publikum zugewandten und mit ihm sprechenden Autor. Der eklektische Aspekt im Bereich des Kunstkritikers erfährt hier seine Erweiterung.

Wenn man einen Seitenblick auf die Literaturkritik in jenem Zeitraum wirft, führt dies zu einer interessanten Beobachtung. Sainte-Beuve (1804-1869) ist der Begründer der literarischen Kritik im 19. Jahrhundert und mit seinen „Causeries du Lundi“ der Begründer der Gattung der periodischen Literaturkritik. Er ist Kritiker und gleichzeitig Autor. Das Nebeneinander von theoretisch kritischer Reflexion und schöngeistig literarischer Kreation tritt seit Sainte-Beuve in der Literaturgeschichte verstärkt auf. Diese Doppelfunktion von Kritiker und Schreiber, gekoppelt mit der für jene Zeit modern werdenden Erscheinung der öffentlichen Lesungen, ist für Blanc bedeutsam. Beide Aspekte finden sich in der Arbeitsweise Blancs wieder. Für Sainte-Beuve ist es wesentlich, dass die Lesungen von einem ausgezeichneten Kritiker gehalten werden. Seiner Meinung nach ist dieser allein in der Lage, zu lehren und gleichzeitig vorzutragen.¹⁰⁵⁵ Sainte-Beuves Meinung zur Praxis der öffentlichen Lesungen und den ‘Causeries‘ als einer Art von Bildung für das Volk weist eine große Ähnlichkeit zu Blanc auf. In der Funktion von Kunsttheoretiker, Autor und Kritiker ist er Lehrender zugleich. Die Dichotomie von „gesprochen“ und „geschrieben“ bei Blanc ist eine Entsprechung zu den damals aktuellen „öffentlichen Lesungen“. Wenn Sainte-Beuve den Vorschlag unterbreitet, den eigentlichen Lesungen Kurse in Geschichte und Literaturgeschichte anzufügen, um ein wirkliches und reines Verständnis der gelesenen Literatur zu ermöglichen, dann sind eindeutige Parallelen bei Blanc festzustellen. Es ist bekannt, dass einige der Vortragenden Buch über ihre Lesungen führten, über die Wirkung und den Erfolg, die die jeweiligen Autoren bei der Zuhörerschaft erzielen. Das Ziel, das Publikum zu erreichen, verfolgt auch Charles Blanc in konsequenter Weise. Dies zeigt sich in der Streuung seiner Publikationen und den wiederholten Äußerungen über die Rezipienten, die er durch Unterhaltung und didaktisch orientierte Schriften erreichen möchte.

Blancs Reflexionen über das „geschriebene“ und das „gesprochene“ Wort fallen in die Zeit

¹⁰⁵⁴ Zit. in Albert Thibaudet, S.28

¹⁰⁵⁵ Wolf Lepenies, Sainte-Beuve. Auf der Schwelle zur Moderne, München 1997, S.172

der Sainte-Beuve'schen 'Lundis'.¹⁰⁵⁶ Es darf als sicher angenommen werden, dass Blanc sie gelesen hat, nicht zuletzt deshalb, weil auch er sich im Umfeld der Goncourts befand, die mit Sainte-Beuve bei gesellschaftlichen Soireen zusammentrafen.¹⁰⁵⁷ Der damals prägende Hauptprotagonist der Literaturkritik findet in Charles Blanc als Kunstkritiker ein Pendant. Es zeigt sich eine hohe Kongruenz ihres Schaffens und ihres Anspruchs. Beide sind Kämpfer gegen die Verfallsgeschichte und das Absinken des Geschmacks, der eine im Bereich der Literatur, der andere im Bereich des Kunstwesens. Bei beiden ist jedoch auch eine Widersprüchlichkeit zu entdecken, die diese Zeit mit sich bringt. Sainte-Beuve, der wie kein anderer entschlossen gegen die Industrialisierung der Literatur angeht, ist selbst einer der ersten, der mit den 'Lundis' in die literarische Dauerproduktion involviert ist. Er wird selbst zu einem literarischen Arbeiter, der sich einem rigiden Arbeitsrhythmus zu unterwerfen hat. Charles Blanc ist aufgrund der enormen Anzahl mannigfaltiger Publikationen mit dem Ausmaß der kritischen Tätigkeit von Sainte-Beuve zu vergleichen und ebenfalls als Dauerarbeiter zu bezeichnen. Entscheidend ist, dass Blanc anscheinend Ähnliches im Bereich der Kunst zu erreichen strebt wie Sainte-Beuve im Bereich der Literatur, nämlich die Initiierung von Konversation. Der Aspekt der Kommunikation stellt bei Blanc ein immer wiederkehrendes Charakteristikum dar. Viele seiner Salonartikel stellen ein „Sprechen“ miteinander, oftmals mit fiktiv eingeführten Personen, dar. Die bekannte Aufforderung von Sainte-Beuve, manchmal so zu schreiben, wie man redet und wie man denkt, findet in Blancs Schriften ihren Niederschlag.

¹⁰⁵⁶ Sainte-Beuve verfasst zwischen 1849 und 1869, mit einer kurzen Unterbrechung von 1857 bis 1861, die Lundis. Ab Oktober 1849 publiziert er jeden Montag im 'Constitutionnel' und später im 'Moniteur' die 'Causeries du Lundi'. Es sind Würdigungen von Autoren und Künstlern aus Vergangenheit und Gegenwart. Es sind nicht nur einfache Reflexionen, sondern teilweise auch Forschungsberichte, die rechercheintensiv sind.

¹⁰⁵⁷ Vgl. Edmond et Jules de Goncourt, Journal. Mémoire de la vie littéraire, 4 Bde., Paris 1956 -- Die Goncourts berichten in ihrem Tagebuch auch davon, dass sie mit Chenavard über die Theorien von Sainte-Beuve diskutiert haben. Journal, Bd.II, 25.4.1867

III. Kapitel: Charles Blanc und die Rezeption

1. Charles Blanc, der Bekenner der Kunst

1861 sagt Charles Blanc über sich selbst: „Je ne suis ni philosophe, ni poete, ni orateur, ni guerrier ni géomètre, mais qui me contente d’être un simple confesseur de la divinité de l’art“¹⁰⁵⁸. Charles Blanc stellt sich in dieser Selbstdefinition als „Bekannter der Kunst“ dar. Die Bestimmung seiner eigenen Arbeit als „confesseur“ ist einfach und vielschichtig zugleich. Sie ist einfach, wenn man es auf Blancs Schaffen als Ganzes bezieht, sie ist vielschichtig, da das Wort selbst verschiedene Bedeutungen hat.

Im 13. Jahrhundert entsteht aus dem christlich lateinischen „confessor“ das altfranzösische „confessour“, Bekannter des Christentums. Gleichzeitig entwickelt sich daraus die Neubildung „Beichtvater“.¹⁰⁵⁹ Im Sprachgebrauch des 19. Jahrhunderts erfährt der Begriff „confesseur“ über die Religion hinaus auch im literarischen Sinn Verwendung. Er findet sich hier in der Bedeutung von „sich öffentlich zu etwas bekennen“¹⁰⁶⁰. Victor Hugo verwendet 1862 diese Bezeichnung in seinem Werk ‘Les misérables’ für „les confesseurs de l’utopie“¹⁰⁶¹, Bekannter der Zukunftsvisionen. Auf allen Bedeutungsebenen erweist sich Blancs gewählter Begriff stimmig. Wie der Seitenblick zum Utopischen Sozialismus und zum Saint-Simonismus gezeigt hat, ist eine Verbindung zur Hugo’schen Bedeutung gegeben. Blancs Schaffen ist stets auf Weitsicht ausgerichtet. Blanc als „Beichtvater“ zu betrachten, scheint ebenfalls gerechtfertigt zu sein. Er spricht mehrmals von den Irrungen und Verfehlungen der Kunst, die an ihn herangetragen werden. Als „Verwalter des Bußsakramentes“, wie der Beichtvater auch definiert wird, muss Blanc gerade mit Blick auf sein theoretisches Werk ‘Grammaire des arts du dessin’ bezeichnet werden.

Neben der etymologischen Betrachtung assoziiert Blancs Aussage vor allem aber zwei literarische Werke, und zwar von: Augustinus und Rousseau. Die ‘Confessiones’ von Augustinus (397) sind die Selbstenthüllungen eines Mannes, der mit Leidenschaftlichkeit und in einem Erkenntnisdrang sich selbst und Gott sucht. Die Beschreibung seiner Entwicklung hin zu Gott weist eine offensichtliche Parallele zu Blanc auf. Während seines Lebens durchlebt Blanc auf der Suche nach der Wahrheit der Kunst einen Prozess, der hin zur

¹⁰⁵⁸ Charles Blanc, „De Paris à Athènes“ (III), GBA, 1a/9, 1861, S.6

¹⁰⁵⁹ Walther von Warthburg, Französisches Etymologisches Wörterbuch, 2.Bd., Basel 1946, S.1031

¹⁰⁶⁰ „personne qui fait profession d’ une foi quelle qu’ elle soit“, Trésor de la langue française. Dictionnaire de la langue du XIXe et du XX e siècle, 1971-1994, Bd.5, Paris 1977, S.1294,

¹⁰⁶¹ „... il nous est impossible de ne pas admirer, qu’ils réussissent ou non, les glorieux combattants de l’avenir, les confesseurs de l’utopie.“ Ibid. S.1294

„Gottheit der Kunst“ führt. Rousseau, dessen Zieldefinition: „Je veux montrer à mes semblables un homme dans toute la vérité de sa nature et cet homme, ce sera moi“, heißt, fasst mit seinen ‘Confessions’ (1765) eine Selbstrechtfertigung.¹⁰⁶² Ein Vergleich mit Blanc zeigt, dass auch bei ihm das apologetische Anliegen der Selbstrechtfertigung vorliegt. Charles Blanc zeigt sich zeit seines Lebens „in der ganzen Wahrheit zur Kunst“.

So einfach der Terminus „confesseur“ ist, so mannigfaltig ist das Spektrum der Interpretationen. Die Mehrdeutigkeit des Begriffes verweist gleichsam auf die Mannigfaltigkeit von Blancs Persönlichkeit. Der Terminus ist die Spiegelung seiner Person und seiner Arbeit. Der mehrfach erwähnte Eklektizismus in Blancs Denken und Wirken lässt sich nicht symbolischer als im Begriff „confesseur“ darstellen. Er ist sowohl religiös-theologisch besetzt als auch profan und politisch eingefärbt. Die Augustinische leidenschaftliche Erkenntnis, die Rousseausche Selbstrechtfertigung und der modern visionäre Sprachgebrauch eines Victor Hugo finden sich in Blancs Sprachgebrauch des „confesseur“ wieder.

Die Gründe für das oft nicht homogene Bild, das von diesem Mann bis in die Gegenwart gezeichnet wird, liegt in einem generellen Charakteristikum von Charles Blancs Leben, dem Besetzen von ambivalenten Positionen. Wie schwierig ihm selbst zuweilen dieser Tatbestand erscheint, bezeugt eine Äußerung, in der er einen auftretenden Zwiespalt in seiner Arbeit thematisiert. Er hat Bedenken, weil die zweifache Rolle, die des Künstlers und gleichzeitig die des Kritikers, sehr leichtsinnig sei. „Mais avoir embrassé la profession de critique, et mettre la main à la pâte. Quelle imprudence! exercer le métier de pédant, et s’exposer à se faire donner sur les doigts par ceux-là qu’on s’est permis de morigéner: quelle étourderie!“¹⁰⁶³ Blanc ist Autor kunstkritischer Schriften, tritt jedoch auch als Kritiker des Kunstkritikers auf. Ähnliches ereignet sich in noch ausgeprägter Form auf dem kunstpolitischen Sektor: Ein Mal befindet er sich auf der Seite des Funktionärs und der Kunstverwaltung, ein anderes Mal ist er deren schärfster Kritiker.

Generell formieren sich zwei Parteien in der Rezeption: die einen, die sich bewusst mit der politischen Komponente im Leben des Charles Blanc auseinandersetzen, und die anderen, die diesen Aspekt bewusst ignorieren. Besonders evident wird dies, wenn die Bruderbeziehung zwar berücksichtigt wird, der politische Kontext jedoch fehlt. Daneben ist festzustellen, dass die Autoren sich oftmals den Meinungen anderer anschließen. Mittels einer ausführlichen Darstellung von Stimmungen und Meinungen soll aufgezeigt werden, wie sich Zeitgenossen und Nachwelt Blanc nähern. Hier werden die Subtilität, durch die sich die Persönlichkeit Charles Blancs auszeichnet, und die Schwierigkeit evident, die sich für die Einzelnen daraus ergeben.

¹⁰⁶² Rousseau, Confessions, zit. in: Hans-Joachim Lope, Französische Literaturgeschichte, Heidelberg 1984, S.196, das Werk wurde posthum, 1782-89, veröffentlicht

¹⁰⁶³ Charles Blanc, „Lettre à M. Galichon, directeur de la ‘Gazette des Beaux-Arts‘“, GBA, 1a/22, 1867, S.92

2. Die Sicht der Enzyklopädien und Nachschlagewerke

Die Einträge der enzyklopädischen Nachschlagewerke geben einen allgemeinen Hinweis, in welchen Kategorien Charles Blancs Schaffen erwähnenswert ist. Sie zeigen, welche seiner Arbeitsbereiche und Funktionen so viel an Wertschätzung erlangen, dass sie Eingang in die Kurzcharakteristik dieses Mannes finden.

Der ‘Dictionnaire général des artistes de l’école française’ von Bellier und Auvray beinhaltet im ersten Band von 1868 einen der frühesten enzyklopädischen Einträge über Charles Blanc.¹⁰⁶⁴ Er wird dort als „graveur“ und „littérateur“ bezeichnet. Diese dichotomische Charakterisierung Charles Blancs wird bis zu den aktuellsten Einträgen Ende des 20. Jahrhunderts beibehalten. Der Kunstkritiker Blanc hingegen erfährt in den meisten Einträgen keine oder lediglich eine als Unterpunkt zu „ecrivain“ und „littérateur“ beigefügte, subsumtive Berücksichtigung, sie wird jedoch nicht als autonome Bezeichnung geführt.

Das drei Jahre zuvor erschienene ‘Dictionnaire universel des contemporains’ hat bereits die Zweiteilung allerdings mit der Differenzierung, dass Blanc als Verfasser kunstkritischer Schriften erwähnt wird: „cultiva la gravure, il rédigea des comptes rendu du Salon et des articles de critique artistique“¹⁰⁶⁵. Das essentielle Moment liegt darin, dass die Bezeichnung des „littérateur“ allein auf das Verfassen von Salonberichten und kritischen Artikeln bezogen wird. Bellier und Auvray bewerten hingegen die Kritikertätigkeit eher als nebensächlich. Einige Jahrzehnte später, 1924, wird Charles Blanc im ‘Dictionnaire des Peintres’ von E. Bénézit neben seinen künstlerischen Aktivitäten als „graveur“ nur noch als „ecrivain d’art“ und „littérateur“ erwähnt.¹⁰⁶⁶ Bis in das späte 20. Jahrhundert erfährt die differenzierte Sichtweise, Charles Blanc als Kunstkritiker zu erwähnen jedoch nicht immer Berücksichtigung. In der Regel wird er als ‘littérateur’ oder ‘ecrivain’ titulierte.

Die verschiedenen Ausgaben von Larousse ergeben ebenfalls kein einheitliches Bild. Im ‘Larousse du XXe siècle’¹⁰⁶⁷ und im ‘Grand Larousse encyclopédique’¹⁰⁶⁸ findet Blanc ausnahmsweise auch als Kunstkritiker Erwähnung. Neben der Aufzählung von Charles Blancs wichtigsten Stationen und Werken, erhält die ‘Grammaire des arts du dessin’ die Würdigung als „œuvre naguère réputée, encore intéressante“. Im ‘Pierre Larousse - Grand Dictionnaire universel du XIXe siècle’¹⁰⁶⁹ erscheint Blanc als „littérateur“ und „graveur“, jedoch erfahren diese Oberbegriffe ihre spezifische Differenzierung. Erwähnt wird dabei Blancs große Bedeutung als Kunsthistoriker und als Kunstkritiker, eine Funktion, in der er besonders von den Künstlern sehr geschätzt wurde. Die ‘Gazette des Beaux-Arts’ wird gelobt als „la revue la

¹⁰⁶⁴ Emile Bellier / Louis Auvray, Dictionnaire général des artistes de l’école française, Paris 1868-1882

¹⁰⁶⁵ Gustave Vapereau, Dictionnaire universel des contemporains, Paris 1865, S.201

¹⁰⁶⁶ E Bénézit, Dictionnaire des Peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs. Nouvelle édition 1976. Bis auf die Aufzählung von weiteren Werken besteht kein Unterschied zwischen der ersten Ausgabe von 1924 und der späteren Ausgabe.

¹⁰⁶⁷ Larousse de XXe siècle. Publié sous la direction de Paul Augé. Paris o.J. , S.725

¹⁰⁶⁸ Grand Larousse encyclopédique, Paris 1960, S.165

¹⁰⁶⁹ Pierre Larousse, Grand Dictionnaire universel du XIXe siècle: Nachdruck der Ausgabe von 1866-1876. 28 Bde. Nîmes 1990-1992; Der Texteintrag ‘Charles Blanc’ ist identisch mit dem Eintrag der 1. Ausgabe, Paris 1865

plus sérieuse et la plus artistique, dans toute l'acception du mot, qui existe de nos jours en France et même en Europe“. Der Eintrag zeugt von großer Kenntnis von Charles Blancs Gesamtwerk und darf gleichsam als Hommage an Blanc betrachtet werden.

Der 'Dictionnaire de biographie française'¹⁰⁷⁰, dessen Artikel sich sehr sachlich, präzise und neutral präsentiert, weder gedankliche Konnotationen noch Anspielungen impliziert, erfasst Charles Blanc ausschließlich als Kunstkritiker. Das 'Allgemeine Lexikon der bildenden Künstler von Thieme/Becker'¹⁰⁷¹ bezeichnet ihn als Kupferstecher und Kunstschriftsteller. Von seinen Publikationen werden lediglich die 'Histoire des Peintres français au XIXe siècle' und die 'Histoire des Peintres de toutes les écoles' genannt, als weitere Tätigkeiten die Gründung der 'Gazette des Beaux-Arts' und die erste Direktorenamszeit Charles Blancs. Der Eintrag endet mit der allgemeinen Feststellung: „Er war ein Mann von ausgebreitetem Wissen und geschultem Geschmack“.

Das 'Saur Künstlerlexikon' behält die Zweiteilung von Kupferstecher und Kunstschriftsteller bei.¹⁰⁷² Interessant an diesem Artikel ist zwar die mehrere Teilbereiche abdeckende Perspektive, jedoch wird sein gesamtes Schaffen unter „Kunstschriftsteller“ subsumiert. Die 'Grammaire des arts du dessin' ist als Blancs Hauptwerk genannt, theoretische Aspekte werden skizziert, dennoch wird Blanc nicht als Kunsttheoretiker bezeichnet. Das Gründungsjahr der 'Gazette des Beaux-Arts' mit 1857 ist falsch wiedergegeben auch die Angaben über die Salonkritiken sind nicht korrekt. Sowohl das Werkverzeichnis im Zeitraum 1838-1846 als auch die Aufzählung der Medien, in denen er geschrieben hat, sind lückenhaft. Eben dies ist symptomatisch, denn Charles Blanc wird als Kunstkritiker sehr oft vernachlässigt oder negiert. Der Eintrag im 'Dictionary of Art'¹⁰⁷³ muss aufgrund einer detaillierten und subtil differenzierten Darstellung der Person Charles Blancs als der vollkommenste seiner Art bewertet werden. Dies spiegelt sich auch in der Dreiteilung von Kunstschriftsteller, Kunstbeamter und Kupferstecher wider. Der ansonsten neutrale Terminus des Kunstschriftstellers meint hier besonders den Kunstkritiker.

Die Einträge machen offensichtlich, dass die Person Charles Blanc anscheinend nur partiell erfasst werden kann. Eine generelle Übersicht über sein Schaffenswerk fehlt. Es fällt auf, dass er nur in wenigen Fällen dezidiert als Kunstkritiker genannt wird. In den meisten Einträgen erscheint der neutrale Terminus des Kunstschriftstellers, des „écrivain“, den der 'Dictionnaire de l'Académie française' als „un auteur distingué par les qualités de son style. Il faut des solides études pour former un écrivain“¹⁰⁷⁴ definiert. Die Differenzierung in Kunstkritiker, Kunsttheoretiker und Kunsthistoriker fehlt und damit eine eindeutige Strukturierung seiner Tätigkeitsbereiche. Richtungsweisend für die Forschung kann der aktuellste Beitrag des

¹⁰⁷⁰ M. Prevost, Dictionnaire de Biographie française, Bd. 6, Paris 1954, S.578

¹⁰⁷¹ Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. Begründet von Ulrich Thieme und Felix Becker. Hrsg. von Hans Vollmer, 37 Bde., Leipzig 1907-1950, hier: Bd.4, S.89

¹⁰⁷² Saur allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker. Begründet und mit herausgegeben von Günther Meißner. München/Leipzig: Saur 1983-1998, S.375/376

¹⁰⁷³ The dictionary of Art. Ed. by Jane Turner, 34 Bde. New York/London 1996, S.123-124

¹⁰⁷⁴ Dictionnaire de l'Académie française, Paris 1932, Bd.1, S.436

‘Dictionary of Art‘ von 1996 angesehen werden. Er setzt sich am ausführlichsten mit dem Aspekt der Kunstkritik auseinander.

Die Bruderbeziehung hat ebenfalls wenig Eingang in die enzyklopädischen Beiträge gefunden. Im ‘Larousse du XXe siècle¹⁰⁷⁵‘ und im ‘Grand Larousse encyclopédique¹⁰⁷⁶‘ wird Charles Blanc ausnahmsweise auch als Bruder von Louis Blanc erwähnt. Es fällt auf, dass in den lexikalischen Einträgen über Louis Blanc keine Querverweise auf den Bruder Charles vorhanden sind, bei Charles Blanc jedoch gelegentlich auf Louis Blanc verwiesen wird. Ein möglicher Grund könnte darin liegen, dass die Autoren der Nachschlagewerke offensichtlich eine tendenziell einseitige, das heißt eine nur von Louis Blanc ausgehende Beeinflussung sehen. Im ‘Pierre Larousse - Grand Dictionnaire universel du XIXe siècle¹⁰⁷⁷‘ wird viel Raum der kunstpolitischen Tätigkeit Charles Blancs während seiner Direktorenzeit eingeräumt. Das ‘Allgemeine Lexikon der bildenden Künstler von Thieme/Becker¹⁰⁷⁸‘ benennt ihn als Bruder des Historikers Louis Blanc. Der ‘Dictionary of Art‘ nennt ihn den „Bruder des Journalisten und Politikers Louis Blanc“. Eine politische Gewichtung von Charles Blancs Tätigkeit geschieht mit Berufung auf den Bruder hinsichtlich seiner Stellung als „Kunstadministrator“, also seiner Direktorenzeit.

3. Charles Blanc im Urteil des 19. Jahrhunderts

Charles Blanc gilt im 19. Jahrhundert als eine widersprüchliche Persönlichkeit. Sein Leben, seine Werke und Projekte, vor allem das Verhältnis zu seinem Bruder werden sowohl zu seinen Lebzeiten als auch nach seinem Tod unterschiedlich bewertet. Analog zu seinen vielfältigen Beschäftigungen und wechselseitigen Positionen, die er in seinem Wirken einnimmt, ist kein einheitliches Bild von ihm entstanden. Je nach ideologischem Standpunkt und persönlicher Beziehung gelangen die Autoren zu diversen Beurteilungen. Dies kann sogar bis zu verifizierbar falschen Aussagen führen. So präsentiert sich ein facettenreiches, aber nicht zerrissen heterogenes Bild, das dementsprechende Wertungen erfahren hat, die bis in die Gegenwart des 21. Jahrhunderts andauern.

3.1. Die Darstellung in Grabreden und Nachrufen

Die Darstellungen des Verstorbenen in Grabreden und Nachrufen besitzen eine besondere Aussagekraft. Es sind aufschlussreiche Quellen, spiegeln sie doch die sehr persönliche Einstellung im Erfahrungshorizont der Zeitgenossen. Sie lassen interessante und direkte

¹⁰⁷⁵ Larousse de XXe siècle. Publié sous la direction de Paul Augé. Paris o.J. , S.725

¹⁰⁷⁶ Grand Larousse encyclopédique, Paris 1960

¹⁰⁷⁷ Siehe Anm. 1064

¹⁰⁷⁸ Siehe Anm. 1066

Rückschlüsse über das wahre Verhältnis zum Verstorbenen zu. Durch sie wird evident, welche Würdigung das Lebenswerk eines Menschen zu seiner Zeit erfahren hat. Insbesondere die Grabreden als spontane Äußerungen vermitteln einen authentischen Eindruck von der Lebenssituation des Toten, aber auch von dem unmittelbaren Mitleiden sowie Gedenken der Sprechenden.

Wie vielfältig Charles Blancs Leben und Schaffen waren, so mannigfach zeigen sich die Emotionen auf seinen Tod. Dies reicht von Ergriffenheit und wahrer Trauer bis zu einem gleichgültigen Verhalten. Maxime du Camp findet keine Worte des Bedauerns¹⁰⁷⁹. Blancs Freunde beklagen den herben Verlust, denn sie schätzten seine überaus menschliche und freundliche Art. Seine Mitarbeiter und Kollegen formulieren tröstende Worte. Auch innerhalb der akademischen Institutionen, der ‘Académie Française’ und der ‘Académie des Beaux-Arts’, löst sein Tod verschiedene Reaktionen aus.

Der Kunstminister Antonin Proust (1832-1905) hat die Grabrede verfasst, die Paul Mantz auf dem Friedhof Père-Lachaise vorträgt.¹⁰⁸⁰ Die Rede soll dem Mann die letzte Ehre erweisen, der zu „einem der Meistgelesenen und Meistgehörten“ in Diensten der Kunst gehört.

Son goût pour l'érudition aimable et familière, l'aménité de son caractère, l'impartialité de son esprit de justice et surtout le respect qu'il professait pour la liberté de la pensée avaient, dans cette difficile fonction, créé une autorité telle que l'on s'est toujours donné pour suprême ambition de chercher à l'y faire revivre.¹⁰⁸¹

Blanc habe sich große Verdienste um das Vaterland und den ‘goût français’ erworben. Seine „gewissenhaften, manchmal anstrengenden“ Grundlagenstudien werden als Beiträge zur Erhaltung des „goût français“ anerkannt und gewürdigt. Die Publikation der ‘Grammaire des arts du dessin’ wird als „un véritable acte de patriotisme“ betrachtet, die ‘Grammaire des arts décoratifs’ als das Werk angesehen, das Frankreich einen hervorragenden Dienst erwiesen hat und in der Zukunft noch erweisen wird. In einer Zeit, in der die dringende Pflicht herrscht, die Künste wieder aufzubauen, bevor man über andere Reformen nachdenkt, wird die ‘Grammaire’ als das Initialwerk zur Förderung der Kunst bezeichnet. Die staatliche, ministeriale Seite würdigt Blancs Lebenswerk als das eines großen Lehrers, vor allem bezüglich des französischen Kunsterbes, „toujours préoccupé d'accroître au profit de l'enseignement le patrimoine artistique de la France.“ Dies drücke sich auch unvergänglich im Titel des „éducateur“, des Lehrenden aus, der ihm mit dem Lehrstuhl am ‘Collège de France’ offiziell verliehen worden ist. „Et, s'il est une figure que nous ayons le devoir de placer au seuil de notre Ecole des beaux-arts reconstituée et ramenée à son véritable rôle d'école d'enseignement supérieur, cette figure est celle de Charles Blanc.“¹⁰⁸²

Interessant erscheint, dass in dieser offiziellen Rede auch die Beziehung zu seinem Bruder Louis Blanc erwähnt wird. Proust ist neben seiner politischen Tätigkeit auch Publizist und

¹⁰⁷⁹ Bibliothèque de l'Institut de France, Ms 3746

¹⁰⁸⁰ Ohne Titel, GBA, 1b/25, 1882, I, S.122-123

¹⁰⁸¹ Ibid. S.122

¹⁰⁸² Ibid.

Korrespondent der Tageszeitung 'Le Temps'. Zwar wird der Name Louis Blanc nicht explizit in Zusammenhang mit dem ersten Amtsantritt von Charles Blanc ausgesprochen, ein impliziter Bezug ist jedoch evident.

La première fois qu'il fut appelé à la direction des Beaux-Arts, il y arrivait avec l'éclat d'un nom populaire et déjà illustre dans les lettres. Partageant les goûts littéraires et les sympathies politiques de son frère, épris comme lui des souvenirs des grands remueurs d'idées de la fin du dernier siècle, il mit tout en œuvre pour développer et fortifier l'enseignement des arts à tous les degrés.¹⁰⁸³

Der „éclat“ bezieht sich auf den bereits vorhandenen Bekanntheitsgrad von Charles Blanc. Der literarisch journalistische und der politische Aspekt werden in einem Atemzug genannt. Eine Anspielung auf die brüderliche Protektion bei Charles Blancs erster Amtszeit als Direktor ist unbestreitbar zwischen den Zeilen herauszulesen.

Camille Rousset (1821-1892)¹⁰⁸⁴, Kanzler der 'Académie française', betont in der Grabesansprache, dass das gesamte Leben Charles Blancs der Vermittlung seiner Leidenschaft, der Kunst, gegolten habe. Er habe die Begabung zu schreiben gefühlt und dies in die Tat umgesetzt, eine Sammlung aller seiner Schriften würde eine Bibliothek füllen. Sehr an sprachwissenschaftlichen Fragen interessiert, habe er auch am 'Dictionnaire historique de la langue française' mitgearbeitet. Roussets Rede ist emotionslos und handelt weniger vom Menschen Charles Blanc als vielmehr von dessen Werken.¹⁰⁸⁵

Edouard-René Laboulaye (1811-1883)¹⁰⁸⁶, Mitglied der 'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres', spricht im Namen des 'Collège de France'. Er betont erneut die einhellige Zustimmung zu Charles Blancs Lehrstuhl. Blanc habe über alle möglichen Schwierigkeiten, die die Lehre am 'Collège de France' mit sich gebracht habe, gesiegt, seine Hörerschaft sei ständig gewachsen.

Henri Delaborde (1811-1899)¹⁰⁸⁷, ständiger Sekretär der 'Académie des Beaux-Arts', hält anlässlich der Beisetzung im Namen der 'Académie' die Rede. Er konzentriert sich auf Charles Blancs doktrinäre Seite und somit hauptsächlich auf die Verdienste, die er sich mit dem Werk 'Grammaire des arts du dessin' erworben hat. Aufgrund der in ihr aufgestellten Grundsätze, die sowohl für Künstler als auch für das Publikum bestimmend sind, erklärt er die 'Grammaire' zum besten Werk über die Theorie der Schönen Künste, das in französischer

¹⁰⁸³ Ibid.

¹⁰⁸⁴ Bibliothèque Nationale de France, Institut de France. Académie française. Funérailles de M. Charles Blanc, Membre de l'Académie française, Le vendredi 20 janvier 1882. Discours de Camille Rousset, Henri Delaborde et M. Laboulaye., Paris, Imprimerie nationale 1882

¹⁰⁸⁵ Vgl. auch Roussets Antwort auf Blancs Antrittsrede vom 30.11.1876 (in Le Temps 1.12.), veröffentlicht in: Le Temps, 2.12.1876, in der er Blanc attackiert. Er kritisiert punktuell die Sichtweise Blancs, die Art und Weise, wie Blanc über Kunst spricht, und die Auffassung, sie zu lehren. Dabei bezieht er sich hauptsächlich auf die 'Grammaire des arts du dessin' und die 'Grammaire des arts décoratifs'; zur Auseinandersetzung von Rousset und Blanc siehe G. Valbert, „Deux séances de Réception à l'Académie française“, S.211-223, bes. S.215-216

¹⁰⁸⁶ Bibliothèque Nationale de France, Institut de France. Académie française. Funérailles de M. Charles Blanc, Membre de l'Académie française, Le vendredi 20 janvier 1882. Discours de Camille Rousset, Henri Delaborde et M. Laboulaye., Paris, Imprimerie nationale 1882

¹⁰⁸⁷ GBA, 1b/25, 1882 und in Le Temps vom 22.1.1882 und Bibliothèque Nationale de France, Institut de France. Académie française. Funérailles de M. Charles Blanc ... Paris 1882 -- Delaborde liefert zahlreiche Beiträge zur 'Histoire des peintres', zusammen mit Charles Blanc verfasst er den Band zur Bologneser Malschule.

Sprache erschienen ist. Er würdigt Charles Blanc als einen Schriftsteller mit selten hoher Begabung, einem „brillant esprit“, als einen sehr studienfahrenden Mann. Er sei mit den schwierigsten ästhetischen Problemen und den intimsten Kunstkenntnissen vertraut und als Kunstkritiker mit „einer einzigartigen lebhaften und anpassungsfähigen Feder“ ausgestattet gewesen. Besonders hebt er Blancs Fähigkeit hervor, die Kunsttheorien und Kunstgesetze popularisieren zu können: „les idées générales qu’il a émises, par les enseignements doctrinaux“. Delaborde ist der einzige unter den Nachrufverfassern, der die philosophisch geistige Komponente in Blancs Gesamtwerk anerkennt, „il a trouvé le secret de définir les caractères essentiellement spiritualistes de l’art sous toutes formes, d’en expliquer la fonction, d’en relever les origines sacrées.“ Delaborde hält am Grab des Verstorbenen eine sehr akademische und betont unpersönliche Rede.

Die überwiegend reserviert kühle Haltung von Seiten der Vertreter der ‘Académie’ findet eine unmittelbare Gegenreaktion. Der Kunstkritiker und ‘Inspektor der Schönen Künste’ Philippe Burty (1830-1890)¹⁰⁸⁸ kritisiert in seinem eigenen Nachruf auf Charles Blanc die im Namen der Akademien gehaltenen Ansprachen von Henri Delaborde und Edouard Laboulaye. Sie haben seiner Meinung nach die Anwesenden erschüttert. Die Redner hätten zu wenig vom Schriftsteller gesprochen, vielmehr hätten sie versucht, dieser bürgerlichen Beerdigung ihren „anti-akademischen“ Charakter zu entreißen. Die im Namen von Antonin Proust verfasste und von Mantz gelesene Rede sei hingegen von genauen Fakten bestimmt gewesen. Burty selbst beschreibt sein Verhältnis zu Charles Blanc als freundschaftlich: „j’ai eu pour cet homme aussi faible qu’aimable, aussi ombrageux qu’intelligent, une sympathie des plus vives“. Lediglich die „politischen Ereignisse und Verleumdungen“ hätten es zerbrochen. Er habe Blanc viel zu verdanken. Ob teilweise unterschiedlicher Meinung, habe man sich gegenseitig respektiert. Dass auch Burty von den Grabesansprachen erschüttert war, zeigt sich daran, dass er sie in voller Länge in seinen eigenen Nachruf übernommen hat. Der Grund könnte darin liegen, dass er durch eine Gegenüberstellung der drei Reden seiner journalistischen Pflicht nachkommen und auch als letzte Respektbezeugung gegenüber Charles Blanc eine Korrektur der beiden ersten Reden erreichen wollte. Burty schätzt vor allem Blancs unvergleichliche Begabung als Redner und Vortragender: „Il préparait soigneusement le fond et la forme de ces conférences, les apprenait par cœur et les récitait avec une verve irrésistible, servie par la mobilité fine de sa physionomie et le grasseyement du méridional.“¹⁰⁸⁹ Ebenso anerkennt er Blancs Qualität als hervorragender Journalist, die nach Burty allein die Aufnahme in die ‘Académie des Beaux-Arts’ und die ‘Académie française’ ermöglichte. Die letzten Monate von Blancs Professur seien sehr glanzvoll gewesen. Interessant ist, dass Burty der einzige ist, der die Bezeichnung ‘journaliste’ wählt statt den sonst üblichen Termini ‘écrivain’ und ‘littérateur’.

¹⁰⁸⁸ „Nécrologie Charles Blanc“, in: „Revue générale de l’architecture et des travaux publics“, 4e série, Vol. 9, Paris 1882, S.83-89 -- Charles Blanc hat Burty die Leitung der ‘Chronique des arts et de la curiosité’ übertragen.

¹⁰⁸⁹ Ibid. S.87

Nachrufe sind wichtige dokumentarische Quellen, um Blancs Bedeutung für die Zeitgenossen zu ermessen. Insbesondere von Interesse sind die Medien, mit denen Blanc enger verbunden war, allen voran die von ihm gegründete ‘Gazette des Beaux-Arts‘ sowie ‘Le Temps‘ und ‘L’Artiste‘, für die Blanc zahlreiche Artikel verfasst hat.

Für die ‘Gazette des Beaux-Arts‘ richtet Paul Lefort (1829-1904)¹⁰⁹⁰ anrührende Worte des Abschieds an den Gründer der Zeitschrift, die er Blancs stetige „Lieblingsschöpfung“ nennt. In dem sehr persönlichen letzten Gruß würdigt Lefort, der sich selbst als einen Blanc von ganzem Herzen liebenden „ältesten Kameraden und Mitarbeiter“, bezeichnet, einzig die Persönlichkeit Charles Blanc, nicht aber dessen Lebenswerk, gleichwohl dieses von sehr hoher Inspiration und von bewundernswerten Werken zeuge. Seine Gedanken sind von tiefer Betroffenheit und Bedauern geprägt. Im Verstorbenen sieht er einen nicht mehr gutzumachenden Verlust für die Kunst insgesamt. Er charakterisiert Charles Blanc als liebenswürdigen, arbeitsamen und geistreichen Mann, „cet homme affable, d’un commerce si distingué et charmant, et si véritablement serviable et bon, dont la vie fut une vie de travail, tout entière vouée aux plus délicates spéculations de l’esprit“. Den Schriftsteller Blanc bezeichnet er „de fine race et de haute allure“.

In der Zeitung ‘Le Temps‘ veröffentlicht Paul Mantz (1821-1895)¹⁰⁹¹, Kunstkritiker und Direktor im Ministerium der Schönen Künste, seinen Nachruf. Dieser konzentriert sich auf Blancs Wirken als Künstler und Schriftsteller. Aufgrund der besonderen Zuneigung zum Verstorbenen und einer auf intimen Kenntnissen basierenden persönlichen Reverenz entsteht eine ungewöhnliche wie originelle Sichtweise auf Charles Blanc. Paul Mantz charakterisiert und beurteilt die Persönlichkeit Charles Blancs in einer differenzierten Weise, die nur aufgrund dieser Vertrautheit möglich ist. Jegliche politische Allusion oder Konnotation, sei es in Bezug auf Bruder Louis oder auf das Kopienmuseum, fehlt. Im Gegensatz zu anderen Autoren werden auch Blancs Amtszeiten als Direktor knapp und kommentarlos dargestellt. Hingegen misst Mantz dem Aspekt des Künstlers in Blancs Werdegang eminente Bedeutung bei.

Charles Blanc aimait à rappeler que, avant de devenir un écrivain, il avait été un artiste. Il parlait avec émotion et avec esprit de sa première manière et des luttes aux quelles il fut mêlé, alors qu’il apprenait chez Calamatta et chez Mercuri les sévérités du burin et l’art de tracer sur le cuivre des images qui sont ou peuvent être l’expression d’une pensée.¹⁰⁹²

Blancs Lebensabschnitt als Künstler habe seine immer währende Vorliebe für die grafischen Künste bewirkt, vor allem aber habe Blancs eigene Erfahrung als Künstler ihn schließlich zum „Sprechen über Malerei“ und somit zur Kunstkritik gebracht. Mantz scheint der Erste zu sein, der diese Konnotation von Künstler und Kritiker äußert. Blanc habe die friedlichen Studien den „harten Aufgaben“, die einen Kampf erforderten und deshalb seinem Herzen nicht gemäß waren, vorgezogen. Damit spielt Mantz offensichtlich auf die Aufgaben als Direktor und den

¹⁰⁹⁰ Der Nachruf veröffentlicht in: GBA, 1b/25, 1882/I

¹⁰⁹¹ Le Temps, 19.1.1882

¹⁰⁹² Ibid.

kunstpölitischen Bereich an.

Bevor Blanc sich den theoretischen, doktrinären Publikationen widmete, habe er sich das dafür notwendige Wissen auf vielen Reisen und aus alten Büchern erworben. So sei sein erstes kunsthistorisches Buch, 'Peintres français au XIXe siècle' entstanden, das aber unvollendet blieb. Die Erfahrung mit dieser Publikation und dem Lesepublikum führte ihn, so Mantz, zu dem einen Großteil seines Lebens beanspruchenden mehrbändigen Werk, 'L'Histoire des Peintres de toutes les écoles'. Blanc habe sich damit ein Publikum geschaffen, „il l' a séduit par la grâce, il l'a instruit par des façons aimables, et, préparant les voies où d'autres sont entrés après lui, il a si bien enquirandé le lecteur que nous commençons aujourd'hui à lui faire tolérer des livres savants mais ennuyeux, ce qui n'est pas une médiocre victoire.“ Trotz der Kritik an Blancs Methode¹⁰⁹³ sieht Mantz in Charles Blanc den Vorläufer auf einem Gebiet, mit dem sich die breite Leserschaft bisher noch nicht beschäftigt hätte.

Die Herausgabe der 'Gazette des Beaux-Arts', die von vielen als unbesonnen angesehen wurde, bezeichnet er als Blancs „Lieblingstraum“. Aufschlussreich ist vor allem Mantz' Aussage über den hohen Stellenwert des schriftlichen und stilistischen Ausdrucks bei Blanc.

...toujours passionné pour les choses finement écrites, il ne cessait d'inviter ses collaborateurs et ses amis à soigner leur style, à faire des concussions au bien dire. Et il était bon maître en ces matières, car, s'il savait comment un article doit être composé au point de vue de l'ensemble, il savait aussi l'art d'équilibrer la phrase et de mettre de la musique dans la prose. Heureux ceux qui ont suivie ses leçons!¹⁰⁹⁴

Der Lehrstuhl für Ästhetik¹⁰⁹⁵ sei die „Krönung“ in Blancs Leben gewesen. Paul Mantz stellt die große Aufgeschlossenheit Charles Blancs heraus. Trotz seiner doktrinären Werke sei er niemals ein sturer Dogmatiker gewesen. Stattdessen vereinigt er viele Elemente von Kunstauffassungen in sich und verkörpere Widersprüchlichkeiten¹⁰⁹⁶. Mantz nennt Aspekte, die sonst nie geäußert wurden. Er spricht von einem „ketzerischen“ Geist in Blancs Denken, der dann zutage tritt, wenn es ihm nötig erschien, und spielt auf die modernen Meister an. Er beschreibt Blanc als einen „Modernisierer“, einen modernen und fortschrittlichen Geist. „Il savait bien d'ailleurs, dans quelles voies marchait l'esprit moderne, et respectueux de l'idée nouvelle, il ne négligea rien pour donner plus d'élasticité à son esthétique.“¹⁰⁹⁷

Er stellt die beiden 'Grammaires' einander gegenüber. Während die 'Grammaire des arts du dessin' streng und dogmatisch sei, zeichne sich die 'Grammaire des arts décoratifs' durch ihre

¹⁰⁹³ „On s'est demandé, quand l'esprit public est devenu plus exigeant, si l'auteur n'aurait pas dû faire une part meilleure au renseignement biographique, aux exigences de la chronique, à cette recherche de la vérité rigoureuse qui est une des préoccupations de la curiosité moderne.“ Ibid.

¹⁰⁹⁴ Ibid.

¹⁰⁹⁵ „Dans le discours de réception qu'il prononçait le 30 novembre 1876 devant l'Académie française Charles Blanc déclara qu'il manquait quelque chose à notre organisme: il réclamait „l'introduction de l'esthétique dans l'enseignement supérieur“. Sa demande fut entendue. Le 27 mars 1878, une chaire d'esthétique était créée au collège de France, et Charles Blanc en devenait titulaire.“ Ibid.

¹⁰⁹⁶ Vgl. P. Mantz Buchrezension 'L'œuvre de Rembrandt par M. Ch. Blanc', in: Le Temps, 14.11.1880: für Mantz sind die Widersprüchlichkeiten zwischen der strikten Regeltreue der 'Grammaire' einerseits und der Leidenschaft für Rembrandt andererseits ein „schönes Abenteuer“ .

¹⁰⁹⁷ Ibid.

Beschäftigung mit dem alltäglichen Luxus und durch eine instruktive und solide Bearbeitung aus. Mit diesem Werk habe Blanc „seine Gelehrtenstube für die Handwerkskünste verlassen“ und gezeigt, dass Kunst überall sei. Es scheint, dass Mantz von Blanc die stilistische Methode des signifikanten Schlussabsatzes adaptiert und ihm so seine letzte Ehre bezeugt:

Quelque chose disparaît avec Charles Blanc: c'est la critique doctrinale qui, dans la biographie d'un peintre, dans la description d'une œuvre ou d'un monument, donne la première place au principe esthétique, on dirait volontiers au dogme. La méthode, on le sait, est périlleuse, mais Charles Blanc y voyait trop claire, il était trop libéral pour ne pas tempérer, ça et là, la rigueur de la règle; il accueillait l'exception, il ne fermait point sa porte à l'imprévu du caprice. ...¹⁰⁹⁸

Mantz erstellt im Nachruf ein profundes Bild von Charles Blanc, das über die geläufige Aufzählung einer Vita und die üblichen Gemeinplätze hinausgeht.

Auguste Baluffe¹⁰⁹⁹ beginnt den Nachruf für 'L'Artiste' mit einer ausführlichen Erinnerung an Louis Blanc. Er beschreibt, wie jener aus dem Exil kommend, durch die Straßen von Marseille an einem jubelndem Publikum vorbeigefahren ist. Vor allem aber denkt er an die daran anschließende Rede von Louis Blanc zurück. Hierbei ist Baluffe erstmals mit Charles Blanc in Kontakt gekommen, der neben ihm sitzend die Rede bewegt miterlebt. Mit dieser Erzählung verleiht Baluffe zum einen der unzertrennlichen Bande zwischen Louis und Charles Blanc besonderen Ausdruck, zum anderen weist er damit auf eine mögliche gegenseitige Beeinflussung der Blanc-Brüder hin:

A la réunion publique de Cette, Charles Blanc était le collaborateur anonyme du triomphe oratoire du tribun. Et qui sait si, pour telle page d'esthétique de Charles Blanc et pour telle harangue politique de Louis Blanc, la communion de leur pensée inséparable ne leur a pas fait dire, quand il s'est agi d'en nommer l'auteur dans l'intimité: «C'était lui, c'était moi». ¹¹⁰⁰

Es ist von außerordentlicher Bedeutung, wenn ein Nachruf zunächst nicht über den Verstorbenen selbst geht, sondern mit einer ausführlichen Erzählung über dessen Bruder eingeleitet wird. Die Intensität, mit der Baluffe das Bruderverhältnis betont, ist zwar augenscheinlich, aber auch er lässt es offen, ob die gegenseitige Beeinflussung, die er in den Werken konstatiert, sich nur auf die stilistische Ästhetik in den Schriften oder auch auf den Inhalt bezieht. Die Intention des Verfassers scheint darin zu liegen, das intellektuelle Zusammenwirken beider Brüder transparent werden zu lassen. Dennoch äußert er sich nicht in expliziter und dezidiert Weise dazu. Charles Blancs Ansehen und Bekanntheitsgrad beruhen nach Baluffes Meinung auf der Verbreitung der Kunstlehre in Frankreich. Er sei ein „wahrhaft öffentlicher Erzieher“¹¹⁰¹ gewesen und werde dies der Nachwelt weiterhin bleiben. Dennoch konzentriert sich der Nachruf auf Blancs kunstkritische Schriften und seinen Einfluss als Professor. Angelehnt an Mantz, den er gelegentlich zitiert, ist Baluffe einer der ganz wenigen, die sich dem Kunstkritiker

¹⁰⁹⁸ Ibid.

¹⁰⁹⁹ Veröffentlicht in: L'Artiste, 40/1882, 8.Série/NS, S. 149-151, 164-171, 201-211 ; der 1. Teil befasst sich mit der Biographie, der eigentliche Nachruf beginnt mit dem 2. Teil, S.164-171

¹¹⁰⁰ Ibid. S.165

¹¹⁰¹ Ibid. S.166

Charles Blanc und dessen Schriften widmen. Insbesondere die Salonberichte werden einer näheren Beobachtung unterzogen. Wie Mantz betont Baluffe Blancs besondere Vertrautheit mit den Künstlern. Seiner Meinung nach stellt sie einen essentiellen Faktor in dessen Kunstkritik dar. Wissenschaft und Wissen seien für die Blanc'sche Kunstkritik nicht ausreichend gewesen. Obwohl es ein fortlaufender Prozess des Lehrens und Lernens gewesen sei, seien nicht allzu viele dogmatische Prinzipien im Denken Blancs zu beobachten. Er habe sich von den Künstlerateliers nie allzuweit entfernt. Vor allem aber konstatiert Baluffe eine Entwicklung und Veränderung im Verfassen der Kritiken. Die frühen Kritiken beschreibt er als beschwingt und geistreich: „Exempt de tout préjugé d'école, indépendant de toute doctrine, Charles Blanc à ses débuts fait du sentiment le criterium de l'art, et il trouve pour apprécier les œuvres des artistes un entrain de verve, d'esprit et de gaieté, une verdure de mots, une alerte souplesse de style.“¹¹⁰² Die späteren Salonberichte hingegen, besonders die in der Tageszeitung 'Le Temps' publizierten, seien zu korrekt und monoton. „Sa gravité d'homme mûr et d'esthéticien a pu renier plus tard, comme autant d'erreurs de jeunesse, telles pages allègres et lestes de ses premiers essais critiques.“¹¹⁰³ Er bedauert, dass Blanc viel zu früh aufgehört habe, in diesem amüsant anregenden Stil von „plus pétillant de mousse et plus piquant d'humour“¹¹⁰⁴ zu schreiben. Nach Baluffe hätte Blanc mehr Schriften über zeitgenössische Literatur schreiben und publizieren sollen. Als Beispiel dient ihm Blancs Rezension von Sainte-Beuves Roman 'Volupté' (1843). „A ce portrait d'une si fine et si spirituelle délicatesse de dessin, d'une si vive et si malicieuse légèreté de touche ne dirait-on pas Sainte-Beuve peint par lui-même“. Baluffe bringt diesen Schriften hohe Wertschätzung entgegen. Seiner Meinung nach seien in Blancs Publikationen und Schriften vage Anzeichen von Voreingenommenheit festzustellen, je näher Blanc sich auf die Künstler des 19. Jahrhunderts zu bewege, und die strahlende Redlichkeit seiner Intelligenz scheine einer gewissen überraschenden Trübung zu unterliegen, je mehr er sich der Gegenwart nähere.¹¹⁰⁵ Baluffe bezeichnet ausdrücklich die 'Grammaire des arts du dessin' nicht als klassisches Werk. Der Grund liegt für ihn darin, dass Blanc zu oft die Grundsätze den Sondertheorien untergeordnet hat. In bestimmten Lexika erscheine der Name Charles Blanc nie, zum Beispiel im 'Dictionnaire des sciences philosophiques', im Gegensatz zu Jouffroy, Lévêque, de Chaignet, die als Autoritäten zitiert werden würden. Blancs Ästhetik „verliere sich in den Wolken“¹¹⁰⁶ im Gegensatz zu Taine, dessen Philosophie „hell und klar“ sei.

Wenn Auguste Baluffe im Rahmen seines Nachrufes auf Charles Blanc die Taine'sche Kunstphilosophie ausführlich darstellt und den soeben Verstorbenen mit einem besseren, ausgereifteren Beispiel von Kunstästhetik gleichsam in posthumer Weise konfrontiert, dann stellt diese Vorgehensweise eine Geste hoher Respektlosigkeit, ja Schmähung der Person und

¹¹⁰² Ibid.

¹¹⁰³ Ibid.

¹¹⁰⁴ Ibid. S.168

¹¹⁰⁵ „...on constate chez lui de vagues symptômes de prévention ... la lumineuse droiture de son intelligence semble subir je ne sais quel obscurcissement inattendu.“ Ibid. S.169

¹¹⁰⁶ Ibid. S.208

dem Schaffenswerk Charles Blancs gegenüber dar.

Inwieweit die Angriffe mit der Beziehung beider Zeitschriften zueinander in Zusammenhang stehen, kann nur gemutmaßt werden. Zu konstatieren ist jedoch, dass Baluffe in seinem Nachruf eben jene Momente kritisiert, die Blanc mit der 'Gazette' im Vergleich zu 'L'Artiste' anders gestaltet wissen wollte. Mit der nachhaltigen Betonung auf Blancs 'enseignement', die hier unterschwellig mit negativem Charakter besetzt ist, beinhaltet der Nachruf latente Anspielungen auf das Verhältnis von 'l'Artiste' und 'Gazette des Beaux-Arts'. Die Elemente, mit denen 'l'Artiste' korrespondiert, lobt Baluffe an Blanc, die differierenden jedoch werden von ihm kritisiert.

Arthur Baignères¹¹⁰⁷ würdigt die herausragende Persönlichkeit Charles Blancs als Schriftsteller und Mitglied der Verwaltung. Vom „administrateur“ sei bei Blanc so Baignères wenig zu finden, dafür umso mehr vom Schriftsteller, als der er sehr oft als „untadelig“ bezeichnet worden sei. Er lobt vor allem Blancs anspruchsvolle Rhetorik und Stilistik. Obwohl Baignères sich generell gegen die Verbindung von Politik und Kunst ausspricht, sind subtile politische Anspielungen latent vorhanden. So nennt er Blanc einen „bon et constant républicain“, was seiner Meinung nach, keine Bedeutung für die Kunst habe. Auch seine Ausführungen über die Direktorenzeit unterlegt er mit politischen Andeutungen: „Tandis que Louis professait que les riches étaient autant de criminels bons à pendre, M. Charles Blanc laissait la vie sauve aux riches de la peinture, à Raphael, à Rubens, et il est vrai qu'il les trouvait pendus.“¹¹⁰⁸ Darüber hinaus bezieht sich Baignères in der Beurteilung von Blancs Werke mehrmals auf Camille Rousset, den Direktor der 'Académie Française', einen jener Männer, die Blanc kritisch gegenüberstehen.¹¹⁰⁹ Diese Gedanken über den soeben verstorbenen herausragenden Mann, sollen zeigen, so Baignères, dass Charles Blanc all das in sich vereine, was man im 17. Jahrhundert einen 'honnête homme' nannte. Trotz seiner Abneigung gegen die Monarchie sei er ein „ancêtre“. Für die Kunstkritik habe er „des lettres de noblesse“ gewonnen, denn dank Charles Blanc existiere die Kunstkritik.

3.2. Die Darstellungen in Biographien und Erinnerungen

Über Blanc zu schreiben oder zu reden, kann immer nur bruchstückhaft geschehen. Über Blanc zu erzählen, heißt aber auch, entweder eine sachlich kritische oder betont emotionale Haltung einzunehmen. Eine Annäherung von diesen beiden Seiten führt zu einem aufschlussreichen Bild, das Charles Blanc gerecht zu werden scheint. Verschiedene Perspektiven gewähren Einsichten in die komplexe Wirkungsgeschichte dieses Mannes. Über das private Leben von Charles Blanc wird zeit seines Lebens und auch danach wenig bekannt. Eine Ausnahme bildet lediglich das Verhältnis zu seinem Bruder, die eine zentrale Rolle in

¹¹⁰⁷ La Révue politique et littéraire, 21.1.1882, S.87-89

¹¹⁰⁸ Ibid.

¹¹⁰⁹ Vgl. seine Replik auf Blancs Antrittsrede, Le Temps 2.12.1876

seinem Arbeiten und Wirken einnimmt. Die monografischen und biografischen Reden, Lesungen und Darstellungen stammen alle aus Blancs beruflichem Umfeld.

Der Nachfolger Blancs im Amt des Direktors der 'Beaux-Arts', Philippe de Chennevières (1820-1899), veröffentlicht 1883 in der Zeitschrift 'L'Artiste'¹¹¹⁰ ein Porträt von Charles Blanc, das Ähnlichkeit mit einem verspäteten Nachruf hat. Er zeichnet ein Bild, das Genet-Delacroix als „warmherzig und gleichzeitig sarkastisch“¹¹¹¹ beurteilt. Beide Männer hat eine spezielle Art männlicher Rivalität und Hassliebe miteinander verbunden. Chennevières selbst beschreibt seine Beziehung zu Blanc als stets hervorragend.¹¹¹² Zahlreiche Begegnungen und Erlebnisse mit Charles Blanc führen ihn zu detaillierten Erkenntnissen und einer sehr pointierten Meinung. Das Verhältnis ist vor allem durch die Absetzung Blancs und die Nachfolge durch Chennevières während Blancs zweiten Direktoren-Amtszeit¹¹¹³ geprägt, aber auch gleichzeitig belastet worden, was selbst bei Letzterem Verständnis findet.¹¹¹⁴ Er sei selbst überrascht gewesen, als Nachfolger Blancs auserwählt zu sein, und habe aufgrund seiner Freundschaft zu ihm dies im ersten Moment abgelehnt, doch selbst im Falle einer Ablehnung seinerseits hätte Blanc die Stellung nicht behalten können. Die Entscheidung des Ministers sei unwiderruflich festgestanden. Am 22. Dezember 1873 sei er zum Minister gerufen worden, zur selben Uhrzeit habe sich Charles Blanc im Nebenzimmer in einer heftigen Auseinandersetzung mit dem Minister befunden.¹¹¹⁵ Diese subjektive Darstellung des viel diskutierten Geschehens um die Absetzung Blancs erscheint insofern wichtig, als Chennevières die Emotionalität, die sich hier bei Blanc und zwischen beiden zeigt, nicht außer Acht läßt, sondern öffentlich formuliert und kommentiert.

Einerseits bekämpfen sich beide und gelten gemeinhin als ärgste Widersacher, andererseits stehen sie in persönlich engem Kontakt. Gemeinsam mit Théophile Gautier, Eugène Fromentin und anderen reisen sie 1869 nach Ägypten¹¹¹⁶, dabei erinnert sich de Chennevières, dass die Mitreisenden sich an der Schönheit der Nilküste erfreuten, während Blanc einzig für den ägyptischen Säulenkanon Interesse gezeigt habe.¹¹¹⁷ In eben dieser zwiegespaltenen, ambiva-

¹¹¹⁰ Philippe de Chennevières, *Souvenirs d'un directeur des Beaux-Arts*, Neuauflage, Paris 1979: Es ist eine Sammlung der Veröffentlichungen Chennevières in der Zeitschrift *L'Artiste* von 1883-89. Der Artikel über Charles Blanc ist in der Ausgabe September 1883 (S.173-197) erschienen. -- Zur Person Chennevières vgl. Georges Lafenestre, „Le marquis de Chennevières“, in: *GBA*, 1c/21, 1899

¹¹¹¹ Marie-Claude Genet-Delacroix, *Art et Etat sous la III République*, Paris 1992, S.175

¹¹¹² Philippe de Chennevières, *Souvenirs d'un directeur des Beaux-Arts*, S.93

¹¹¹³ Amtszeiten: Charles Blanc 15.11.1870-23.12.1873, Marquis de Chennevières 23.12.1873 - 27.05.1878

¹¹¹⁴ „... La nature n'exige pas qu'un fonctionnaire adore celui qui brusquement lui succède sans qu'il ait demandé ce successeur“, de Chennevières, *Souvenirs*, S.93

¹¹¹⁵ „Je sus plus tard qu'elle avait été fort vive, et que Charles Blanc y avait défendu passionnément son maintien à la direction, et qu'une fois sorti, il n'avait peut-être pas mesuré l'expression de sa colère auprès des amis qu'il avait rencontrés“, *Ibid.* S.94

¹¹¹⁶ Jules et Edmond de Goncourt, *Journal*, Bd.5, S.147 -- vgl. auch Charles Blanc, *Voyage de la Haute-Egypte*, Paris 1876, sein mehrteiliger Artikel in *Le Temps* von 26.9. bis 29.11.1874 und „L'Isthme du Suez (Souvenir de l'inauguration)“ in: *Le Temps* 2.1.1876

¹¹¹⁷ *Souvenirs d'un directeur*, S.90

lenten Art und Weise präsentieren sich alle Aussagen Chennevières'. Neben positiven und schmeichelnden Worten äußert er abfällige Bemerkungen. Er nennt Blanc einen „Schwätzer“ und wirft ihm opportunistisches Verhalten vor. Seine wohl durchdachten, nuancierten Formulierungen lassen zahlreiche Despektierlichkeiten zu Tage treten. Als Beispiel sei seine Bezeichnung „cette agglomération de copies“ für das 'Musée des copies' genannt. Er lobt Blanc als arbeitsam, fügt aber unmittelbar danach dessen Schwächen an, die er zwar nicht tadeln möchte, sie anschließend dennoch anführt. Blanc sei so zerstreut, dass ihm seine engsten Freunde den Spitznamen 'La Fontaine' gegeben hätten, und faul.¹¹¹⁸ Auf den ersten Blick scheinen zwei widersprüchliche Charaktereigenschaften aufeinander zutreffen, wenn er von „laborieux“ und „paresseux“ spricht. Bei näherer Betrachtung von Chennevières' weiterer Beurteilung der Blanc'schen Werke stellt sich diese Doppelaussage jedoch als eine äußerst subtile und zweideutige Feststellung heraus.

In einer scheinbar harmlosen Charakterisierung zentriert sich ein schwerwiegender Vorwurf: Denn mit der Bezeichnung Blancs als „paresseux“, als faul meint er nicht die primäre Bedeutung des Wortes, sondern dessen geistige Trägheit und Engstirnigkeit. „Il était né grammairien, et grammairien il resta par passion jusqu'à la fin de sa vie, et dans ses ouvrages le plus amoureusement caressé. A mon sens, c'est le faible de son tempérament et de son œuvre.“¹¹¹⁹ Gleichwohl muss er zugestehen, dass die Franzosen die Dogmatiker lieben. „Paresseux“ ist demnach in der Chennevières'schen Semantik als „dogmatisch alles Erfassen-Wollen“ zu verstehen. Für ihn ist Blanc ein ausgeprägter Akademiker: „Il était fort académique d'esprit et de talent; il aimait profondément les académies et les académies l'aimaient“.¹¹²⁰ Sein Vorwurf richtet sich gegen Blancs Werk 'Grammaire des arts du dessin' und gegen seine Suche nach einer normativen Ästhetik. Blanc nehme die Ästhetik zu streng, im Gegensatz zu ihm selbst, der sie für die „vergeblichste und inhaltloseste der philosophischen Spekulationen“ hielte.

Für Chennevières scheint es eher unwahrscheinlich, dass ein Künstler in diesem „gelehrten, pedantischen und kunstvoll ausgedachten Wortschwall“, wie er die 'Grammaire' nennt, eine nutzvoll Anmerkung zur Ausführung eines seiner Werke erhalten würde. Für ihn stehe das Kunstwerk des Künstlers im Mittelpunkt und nicht die „kunstvoll durchdachten“ Theorien, die er für nutzlos halte. Er spricht Blanc die Fähigkeit ab, Kunstwerke beurteilen zu können¹¹²¹: „Il se croyait grand expert et n'admettait pas qu'on lui contestât ce titre.“¹¹²² Wahre 'Connaisseurs' seien im Gegensatz zu den zahlreichen Kunstschriftstellern sehr selten, und er habe

¹¹¹⁸ „... ses intimes lui avaient donné le sobriquet de la Fontaine; mais surtout, qui le croirait, il était paresseux; il adorait le ne-rien-faire.“ Ibid. S.89-90

¹¹¹⁹ Ibid. S.90 -- Ähnlich äußert sich Castagnary in seinem „Salon de 1872“, der Charles Blanc als „un grammairien et un annotateur“ bezeichnet. Castagnary, „Salon de 1872“, 2.Bd., S.4, zit. in: Pierre Vaisse, La Troisième République et les peintres, Paris 1995, S.331

¹¹²⁰ Ibid.

¹¹²¹ „Eh! non, il ne s'y connaissait pas; et il s'est fait, dans ses dernières années surtout, de vilaines affaires avec ses prétentions à l'expertise. Souvenez-vous de ses articles sur les collections de San Donato et d'Albe. Cela s'était vu déjà dans quelques notices de son 'Histoire des peintres'.“ Ibid. S.91

¹¹²² Ibid.

solche in seinem ganzen Leben nur in den Männern Reiset, Lacaze und de la Salle gefunden. Philippe de Chennevières seinerseits gilt als herausragender Sammler mit erlesenem Geschmack und als ein ‘Connaisseur’, dessen Urteil Gewicht hat. Mit Frédéric Reiset verbindet ihn eine engere Freundschaft und berufliche Protektion. Chennevières’ Aussage muss dementsprechend vorsichtig gewertet werden. Er bringt seiner eigenen Arbeit eine höhere Wertschätzung entgegen als dem Wirken von Blanc. Für Chennevières gehört Blanc zu denjenigen, die die Ideen für ihre Schriften von den „gens de goût“ beziehen.¹¹²³ Damit spricht er auch dem Kunstschriftsteller und Kunsthistoriker Blanc jegliche Kompetenz ab. Mit diesen schwerwiegenden Vorwürfen degradiert Chennevières Blanc lediglich zu einem Schriftsteller mit gutem Stil. Er lobt Blancs Rhetorik und Schreibstil, der sich durch die Korrektheit der Sätze, durch eine variantenreiche Wortwahl sowie durch einen anmutigen und weichen Stil auszeichne. Es ist anzunehmen, dass Blanc Chennevières’ Meinung bereits zu Lebzeiten gekannt und einer seiner letzten Salonberichte dazu benutzt hat, sich im Diderot’schen Stil zur Wehr zu setzen.¹¹²⁴

Generell beschreibt Chennevières Blanc als einen Mann, der weder kooperativ handelt, was sich besonders in dessen zweiter Amtszeit zeige, noch in der Lage ist, einen einmal gefassten Gedanken wieder abzulegen, was sich am ‘Musée des copies’ herausgestellt habe. Er produziere viel, jedoch nichts Neues, da er nur die Werke und Ideen seiner Vorgänger übernehme. Würdigung erfährt hingegen Blancs kontinuierliches Bestreben sich auf allen Gebieten der Kunst zu bilden.

Obwohl die ‘Grammaire des arts du dessin’ die inhaltlich und stilistisch bedeutendste Publikation Blancs sei, stimme er mit der Entscheidung der Akademie vollends überein, dem Werk nicht den ‘Grand Prix’ in Höhe von 20.000 Francs zu verleihen. Die ‘Histoire des peintres’, in die zwar mehr Phrasen, Zitate und Übersichten als Kritik Eingang gefunden hätten, könne dennoch manchen Hinweis für laufende Studien liefern. Die Publikationen ‘Ingres’ und ‘Artistes de mon temps’ seien biografische Werke und Blancs ganzer Stolz gewesen. Chennevières erscheinen diese drei Werke als nützlich und sind deshalb von ihm flüchtig gelesen worden. Die ‘Peintres français du XIXe siècle’ bezeichnet er als Buch des guten Stils. Dessen Erfolg sieht er nämlich in dem tadellosen Stil begründet, den er als nüchtern, gründlich und dennoch zugleich strahlend beschreibt.¹¹²⁵ Das Werk erfreue sich, so Chennevières, großer Beliebtheit, die maßgeblich dazu beigetragen habe, dass Blanc vom Schriftsteller zum Direktor der ‘Beaux-Arts’ aufgestiegen sei. Brisant ist, dass Chennevières die Gründung der ‘Gazette des Beaux-Arts’ Edouard Houssaye zuschreibt und Charles Blanc nur als den, von Houssaye berufenen Chefredakteur nennt.¹¹²⁶ Diese Wahl sei jedoch eine sehr glückliche gewesen. Chennevières’ Aussage entspricht nicht der Wahrheit und kann durch keine andere Quelle bestätigt werden.

¹¹²³ „ils n’y regardent pas de si près, et il suffit que pour le courant de leur plume ils reçoivent l’inspiration de quelques gens de goût.“ Ibid.

¹¹²⁴ Vgl. Kap. II, Pkt. Späte Schriften

¹¹²⁵ „... avec un ton de sévérité à la Tacite ...“ Souvenir, S. 89

¹¹²⁶ Ibid. S.92

Mit der Erwähnung von eigenen Gedanken und seinen eigenen Schriften demonstriert Chennevières ein eifersüchtiges Verhalten. So erwähnt er auch einen Auftrag zu „irgendwelchen Arbeiten“, den er von Houssaye und Blanc erhalten habe. Das daraufhin von ihm gefertigte und abgelieferte Manuskript sei aber niemals veröffentlicht worden und letztlich verschwunden. Diese Äußerung impliziert ein gegen ihn gerichtetes Komplott und Blanc als dessen Protagonisten.¹¹²⁷ Bei Chennevières zeigt sich einerseits eine große Rivalität gegenüber Charles Blanc, andererseits aber auch Respekt und Wohlwollen. Einer positiven Aussage stellt er unmittelbar eine negative gegenüber, wenngleich oft nur indirekt. Es dominiert generell eine ambige Lesart seiner Aussagen.

Das Scheitern des ‘Musée des copies’ sieht er in drei Faktoren begründet. Erstens sei das Projekt zu überstürzt angegangen worden, zweitens seien zu wenig finanzielle Mittel zur Verfügung gestanden und drittens die Kopien von minderer Qualität gewesen. Die Verlegung des Museums in die ‘Ecole des Beaux-Arts’¹¹²⁸, stellt sich für Chennevières als Korrektur der ursprünglichen Idee dar.¹¹²⁹ Er macht so Blancs Intention und Planung zu seinem eigenen Objekt und suggeriert, dass dies im Sinne aller Beteiligten und zum Nutzen der Sammlung erfolgt ist.

Eine signifikante Stellung erteilt er der Bruderbeziehung innerhalb Charles Blancs Werdegang. Ähnlich wie Charles Blancs übersteigerte Leidenschaft für die Kunst findet auch die große Zuneigung zu Bruder Louis Chennevières Anerkennung. Formulierungen wie „Hundeliebe“ zeigen jedoch seine Abneigung gegen Louis Blanc, den er generell als Anstifter zu mehreren Übeln betrachtet.¹¹³⁰ Das Bruderverhältnis stellt einer seiner schwerwiegendsten Kritikpunkte dar, denn es impliziert für ihn gleichzeitig Blancs Verhältnis zur Politik:

La politique lui a fait tort, et je ne crois pas pourtant qu’au fond et par nature, il attachât une si grande importance à la politique. Les préoccupations d’écrivain d’art l’ont toujours absorbé de préférence. Mais il avait pour son frère Louis un culte vraiment touchant, qui l’a très crânement conduit sur le terrain pour la défense de l’honneur de ce frère.¹¹³¹

Er stellt klar heraus, dass Charles Blancs erste Amtszeit als Direktor der ‘Beaux-Arts’¹¹³² aufgrund brüderlicher Protektion zustande gekommen ist. Wie wichtig für Chennevières die

¹¹²⁷ „N’entendant plus parler de cette note, j’en touchais un jour deux mots à Ch.Blanc; il sembla fort ébahi de ma question; il avait égaré les feuillets, qui ne se retrouvèrent jamais. Et il paraît que j’avais tort de m’en étonner; tous ses amis savaient que de n’importe quel papier confié à Ch. Blanc, la distraction et le désordre incarnés, il fallait à tout jamais faire son deuil. La chance de voir de nouveau ma copie disparaître de la sorte dans les fonds de poche de son directeur ou dans les casiers de sa rédaction, me refroidit longtemps, je l’avoue, pour la ‘Gazette des Beaux-Arts’, et ce ne fut que bien des années après qu’à la demande de Galichon, j’y collaborais, sous le pseudonyme de M. de Saint-Santin, par une suite d’articles sur les ‘musées de province’, sur ‘quelques arts qui s’en vont’ sur Heim et sur Brascassat.“ Ibid. S.93

¹¹²⁸ Vgl. de Chennevières, "Rapport A. M. le ministre de l’instruction publique, des cultes et des beaux-arts", in: Chronique des arts et de la curiosité, 10.1.1874

¹¹²⁹ Vgl. S.97 und Souvenir 5. Teil, Kap II, Les portraits d’artistes au Louvre, S.29-30

¹¹³⁰ Vgl. dazu Chennevières’ ausführliche Beerdigungsgeschichte: „ Il a pris son cadavre pour plaire à ses électeurs et il lui a fait un enterrement que les vrais patriotes n’ont pu suivre, car il était un affront et un outrage prémédité à la religion de leur pays ...“, Ibid. S.97/98

¹¹³¹ Ibid. S.87/88

¹¹³² Diese Aussage macht er nicht im Kap. Charles Blanc, sondern im 2. Teil Souvenir, I, Kap. IV, Quelques Directeurs des Beaux-Arts, Abschnitt, M. Cave, S.54

Geschehnisse während Blancs zweiter Amtszeit als Direktor und letztlich die Entlassung sind, ist an der ausführlichen Schilderung und an der Darlegung von Detailinformationen zu erkennen. Die Betonung liegt dabei auch auf dem eigenen Bemühen, Blanc eine adäquate Kompensation zu ermöglichen: „sous la forme d’une chaire de l’histoire de l’art à l’Ecole des Beaux-Arts. Il y aurait là une utilisation excellente des qualités particulières de l’homme, et une satisfaction donnée à ses nombreux amis“¹¹³³. Chennevières betont Blancs Begeisterung für und Hingabe an die Pädagogik. Die Beurteilung der zwei Amtszeiten fällt unterschiedlich aus. Blancs erste Amtszeit bewertet Chennevières als positiv, denn mit der Kraft des jugendlichen Alters und Geistes habe jener der jungen Schule gedient und die durch Verbannung der alten Salonjury entstandenen Fehler ausgebessert. Er habe wichtige Aufträge im Hinblick auf das ‘Musée du Luxembourg’ erteilt und sei bei den Künstlern beliebt gewesen.¹¹³⁴ Als er 1850 von de Guizard im Amt abgelöst wurde, sei sein Name in keinsten Weise angeschlagen gewesen. Bei seiner Rückkehr in das Amt 1870 sei Charles Blanc jedoch als ein anderer Mensch aufgetreten: „il y rentrait plus désireux de tranquillité que d’agitation, et plus ingriste et académicaine que courbetiste et communard.“¹¹³⁵ Er spielt auf eine gewisse Überforderung und Arbeitsüberlastung von Charles Blanc während der zweiten Amtszeit an und damit auch auf eine nicht mehr hinreichende Pflichterfüllung.¹¹³⁶ Die resümierende Darstellung der zwei bittersten Erlebnisse in Blancs Leben, die Entlassung aus der zweiten Direktorenamszeit und das Scheitern des ‘Musée des copies’, beinhaltet auch eine latent emotionale Komponente. Die ‘Souvenirs’ von Chennevières sind unter dem Aspekt des eigenen Involviertseins zu sehen. Sie sind geprägt durch Gegenüberstellungen von seiner eigenen Person und der Charles Blancs, die oftmals nur subtil zu erkennen sind. Seine Kritik an Blanc ist gekoppelt mit einer unauffälligen Hervorkehrung seiner eigenen Fähigkeit und Position, die er endlich auch höher gewertet wissen möchte. Blancs primäres Anliegen, das der Kunsttheorie und Etablierung einer normativen Ästhetik und dessen Umsetzung, die sowohl zu seiner Zeit als auch von der Nachwelt die vorrangige Wertschätzung erfahren hat, werden von Chennevières, dem Sammler und Connaisseur, diskreditiert.

Eugène Guillaume (1822-1905), der Nachfolger auf Charles Blancs Lehrstuhl der Ästhetik

¹¹³³ Ibid. S.94

¹¹³⁴ „... à tous les beaux lutteurs, que favorisait à ce moment l’opinion publique, Meissonier, Th. Rousseau, Decamps, Dupré, Diaz, etc ...“ S.88; vgl. Kap. III, S.79: „C’est Charles Blanc qui défendait à la tribune de la Chambre le budget des musées; il le défendait très bien, et ce jour-là il en avait l’honneur. C’est lui qui commandait des tableaux pour le Luxembourg: à Decamps, à Rousseau, à Diaz, à Meissonier, à tout ce qui avait un nom. Il avait soulagé Jeanron des expositions; il en avait la charge, mais il en avait le lustre; et d’autre part il endurait parfois malaisément l’agitation que se donnait Jeanron, pour le primer parmi les hommes politiques et se passer de son intervention. Il n’eut pas d’ailleurs à attendre longtemps la chute de son confrère. Ch. Blanc dut céder, lui aussi ...“

¹¹³⁵ Ibid. S.88

¹¹³⁶ „... les séances de l’Assemblée nationale l’ont trop attiré (...) n’ayant plus le temps ni la force de s’occuper du courant des affaires de sa fonction, encore moins de préparer des combinaisons nouvelles qui eussent pu lui faire honneur.“ Ibid. S.88

am 'Collège de France', hält dort am 4.12.1882 eine Vorlesung über Charles Blanc.¹¹³⁷ Mit seiner aus Freundschaft gehaltenen Rede stellt er Blancs Lebenswerk in den Mittelpunkt seiner Betrachtungen. Er versucht zu zeigen, dass Blancs oberstes Prinzip, 'l'unité', auch für sein gesamtes der Kunst gewidmetes Leben Gültigkeit besitzt. Seine Charakterisierungen, die sich auf verschiedene Bereiche erstrecken, sind präzise und zeichnen treffend Blancs Persönlichkeit. Charles Blanc ist für ihn Künstler, Kritiker und Publizist. Den Künstler Blanc subsumiert er unter dessen „heftigem Versuch, eine Rembrandt Radierung zu kopieren“. Wenn er sagt, dass diese heftige, nie endende Vorliebe für den Meister aus Amsterdam, diese „leidenschaftliche Bewunderung“ für Rembrandt, zu der „gelehrtesten und schönsten Publikation“ nämlich 'L'œuvre de Rembrandt', geführt hat, dann spannt er den Bogen vom Künstler zum Schriftsteller. Damit anerkennt auch er, wie viele vor ihm, die Künstlertätigkeit als Basis Blancs schreibender Tätigkeit.¹¹³⁸

Als Kritiker habe sich Blanc große Verdienste um die Entwicklung der Kritik erworben, insbesondere im Bereich der historischen und wissenschaftlichen Kritik, sowie um deren Verbreitung in der Öffentlichkeit. Er spricht auch von einer Initialwirkung, die von Blanc ausging.

La critique historique, la critique savante des arts a grandement progressé depuis le temps où Ch. Blanc commençait à écrire. D'autres auront plus que lui l'érudition des faits; mais, au point de vue d'une influence à exercer, il avait en partage de rares mérites; il possédait, dans la mesure la plus libérale et la plus communicative, la science de la vulgarisation et l'érudition du goût.¹¹³⁹

Die Grundlage von Blancs Kunstkritik sieht Guillaume in dessen seit 1852 intensiv betriebenen „Studien von Kunstgeschichte und Kunstphilosophie“. Seit dieser Zeit habe er mit größtem Eifer Museen und Sammlungen in Europa besucht.

Il acquit ainsi la véritable érudition du critique, celle qui ne s'obtient que par la vue et par la comparaison des œuvres. Il sut les pénétrer dans tout leur détail, aidé qu'il était dans ses analyses par ses études d'atelier et par son commerce avec les artistes. Alors parurent clairement sa vocation et son activité rare.¹¹⁴⁰

Die Kunst habe ihre Theoretiker, ihre Gelehrten und ihre Dichter, und seitdem sie mit Fragen der Organisation der Arbeit und der Regierung vermischt sei, habe sie auch ihre Publizisten. Er bezeichnet auch Blanc als Publizisten. Hierbei bezieht er sich auf Blancs Tätigkeiten als Chef in diversen lokalen Zeitungsredaktionen vor 1848, die jedoch namentlich nicht genannt werden. Sie hätten es ihm erlaubt, die Konstanz seiner politischen Meinung zu betonen und die Zuneigung zu seinem Bruder, die ihn bei jeder Gelegenheit zu einer grenzenlosen Ergebenheit

¹¹³⁷ „Leçon d'ouverture du cours d'esthétique et d'histoire de l'art - Charles Blanc faite au Collège de France, le 4 décembre 1882“. Sie wird dreimal publiziert: 1) Revue bleue, Tome IV, Juillet 1882/Janvier 1883, S.745-755 ; 2) Eugène Guillaume, Notices et discours, Paris 1895, S.3-48, innerhalb einer Sammlung biographischer Studien; 3) Tullo Massarani, Charles Blanc et son œuvre, Paris 1885, S.3-65, als Einleitung

¹¹³⁸ Ibid. S.7-8; vgl. dazu die Darstellung von Sommerard im Laufe dieses Kapitels, der die Kritikerlaufbahn auf der Basis des Künstlerdaseins betrachtet

¹¹³⁹ Ibid. S.63-64; vgl. dazu Schluss: Zugang zum Kunstwerk

¹¹⁴⁰ Ibid. S.10

angeregt habe, ans Tageslicht zu bringen.¹¹⁴¹ Guillaumes Aussagen implizieren damit die gegenseitige Bedingtheit von Louis Blancs Hauptwerk 'L'Organisation du travail' und Blancs Reflexionen über Kunst und Gesellschaft.

Den Stil von Blancs journalistischer und kunstschriftstellerischer Arbeit bewertet er als elegant und rein, von vollkommener Klarheit und frei von Termini technici. Blanc habe sich seine eigene Sprache geschaffen. Guillaume rühmt Blancs Worte wegen ihres höchst glaubwürdigen und viel sagenden Inhalts; sie sind in der französischen Sprache einmalig. Die Schriften bestechen durch eine weiche, harmonische Prosa, die voller Frische ist. Sie besitzen eine Anmut, die von der seiner „Gedanken“ herrührt, und von seinem Wunsch „gut zu formulieren und dadurch Gefallen zu finden“.¹¹⁴²

Guillaume nennt 1860 als das entscheidende Jahr in Blancs Leben: Die 'Histoire des peintres'¹¹⁴³ zählt bereits über Hunderte von Ausgaben und in der 'Gazette des Beaux-Arts' hat er Kapitel der 'Grammaire des arts du dessin' teilweise exzerpiert. Darüber hinaus hat sich Blanc eine Auszeit für die Athen-Reise genommen, die ein signifikantes Ereignis darstellt. Guillaume gewichtet die Griechenlandreise sehr schwer und versteht sie als Zäsur in Blancs Schaffen und Leben. Er bezeichnet Blanc als die Personifizierung eines antiken Atheners und die Reise als „Wallfahrt einer Seele in ein Land, wo sie ein erstes Mal inkarniert wurde“.¹¹⁴⁴

Die Tatsache, dass Blanc nur wenige Schriften über diese Reise verfasst habe¹¹⁴⁵, sei ein Beweis dafür, dass die Griechenlandfahrt mehr als nur eine gewöhnliche Reise darstelle, nämlich eine Wallfahrt zu seinem zweiten Ich.¹¹⁴⁶ Guillaume sieht in Blanc einen griechischen Seelenverwandten und Griechenland als dessen geistige Heimat.¹¹⁴⁷ So gibt es für ihn ein „ante quem“ und „post quem“ in Blancs Vita: Vor der Reise sei Blanc der „vulgarisateur“ und Schriftsteller, der Suchende und der Kritiker gewesen, nach der Reise habe er mehr Selbstvertrauen, eine größere Urteilskraft, und mehr Autorität und Fortschritt des Verstandes besessen. Nun habe er sich häufiger auf eine „geometrische Ästhetik platonischen Wesens“, auf dem er ein System aufgebaut habe, berufen. Die vollzogene Entwicklung werde besonders an der 'Grammaire des arts du dessin' evident. Die ersten Kapitel zeigten seine Theorie, nicht aber den Plan seiner Abhandlung. Das Werk habe nach seiner Rückkehr eine überzeugendere Fortsetzung und eine besser definierte Zielsetzung erfahren. Es seien hervorragende Kapitel

¹¹⁴¹ Ibid. S.7

¹¹⁴² Ibid. S.61ff

¹¹⁴³ Guillaume ist der Erste, der die Neuartigkeit der Methode, die Charles Blanc eigen ist, ausführlich beschreibt

¹¹⁴⁴ Guillaume, S.21

¹¹⁴⁵ Es gibt drei Briefe, die in der 'Gazette des Beaux-Arts' veröffentlicht wurden; nur zwei sind aus der Reisezeit datiert: Nov. und Dez.1860 und Januar 1861

¹¹⁴⁶ Guillaume zitiert Blanc: „J'ai visité... Naples, Rome, Florence, Milan, Venise, et jamais il ne m'est arrivé de n'être pas surpris par les premiers aspects de ces lieux célèbres. tout me semblait inattendu, nouveau, surprenant, .. Mais dès que j'ai aperçu l'Acropole, les Propylées, le Parthénon, j'ai cru les voir pour la seconde fois, après d'innombrables années. J'avais connu Rome, j'ai reconnu Athènes“ Guillaume, S.20-21

¹¹⁴⁷ „Charles Blanc avait lu le *Phèdre* de Platon: la théorie de la réminiscence lui était familière, et dans les circonstances présentes il se l'appliquait: il croyait à la métempsychose. Et s'il a parlé des sentiments qui l'émurent en revivant au sein de sa mère patrie, il l'a fait dans le langage d'un initié.“ Ibid. S.21

entstanden. Für Guillaume ist die 'Grammaire' Blancs wichtigstes Werk, das seine Anschauung verkörpert und mit dessen Namen es verbunden ist, aber auch ein Opus, das hohe Bedeutung für Frankreich besitzt: „l'ouvrage d'esthétique pratique le plus important qu'eût produit notre pays. En tout cas l'esprit français pouvait s'y reconnaître, et, rien que par là, ce beau livre est destiné à durer.“¹¹⁴⁸ Blancs letztes Werk, die 'Grammaire des arts décoratifs', das das „attraktivste seiner Werke“¹¹⁴⁹ ist, bedeutet eine logische Weiterentwicklung seiner ersten Arbeiten im Allgemeinen und eine gedankliche Fortsetzung der 'Grammaire des arts du dessin' im Besonderen. Auch die Ägyptenreise sieht er im Rahmen von Blancs Entwicklungsprozess, da er dort eigene neue Erkenntnisse über die dorische Säulenordnung erfahren und darüber hinaus viel an Eloquenz dazugewonnen habe.

Guillaume spricht sich nicht ausdrücklich gegen das 'Musée des copies' aus. Das Projekt selbst findet seine Zustimmung. Er ist sich zwar der vielfach geäußerten Kritik bewusst, schließt sich ihr jedoch nicht in vollem Maße an. Seine Kritik bezieht sich hauptsächlich auf die „vorläufige Aufstellung“.¹¹⁵⁰ Dennoch stellt er fest, dass Blancs Idee nicht verstanden worden ist. Interessant ist, dass er weder Blancs Nachfolger noch einen möglichen politischen Grund erwähnt. Nach Ansicht Guillaumes hat sich Blanc größte Verdienste im Bereich der Ästhetik in Frankreich erworben und mit dem Lehrstuhl am 'Collège de France' einen Umschwung in der Lehre bewirkt. Der Kunstkritik misst er daran einen eminent signifikanten Anteil bei. Sie sei die *conditio sine qua non* des „enseignement“, die Vorbereitung der neuen Lehre und Charles Blanc der Wegbereiter, der ihr die Anerkennung als „ernstes geistiges Fach“¹¹⁵¹ verschafft. Guillaume trennt die Kunstkritik von der Kunstliteratur. Die Schaffung des Lehrstuhls sieht er in der Kunstkritik und in der starken Persönlichkeit Charles Blancs begründet. Blanc fülle seine Professur einerseits mit dem angehäuften Erfahrungsschatz und andererseits mit den Erkenntnissen seiner eigenen Schriften aus. Den Unterricht¹¹⁵² beschreibt Guillaume als sehr lebhaft, bei ständig steigender Beteiligung. Er geht so weit, dass er den weiteren Fortbestand des Lehrstuhls auf Blancs erfolgreiche und glänzende Vorlesungen zurückführt. Nach Guillaume ist die Einführung der Ästhetik in Frankreich Blanc zu verdanken, andererseits bedeutet der Lehrstuhl für Blanc ein, wenn nicht sogar das herausragende Element in dessen Lebenswerk.

Le cours d'esthétique qu'il a professé au Collège de France a été la suprême manifestation de son talent. Il s'était donné corps et âme à l'enseignement. (...) Ch.Blanc, en enseignant l'esthétique, ne faisait que continuer l'œuvre de toute sa vie. (...) Artiste, critique, écrivain, administrateur, il n'a cessé de chercher et de proclamer l'idéal. Professeur, il l'a confessé jusqu'à son dernier jour. Quelle constance et quelle suite dans les aspirations et dans la conduite de toute la vie! Les maîtres de l'esthétique, étudiant les

¹¹⁴⁸ Ibid. S.27

¹¹⁴⁹ Ibid. S.57

¹¹⁵⁰ Ibid. S.34-35

¹¹⁵¹ „Il faut le reconnaître: la critique de l'art avait bien eu sa part dans le travail qui avait préparé les esprits à la fondation du nouvel enseignement. En aucun temps elle n'avait été représentée par des écrivains de plus de talent, et jamais, depuis Quatremère de Quincy jusqu'à mon prédécesseur, elle n'avait occupé des esprits plus solides et plus brillants.“ Ibid. S.47

¹¹⁵² Beschreibung des Unterrichts, Ibid. S.51ff

conditions du Beau, les résumant dans l'Unité.¹¹⁵³

Guillaume zeichnet ein positives Bild von Blanc. Sein Interesse richtet sich auf den Kunstkritiker und den „Kunstfreund“ Charles Blanc, die politischen Komponenten negiert er so weit wie möglich. Sein Hauptaugenmerk gilt den Umbrüchen in Blancs Vita. Dementsprechend teilt er sein Schaffen in zwei Perioden: Die erste geht mit der Wahl in die Akademie vor Beginn der Ägyptenreise zu Ende, die zweite beginnt mit der zweiten Amtszeit als Direktor.

Er beschreibt Blancs vielseitige Aktivitäten, die alle zum Ziel hätten, „die Mittel und die Fülle des Geistes zu entfalten“.¹¹⁵⁴ Wie immer gehe es Blanc um die Zukunft Frankreichs, was sich besonders in der ‘Grammaire des arts décoratifs’ zeige, einem Werk, das die Antwort auf die „patriotische Idee“ sei.¹¹⁵⁵ Charles Blanc sei ein „classique de principe“ gewesen, der während seines gesamten Lebens „die höheren Gesetze, die allen Kunstwerken gemeinsam seien,“ gesucht habe.¹¹⁵⁶ Für Guillaume bleibt Charles Blanc als einer in der Erinnerung, dessen Jugend sich auch noch im Alter zeigt:

... l'amour qu'il avait pour ses études, dans son ardent dévouement à son enseignement? Que ne puis-je vous le montrer les joues animées, les yeux remplis de lumière! Ses traits exprimaient l'intelligence unie à une grande bonté. Quand il était seul, son action était lente, son attitude toute méditative. Rencontrait-il quelqu'un, s'agissait-il de développer une idée, de soutenir une opinion, sa taille se redressait, sa parole se produisait avec animation. Dans le discours il avait de la chaleur, de l'entraînement; il arrivait vite à une sorte de passion. Je ne l'ai point entendu ici; mais il ne devait pas y être différent de lui-même: il devait s'y livrer tout entier.¹¹⁵⁷

Die Kraft für Blancs Schaffen sieht Guillaume dezidiert in zwei charakterlichen Komponenten: zum einen in der „wohlwollenden Leidenschaft“, die Blanc zur allgemeinen Verbreitung seines Wissens antreibe, „c'était le besoin inconscient de rendre l'art accessible à tous qui soutenait son aimable prosélytisme et donnait à sa parole et à ses écrits la variété, l'agrément, la richesse“¹¹⁵⁸, zum anderen in seiner „Geistigkeit“, „ce spiritualisme en forme comme celui des philosophes, qui, par la force de la dialectique, nous mène à l'absolu.“¹¹⁵⁹

Der Vortrag Guillaumes ist eine ausführliche und fast kritikfreie Präsentation von Blancs gesamten Wirken. Akzentuiert werden die Aspekte, die das ‘Collège de France’, sowie die Ästhetik und die Professur betreffen. Guillaumes Ausführung erfasst auch Blancs inneres Wesen und besticht durch den Versuch, die Persönlichkeit von Charles Blanc allumfassend darzustellen. Damit spiegeln sich hier zwei essentielle Komponenten Blancs wider: Zum einen seine kunstphilosophische Denkstruktur, die von einem Innen und Außen, einem Materialismus und Spiritualismus geprägt ist, zum anderen das hohe Ideal der „Einheit“.

¹¹⁵³ Ibid. S.54

¹¹⁵⁴ Ibid. S.11

¹¹⁵⁵ Ibid. S.56-57

¹¹⁵⁶ Ibid.

¹¹⁵⁷ Ibid. S.59-60

¹¹⁵⁸ Ibid. S. 62

¹¹⁵⁹ Ibid. S.62

Guillaume zeigt auf, dass Blancs Arbeit dessen eigenem Ideal der „l'unité“ entspricht. Er überträgt das oberste ästhetische Prinzip, die zur Schönheit führende „Einheit“, auf Blanc, dessen Leben und Arbeit eine Einheit darstellt: „l'amour de l'art, la vie de Charles Blanc a été belle“.¹¹⁶⁰

Edouard du Sommerard (1817-1885), 'Membre libre' der 'Académie des Beaux-Arts', hält am 20. Januar 1883 in der 'Académie des Beaux-Arts' eine Rede zum Gedenken an Charles Blanc, fast genau ein Jahr nach dessen Tod.¹¹⁶¹ Die Worte zu Beginn seiner Rede bekunden, dass es ihm auch um eine Charakterzeichnung von Charles Blanc geht. Die Erinnerung an eine Rede, die dieser an gleicher Stelle und vor eben demselben Publikum gehalten hat, dient als Aufhänger. Sommerard erzählt davon, dass Blanc diese Rede über M. le Comte Walewski eigentlich nicht halten wollte, weil er ihn nicht persönlich gekannt habe und es ihm so nicht möglich gewesen sei, „würdig“ über ihn zu sprechen. Mit dieser Episode lenkt Sommerard die Aufmerksamkeit der Zuhörer auf zwei Komponenten, die die Persönlichkeit Charles Blancs prägen und mit den Beobachtungen und Ergebnissen dieser vorliegenden Arbeit korrespondieren. Zum einen ist es der enge und persönliche Bezug zu seinen Schriften. Sommerard nennt diese Eigenschaft eine „louable franchise“, eine „lobenswerte Offenheit“. Zum anderen ist es der Aspekt der „Würde“, die eine essentielle Rolle in Blancs Schaffen spielt.

Die Beziehung zwischen Sommerard und Blanc geht über die rein akademische hinaus. Sommerard hat Blanc als einen Mann mit freundlichem Charakter inmitten unaufhörlicher Arbeit schätzen gelernt. Sommerard betont, dass das durch Bescheidenheit und außergewöhnliche Einfachheit geprägte Leben des Charles Blanc in der Leidenschaft zur Arbeit bestanden und dessen Charakter sich besonders durch Freundlichkeit und Redlichkeit ausgezeichnet hat. Trotz dieser positiven Äußerungen erkennt er jedoch einen träumerischen Geist an ihm und eine gewisse Naivität in seinen Schriften.

Blancs Lebensabschnitt als Künstler bewertet Sommerard als sehr bedeutsam, da Blanc in jener Zeit die Liebe zum Schönen und die Korrektheit in der Beurteilung von Kunst erfahren habe. Beide Aspekte sind auch die charakteristischen Eigenschaften seiner Schriften und später, wie Sommerard feststellt, auch die seiner Kunstkritik. Analog zu Mantz sieht auch er in Blancs künstlerischem Anfang die *conditio sine qua non* der kunstkritischen Schriften. Die früheren Berichte, die Blanc für das 'Journal de Rouen' geschrieben habe, würden mehr als alle späteren Schriften den Charakter des Schreibers widerspiegeln. Seine Kritik sei immer maßvoll, wohlwollend und ohne Verbitterung gewesen, die Prinzipien hierfür habe Blanc mit großer Entschlossenheit und Sicherheit entwickelt, ohne sich je beeinflussen zu lassen. Selbst die späten Publikationen zeigen „die Stärke der 'âme' und den Geist dieses brillanten

¹¹⁶⁰ Ibid. S.65

¹¹⁶¹ M. E. du Sommerard, membre de l'Institut, Notice sur M. Charles Blanc; lue à l'Académie des Beaux-Arts dans la séance du 20 janvier 1883, Paris 1883

Schreibers“, was die Artikel in ‘Le Temps‘ beweisen würden. Blancs eminenter Fehler liege lediglich darin, den Umfang der Kunstkritik nicht der jeweiligen Bedeutung des Themas anzupassen. Sommerards Kritik stimmt interessanterweise mit Blancs eigener Kritik bezüglich des Bildformats im Verhältnis zum Bildinhalt, überein¹¹⁶². Was Sommerard an Blancs kunstkritischen Schriften bemängelt, ist genau das, was Blanc an der französischen Malerei kritisiert. Die ‘Histoire des Peintres de toutes les écoles‘ bewertet Sommerard als ein „großes und exzellentes Werk“¹¹⁶³, das von der öffentlichen Meinung mit hohen Ehren ausgezeichnet ist. Er zitiert einen „eloquenten Akademiker“¹¹⁶⁴, der dieses Werk „un Louvre agrandi, un musée universel, le plus vaste et le mieux distribué qui ait été consacré jusqu’ici au plus merveilleux des arts“¹¹⁶⁵ bezeichnet hat. In der ‘Grammaire des arts du dessin‘, dem „monument impérissable“, konzentrieren sich nach Sommerards Meinung Blancs gesamte Qualitäten als Schriftsteller, Philosoph und Gelehrter. Das Buch sei in allen Händen und zu einer Art Handbuch nicht nur für Künstler, sondern auch für die „gens du monde“ geworden.

Dem Bruderverhältnis gewährt er in seiner Rede breiten Raum, erhellt die gegenseitige Beziehung und veranschaulicht sie durch zwei von Claretie übernommene Anekdoten.¹¹⁶⁶ Andererseits verzichtet er jedoch auf politische Aspekte in Blancs Wirken.¹¹⁶⁷ Für die gegenseitige und unaufhörliche Gemeinschaft von Gedanken und Gefühlen zwischen beiden Brüdern führt er eine anschauliche Begebenheit an: Charles Blanc ist während einer Reise nachts plötzlich aufgewacht und sich bewusst, dass sein Bruder soeben verletzt worden ist. Daraufhin reist er sofort nach Paris und findet seinen Bruder Louis tatsächlich aufgrund eines Überfalls mit verbundenem Kopf vor.¹¹⁶⁸ Mit folgender Würdigung, einer Hommage auf Charles Blanc, schließt er seine „Notice“:

... un homme qui a consacré sa vie à aimer le beau et à en développer les principes, d’un défenseur ardent et convaincu des grandes traditions, d’un écrivain dont l’existence a été noblement remplie et dont toute l’incessante activité d’esprit, toute la haute intelligence ont eu pour unique objectif la démonstration des saines doctrines, -d’un érudit enfin et d’un lettré dont l’œuvre considérable perpétuera le nom et restera dans l’avenir un durable et puissant enseignement.¹¹⁶⁹

Sommerard zählt endlich die Punkte auf, die Charles Blanc selbst als die essentiellen Komponenten seines Anspruchs und seiner Anliegen benennt: Liebe zur Kunst und des

¹¹⁶² Vgl. Kap. Salonschriften, bes. Salon 1868

¹¹⁶³ Sommerard, S.17

¹¹⁶⁴ Sommerard bezieht sich dabei offensichtlich auf Camille Roussets Antwort auf Blancs Antrittsrede vom 30.11.1876 (Le temps 1.12.), veröffentlicht in Le Temps, 2.12.1876 - eine Rede aber, in der Rousset Blanc heftig angreift.

¹¹⁶⁵ Sommerard, S.18

¹¹⁶⁶ Er beruft sich auf die Quelle des M. Claretie -- „... M. Jules Claretie, voulait bien nous communiquer récemment quelques faits relatifs à l’entrée des deux frères dans le monde ...; Je le tiens de M. Claretie lui-même qu’en avait la confirmation dans une lettre qui lui avait été adressée par le plus jeune des deux frères ...“, Sommerard, S.30-31

¹¹⁶⁷ „... et je ferai de mon mieux, en laissant absolument de côté les vicissitudes politiques qui l’ont, à deux reprises, porté au pouvoir et l’en ont ait descendre ...“ Ibid. S.2

¹¹⁶⁸ Louis Blanc selbst erzählte diese Geschichte Alexandre Dumas und gab damit die Idee zum Roman „Frères corses“. Ibid. S.32

¹¹⁶⁹ Sommerard, Ibid. S.32

Schönen, Entwicklung von Gesetzen, die Traditionen der großen Meister und das didaktische Moment der Lehre.

In der, den politischen Persönlichkeiten gewidmeten Porträtreihe „Portraits politiques contemporains“¹¹⁷⁰ publiziert Louis Fiaux auch die Biografie von Charles Blanc. Motiviert sieht sich Fiaux hierfür, weil das politische Leben eines Landes nicht nur auf die „streitbaren Bürger“ beschränkt werden sollte. Dementsprechend präsentiert er Charles Blanc als „Bruder des berühmten Republikaners“¹¹⁷¹ und erstellt so einen immanent politischen Bezug.

Fiaux beschreibt Charles Blanc als exzellenten Schreiber und hervorragenden Plauderer. Er sei ein gefragter und renommierter Mann gewesen, der in der Gesellschaft beliebt war: „jamais l'ombre d'une pédanterie, jamais un mot doctrinaire ne venait offusquer son interlocuteur qu'il écoutait à son tour, chose rare chez un homme de parole publique et qui professe.“¹¹⁷² Neben dem Künstler, dem ausgezeichneten Schriftsteller und dem Kritiker mit „einem verständnisvollen und feinsinnigen Geschmack“ gibt es für Fiaux auch den Patrioten Charles Blanc. Diesen charakterisiert er als beherzt, mit einem großmütigen edlen Charakter, „un citoyen dévoué à la chose publique, il y avait même un publiciste démocrate et républicain“.¹¹⁷³

Fiaux Intention liegt in der Illustration der nicht so sehr tradierten Komponente des Charles Blanc. Es geht ihm tendenziell weniger um die populär fokussierte Kunstrelevanz als vielmehr um die latent politisch soziale Komponente. Fiaux konstatiert, dass Louis Blancs politisches Umfeld vor allem in den frühen Jahren, als Charles Blanc für mehrere Zeitungen journalistisch tätig war,¹¹⁷⁴ auf ihn wesentlichen Einfluss gehabt habe. „Charles Blanc sentit bientôt grandir en lui les généreux sentiments de citoyen qui, en général, ne hantent guère l'âme des artistes.“¹¹⁷⁵ Die brüderliche Verbundenheit und die Mitarbeit in Louis Blancs Werken hätten sich für diesen vor allem wegen Charles Blancs exzellenten journalistischen Stiles als wertvoll erwiesen. „Mais quel charme déjà, et comme il savait l'art d'équilibrer sa phrase et de la rendre mélodieuse! Comme sa prose était déjà musicale et pleine de grâce!“¹¹⁷⁶

Zwar stellt Fiaux die politischen Gründe bei dessen Berufung zum Direktor 1848 deutlich in den Vordergrund, Charles Blancs Fähigkeiten jedoch werden deshalb nicht diskreditiert. Eine intensive Betrachtung Blancs Aktivitäten in der Zeit als Direktor soll seine Verbindung von Kunst und Politik verdeutlichen. Dennoch bleibt Fiaux den Beweis für eine solche Beziehung zwischen Politik und Kunst schuldig. Außer dem Hinweis auf Blancs Forderung nach finanzieller Künstlerunterstützung als eine der ersten Handlungen als Direktor bringt er nur noch ein langes Zitat aus Blancs 'Rapport' vom 10.10.1848. Die zweite Amtszeit sei

¹¹⁷⁰ Louis Fiaux, Charles Blanc, portraits politiques contemporains, III, Paris 1882

¹¹⁷¹ Ibid. Louis Blanc in gleicher Serie, Band II, Paris 1882

¹¹⁷² Ibid. Charles Blanc, S.53

¹¹⁷³ Ibid. S.7

¹¹⁷⁴ Ibid. vgl. bes. S.18-28

¹¹⁷⁵ Ibid. S.19

¹¹⁷⁶ Ibid.

besonders geprägt durch das Kopienmuseum, dem Fiaux wegen der Möglichkeit der ästhetischen Bildung auf demokratischem Weg sehr positiv gegenübersteht. „D’un coup, l’histoire de l’esthétique humaine était transportée là, sous les yeux des Parisiens; un ornement de plus était offert à la grande ville démocratique. La République inscrivait à son actif une mesure propre à affiner et assainir le goût national.“¹¹⁷⁷ Für die „gens de l’ordre moral“ sei dies zu viel gewesen. Fiaux beendet sein Porträt von Charles Blanc mit der Feststellung, dass dieser mit seinem Bruder, dem er ein „liebvoller Rivale war, auf gleichem Fuß“¹¹⁷⁸ steht. Berücksichtigt man den Beginn des Fiaux’schen Porträts und dessen Intention, dann kann das abschließende Resümee nur lauten: Charles Blanc war ein Teil des politischen Lebens in Frankreich. Mit seiner Publikation nähert sich Fiaux dem Kunstschaffenden Charles Blanc unter dem politischen Aspekt. Er entspricht damit endlich Blancs Ideal, der in der Person Thiers die bestmögliche Verkörperung von Kunst und Politik sah.

Tullo Massarani (1828-1905)¹¹⁷⁹, Maler und italienischer Schriftsteller, überschreibt das erste Kapitel seiner Charles-Blanc-Monografie mit Blick auf dessen geplante Reise nach Italien ‘Un pèlerinage d’artiste’. Die „Wallfahrt eines Künstlers“, ein Zitat aus Guillaumes Rede, stellt das Programm für Massaranis Reflexionen dar. „Tout revoir, tout sonder, tout suivre, tout méditer, en considérant les choses à ce point de vue nouveau, en épuisant son thème sous toutes les faces.“¹¹⁸⁰

Er schließt sich den geläufigen Meinungen in der Beurteilung der Werke Blancs und den lobenden Aussagen über dessen Stil an. Er betont, dass Blanc nicht an der Oberfläche der Themen stehen bleibt, sondern mit großer Sorgfalt und Gewissenhaftigkeit an der Ausarbeitung interessiert ist. Blancs Schriften hätten bereits nachhaltig Einfluss genommen und würden dies auch in Zukunft tun. Die ‘Gazette des Beaux-Arts’, von Massarani als das „vade-mecum de tous les amateurs“¹¹⁸¹ bezeichnet, sei ein Werk, mit dem Blanc in einer die Zeit beherrschenden Aktualität der Kunstwelt einen großen Dienst erwiesen habe. Auch er konstatiert, dass Blancs Autorität und Können auf den Erfahrungen und Kenntnissen als Künstler basierten, „il eut par là la véritable institution qu’il faut au critique; et personne, en effet, n’entra mieux que lui dans l’esprit, dans les devoirs et dans la pratique de son métier.“¹¹⁸² Massarani unterscheidet, obwohl er sich der Gefahr ob dieser Differenzierung bewusst ist, drei Gruppen von Kunstkritikern¹¹⁸³: den „critique savante“, den „critique pittoresque“ und den

¹¹⁷⁷ Ibid. S.48

¹¹⁷⁸ Ibid. S.57

¹¹⁷⁹ Tullo Massarani, Charles Blanc et son œuvre, Paris 1885 mit der Introduction von Eugène Guillaume, s.o., Massarani ist Korrespondent des ‘l’Institut’.

¹¹⁸⁰ Tullo Massarani, Charles Blanc, S.75

¹¹⁸¹ Ibid. S.127

¹¹⁸² Ibid. S.82

¹¹⁸³ „Certes, ces grandes, rapides et audacieuses synthèses ne sont pas sans quelque danger de précipitation et d’erreur; mais c’est bien à elles, on ne saurait le méconnaître, que la critique de l’art a dû de voir s’ouvrir sur ses pas de nouveaux horizons, aussi vastes et lumineux qu’imprévus.“ Ibid. S.99

„critique philosophique“. Zu den „critiques savantes“ zählt er allen voran Viollet-le-Duc, Delaborde, Viardot, Müntz, Michiels, Yriarte u.a., weil sie alle eine methodische Systematik verfolgen. Die Gruppe der „critiques pittoresques“ versteht er als Verbündete der ersten Gruppe, denn die Wissenschaft verlange einen „vulgarisateur“¹¹⁸⁴, zu denen Théophile Gautier und Paul de Saint-Victor gehören. In der dritten Gruppe um Michelet und Quinet würde sich die Kunstkritik in „höchsten Gedankensphären“ befinden, bevor sie wieder auf „den Boden der Mühen und Plagen herabsteigen würden“.¹¹⁸⁵

Charles Blanc s’y prit pour les concilier, quels avantages il sut tirer de leur alliance mutuelle, et quel fut son apport à la communauté.“ (...) telles furent les doctrines au milieu desquelles son intelligence fut appelée à se former. Nous allons le voir se nourrissant de leur sève, cherchant toutefois son point d’appui dans sa propre raison, s’équilibrant, s’orientant avec prudence et prenant à son tour sa volée.¹¹⁸⁶

Massarani charakterisiert Blanc als einen eklektischen Kunstkritiker. Gemäß meinen Untersuchungen ist er der Einzige, der diesen Versuch unternommen hat, denn Blancs Eklektizismus wird allgemein nur im kunsttheoretisch philosophischen Bereich berücksichtigt. Blancs Kunstkritik wird einerseits als eklektisch beschrieben, andererseits dient der Eklektizismus zur eigenen Reife und zur Konstituierung des eigenen kunstkritischen Stils. Massaranis Verdienst liegt darin, Charles Blancs Status als Kunstkritiker zu analysieren und strukturieren.

Einen Brückenschlag zwischen dem 19. Jahrhundert und 20. Jahrhundert stellen die Erinnerungen André Michels (1853-1925) dar. Michel ist Kunstkritiker, ‘Membre libre‘ der ‘L’Académie des Beaux-Arts‘ und wurde 1918 selbst Professor am ‘Collège de France‘. Im Rahmen einer Vorlesung über das Fach Kunstgeschichte am ‘Collège de France‘ referiert er über Blancs doktrinäre Seite.¹¹⁸⁷ Als zeitgenössische, aktiv in ebendiesem Lehrbetrieb involvierte Person und als Schüler Blancs¹¹⁸⁸ beobachtet Michel, dass der neu gegründete Lehrstuhl für Ästhetik¹¹⁸⁹ anfänglich zwar mit Interesse angenommen worden ist,¹¹⁹⁰ der ausschließlich theoretisch orientierte Unterricht jedoch den Erwartungen nicht völlig entsprochen hat.¹¹⁹¹ Damit stimmt er mit Sommerard überein, der ebenfalls wenig studentisches Interesse bescheinigt, aber steht im Gegensatz zu Guillaume, der Blancs Seminare als sehr lebhaft und erfolgreich beschreibt, die sich zahlreicher Beteiligung erfreuten. Blanc habe mit großer Beharrlichkeit ein dogmatisches Lehrgebäude mit dem Gebot der strikten Einhaltung von Prinzipien und Gesetzen errichtet. Er neige dazu, schnell in der Gesetzgebung zu sein, und habe die

¹¹⁸⁴ Ibid. S.90

¹¹⁸⁵ Ibid. S.98

¹¹⁸⁶ Ibid. S.90-101

¹¹⁸⁷ André Michel, „L’Histoire de l’art au collège de France“ (Leçon d’ouverture du cours d’histoire de l’Art français) in: Revue Bleue, Revue politique et littéraire, No.13, 3.7.1920 u. No.14, 17.7.1920

¹¹⁸⁸ Vgl. Abel Lefranc, Le collège de France, Paris 1932, S.377

¹¹⁸⁹ Dekret vom 26.3.1876, unterschrieben von Mac Mahon, Präsident der Republik.

¹¹⁹⁰ „Ils avaient lu la Grammaire des arts du dessin, du nouveau professeur, d’excellents articles sur Delacroix, Chenavard et les Artistes de mon temps ...“, Michel, S.386

¹¹⁹¹ „Pendant deux ans, il traita des *Principes de la science esthétique* avant d’en venir à l’*Application de l’art aux industries décoratives*, enfin à l’*Art décoratif*. „ (der Kursivdruck ist im Original)

Eigenschaft, gleichzeitig zu unterrichten und zu predigen. Während diese Aspekte tendenziell negativ besetzt sind, hebt Michel Blancs Fähigkeit, Kunstinteresse in breiten Bevölkerungsschichten zu einer Zeit der allumfassenden, weit reichenden Ignoranz geweckt zu haben, anerkennend hervor. Damit trifft Michel ebenjenen Punkt, den Charles Blanc stets expressis verbis angeklagt hat.¹¹⁹² Michels Ausführung ist insofern von Interesse, als er aus zwei verschiedenen Zeitperspektiven heraus zu urteilen in der Lage ist. Er ist Zeitzeuge und Nachwelt in einer Person.

4. Charles Blanc im Urteil des 20. Jahrhunderts

Die mannigfaltigen Perspektiven, die aus der Rezeption des 19. Jahrhunderts resultieren, setzen sich im 20. Jahrhundert fort. Wie variantenreich Charles Blanc rezipiert wird und seine Werke beurteilt werden können, sei an einigen Beispielen gezeigt. William Homer beschreibt Blanc als „established editor, critic and art historian ... Eventually he rose to a position of power in the official Parisian art world as an author, as founder and editor of the Gazette des Beaux Arts and as director of the Administration“.¹¹⁹³ Charles Edward Gauss¹¹⁹⁴ zählt Charles Blanc zu der Kunstkritikergruppe der so genannten demokratischen Schule um Etienne Arago, Alexandre Decamps, Théophile Thoré, J.A. Castagnary u.a., die das soziale Ende der Kunst betonen.¹¹⁹⁵ David Kelley¹¹⁹⁶ beeindruckt Blancs Salonartikel durch dessen „Intelligenz und Scharfsinn“. In den zwei Studien über Salon- und Weltausstellungen von Elizabeth Holt¹¹⁹⁷ findet Charles Blanc jedoch keine Erwähnung, trotz ihrer ausführlichen Darstellung der Ausstellungsberichte, besonders von den Weltausstellungen.

Für Timothy J. Clark ist Charles Blanc ein „Mann guten Willens, der sanfte, künstlerische Bruder Louis Blancs, halb Sozialist, halb Connaisseur. (...) Er war in seinen Kunsttheorien pragmatisch, fast konservativ; in seinem Geschmack war er konventionell. Schließlich waren ein Hauch von Sozialismus und eine Vorliebe für Bauernmaler in den 1840ern Mode. Und er ging nie zu weit. Raffael war immer noch das erhabene Vorbild, und Ingres blieb der größte

¹¹⁹² „... à une époque où les programmes de l'Université les ignoraient si complètement que les meilleurs élèves de l'enseignement secondaire pouvaient quitter les lycées sans qu'on leur eût jamais parlé d'une cathédrale française ni expliqué un temple grec, - où la Sorbonne refusait d'inscrire le titre, pour prendre date, d'une thèse de doctorat sur Nicolas Poussin comme trop étrangère à son enseignement et parce qu'aucun de ses maîtres n'aurait eu qualité ou compétence pour l'examiner et la „rapporter“, Ibid. S.386

¹¹⁹³ William Innes Homer, *Seurat and the Science of painting*, Massachusetts 1964, S.271-272

¹¹⁹⁴ Charles Edward Gauss, *The aesthetic theories of french artists from realism to surrealism*, Baltimore 1966, S.13

¹¹⁹⁵ Vgl. auch Léon Rosenthal, *La peinture en France de 1830 à 1848*, Paris 1914, S.367/368; Needham, H.A., *Le développement de l'esthétique sociologie en France et en Angleterre au 19^e siècle*, Paris 1926

¹¹⁹⁶ David Kelley, *Baudelaire. Salon de 1846*, Oxford 1975, S.73

¹¹⁹⁷ Elizabeth Holt, *The art of all nations, 1850-73, the emerging role of exhibitions and critics*, Garden City, New York 1981; Ibid. *The triumph of art for the public. The emerging role of exhibitions and critics*. New York 1979

lebende Maler. Blanc lobte Ary Scheffer genauso wie Diaz; er verteidigte die Ecole des Beaux-Arts, und der Prix de Rome schien ihm immer noch ein Zertifikat für künstlerische Bedeutung zu sein. Er war ein aufgeschlossener Mann, ein Gefäß der Moden und Meinungen des Tages. Ebendiese Offenheit sollte sich als katastrophal erweisen.¹¹⁹⁸ Pierre Vaisse bezeichnet Blanc als einen offenkundigen Republikaner, der aber trotz der engen Verbindung zu seinem Bruder niemals im strengen Sinne politisch aktiv war.¹¹⁹⁹ Bedeutsam ist die Erkenntnis von Vaisse, dass Blanc die Kunst für alle verständlich machen wollte.

Charles Blanc hat lange Zeit in der Forschung nur wenig Berücksichtigung erfahren. In jüngerer Zeit gibt es mehr und mehr Ansätze, sich der Person Charles Blancs zu nähern, was sich bis in die neuesten Formen der Medien, das Internet, fortsetzt. Unter „www.colorsystem.com/projekte/dt/25blad.htm“ findet man einen Eintrag, der den „französischen Kunstkritiker Charles Blanc“ nebst einer Kurzbiografie mit Blickrichtung auf seine Farbentheorie in der ‘Grammaire des arts du dessin’ präsentiert. Vermehrt lässt sich feststellen, dass insbesondere im Rahmen der Diskussion um die Rolle der Farbe in der Malerei des 19. Jahrhunderts Blanc nicht nur erwähnt und berücksichtigt wird, sondern sogar im Zentrum steht.¹²⁰⁰ Die Forschung intensiviert ihre Bemühungen im kunsttheoretischen Bereich. Wissenschaftliches Interesse und neue Erkenntnisse zeigen sich im Umfeld des Traktates ‘Grammaire des arts du dessin’, wie die Dissertation von A. Edel¹²⁰¹ über die „Grammatik der zeichnenden Künste“ beweist. Die Meinung von Lionello Venturi findet keine Fortsetzung im 20. Jahrhundert. Dieser hat in seinem großen, 1836 erstmals herausgegebenen Werk ‘Storia della critica d’arte’ geschrieben, dass es sich bei der ‘Grammaire’ um ein „classicismo di maniera, senza profonda convinzione, e senza sensibilità artistica“¹²⁰² handelt. Diese Kritik an der fehlenden Überzeugungskraft und der künstlerischen Sensibilität bezeichnet Drost als eklatantes Fehlurteil.¹²⁰³

Signifikant erscheint, dass Joshua C. Taylor¹²⁰⁴ im Rahmen seiner Studien über Kunsttheorien im 19. Jahrhundert sich bei Charles Blanc allein auf das Werk ‘Grammaire des arts du dessin’ beschränkt. Die Betrachtung berücksichtigt ausschließlich dieses Werk, nicht jedoch auch die anderen Schriften. Gemäß dem Titel der Studien ist diese Reduktion zwar nicht überraschend, dennoch verfährt der Autor in den weiteren Abhandlungen mit mehr Weitsicht und einer

¹¹⁹⁸ Timothy J. Clark, *Der absolute Bourgeois. Künstler und Politik in Frankreich 1848-1851*, dt.Übersetzung, Hamburg 1981, S.78

¹¹⁹⁹ Pierre Vaisse, *La IIIe République et les peintres*, S.41-42

¹²⁰⁰ Vgl. u.a. Max Imdahl, „Die Rolle der Farbe in der neueren französischen Malerei. Abstraktion und Konkretion“, in: Wolfgang Iser (Hrsg.) *Immanente Ästhetik - Ästhetische Reflexion. Lyrik als Paradigma der Moderne*, München 1966, S.195-226, bes. Kap.X, S.217ff

¹²⁰¹ Andrea Edel, *Charles Blanc. Die Grammatik der zeichnenden Künste*, Basel 1993

¹²⁰² Lionello Venturi, *Storia della critica d’arte*, Turin 1964, S.230

¹²⁰³ Wolfgang Drost, „Materialgerechtigkeit und absolute Kunst zu Charles Blancs Ästhetik der Vasenmalerei“, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, XLIX, 1983, S.374

¹²⁰⁴ Joshua C. Taylor, *Nineteenth-century theories of art*, University of California press, Berkeley/Los Angeles/London 1987, S.467-479. Er war Professor für Kunstgeschichte an der Universität in Chicago und Direktor am National Museum of American Art. Er starb 1981

größeren Themenvielfalt. So unterzieht er zum Beispiel Théophile Thoré einer breit gefächerten Betrachtung und berücksichtigt eine Vielzahl seiner Schriften. Bei Blanc, der sich unumstritten durch die außerordentliche Mannifaltigkeit seiner Publikationen auszeichnet, ist indessen diese limitierte Perspektive vorhanden. Darüber hinaus ist zu konstatieren, dass der dortigen englischen Übersetzung der 'Grammaire' weder erläuternde noch interpretatorische Bemerkungen angefügt sind. Taylor wählt exemplarisch das Kapitel 'Farbe' aus, das er kommentarlos stehen lässt.

In den achtziger Jahren erscheint die erste Dissertation über Blanc; sie ist ausschließlich auf den Kunsttheoretiker ausgerichtet. Misook Song¹²⁰⁵ konzentriert sich in ihrer Schrift 'Art theories of Charles Blanc' auf die Präzisierung der Komponenten in Blancs Eklektizismus, die bis zu dem Philosophen Victor Cousin zurückgeht. Darüber hinaus erforscht sie die Beziehungen zwischen Blancs Farbtheorie und dem Neoimpressionismus. Die Studie von Song bringt wesentliche Erkenntnisse über den Eklektizismus in Blancs Kunsttheorie. „Blanc's eclecticism ... can be reduced to his purist belief in the all-embracing universal notion of „eternal geometry“ whose pedigree ultimately goes back to Plato.“¹²⁰⁶

Einige Jahre später beschäftigt sich Michael F. Zimmermann in mehreren Schriften mit den kunsttheoretischen Aspekten bei Charles Blanc.¹²⁰⁷ Er resümiert in sehr konziser und differenzierender Weise Charles Blancs Kunsttheorie und den aus den Schriften resultierenden großen Einfluss auf seine Zeit. Im Vergleich zu Misook Song liegt der Schwerpunkt der Untersuchungen bei Zimmermann mehr auf dem traditionell akademischen Idealismus, wie er expressis verbis sagt.¹²⁰⁸ Er sieht in Blanc den möglicherweise letzten Kunsttheoretiker, der die gesamte historische Kunstentwicklung verwendet, um daraus ahistorische Gesetze der Kunst abzuleiten. Blanc habe auf der Grundlage des idealistischen Klassizismus Winckelmanns und Quatremère de Quincy ein System überzeitlicher Kunstgesetze konstruiert, die er teilweise von Chevreul, Humbert de Superville und anderen übernahm. Die Kunst des Eugène Delacroix habe Blanc mittels Chevreuls Theorien interpretiert. Der Versuch, die Kunsttheorie in ein Gesetzeswissen umzugestalten, basiere mehr auf den damals fortschreitenden Naturwissenschaften als auf seiner eigenen Erfahrung. Erst Seurat habe durch seine intensive Beschäftigung mit der physiologischen Optik Blancs dogmatische Gesetze ergänzt und aktualisiert. Für Seurat, der schon in der Schule die Schriften von Blanc gelesen habe,¹²⁰⁹ sei neben der 'Grammaire des art du dessin' hauptsächlich der in der 'Gazette des Beaux-Arts'

¹²⁰⁵ Misook Song, *Art theories of Charles Blanc*, Ann Arbor, Michigan 1984; Sie ist Professorin an der Sungshin Frauenuniversität in Seoul.

¹²⁰⁶ Ibid. S.105

¹²⁰⁷ Michael F. Zimmermann, „Seurat, Charles Blanc, and naturalist art criticism“, in: *Museums Studies*, vol.14, no.2, 1989; ders. *Seurat. Sein Werk und die kunsttheoretische Debatte seiner Zeit*, Antwerpen 1991

¹²⁰⁸ Ibid. „Seurat, Charles Blanc, and naturalist art criticism“, S.200

¹²⁰⁹ John Rewald, *Die Geschichte des Impressionismus*, S.308; W.I. Homer, *Seurat and the science of painting*, S.17; Homer fügt an, dass Seurat Blancs Buchtitel nicht erwähnt hat, sondern dass der Titel von Jules Christophe „Georges Seurat“ in *Les Hommes d'aujourd'hui*, VIII, 368 (March-April 1890) und Jules Antoine „Les peintres néo-impressionnistes“, *Art et critique*, August 9, 1890, S.510 identifiziert worden ist

publizierte Artikel 'Eugène Delacroix' wegweisend gewesen.¹²¹⁰ Mittels dieses Artikels habe er durch Charles Blancs Augen eine komplette Erklärung von Delacroixs Farbentechnik gefunden. Zimmermanns Verdienst liegt vor allem darin, die enge Verbindung zwischen Charles Blanc und Seurat¹²¹¹ zu konkretisieren und den Einfluss, den Charles Blanc auf Seurats Welt- und Kunstanschauung vor allem bis 1886 in prägender Weise ausübte, darzulegen.

In die achtziger Jahre fällt ein Artikel, der sich mit einem Thema aus Blancs „Grammaire des arts décoratifs“¹²¹² beschäftigt. In seiner Untersuchung zu Blancs Ästhetik der Vasenmalerei gelangt Wolfgang Drost¹²¹³ zum Ergebnis, dass Blancs Verurteilung des Begründers der französischen Keramik Bernard Palissy und seines großen Vorläufers, Luca della Robbia¹²¹⁴ das Zeugnis eines neuen, im 19. Jahrhundert entstehenden Kunstverständnisses ist. Generell aber konstatiert er, dass Blanc erstmals eine Ästhetik der Vasenmalerei entwickelt hat, die als eines der wichtigsten Dokumente für das Verständnis dieser Kleinkunst und die Beurteilung der Intentionen ihrer Schöpfer im 19. Jahrhundert von unschätzbarem Wert ist. Nach Drost ist es Charles Blancs Verdienst, in der theoretischen Grundlegung mit der Abhängigkeit der Vasendekoration von der Malerei gebrochen und mit großer Bestimmtheit auf die ihr eigene Gesetzmäßigkeit hingewiesen zu haben. Insgesamt würden die von Blanc aufgestellten Prinzipien mit denen der gleichzeitigen Vasenkunst übereinstimmen.¹²¹⁵

Wolfgang Drost beschreibt Charles Blanc als einen „Kunstkritiker und Historiker, der in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts mit Systematik und feinem ästhetischen Empfinden die bildende Kunst seiner Zeit in umfangreichen Werken abhandelte“¹²¹⁶. Im Zusammenhang mit Baudelaires Kunstkritik verweist Drost mehrmalig auf Blanc und erkennt dessen Vorliebe für die Geistigkeit und den Symbolgehalt der Linie sowie dessen schwerwiegende Vorbehalte

¹²¹⁰ GBA, 1a/16, 1864

¹²¹¹ Félix Fénéon, Emile Verhaeren und Gustave Kahn berichten von einer direkten Verbindung zwischen Seurat und Charles Blanc. -- Seurat schreibt in einem Brief vom 20.6.1890 an seinen Freund, Félix Fénéon, dass er Blanc im „Collège“ gelesen habe; Seurat war damals noch keine 18 Jahre alt, siehe Herbert 1962, S.167, Homer 1970, S.17-19 u. 268-70, zit. in Zimmermann. -- Kahn berichtet von einem unvergleichlichen Kenntnisstand des Blancschen Werks, Kahn 1971, S.7, zit. in Zimmermann; W.I. Homer (S.269) zitiert Gustave Kahn aus „Au Temps du pointillisme“, Mercure de France, April, 1924, S.16: „Seurat was curious about any theoretical text and combed Charles Blanc as well as Roret“ und ein weiteres späteres Zitat von Kahn: “I realized that he knew his Charles Blanc better than anyone else ...“ (aus: Les dessins de Georges Seurat, ohne Seitenangabe)

Emile Verhaeren vermutet aus Gesprächen mit Seurat, dass die Grammaire als theoretische Grundlage Ausgangspunkt gewesen sei, Verhaeren 1891, S.430-38 (od. Verhaeren, Sensations, Paris 1927) zit. in Zimmermann; W.I. Homer zitiert Verhaeren: „In Charles Blanc's Grammaire des arts plastiques a whole theory was formulated, which, in its fundamental ideas, seemed exact. This was his starting point“, aus: La Société nouvelle, April, 1891, S.434

¹²¹² Wie die 'Grammaire des arts du dessin' erscheint die 'Grammaire des arts décoratif' ab 1870 in Exzerpte. Sie erscheint 1882 in Buchform.

¹²¹³ Wolfgang Drost, „Materialgerechtigkeit und absolute Kunst zu Charles Blancs Ästhetik der Vasenmalerei“, S.367-374

¹²¹⁴ Drost resümiert: Blanc wirft dem Florentiner Meister vor, seine Tonreliefs mit einer Glausur überzogen und damit die ursprüngliche Feinheit ihrer Konturen und die Nuancen ihres Ausdrucks zerstört zu haben. Blanc spricht von der „Kälte“ der Glasur, die das „pulsierende Leben“ der Farben abtöte und „aller Zartheit“ widerstrebe. Hauptvorwurf bleibt gegenüber Palissy wie gegenüber Luca della Robbia die „nicht transparente Emaille-Glasur“, die er als eine Art „industriellen Überzug“ bezeichnet

¹²¹⁵ Drost, S.368

¹²¹⁶ Ibid. S. 367

gegenüber dem Kolorismus als Anspielung auf Baudelaire.¹²¹⁷ Einige Aussagen in der ‘Grammaire’ seien als Seitenhiebe auf Baudelaire zu werten.

Zwei Abhandlungen fallen in den 70er Jahren als singuläre Erscheinungen ins Auge, die Charles Blancs kunsthistorische oder kunstkritische Tätigkeit betreffen. Theodore Reff weist in seiner Studie¹²¹⁸ auf eine direkte Verbindung zwischen Charles Blanc und Manet hin. In Blancs kunsthistorischem Werk ‘Histoire des peintres de toutes les écoles’ sieht er die Vorlage und Quelle von Motiven zahlreicher Werke Manets. Manets Involviertsein in die vergangene Kunst sei bislang in beträchtlichem Umfang erhellt worden, nicht aber die Frage nach Manets Quellen.¹²¹⁹ „The answer is probably to be found in the chapter on Rubens in an ambitious, illustrates history of European art which was being published at that time, namely Charles Blanc’s Histoire des peintres de toutes les écoles.“¹²²⁰ An einigen Beispielen zeigt Reff auf, dass Manet sich direkt auf Blancs ‘Histoire des peintres’ bezieht. Für ihn stellt sich der Zusammenhang zwischen Charles Blanc und Edouard Manet als evident dar. Es müssten nun keine Vermutungen mehr angestellt werden, wie noch bei Bazin geschehen, wo Manet die Quellen gesehen habe. Vielmehr seien in mehreren Kapiteln der ‘Histoire des Peintres’ die einschlägigen Reproduktionen vorhanden und für Manet verfügbar gewesen, so Werke von Zurbaran, Velasquez, Murillo und Marcantonio Raimondi; eine Reproduktion von Letzterem habe als Vorlage zum ‘Déjeuner sur l’Herbe’ gedient. Obgleich Blancs mehrbändiges Werk erst zwischen 1861 und 1876 erschienen sei und damit nach der „challenging phase of Manet’s involvement with past art“¹²²¹ habe Manet aufgrund von separaten Vorveröffentlichungen zahlreicher Kapitel¹²²² die Reproduktionen der ‘Histoire des Peintres’ schon früher einsehen können. Reff konstatiert zwar einschränkend, dass nicht alle Einflüsse von alten Kunstwerken aus der ‘Histoire des peintres’ stammten, dennoch sei zu erkennen, dass Manet in den frühen 1860er Jahren wiederholt für visuelle und historische Informationen auf sie zurückgegriffen habe. Er sieht die Koinzidenz von Blancs kunsthistorischem Werk und Manets „historischer“ Malerei als ein Produkt besonderer kultureller Konditionen, in denen die moderne Kunstgeschichte und die moderne Kunst zusammengelegt werden. Fokussiert man diese Äußerung allein auf die Person Charles Blancs, dann bedeutet dies, dass Reff Blanc

¹²¹⁷ Wolfgang Drost, „Kriterien der Kunstkritik Baudelaire“, in: Alfred Noyer-Weidner, Hrsg, Baudelaire, Darmstadt 1976, S.439-40. Drost’s Äußerung erfolgt in Zusammenhang mit Baudelaire und dessen „magische Atmosphäre“ der Farbe einerseits und dem Hinweis, dass der Theoretiker Humbert de Superville in seinem „Essai sur les Signes inconditionnels dans l’art“ (1827-32) mit der Theorie der Expressivität künstlerischer Medien Einfluss auf die Malerei der zweiten Hälfte des 19. Jh. ausübte; vgl. die Untersuchung von W.I. Homer „Seurat and the science of painting“.

¹²¹⁸ Theodore Reff, „Manet and Blanc’s ‘Histoire des Peintres’“, in: „Burlington Magazin“, 112, Juli 1970, S.456-458

¹²¹⁹ Der Ausgangspunkt Reffs Überlegungen bildet eine Gegenüberstellung der Thesen von Bazin und Sandblad, (G. Bazin: „Manet et la tradition“, in: l’Amour de l’Art, XIII, 1932; N. G. Sandblad: „Manet, three studies in artistic conception, Lund 1954)

¹²²⁰ Reff, S. 457 -- Die Beweisführung unternimmt Reff anhand eines Vergleichs von Landschaften von Rubens. Es sind die einzigen Landschaften, die in Blancs Kapitel über Rubens vorkommen.

¹²²¹ Ibid. S.457

¹²²² Die erste Teilveröffentlichung erscheint im August 1849; zu der zeitlichen Abfolge der einzelnen Folgen der Veröffentlichungen diverser Kapitel siehe Bibliographie de la France;

als Beginn einer neuen und modernen Kunstgeschichte betrachtet. Blanc ist sozusagen als Mitbegründer der modernen Kunstgeschichtsschreibung zu sehen, als Kunsthistoriker, den zeitgenössische „moderne“ Künstler rezipieren und zitieren.

Chris Michaelides stellt Charles Blanc und Charles Baudelaire im gleichnamigen Aufsatz einer vergleichenden Betrachtung gegenüber.¹²²³ Er untersucht die Schriften beider Kunstschriftsteller in den Jahren 1845 und 1846: Blancs ‘L’Histoire des peintres français au dix-neuvième siècle‘ (1845) und Baudelaires kunstkritische Artikel von 1846.¹²²⁴ Seine Analyse zielt darauf ab, eine gegenseitige Beeinflussung beider Kritiker transparent werden zu lassen. Michaelidis konstatiert übereinstimmende Aussagen, die sich in drei Themenbereiche konkretisieren lassen: Proudhon, Géricault, und der fehlende Heroismus in der zeitgenössischen Gesellschaft. Übereinstimmungen zeigen sich zwischen dem Baudelaire-Text ‘Le musée classique du bazar bonne nouvelle‘ und dem genannten Werk von Blanc über die Kunst von Prudhon in folgenden Punkten: Beide, Baudelaire und Blanc verweisen erstens auf den Kontrast zwischen Prudhon und der Kunst seiner Epoche, zweitens auf die unterschiedliche Antiken-Auffassung von Prudhon im Vergleich zu David und anderen neoklassischen Maler, und drittens auf den poetischen Charakter des Prudhon’schen Werkes. Michaelidis resümiert, dass bei Baudelaire eine „Mischung aus zwei Blanc-Beurteilungen“ zustande kommt.¹²²⁵ Mit Erstaunen stellt er weiter eine Übereinstimmung zwischen den Formulierungen fest, mit denen Baudelaire den ‘dessin‘ Prudhons beschreibt und denjenigen, die Blanc gebraucht, um Prudhons Behandlung der Landschaften in seinen Bildern zu beschreiben. In Baudelaires Salonbericht von 1846 erkennt Michaelidis in den Bemerkungen zu Géricault Zitate aus Blancs Géricaultkapitel die übereinstimmende Beurteilung: „offre le même jugement et, grâce à son explication plus détaillée et à sa terminologie qui présente une ressemblance frappante avec la phrase de Baudelaire, rend évidentes les implications qui y sont contenues.“¹²²⁶ Bezüglich des dritten Aspekts, des fehlenden Heroismus in der zeitgenössischen Gesellschaft und deren Folgen in der bildenden Kunst, sieht Michaelidis zwar eine Ähnlichkeit in den Aussagen, schränkt aber ein, dass Baudelaire im Gegensatz zu Blanc überzeugt sei, dass die zeitgenössische Gesellschaft nicht ohne Heroismus existieren könne. Er beendet seine vergleichenden Reflexionen mit der Vermutung, dass Baudelaire die im Salonbericht von 1846 und nochmals im Salonbericht von 1859 gebrauchte Metapher, „la nature n’est que le dictionnaire où il cherche les mots dont il n’est pas sûr“ vor dem ersten Zusammentreffen mit Delacroix bereits in Blancs Werk gefunden habe. Ein abschließendes Resümee oder eine konkrete Schlussfolgerung, die sich aus den Gegenüberstellungen von Blancs und Baudelaires Texten ergäben, fehlt. Die Textvergleiche stehen so isoliert im Raum.

¹²²³ Chris Michaelides, „Baudelaire et Charles Blanc“, in: Bulletin Baudelairien, 13, 1978

¹²²⁴ ‘Le musée classique du bazar bonne nouvelle‘ und ‘Salon de 1846‘

¹²²⁵ Michaelidis, S.3; damit bezieht sich Michaelidis auf zwei Textstellen aus der ‘Histoire des peintres français‘

¹²²⁶ Ibid. S.5

Die von Jean-Paul Bouillon¹²²⁷ herausgegebene Anthologie der französischen Kunstkritik in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts enthält einen aufgrund zweier Fakten interessanten Essay über Charles Blanc: Zum einen präsentiert er eine aktuelle, aus dem Jahr 1990 stammende und zum anderen eine spezifisch französische Rezeptionsperspektive. Der Artikel beginnt mit dem „Salonnier“ Charles Blanc und einer direkten Verknüpfung mit dessen Bruder. Die Konnotation zur Politik, die sich im ersten Satz bereits offenbart, setzt sich im Laufe des Textes fort. Der gesamte Artikel offenbart die Mannigfaltigkeit Charles Blanc'scher Tätigkeitsfelder und deren gegenseitige Verflechtungen. „On ne peut séparer les activités de critique d'art de Charles Blanc de ses activités d'historien, de théoricien, d'administrateur de pédagogue: elles représentent des aspects complémentaires de ses engagements dans le monde de l'art.“¹²²⁸ Das Museumsprojekt wird trotz der in der Literatur immer wieder erwähnten politischen Komponente nicht genannt. Bouillon entdeckt in der Person Charles Blanc einen Widerspruch: Auf der einen Seite sei er ein Freund der „classes populaires“, auf der anderen Seite jedoch halte er die tradierten Werte, die klassischen Normen aufrecht. Bouillon erkennt, dass dieses Bild mit dem darin enthaltenen Widerspruch noch zu ergänzen sei. „Par contre, sa vaste culture, sa grande volonté d'équité et un goût prononcé pour les effets de couleurs et la tension des clairs-obscur enrichissent ces canons trop restreignants“. Die einmal bei Blanc konstatierte Kanontreue erfährt also Brüche. Weiter führt Bouillon auf, dass Blanc sich sowohl für Ingres als auch für Delacroix begeistere. Daneben schätze er „diese Religion des kleinen Detail“, die den holländischen Werken eigen sei und auch in den Werken von Delaroche, Meissonier und Gérôme vorkomme. Dieser Beitrag macht evident, wie schwierig Blanc zu positionieren ist. Darin kann ein möglicher Grund gesehen werden, warum die Literatur über ihn gering ist.

Die aktuellste Publikation, der Artikel von Robert Scherkl „Charles Blancs Musée des copies. Kopien wie Originale?“ aus dem Jahr 2000, bietet einen interessanten neuen Ansatz.¹²²⁹ In der viel diskutierten Frage des Kopienmuseums geht es dem Autor darum, den ideengeschichtlichen Zusammenhang des Kopienmuseums statt den in den bislang durchgeführten Untersuchungen institutionengeschichtlichen Rahmen näher zu beleuchten. Dies zielt auf eine Berücksichtigung von Blancs kunsttheoretischen und kunsthistorischen Schriften ab. Scherkl verweist ausdrücklich auf die Vernachlässigung des kunstschriftstellerischen Werkes Charles Blancs, wenn es um die Diskussion des ‘Musée des copies‘ geht. Dabei nennt er die zwei Hauptprotagonisten Vaisse und Boime, die sich intensiv mit dessen Entstehungsgeschichte und mit der Intention Blancs beschäftigten.¹²³⁰ Den Kern von Scherkl's Überlegungen bildet die Beziehung

¹²²⁷ Bouillon, Jean-Paul (Ed.), *La promenade du critique influent. Anthologie de la critique d'art en France 1850-1900*, Paris 1990, Kapitel Charles Blanc, S.153-156

¹²²⁸ Ibid. S.153

¹²²⁹ Robert Scherkl, „Charles Blancs Musée des Copies. Kopien wie Originale?“, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 63, München 2000, S.358-371

¹²³⁰ Pierre Vaisse, „Charles Blanc und das Musée des Copies“, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, Bd.39, 1976, S. 54-66; Albert Boime, „Le musée des copies“, in: *GBA*, 1964, S.237-246

zwischen der 'Grammaire des arts du dessin' und dem 'Musée des copies'. Seine These konkretisiert sich in der Feststellung, dass die 'Grammaire' das theoretische Fundament des Museums liefert und die 'Histoire des peintres de toutes les écoles' die Funktion eines Katalogs übernimmt. Die 'Grammaire' beschreibt er als ein „ästhetisches Gerüst, das als Hochkunst gegen den zeitgenössischen Stilpluralismus gerichtet war“, und die 'Histoire des peintres' als Lieferant der „erforderlichen kunsthistorischen Informationen“.¹²³¹ Damit erfahren Blancs Arbeitsbereiche einen engen inneren Zusammenhang und die Wertigkeit einer bewusst angelegten Ganzheit. Blancs kunsttheoretisches und kunsthistorisches Hauptwerk fließen in dem Museumsprojekt zusammen.

Durch die zwei chronologisch aktuellsten Darstellungen wird evident, dass die Betrachtung der Person Charles Blancs sich nicht mehr nur mit Teilbereichen seines Schaffens auseinandersetzt. Zunehmend wird eine Zielausrichtung auf sein gesamtes Werk angestrebt. Charles Blancs Werk erhält einen sich verklammernden Charakter. Auf diese Weise entsteht mehr und mehr ein Bild, das Charles Blanc und der wahren Absicht seiner Arbeit gerecht wird.

¹²³¹ Robert Scherkl, S.367

Schluss: Der Zugang zum Kunstwerk

Jedes Kunstwerk ist ein Dialog zwischen dem kreativ Produzierenden und dem rezipierenden Konsumenten, impliziert infolgedessen immer Kommunikation und postuliert deshalb ein Forum. Die Fragestellung nach dem Zugang zum Kunstwerk, das heißt, zu deren Zugangsformen, ist damit gegeben. Insbesondere im 19. Jahrhundert sind nicht mehr nur Sammel- und Ausstellungsformen konstituierend, sondern der 'Mensch' kommt als determinierendes Element hinzu. Die berühmte Formel „L'art pour l'homme“ des Théophile Thoré¹²³² könnte in diesem Zusammenhang zu „Kunst vom Mensch für den Menschen“ ergänzt werden. Dies bedeutet, dass der Zugang zum Kunstwerk nicht mehr nur über die Institutionen, Sammel- und Ausstellungsformen erfolgt, sondern auch über den Menschen. So erfährt der Zugang zum Kunstwerk eine neue Dimension, eine in besonderem Maß „humane“, den Menschen mit einbeziehende und auf ihn sich konzentrierende. Der Künstler und der Rezipient sind traditionell, hinzu tritt als innovatives Element der Mensch, der den Zugang zum Kunstwerk schafft.

Die Kunst, sagt Thoré, ist nichts anderes als der Ausdruck des inneren Lebens, sie will des Menschen Herz bewegen, sich anderen Menschen mitteilen.¹²³³ So stellt er sich die Frage, ob es zu anspruchsvoll sei, wenn man nach einer Seele im Gemälde verlange. In der 'Widmung an Béranger' formuliert Thoré den Grundsatz: „Il s'agit donc, quels que soient le sujet et la forme d'une œuvre d'art, tableau ou statue, que l'artiste y fasse intervenir un sentiment intime, naturel, irrécusable, qui se communique aux autres hommes, qui les éclaire ou les moralise“¹²³⁴. 'L'âme' wird zum zentralen Begriff: es wird zum einen die „Seele“ des Rezipienten zu erreichen gesucht, zum anderen wird von der „Seele“ des Künstlers geredet, die dieser in sein Werk einzubringen versteht. Und nun als eine weitere, dritte Ebene könnte die „Seele“ des Vermittlers hinzugefügt und beachtet werden. Die Formulierung von Couture „Il n'y a que l'âme qui parle à l'âme“¹²³⁵, müsste folgendes Korrektiv erhalten: Nur wenn die Seele im Zugangsbereich der Kunst vermittelt wird, kann die Seele im Kunstwerk die Seele des Rezipienten erreichen.

Gerade in einer Zeit, in der die Rolle der Ausstellung als eines institutionellen Machtfaktors des Kunstlebens¹²³⁶ in einem extremen Maß verwirklicht und durch die Massierung der Ausstellungsverhältnisse Kunst zunehmend als Verkaufsware¹²³⁷ betrachtet wird, kann eine Verfrem-

¹²³² Einleitung zum 'Salon de 1845' und in seinem zweibändigen Werk 'Les Musées de la Hollande', 1. Bd.

¹²³³ Théophile Thoré, *Kunstkritik des 19. Jh.*, dt. Bearbeitung Schmarsow/Klemm, Leipzig 1909, S. 70

¹²³⁴ Ibid. *Salon 1845*, zit. in: Pontus Gratus, *Deux critiques d'art de l'époque romantique*, Gustave Planche et Théophile Thoré, Stockholm 1959, S. 172

¹²³⁵ Thomas Couture, *Couture par lui même*, Préface de Camille Mauclair, Paris 1932, S.141

¹²³⁶ Georg Friedrich Koch, *Die Kunstausstellung*, Berlin 1967, S.273-274

¹²³⁷ Vgl. Hannelore Schlaffer, "Kritik eines Klischees: Das Kunstwerk als Ware", in: Heinz Schlaffer, *Erweiterung der materialistischen Literaturtheorie durch Bestimmung ihrer Grenzen*, Stuttgart 1974; Hans Heinz Holz, *Vom Kunstwerk zur Ware*, 2. Auflage, Berlin 1972

dung des Menschen innerhalb des Kunstbetriebes nicht mehr negiert werden. In diesem Kontext gewinnt die Komponente „Seele“ umso mehr an Bedeutung. In dem Moment, wo die Institutionen im Begriff sind, sich abzunutzen und an ihre Grenzen zu stoßen, tritt der Mensch gleichsam als Regulativ oder als Gegengewicht in den Vordergrund.

Charles Blanc ist die Verkörperung des „humanen“, das heißt eines den Menschen und deren Bedürfnisse in den Mittelpunkt stellenden Zugangs zum Kunstwerk. Sein Hauptaugenmerk konzentriert sich einzig und allein auf das Kunstwerk, deren Würde und die Beziehung zum Menschen. Dies wird auf verschiedenen Ebenen evident: zum einen auf der Ebene des Künstlers, wenn Blanc versucht, die Grundvoraussetzungen, das heißt, die ökonomische Basis für den Künstler zu schaffen beziehungsweise zu verbessern, die Qualität der künstlerischen Ausbildung zu erhöhen und zudem die Persönlichkeit und die spezifische Komponente im Künstler herauszustellen; zum anderen auf der Ebene des Rezipienten, wobei hier sowohl der ‘Amateur’, der ‘Curieux’ und das allgemeine Volk, als auch der Käufer und der ‘Connaisseur’ gemeint sind. Es handelt sich um die Kommunikation zwischen Kunstwerk und Künstler, zwischen Kunstwerk und Rezipienten, aber auch um die Kommunikation zwischen Künstler und Rezipienten,¹²³⁸ was endlich zu den Zugangsformen führt. Beiden Ebenen gewährt Charles Blanc sehr viel Raum in seinem Werk. Er schreibt Salon- und Ausstellungsberichte, initiiert ein Museumsprojekt und gründet eine Kunstzeitschrift. Sein lebenslanges Anliegen gilt dem Erklären und näher Bringen von Kunst. Er versucht den Weg zur Kunst zu ebnen, indem er sämtliche Medien nutzbar macht um sie einer möglichst breiten und großen Bevölkerungsschicht verständlich zu machen. Er stellt sein ganzes Leben in den Dienst der Kunst und deren Vermittlung. Hegels Aussage, dass ein Objekt nicht für sich, sondern für uns, für ein Publikum ist, findet in Charles Blanc und dessen Arbeit für die Kunst ihre Erfüllung.

Seine Werke und Schriften sind streng publikumsorientiert. Er schreibt zielgerichtet für den Leser, was sich einerseits in expliziter Adressierung an den Leser und andererseits in rhetorischen Mitteln manifestiert. Seine gesamte kunstjournalistische Tätigkeit steht unter dem alles beherrschenden Anspruch der Kommunikation mit dem Rezipienten. Selbst sein Hauptwerk, die ‘Grammaire des arts du dessin’, vollendet er in Anwesenheit von Lesern der ‘Gazette des Beaux-Arts’. „Bientôt nous soumettrons au jugement du public et de nos amis, un ouvrage (...) et nous achèverons, pour ainsi parler, en communion avec nos lecteurs, cette Grammaire historique des arts du dessin, qui sera pour l’esprit des gens du monde un aliment de plus.“¹²³⁹ Zusammen mit der ‘Gazette des Beaux-Arts’, der ‘Grammaire des arts du dessin’ und den Salon- und Ausstellungsschriften schafft Blanc auf der Grundlage des ‘enseignement’ eine Einheit, die zu einem höheren Verständnis der Kunst führen soll. Hier wird bereits evident, wie sehr Blanc unter einer kategorischen Berücksichtigung des Publikums nach einem Gesamtzugang zur Kunst strebt.

¹²³⁸ Vgl. Charles Blanc, Exposition universelle de 1878, „ Pendant que l’œil glisse sur le des membres sans pauvreté, le spectateur peut se mettre plus facilement en communication avec le sentiment de l’artiste“ , Le Temps 7.7.1878

¹²³⁹ Charles Blanc, Au lecteur, GBA, 1a/5, 1860, S.6

Der Zugang zum Kunstwerk erfährt im 19. Jahrhundert in der Person Charles Blanc eine neue Dimension, die der „Humanisierung“ und der Gesamtheit. Analog zu diesem Jahrhundert und Blancs eigener vielseitiger Persönlichkeit kann der Zugang zum Kunstwerk auch eklektisch genannt werden, weil mannigfaltige Aspekte zusammen treffen. Blanc agiert als Kunsthistoriker, Kunsttheoretiker, auf der Ebene des Funktionärs administrativ sowie mit didaktischem Anspruch. Charles Blanc schafft allumfassend Zugang zum Kunstwerk und ist selbst die Personifizierung des Zugangs zum Kunstwerk.

Der breite Zugang zum Wissen ist ein entscheidendes Kriterium für eine demokratische Gesellschaft. Demokratisierung der Kunst ist endlich die höchste Form des Zugangs zum Kunstwerk. In diesem Sinne wirkt Charles Blanc ein Leben lang. Für Sainte-Beuve bilden Industrialisierung und Demokratisierung einen unauflösbaren Zusammenhang. Vergleicht man die Aussagen in Blancs Schriften über Jahrzehnte hinweg, dann stellt man fest, dass er sich dieser Entwicklung nicht entzogen hat, was sich besonders in seiner Berichterstattung über die Weltausstellung 1878 und in seinem letzten Werk ‘Grammaire des arts décoratifs‘ sehr deutlich zeigt. Er hat sich jedoch kontinuierlich gegen eine durch die Industrialisierung hervorgerufene Verschlechterung des Geschmacks eingesetzt. Blanc versteht sich stets auch als Vermittler zwischen Individuum und Politik. Dieser obliegt die Pflicht, den Zugang zur Kunst zu ermöglichen und damit zu bewerkstelligen, dass alle weiteren Schritte und Aktivitäten auf der Ebene der individuellen Initiative erfolgen können. Blancs Ideal liegt in einer Symbiose von Bürger, Künstler und politischem Apparat.

Es mag hohe Symbolkraft besitzen, wenn Charles Blanc neben Delacroix, der als Paradigma seiner Zeit gilt, gleichzeitig Ingres verehrt. In Charles Blanc vereinen sich scheinbare Gegensätzlichkeiten, die sich aber nicht als offene Polaritäten manifestieren. Charles Blancs Gedankenwelt ist letztlich nur als Ganzes erschließbar, das heißt sowohl in seinen ästhetischen, philo- sophischen und politischen Ansichten als auch in seinen verschiedenen Projekten und Publikatio-

nen. Robert Scherkl verwendet den Sedlmayr’schen Begriff des „Gesamtkunstwerkes“¹²⁴⁰ wenn er die Beziehung zwischen dem ‘Musée des copies‘ und der ‘Grammaire des arts du dessin‘ darstellt. Dieser Begriff kann dimensional größer gefasst werden. Die Salonbesprechungen fungieren offenbar als vorbereitende Studien und Reflexionen für weitere Aufgaben. Aus den Salonberichten gehen Plädoyers, in sich abgeschlossene thematische Betrachtungen und Einzelprojekte hervor. In ihnen macht Blanc auf verschiedene weitere Projekte und Schriften aufmerksam und sieht diverse zukünftige Notwendigkeiten. Der Salonbericht in den Tageszeitungen ist Wissensvermittlung für den Rezipienten, die ‘Grammaire‘ für den Künstler, der Salonbericht in der ‘Gazette des Beaux-Arts‘ für den Kritiker. Das Resultat der vorliegenden Untersuchung besteht darin, dass die Salon- und Ausstellungsberichte Ausdruck von Blancs eigener Entwicklung und Teile seines „Gesamtkunstwerkes“ sind, das den Zugang

¹²⁴⁰ Robert Scherkl, "Charles Blancs Musée des copies. Kopien wie Originale?", in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 63, 2000, S.358ff -- vgl. dazu Hans Sedlmayr, „Das Gesamtkunstwerk“ der Régence und des Rokoko“, in: Epochen und Werke, Bd. 2, Mittenwald, S.188ff

zum Kunstwerk zum Ziel hat. Oder um mit einem anderen Terminus von Sedlmayr zu sprechen, das „Allverbindende“¹²⁴¹ ist das Charakteristikum von Blancs Schaffen.

Die für das 19. Jahrhundert typische Tendenz zum Zyklischen ist auch bei Charles Blanc festzustellen. Immer wiederkehrende Aussagen und Thesen vereinen sich bei ihm zu einem Zyklus. Diesbezüglich kann er mit Baudelaire verglichen werden, der seine ‘Petits poèmes en prose’ nicht als Kollektion autonomer Einzelstücke, sondern als zusammengehöriges Ganzes sieht.¹²⁴² Diese zyklische Struktur des Gesamtwerkes ist auch bei Blanc zu beobachten. Es kann zwar nicht von einem durchstrukturierten Gesamtaufbau gesprochen werden, aber die permanente Wiederkehr von gleichen Aussagen und gleicher oder ähnlicher Problematik sowie von ähnlicher oder gleichgerichteter Kritik in verschiedenen Publikationen lässt Charles Blancs Gedankenwelt als Ganzes erschließen. Man kann ihn auch in eine Reihe mit Balzac stellen, der mit der ‘Comédie humaine’ „faktisch einen einzigen großen Roman, den der Geschichte der neuen französischen Gesellschaft“¹²⁴³, geschrieben hat. Charles Blancs einzelne Schriften und Projekte stellen eine Einheit dar, die gleichsam die Geschichte der französischen Kunst jener Zeit beschreibt. Wie bei Balzac kehren bestimmte Themen, Aussagen und Namen stetig wieder. Mit jedem Projekt, mit jeder Etappe seines Schaffens schafft Blanc „faktisch einen einzigen großen Zugang zur Kunst“. Analog zur Balzac’schen Aussage, dass „jeder seiner Romane nur ein Kapitel für den großen Gesellschaftsroman sei“¹²⁴⁴, stellt jede Schrift von Blanc ein Kapitel zum Zugang zur Kunst für die Gesellschaft dar. Der Vergleich mit Balzac scheint auch insofern interessant zu sein, als auch Blancs Themen wie dessen Figuren in den Romanen, über Jahrzehnte hinweg Entwicklungen durchlaufen und aufgrund neuer Erkenntnisse folgerichtig neue Perspektiven und Thematisierungen gewonnen werden.

Abschließend sei, ähnlich wie den Träumereien im Salonbericht von 1868, eine visionäre Spielerei erlaubt. Wie hätte Blanc im virtuellen Zeitalter agiert? Virtuelle Rekonstruktionen und Museen erleichtern nicht nur den Zugang zu Sehenswürdigkeiten und Artefakten, sie machen auch zerstörte Kultur- und Kunstwerke wieder erlebbar. Kulturelles Wissen wird kopierbar und steht orts- und zeitunabhängig zur Disposition. Alte Bücher und Handschriften werden professionell digitalisiert und öffentlich zugänglich gemacht. So ist beispielsweise seit Juni 2000 die gesamte Göttinger Gutenberg-Bibel mit einem Umfang von über 1200 Seiten im Internet abrufbar¹²⁴⁵, oder die 26 Bildhandschriften umfassende, rund sechshundert Jahre alte, reich illustrierte Sammlung Bibliotheca Palatina weltweit virtuell einsehbar¹²⁴⁶. Auf der ‘Expo 2000’ in Hannover stand das computer-grafische Modell des Doms von Siena, entwickelt vom

¹²⁴¹ Hans Sedlmayer, „Zugänge zu Rembrandt. Das Allverbindende“, in: Epochen und Werke, Bd. 2, S.94ff

¹²⁴² Vgl. Brief an Houssaye an Weihnachten 1861, in dem Baudelaire von ihnen als einem einzigen, aus 40 bis 50 Gedichten zusammengesetzten ‘Poème en Prose’ spricht, aus: Fritz Nies: „Der Poet als Flaneur und der zyklische Charakter der petits poèmes en prose“, in: Noyer-Weidner, S.375-376

¹²⁴³ Arnold Hauser, Sozialgeschichte der Kunst und Literatur, München 1990, S.797

¹²⁴⁴ Honoré de Balzac, Préface zum 1. Teil der ‘Illusions perdues’, 1837

¹²⁴⁵ <http://www.gutenbergdigital.de>

¹²⁴⁶ <http://www.palatina-digital.uni-hd.de>

Fraunhofer Institut für Grafische Datenverarbeitung, IGD. Die Gäste der Expo konnten so durch die fotorealistische 3D-Abbildung des Doms gehen und sich von einem virtuellen Reiseführer die Attraktionen erklären lassen.¹²⁴⁷

Nach den Überlieferungstechniken Sprache und Schrift steht in der Form der digitalen Information ein Medium zur Verfügung, das den Zugang zu den Kunstwerken revolutionär verändert und in der Folgezeit weiter verändern wird. Die Speicherkapazität des weltweiten Rechnernetzes Internet realisiert eine bislang unerreichte Vision: die perfekte Bewahrung des Weltkulturerbes. Und wie kein anderes Medium eignet sich das Internet zum universellen Museum. Traditionelle Ausstellungsinstitutionen nehmen dies zur Kenntnis und machen ihren Bestand und ihre Gemäldegalerieräume online zugänglich¹²⁴⁸, Online-Galerien bieten die Möglichkeit, immense Sammlungen einzusehen.¹²⁴⁹

Das 'Musée des copies' sollte nach Blancs Plan ein Ort sein, an dem sich Kopien und Abgüsse von Meisterwerken der Weltkunst, die sich nicht in Paris befinden versammelt sind. Gerade die viel diskutierte Standortfrage des Museums, ob im 'Palais des Champs Elysées' oder in der 'Ecole des Beaux-Arts', und Blancs kategorische Entscheidung für das Palais aufgrund der ständigen Zugänglichkeit für die Öffentlichkeit, was allein seiner Intention entsprach,¹²⁵⁰ lassen einen Vergleich mit dem neuen Medium Internet interessant erscheinen. Das Internet beruht auf dem Prinzip der Kopie. Die Daten von einem Computer, dem Server, werden auf andere, den Clients, übertragen. Die Daten stehen zur Nutzung bereit und können von einem großen Publikum benutzt werden. Aufgrund der didaktischen und demokratischen Komponente in Blancs Anliegen im Allgemeinen und des Museumsprojektes, mit dem er vor allem Universalität anstrebte im Besonderen, ist die Nähe zur virtuellen Welt des Internets gegeben.

Intention und Aufgabe der 'Gazette des Beaux-Arts' liegen in einem funktionierenden Informationsfluss zwischen mehreren Ländern zum einen und in der Disposition von optischem Anschauungsmaterial zum anderen. Mit der Zeitschrift sollte ein Forum zur Förderung und zum Austausch von Kommunikation in Kunstfragen etabliert werden, eine Intention, die heute die virtuelle Präsentation von Kunst und Kultur online zu realisieren imstande ist. Auch die von Blanc als wichtig erachtete Verbindung von Text und Bild kann das neue Medium leisten. Die „grafische Reproduktion“ wird von dem virtuellen Bild am Monitor übernommen und substituiert. In den virtuellen Duplikaten erfährt der Aspekt der „technischen Reproduzierbarkeit“¹²⁵¹ eine neue Dimension.

Den Aspekt des „Reiseführers“ oder der „promenade“, der in Blancs Texten oftmals ange-

¹²⁴⁷ Presseinformation 29/2000 der Fraunhofer-Gesellschaft, München; siehe auch Mediendienst 7/2000, Thema 6 des Fraunhofer-Institutes für Grafische Datenverarbeitung IGD, Darmstadt

¹²⁴⁸ Vgl. als Beispiel Uffizien in Florenz (www.arca.net/uffizi). Fast alle der 45 Räume der Gemäldegalerie sind für Online-Besucher zugänglich; digitale Bilder der 500 Werke erscheinen im Browserfenster, wenn auch oft nur in sehr kleinem Format.

¹²⁴⁹ Vgl. Fine Arts Museums in San Francisco (www.thinker.org)

¹²⁵⁰ Vgl. Charles Blanc, „De l'état des beaux-arts en France à la veille du Salon - De l'état des Beaux-Arts en France“, Le Temps 7.4.1874

¹²⁵¹ Vgl. Walter Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Frankfurt 1977

sprochen oder suggeriert wird, übernimmt das 21. Jahrhundert im virtuellen Reiseführer¹²⁵², einem virtuellem Rundgang im Netz. Der Nachteil liegt jedoch im fehlenden Erlebnis eines persönlichen Museumsbesuches mit den subjektiven und emotionalen Impressionen, was als größter Widerspruch zu Blancs Denken und seinem essentiellen Faktor, der „l'âme“, zu sehen ist. Die geforderte Abgeschlossenheit und meditative Sammlung vor dem virtuellen Kunstwerk sind andererseits jedoch durch die private Zurückgezogenheit am heimischen Computer gegeben.

Die „Welt von morgen“ war im 19. Jahrhundert das Thema der utopischen Sozialisten. Damit befassten sich auch Liberale und Kosmopoliten im Bürgertum, phantasiebegabte Romanschriftsteller, wie Jules Verne, leisteten dazu ihre Beiträge. Charles Blanc öffnet sich 1878 im Rahmen der Weltausstellungsberichte in evidenter Weise neuen Richtungen. Er lockert die Begrenzungen zwischen Kunst, Kunstgewerbe und Industrie. Vor diesem Hintergrund, könnten einige Denkmodelle zur Lösung der Frage, was würde Charles Blanc im 21. Jahrhundert an Projekten intendieren, zur Diskussion gestellt werden. Dass Charles Blanc als Befürworter der neuen Medienwelt zu gewinnen gewesen wäre, weil sie ihn in seinen Intentionen unterstützen hätte können, scheint unter dem Aspekt der Demokratisierung und des Zugangs zum Kunstwerk nahezu sicher. Bedenken bestehen jedoch bezüglich Blancs Wertevorstellungen von der „dignité“ und des „grand goût“ mit dem auswählenden Charakter. Die Informationsflut des Internets muss parallel zur Massierung der Salons betrachtet werden. Blanc würde sich mit fast identischen Problemen konfrontiert sehen. Gesichert ist lediglich, dass Fortschritt für diesen Mann des 19. Jahrhunderts nicht negativ besetzt war. „Le progrès dans l'art, lorsqu'il est possible, s'accomplit à la fois par la tradition et aux dépens de la tradition. Il est aussi dangereux de rompre avec le passé que d'y être rivé par une admiration exclusive et sans contrôle.“¹²⁵³ Fortschritt in der Kunst ist für Blanc nur durch die Symbiose von Festhalten und Loslassenkönnen der Tradition möglich. Sie ist die *conditio sine qua non* auch für den Fortschritt der Schönen Künste. Das Wechselspiel zwischen Tradition und Fortschritt, genauer: Tradition als Grundlage des Fortschritts charakterisiert Blancs Schriften.

¹²⁵² So entsteht ein Touristen-Informationssystem, das den Besuchern, den Nutzern, virtuell zeigt, wie zerstörte oder beschädigte Gebäude früher ausgesehen haben; in: Mediendienst 7/2000 des Fraunhofer-Institut für Grafische Datenverarbeitung IGD, Darmstadt, Thema 6, „Virtueller Reiseführer“.

¹²⁵³ Charles Blanc, „L'Etat des beaux-arts en France à la veille du Salon de 1874“, Le Temps 7.4.1874

Literaturverzeichnis

Enzyklopädien, Handbücher und Lexika

Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. Begründet von Ulrich Thieme und Felix Becker. Hrsg. von Hans Vollmer, 37 Bde., Leipzig 1907-1950

Bellier, Emile / Auvray, Louis, Dictionnaire général des artistes de l'école française, Paris 1868-1882

Bénézit, E., Dictionnaire des Peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs. Nouvelle édition, Paris 1976

Dictionnaire de l'Académie des beaux-arts, 6 Bde., Paris 1858 ff

Dictionnaire de l'Académie française, (Paris 1932), 9. Auflage, Librairie Hachette, Paris 1992

Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts, 23 Bde., Paris 1751 ff

Gamillscheg, Ernst, Etymologisches Wörterbuch der französischen Sprache, 2. Auflage, Heidelberg 1966

Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland. Hrsg. von Otto Brunner/Werner Conze/Reinhart Koselleck, Stuttgart 1972 ff

Grand Larousse encyclopédique, Paris 1960

Grand Larousse de la langue française, Paris 1972

Historisches Wörterbuch der Philosophie. Hrsg. von Joachim Ritter (†), Karlfried Gründer, Gottfried Gabriel, 11 Bde., Darmstadt 1971 ff

Larousse de XXe siècle. Publié sous la direction de Paul Augé, Paris 1928

Larousse, Pierre, Grand Dictionnaire universel du XIXe siècle, Neudruck der Ausgabe von 1866-1876. 28 Bde., Nîmes 1990-1992

Le grand Robert de la langue française. Dictionnaire Alphabétique et analogique de la langue française de Paul Robert, 2 édition, Paris 1985

Mourre, Michel, Dictionnaire encyclopédique d'histoire, Paris 1978

Newman, Edgard Leon, Historical dictionary of France, New York o. J.

Prévost, M., Dictionnaire de Biographie française, Bd. 6, Paris 1954

Saur allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker. Mithrsg. von Günter Meißner, München/Leipzig 1983-1998

The dictionary of Art, Hrsg. von Jane Turner, 34 Bde., New York/London 1996 ff

Theologische Realenzyklopädie, 30 Bde., Berlin/New York, 1977 ff

Trésor de la langue française. Dictionnaire de la langue du XIX et du XX siècle, publié sous la direction de Paul Imbs, 16 Bde., Paris 1971 ff

Vapereau, Gustave, Dictionnaire universel des contemporains, Paris 1865

Warthburg, Walter von, Französisches Etymologisches Wörterbuch, 17 Bde., Bonn 1928 ff

Charles Blanc: Salon- und Ausstellungsberichte

Salon de 1839	Revue du Progrès politique, social et littéraire, 15.3., 1.4., 1.5.1839
Salon de 1840	Revue du Progrès politique, social et littéraire: 15.3., 1.4., 1.5.1840
Salon de 1845	La Reforme: 16.3., 26.3., 31.3., 9.4., 16.4., 26.4., 7.5., 4.6.1845
Salon de 1846	La Reforme: 25.3., 4.4., 10.4., 19.4., 1.5., 12.5., 27.5.1846
Salon de 1865	L'Avenir national: 9.5., 21.5., 28.5., 3.6., 17.6., 26.6., 4.7., 10.7.1865
Salon de 1866	Gazette des Beaux-Arts: 1a/20, 1a/21, 1866
Salon de 1868	Le Temps: 18.05., 26.05., 03.06., 17.06., 23.06., 30.06.1868
Salon de 1869	Le Temps: 7.5., 17.5., 19.5., 26.5., 4.6., 16.6., 23.6.1869
L'Etat des beaux-arts en France à la veille du Salon de 1874:	Le Temps: 7.4., 14.4., 21.4., 28.4.1874
Exposition universelle de 1867	Le Temps: 12.4., 15.5., 5.6., 19.6., 18.8., 27.8., 2.10., 16.10., 23.10., 24.10., 6.11., 7.11., 20.11.1867
Exposition universelle de 1878	Le Temps: 1.5., 11.6., 20.6., 27.6., 7.7., 21.7., 28.7., 14.8., 22.8., 29.8., 7.9., 15.9., 21.9.1878

Charles Blanc: Quellen

-
- "Etat de le peinture en France", in: La Réforme, 18.4.1844
-
- "Rapport au citoyen ministre de l'intérieur, sur les arts du dessin et sur leur avenir dans la République", in: Le moniteur universel, no. 284, 10.10.1848
-
- "Au secrétaire de la rédaction", in: La Presse 30.10.1855
-
- „Rapport au ministre de l'instruction publique des cultes et des beaux-arts, sur l'exposition nationale de 1872", in: Chronique des arts et de la curiosité, 24.12.1871 (année 1872)
-
- „Rapport de Charles Blanc au Ministre de l'Instruction publique“, Archives Nationales, F21 572
-
- Histoire des peintres français au dix neuvieme siecle, Paris 1845
-
- Le Trésor de la curiosité, Paris 1857-1858
-
- L'œuvre de Rembrandt, Paris 1858
-
- Grammaire des arts du dessin, Paris 1867
-
- Galerie Delessert, Paris 1869
-
- Le cabinet de M. Thiers, Paris 1871
-
- Histoire des peintres de toutes les écoles, 14 Bde., Paris 1861-1876
-
- Grammaire des arts du décoratif, Paris 1882

- _____ „Le peintre de la vie moderne“, in: ders., *Curiosités esthétiques. Œuvres complètes de Charles Baudelaire*, Bd. 3, *L'art romantique*, Paris 1923, S.49-110
- Chateaubriand, François de *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, (1811) Paris 1827
- Charton, Edouard „Rapport fait au nom de la commission des services administratifs sur la direction des beaux-arts du ministère de l'instruction publique, des cultes et des beaux-arts“, in: *Chronique des arts et de la curiosité*, 8.1.1876 (S.11-13)
- Chennevières, Philippe de *Souvenirs d'un Directeur des beaux-arts (Paris 1883-89)*, Réédition anastatique (Neuauflage) Paris 1979
- _____ „Rapport au ministre de l'instruction publique, des cultes et des beaux-arts“, in: *Chronique des arts et de la curiosité*, 23.5.1874
- _____ "Rapport A. M. le ministre de l'instruction publique, des cultes et des beaux-arts", in: *Chronique des arts et de la curiosité*, 10.1.1874
- Delacroix, Eugène *Journal, 1822-1863. Introduction et notes par André Joubin*, 3 Bde., Paris 1960
- Diderot, Denis *Salons (1759-1781) texte établi et présenté par Jean Sezec et Jean Adhémar*, 4 Bde., Oxford 1957-1967
- Dubos, Jean Baptiste, Abbé *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture (1719)*, Paris 1967
- Dumas, Alexandre *Les frères corses, 1845*, la Marge édition, Ajaccio 1988
- Félibien, André *Des Principes de l'Architecture de la Sculpture, de la Peinture et et des autres arts*, (1699), Paris 1972
- Gautier, Théophile *Mademoiselle de Maupin*, (1835), Edition du Lac, Fribourg 1973
- _____ „Salon de 1834“, in: *France industrielle*, 1, April 1834
- _____ „Introduction“, in: *l'Artiste*, 14.12.1856
- Goncourt, Edmond et Jules, de *Journal. Mémoire de la vie littéraire*, 4 Bde., Paris 1956
- Hugo, Victor *Préface de Cromwell*, in: *Théâtre complet*, Bd.1, Gallimard Paris 1962 (S.409-459)
- Marx, Karl *Das Elend der Philosophie: Antwort auf Proudhons „Philosophie des Elends“*, dt. Übersetzung, Ausgabe Dietz, Berlin/Bonn 1979

- Nerval, Gérard Voyage en Orient, in: Œuvres complètes, (3 Bde.) Bd.2, Gallimard Paris 1984, (S.170-791)
- Nisard, Désiré „D'un commencement de réaction contre la littérature facile“, in: Revue de Paris, 57, 1833 (S.213ff)
- Pailleron, Edouard Discours. Prononcé le jour de sa réception à l'Académie Française, 17 janvier 1884, Calmann Lévy, Editeur, Paris 1884
- Platon Politeia, in ders. Sämtliche Werke, Hrsg Walter Otto, Ernesto Grassi, Gert Plamböck, dt. Übersetzung v. Friedrich Schleiermacher, Bd.3, Rowohlt Hamburg 1986, S.67-310
- _____ Parmenides, in ders. Sämtliche Werke, Hrsg Walter Otto, Ernesto Grassi, Gert Plamböck, dt. Übersetzung v. Friedrich Schleiermacher, Bd.4, Rowohlt Hamburg 1986, S.61-102
- Proudhon, Pierre-Joseph Qu'est-ce que la propriété? (1840), dt. Übersetzung, Nachdruck der Ausgabe Berlin 1896, Graz 1971
- _____ „Les confessions d'un révolutionnaire - A propos de Louis Blanc“, in: La voix du peuple, 87, 26./27.12.1849
- _____ Von den Grundlagen und der sozialen Bestimmung der Kunst (Du principe de l'art et de sa destination sociale,1865), aus dem Französischen übers. von Klaus Herding, Berlin 1988
- Saint-Simon, Claude-H.de Œuvres choisies, Bde.1-3, Brüssel1859, Nachdruck Hildesheim/New York 1973
- Sainte-Beuve, Charles-A. Les grands écrivains français, XIXe siècle. Bd. 2, Les poètes, Etudes des Lundis et des portraits classées selon un ordre nouveau et annotées par Maurice Allem, Paris 1926
- _____ Les grands écrivains français, XVIIIe siècle. Bd. 1. Etudes des Lundis et des portraits classées selon un ordre nouveau et annotées par Maurice Allem, Paris 1926
- _____ Les grands écrivains français, XVIIIe siècle. Bd. 3. Philosophes et savants, Etudes des Lundis et des portraits classées selon un ordre nouveau et annotées par Maurice Allem, Paris 1932
- _____ „De la littérature industrielle“, 1.9,1939, in: Portrait contemporains II
- Stendhal Le Rouge et le Noir, Ausgabe Flammarion, Paris 1964
- Thoré, Théophile Kunstkritik, dt. Bearbeitung v. A. Schmarsow u. B. Klemm, 3 Bde, Leipzig 1911

Sekundärliteratur 19. Jahrhundert

- Aragon, Etienne "La République et les artistes", in: Revue Républicaine, Bd.2, 7/1834 (S.14-29)
- Asselineau, Charles ohne Titel, in: L'Artiste, 1858, Bd. 5, Sér. 7 (S.250-251)
- Baignères, Arthur "Nécrologie: Charles Blanc", in: La Revue politique et littéraire, 21.1.1882 (S.87-89)
- Baluffe, Auguste „Charles Blanc“, in: L'Artiste, 8. Sér., 40, 1882 (S.149-151)
- Bourget, Paul Nouveau Essais de Psychologie contemporaine, Paris 1885
- Burty, Philippe Nécrologie: "Charles Blanc. Membre de l'Institut", in: Revue générale de l'architecture et des travaux publics, 4. Série, Vol.IX, Paris 1882
- Delaborde, Henri "Le musée des copies", in: Revue des deux mondes, Vol.105, Paris 1873 (S.209-218)
- _____ Institut de France. Académie française. Funérailles de M. Charles Blanc, Membre de l'Académie française, Le vendredi 20 janvier 1882.
- _____ L'Académie des Beaux-Arts depuis la fondation de l'Institut de France. Paris 1891
- Edmond, Charles Louis Blanc, Célébrités contemporaines, 3, Paris 1882
- Fiaux, Louis Charles Blanc - Portrait politiques contemporains III-, Paris 1882
- _____ Louis Blanc - Portrait politique contemporains II-, Paris 1882
- Galichon, Emile „Les Beaux-Arts à l'Exposition Universelle“, in: GBA, 1a/22, 1867 (S.409-14)
- Gautier, Léon J. "Charles Blanc", in: Portraits littéraires, Paris 1868
- Guillaume, Eugène Charles Blanc. Discours de l'Académie française, in: Notice et discours, Paris 1895
- Houssaye, Arsène "L'art dans la rue et l'art au salon", in: L'Artiste, Ser.7, Bd. 8, 1859 (S.193-194)
- Janin, Jules "Etre Artiste!", in: L'Artiste, 1, 1831, (S.9-12)
- Laboulaye, Edouard Institut de France. Académie française. Funérailles de M. Charles Blanc, Membre de l'Académie française, Le vendredi 20 janvier 1882.

- Lafenestre, Georges "Le marquis de Chennevières", in: GBA, 1c/21, 1899 (S.397-412)
- _____ „Le salon et ses vicissitudes“, in: Revue des deux-monde, 45, 1.5.1881 (S.104-135)
- Mantz, Paul "Charles Blanc" (Nécrologie), in: Le Temps 19.1.1882
- _____ "L'œuvre de Rembrandt par M. Ch. Blanc", in: Le Temps, 14.11.1880
- Massarani, Tullo Charles Blanc et son œuvre, Paris 1885
- Mérimée, Prosper „De l'enseignement des Beaux-Arts. L'école de Paris et l'Académie de Rome", in: Revue des Deux-Mondes, Paris 1848
- Petroz, Pierre L'Art et la critique en France depuis 1822, Paris 1875
- Rousset, Camille Institut de France. Académie française. Funérailles de M. Charles Blanc, Membre de l'Académie française, Le vendredi 20 janvier 1882.
- Sommerard, Edouard du Notice sur M. Charles Blanc, Paris 1883
- Thureau-Dangin, Paul Histoire de la Monarchie de Juillet, Paris 1881-87
- Valbert G.¹²⁵⁴ "Deux Séances de Réception à l'Académie française", in: Revue des deux mondes, 1877 (S.211-223)

Sekundärliteratur 20. Jahrhundert

- Angrand, Pierre „L'Etat Mécène. Période autoritaire du second empire“, in: GBA, 71, 1968 (S.303-345)
- Ansart, Pierre Die Soziologie Pierre-Joseph Proudhons, Frankfurt 1994
- Arnold, Julie Wegner Art criticism as narrative. Diderot's Salon de 1767, New York 1995
- Augustin, Ines Die Medaillen und Plaketten der großen Weltausstellungen, 1851-1904, o.O. 1985
- Basch, Georg Über die großen Weltausstellungen, aus Anlass der Ausstellung von 1867, in: ZGS 1869, Bd. 25 (S. 94-124)

¹²⁵⁴ *Vorname ist nicht ausgewiesen. Valbert ist ein Pseudonym

- Bambach, Ralf Der französische Frühsozialismus, Beiträge zur sozialwissenschaftlichen Forschung, Bd. 53, Opladen 1984
- Baxandall, Michael Die Wirklichkeit der Bilder, Frankfurt 1984
- Bazin, Germain Le temps des musées, Liège 1967
- Bellet, Roger Presse et journalisme sous le Second Empire, Paris 1967
- Benjamin, Walter "Paris, die Hauptstadt des 19. Jahrhunderts", in: Illuminationen, Ausgewählte Schriften, Bd.1 (S.170-184) Frankfurt 1977
- _____ Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Edition Suhrkamp, Frankfurt 1977
- Berne-Joffroy, André "L'art et la critique", in: Preuve, 138, 1962
- Beutler, Christian/
Metken, Günter/ Weltausstellungen im 19. Jahrhundert, Katalog, München 1973
- Beyme, von Klaus Die Kunst der Macht und die Gegenmacht der Kunst, Frankfurt 1998
- Bezbakh, Pierre Histoire et figures du socialisme français, Paris 1994
- Boime, Albert "Le musée des copies", in: GBA, 1f/64, 1964 (S.237-247)
- _____ Art and the French Commune. Imagining Paris after war and revolution, Princeton University Press 1995
- _____ "The teaching reforms of 1863 and the origins of modernism in France", in: Art Quarterly, new series, vol.I, no.1, New York 1977
- Bouillon, Jean-Paul (Hrsg.) La promenade du critique influent. Anthologie de la critique d'art en France 1850-1900, Paris 1990
- _____ La critique d'art en France 1850-1900, Université de Sainte-Etienne, Travaux LXIII, St. Etienne 1989
- Brewer, Daniel "Portraying Diderot", in: Diderot: Digression and Dipersion. A Bicentennial Tribute, french forum monographs, 58, 1984
- Brilli, Attilio Reisen in Italien. Die Kulturgeschichte der klassischen Italien reise vom 16. bis 19. Jahrhundert, Köln 1989
- Brookner, Anita The genius of the future. Studies in french art criticism, London / New York 1971
- Bukdahl, Else Marie Diderot, critique d'art, Kopenhagen 1980
- Castex, Pierre-Georges Baudelaire critique d'art, Paris 1969

- Cenerelli, Bettina B. Dichtung und Kunst. Die Transposition d'art bei Théophile Gautier, Stuttgart/Weimar 2000
- Chaudonneret, Marie-Claude "1848: «La République des Arts»", in: Oxford Art Journal, 10, 1987 (S.59-70)
- Clark, Timothy J. Der absolute Bourgeois. Künstler und Politik in Frankreich 1848-1851, Hamburg 1981
- _____ Image of the people. Gustave Courbet and the 1848 Revolution, London 1973
- Collins, Irene The government and the newspaper press in France, Oxford University Press 1959
- Colloque international Diderot - Colloque international 4.- 11.Juni 1984, Paris 1985
- Corbière-Gille, Gisèle Critique de Sainte-Beuve, Paris 1973
- Daumard, Adeline Les bourgeois et la bourgeoisie en France depuis 1815, Paris 1987
- Dieckmann, Herbert Cinq lecons sur Diderot, Genf/Paris 1959
- _____ Diderot und die Aufklärung. Wolfenbütteler Forschungen, Bd.10, München 1980
- Doyon, Carol "Charles Blanc", in: Bouillon, Jean Paul (Hrsg.), La promenade du critique influent, Paris 1990 (S.153-156)
- Dresdner, Albert Die Entstehung der Kunstkritik, München 1968
- Drost, Wolfgang "Materialgerechtigkeit und absolute Kunst zu Charles Blancs Ästhetik der Vasenmalerei", in: Wallfrat-Richartz-Jahrbuch, XLIX, 1983 (S.367-374)
- _____ Fortschrittsglaube und Dekadenbewusstsein im Europa des 19. Jahrhunderts, Heidelberg 1986
- _____ „Kriterien der Kunstkritik Baudelaires. Versuch einer Analyse“ in: Alfred Noyer-Weidner (Hrsg), Baudelaire, Wege der Forschung, Bd.283, Darmstadt 1976 (S.410-442)
- Droz, Jacques Histoire générale du socialisme, dt. Übersetzung, Geschichte des Sozialismus. 2.Bd., Der utopische Sozialismus bis 1848, Frankfurt 1972
- Dümchen.Sybil/
Nerlich, Michael (Hrsg.) Texte - image, Bild -Text, Technische Universität, Berlin 1990
- Duro, Paul "«Un livre ouvert à l'instruction»: Study museums in Paris in the nineteenth century", in: The Oxford Art Journal, 10, 1987

- _____ "Le Musée des copies de Charles Blanc à l'aube de la IIIe République. Catalogue", in: Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art française, 1987 (année 1985)
- Edel, Andrea Selinde Charles Blanc. Die Grammatik der zeichnenden Künste, Diss., Bern 1993
- Edwards, Peter J. "La revue l'Artiste (1831-1904), in: Romantisme, 67, 1990
- Ehrenberg, John Proudhon and his age, New Jersey 1996
- Erbe, Michael Geschichte Frankreichs von der Grossen Revolution bis zur III. Republik, 1789-1884, Stuttgart 1982
- Evans, Arthur The literary Art of Eugène Fromentin, The John Hopkins Press, Baltimore, Maryland 1966
- Ferenczi, Thomas L'invention du journalisme en France. Naissance de la presse moderne à la fin du XIXème siècle, Paris 1993
- Finke, Ulrich (Hrsg) French 19th century painting and literature, Manchester University Press 1972
- Flax, Neil M. „Charles Blanc: «Le moderniste malgré lui»“, in: La critique d'art en France, Actes du colloque de Clermont-Ferrand, 25-27 mai 1987, Université de Saint-Étienne 1989 (S.95-104)
- Focillon, Henri La peinture aux XIX et XXe. siècle, Paris 1928
- Fontaine, André Académiciens d'autrefois, Paris 1914
- _____ Les doctrines de l'art en France. Peintres, amateurs, critiques, de Poussin à Diderot, Paris 1909
- Fosca, Francois De Diderot à Valéry. Les écrivains et les arts visuels, Paris 1960
- Freud, Sigmund Totem und Tabu, in: ders. Studienausgabe Bd. 9, Fragen der Gesellschaft/Ursprünge der Religion, hrsg. v. A. Mitscherlich, Frankfurt 1974
- Friedrich, Hugo Drei Klassiker des französischen Romans, 8. Auflage, Frankfurt 1980
- Gamboni, Dario "Propositions pour l'étude de la critique d'art du XIXe siècle", in: Romantisme, 71, 1991 (S.9-17)
- _____ La plume et le pinceau, Paris 1988
- Gauss, Charles Edward The aesthetic theories of French artists 1855 to the present, Baltimore 1966
- Genet-Delacroix, Marie-C. Art et Etat sous la IIIe République. Le système des beaux-arts 1870-1940. Paris 1992

- _____ "Ecriture sur l'art et mythe de l'union des arts", in: Romantisme, 68, 1990 (S.15-27)
- _____ "Art, histoire et politique en France: 1870-1940", in: Sources, 26, 1991 (S.25-42)
- _____ „Esthétique officielle et art national sous la Troisième République“, in: Le mouvement social, 131, April/Juni 1985 (S.105-120)
- _____ Political censorship of the arts and the press in nineteenth-century Europe, New York 1989
- Grana, César Bohemian versus Bourgeois, London 1964
- Grate, Pontus Deux critiques d'art de l'époque romantique, Gustave Planche et Théophile Thoré, Stockholm 1959
- _____ "Art, idéologie et politique dans la critique d'art", in: Romantisme, 71, 1991
- Green, Nicolas "Dealing in temperaments: economic transformation of the artistic field in France during the second half of the nineteenth century", in: Art History, 10, 1987 (S.59-78)
- _____ "«All the flowers of the field»: the state, liberalism and art in France under the early Third Republic!", in: Oxford Art Journal 10, Oxford 1987 (S.71-84)
- Grunchev, Philippe Les concours des Prix de Rome 1799-1893, Paris 1986
- Habermas, Jürgen Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft, Frankfurt 1990 (Unveränderter Nachdruck der 1. Auflage 1962)
- Haskell, Francis "L'art et la société" in: Art et société, Bruxelles 1989
- _____ "L'art et le langage de la politique", in: Le débat, 44, 1987 (S.106-115)
- _____ Introduction, in: Salons, Galeries, Musées et leur influence sur le développement de l'art aux XVIIIe et XIX siècles, XXIV congresso internazionale, Bologna 1979 (S.1-8)
- Hauser, Arnold Kunst und Gesellschaft, München 1988
- _____ Sozialgeschichte der Kunst und Literatur, München 1990
- Hauteceœur, Louis Littérature et peinture en France du XVIIIe au XXe siècle, Paris 1942
- Heidenreich, Bernd (Hrsg) Kunst und Politik - eine Vortragsreihe, Wiesbaden 1994

- Heitmann, Klaus Der Immoralismus-Prozeß gegen die französische Literatur im 19. Jahrhundert, Bad Homburg/Berlin 1970
- Holt, Elizabeth, Gilmore The art of all nations, 1850-73, the emerging role of exhibitions and critics, Garden City, New York 1981
- _____ The triumph of art for the public. The emerging role of exhibitions and critics. New York 1979
- Holz, Hans Heinz Vom Kunstwerk zur Ware, 2.Auflage, Neuwied/Berlin 1972
- Homer, William I. Seurat and the science of painting, Cambridge, Harvard University Press 1961
- Höppner, Joachim/Waltraud Von Babeuf bis Blanqui. Französischer Sozialismus und Kommunismus vor Marx, Bde. 1-2, Leipzig 1975
- Hofmann, Werner Das irdische Paradies. Kunst im neunzehnten Jahrhundert, München 1960
- Imdahl, Max „Die Rolle der Farbe in der neueren französischen Malerei. Abstraktion und Konkretion“, in: Wolfgang Iser (Hrsg.) Immanente Ästhetik - Ästhetische Reflexion. Lyrik als Paradigma der Moderne, München 1966 (S.195-226)
- James, A.R.W. "La Fraternité des arts et la revue l'Artiste", in: GBA, 65, 1965
- Janssens, René Les maîtres de la critique d'art, Brüssel 1935
- Jardin, André Restoration and reaction 1815-1848, Cambridge 1983
- Jowell, Frances Suzman "Politique et esthétique: Du citoyen Thoré à William Brüger", in: La critique d'art en France, Actes du colloque de Clermont-Ferrand, 25-27 mai 1987, Université de Saint-Étienne 1989
- Jowell, Frances Suzman Thoré-Bürger and the art of the past, New York/London 1977
- Jüttner, Siegfried "Die Kunstkritik Diderots (1759-1781)", in: Beiträge zur Theorie der Künste im 19. Jahrhundert, Bd.1, Frankfurt 1971 (S.13-29)
- Keller, Paul Louis Blanc und die Revolution von 1848, Zürich 1926
- Keller, Ulrich "Rembrandt als Ware", in: Warnke, Martin (Hrsg), Das Kunstwerk zwischen Wissenschaft und Weltanschauung, Gütersloh 1970
- Kelley, David "L'Art: l'harmonie du beau et de l'utile", in: Romantisme, 5, 1973 (S.18-36)
- Kemp, Wolfgang "Kunstwerk und Betrachter: Der rezeptionsästhetische Ansatz", in: Kunstgeschichte - Eine Einführung (Hrsg. H. Belting), Berlin 1986

- Kiell, Norman Blood Brothers. Siblings as writers, New York 1983
- Knabe, Peter-Eckhard Schlüsselbegriffe des kunsttheoretischen Denkens in Frankreich, Düsseldorf 1972
- Koch, Georg Die Kunstaussstellung. Ihre Geschichte von den Anfängen bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts, Berlin 1967
- Körner, Hans Edouard Manet, München 1996
- Kretschmer, Winfried Geschichte der Weltausstellungen, Frankfurt/New York 1999
- Kroker, Evelyn Die Weltausstellungen im 19. Jahrhundert, Göttingen 1975
- Kultermann, Udo Geschichte der Kunstgeschichte, Frankfurt 1981
- Lacambre, Geneviève "Les institutions du Second Empire et le Salon des refusés", in: Saloni, Gallerie, Musei e loro influenza sullo sviluppo dell'arte dei secoli XIX e XX. Atti del XXIV congresso internazionale in Bologna, 10-18.9.1979
- Land, Norman, E. The viewer as poet, Pennsylvania 1994
- Langen, August "Die Technik der Bildbeschreibung in Diderots Salons", in: Romanische Forschungen, Frankfurt, 61, 1948 (S.324-387)
- Lankheit, Klaus Revolution und Restauration, Köln 1988
- Laurent, Jeanne Arts et pouvoirs en France de 1793 à 1815. Histoire d'une d'mission artistique, Saint-Etienne 1983
- _____ La République et les beaux-arts, Paris 1955
- Lebel, Robert "Qu'est-ce que la critique d'art?", in: Preuves, 131, 1962 (S.24-36)
- Ledré, Charles Histoire de la presse, Paris 1958
- Lefranc, Abel Le collège de France (1530-1930), livre jubilaire, comparé à l'occasion de son quatrième centenaire, Paris 1932
- Lemaire, Gérard-Georges Esquisses en vue d'une histoire du salon, Paris 1986
- Lepénies, Wolf Sainte-Beuve. Auf der Schwelle zur Moderne, München/Wien 1997
- Lethève, Jacques La vie quotidienne des artistes français au XIXe siècle, Paris 1968
- Levin, Miriam R. Republican art and ideology in late nineteenth-century France, Ann Arbor 1986

- _____ When the Eiffel-Tower was New. French Visions of Progress at the Centennial of the Revolution, Ausstellungskatalog, Holyoke College Art Museum 1989
- Listowel, William F. A critical history of modern aesthetics, London 1933
- Lope, Hans-Joachim Französische Literaturgeschichte, 2.Auflage, Heidelberg 1984
- Loubère, Leo A. Louis Blanc, his life and his contribution to the rise of french-socialism, (Evanston, Uni. Press 1961), Ann Arbor / London 1979
- Maag, Georg Kunst und Industrie im Zeitalter der ersten Weltausstellungen. Diss., Konstanz 1982
- Mainardi, Patricia Art and Politics of the second expositions of 1855 and 1867, New Haven/London 1987
- _____ The end of the salon. Art and the state in the early Third Republic, Cambridge University Press 1993
- _____ "Les premiers essais de synthèse d'une critique de l'art contemporain international", in: La critique d'art en France, Actes du colloque de Clermont-Ferrand, 25-27 mai 1987, Université de Saint-Etienne 1989
- _____ "Editor's statement: nineteenth-century french art institutions", in: Art Journal, 48, 1989 (S.7-8)
- _____ "The double exhibition in nineteenth-century France", in: Art Journal, 48, 1989 (S. 23-28)
- Malraux, André Le musée imaginaire, aus dem Französischen v. Jan Lauts, Frankfurt 1987
- Manevy, Raymond La Presse de la IIIe République, Paris 1955
- _____ La Révolution et la liberté de la presse, Paris 1964
- Marrinan, Michael Painting politics for Louis-Philippe. Art and Ideology in Orleanist France, 1830-1848, Yale University Press, New Haven, London 1988
- Martin, Marc Médias et journalistes de la république, Paris 1997
- _____ "Journalistes parisiens et notoriété (vers 1830-1870). Pour une histoire sociale du journalisme", in: Revue historique, 266, Paris 1981 (S.31-74)
- Martin-Fugier, Anne "La cour et la ville sous la monarchie de Juillet d'après les feuillets mondains", in: Revue historique, 278, Paris 1987 (S.107-133)

- May, Gita

 Diderot et Baudelaire. Critiques d'art, Genf/Paris 1957
 "Diderot entre le texte et l'image", in: Diderot - Colloque international 1984, Paris 1985 (S.327-335)
- Mc William, Neil

 Art, labour and mass democracy: debates on the status of the artist in France around 1848", in: Art History, 11, 1987 (S.64-87)

 "Opinions professionnelles: critique d'art et économie de la culture sous la Monarchie de Juillet", in: Romantisme, 71, 1991 (S.19-30)

 A bibliography of salon criticism in Paris from the July monarchy to the second republic, 1831-1851, Cambridge 1991
- Michaelides, Chris
 "Baudelaire et Charles Blanc", in: Bulletin baudelairien, 13, 1978 (S.3-8)
- Michel, André
 "L'Histoire de l'art au collège de France", in: Revue bleue, Revue politique et littéraire, No.13, 58e Année, 3.7.1920
- Moreau, Pierre
 La critique littéraire en France, Paris 1960
- Moulin, Raymonde
 Le marché de la peinture en France, Paris 1967
- Mustoxidi Théodore
 Histoire de l'esthétique française, Paris 1920
- Needham, Harold
 Le développement de l'esthétique sociologie en France et en Angleterre au XIXe siècle, Paris 1926
- Neuschäfer, Hans-Jörg
 Der französische Feuilletonroman, Darmstadt 1986
- Nicolle, Marcel
 "Une anthologie de la critique d'art en France", in: GBA, 1931 (S.45-63)
- Noyer-Weidner, Alfred
 Baudelaire, Darmstadt 1976
- Nutt, Harry u. Wolfgang
 Brüderlein fein, Hamburg 1991
- Orwicz, Michael
 Art criticism and its institutions in nineteenth-century France, Manchester University Press 1994
- Ory, Pascal
 Les expositions universelles de Paris, Paris 1982
- Pallucchini, Rodolfo
 "Les maîtres d'autrefois di Fromentin", in: Convivium, Bologna 1930
- Parsons, Christopher / Ward, Martha
 A Bibliography of salon criticism in second empire Paris, Cambridge 1986
- Pechan, Hermann
 Louis Blanc als Wegbereiter der Moderne, Jena 1929
- Pelles Geraldine
 Art, artists and society. New York 1963

- Pevsner, Nikolaus Die Geschichte der Kunstakademien, München 1986
- Pfeiffer, Helmut/
Jauß, Hans Robert (Hrsg.) Art social and art industriel. Funktionen der Kunst im Industrialismus. Theorie der Geschichte der Literatur und der schönen Künste, Bd.77, München 1987
- Pittaluga, Mary "Eugène Fromentin e le origine della moderna critica d'arte", in: L'arte, 20/21, Rom 1917/1918 (S.1-17)
- Plum, Werner Weltausstellungen im 19. Jahrhundert: Schauspiele des sozi-kulturellen Wandels, Bonn 1975
- Podro, Michael The critical historians of art, New Haven/London 1982
- Pomian, Krzysztof Collectionneurs, amateurs et curieux, Paris 1987
- Pommier, Jean "Les Salons de Diderot et leur influence au XIXe siècle: Baude-
-aire et le Salon de 1846", in: Revue des cours et conférences, 37,2 (1936), S.289ff; S.437ff
- Queffélec, Lise Le roman-feuilleton français au XIXe siècle, Paris 1989
- Ragon, Michel L'Architecture des gares: naissance, apogée et déclin des gares de chemin de fer, Paris 1984
- Read, Sir Herbert Edward Die Kunst der Kunstkritik und andere Essays zur Philosophie, Literatur und Kunst. (The tenth muse, dt). Aus dem Englischen übers. von Herbert Schlüter, Gütersloh 1960
- Rebérioux, Madeleine Histoire générale du socialisme, dt. Übersetzung, Geschichte des Sozialismus, 5.Bd., Die sozialistische Parteien Europas: Frankreich, Frankfurt 1972
- Reff, Theodore "Manet and Blanc's 'Histoire des Peintres'", in: Burlington Magazine, CXII, Juli 1970 (S.456-459)
- Renard, Edouard Louis Blanc, sa vie et son œuvre, Paris 1926
- Rewald, John Die Geschichte des Impressionismus, 6.Auflage, Köln 1995
- Richardson, Joanna Theophile Gautier. His life and times, New York 1959
- Rinsche, Franz-Josef Brüder, die Geschichte schrieben. Köln 1990
- Rocheblave, M.S. L'art et le goût en France de 1600 à 1900, Paris 1923
- Roos, Jane Mayo "Aristocracy in the Arts: Philippe de Chennevières and the Sa-
lons of the mid 1870s", in: Art Journal, 48, 1989 (S.53-62)
- Rosenblum, Robert Nineteenth-century art, New York 1984
- Rosenthal, Léon Du Romantisme au Réalisme. La peinture en France de 1830 à 1848, Paris 1914

- Roth, Nancy Ann "L'Artiste and L'art pour l'art": The new cultural journalism in the July Monarchy", in: *Art Journal*, 48, 1989 (S.35-39)
- Scherkl, Robert "Charles Blancs Musée des copies. Kopien wie Originale?", in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 63, München 2000
- Schlaffer, Hannelore "Kritik eines Klischees: Das Kunstwerk als Ware", in: Schlaffer, Heinz, *Erweiterung der materialistischen Literaturtheorie durch Bestimmung ihrer Grenzen*, Stuttgart 1974
- Schlobach, Jochen (Hrsg.) *Diderot und die Aufklärung, (Wege der Forschung Bd.655)* Darmstadt 1992
- Schlosser, Julius von *Die Kunstliteratur. Ein Handbuch zur Quellenkunde der neueren Kunstgeschichte.* Wien 1924
- Schöne, Wolfgang *Über das Licht in der Malerei*, 6. Auflage, Berlin 1983
- Schütz, Werner "Der Staat als Mäzen", in: *Staat und Kunst*, Krefeld 1962
- Scott, David *Pictorialist poetics. Poetry and the visual arts in nineteenth-century France.* Cambridge 1988
- Sedlmayer, Hans *Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symbol der Zeit.*
- _____ „Zugänge zu Rembrandt. Das Allverbindende“, in: *Epochen und Werke*, Bd.2, Mittenwald 1977 (S.94-104)
- _____ „Das Gesamtkunstwerk der Régence und des Rokoko“, in: *Epochen und Werke*, Bd.2, Mittenwald 1977 (S.188-106)
- Ségolène le Men "Printmaking as metaphor for translation: Philippe Burty and the Gazette de Beaux-Arts in the Second Empire", in: *Art criticism and its institutions in nineteenth-century France*, Manchester University Press 1994 (S.88-108)
- Sfeir-Semmler, Andrée *Die Maler am Pariser Salon 1791-1880*, Frankfurt/New York/Paris 1992
- Sherman, Daniel J. *Worthy monuments. Art museums and the politics of culture in nineteenth-century France.* Cambridge / Massachusetts 1989
- Sloane, Joseph C. *French painting between the past and the present*, Princeton (1951) 1973
- Snell, Robert *Théophile Gautier: A romantic critic of the visual arts*, Oxford University Press 1982
- Song, Misook *Art theories of Charles Blanc*, Ann Arbor 1984
- Spencer, Michael Clifford *The art criticism of Théophile Gautier*, Genf 1969

- Spencer, Eleanor Patterson „The academic point of view in the Second Empire“, in: Courbet and the naturalistic movement, Essays read at the Baltimore Museum of Art, New York 1967
- Stanzel, Franz K. Typische Formen des Romans, 10.Auflage, Göttingen 1981
- Starobinski, Jean Diderot dans l'espace des peintres, Paris 1991
- Steiner, Uwe Die Geburt der Kritik aus dem Geiste der Kunst, Würzburg 1989
- Stierle, Karlheinz "Walter Benjamin: Der innehaltende Leser", in: Fragment und Totalität, hrsg v. Lucien Dällenbach/Christiaan L.Hart Nibbrig (S. 337-349)
- Stromberg, Roland N.(Hrsg) Realism, naturalism, and symbolism. Modes of thought and expression in Europe, 1848-1914, New York 1968
- Thibaudet, Albert Physiologie de la critique, Paris 1930
- Tabarant, Adolphe La vie artistique au temps de Baudelaire, (1942), Paris 1963
- Taylor, Joshua C. Nineteenth-century theories of art, Berkeley, Los Angeles, London 1987
- Thomas Puttfarcken "Whose public?", in: The Burlington Magazine, vol.129,1987 (S.397-399)
- Tourneux, Maurice „Note cinquantenaire“, in: GBA, 1d/1, 1909 (S.5-20)
- Trimpi, Wesley "The meaning of Horace's ut pictura poesis", in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 36, 1973 (S.1-34)
- Undank, Jack / Josephs, Herbert (Hrsg) Diderot: Digression and dispersion, Lexington 1984
- Vaisse, Pierre "L'esthétique XIXe siècle: de la légende aux hypothèses", in: le Débat, 44, 1987 (S.90-105)
- _____ La troisième république et les peintres, Paris 1995
- _____ "Salons, expositions et sociétés d'artistes en France 1871-1914", (S.141-156) in: Saloni, Gallerie, Musei e loro influenza sullo sviluppo dell'arte dei secoli XIX e XX. Atti del XXIV congresso internazionale di storia dell'arte. Bologna, 10-18.9.1979
- _____ Charles Blanc und das Musée des Copies", in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, Bd.39, München 1976 (S.54-66)
- _____ "Le progrès comme valeur conservatrice dans la critique d'art du XIXe siècle", in: Fortschrittsglaube und Dekadenbewußt sein in Europa des 19.J.h., Hrsg.Wolfgang Drost., Heidelberg 1986

- Venturi, Lionello Storia della critica d'arte, Turin 1964 und Deutsche Ausgabe: Geschichte der Kunstkritik, München 1972
- Vidalenc, Jean Louis Blanc, Paris 1948
- Weißert, Caecilie Ein Kunstbuch? Le Musée français, Stuttgart 1994
- White, Harrison C./Cynthia Canvases and careers: Institutional change in the french painting world, New York / London 1965
- Whiteley, Jon Exhibitions of contemporary painting in London and Paris 1760-1860, in: Salons, Galeries, Musées et leur influence sur le développement de l'art aux XVIIIe et XIX siècles, XXIV con gresso internazionale, Bologna 1979
- Whiteley, Linda "Art et commerce d'art en France avant l'époque impressionniste", in: Romantisme, 40, 1983 (S. 65-76)
- Williams, Rosalind H. Dream Worlds. Mass Consumption in late nineteenth-century France, Berkeley/London 1982
- Wolfzettel, Friedrich Ce désir de vagabondage cosmopolite: Wege und Entwicklung des französischen Reiseberichts im 19. Jh, Tübingen 1986
- Wrigley, Richard The Origins of french art criticism, Oxford 1993
- Zahn, Lola Utopischer Sozialismus und Ökonomiekritik, Berlin 1984
- Zimmermann, Michael, F. "Seurat, Charles Blanc, and naturalist art criticism", in: Museum Studies, vol.14, Nr.2, Chicago 1989
- Zimmermann, Michael, F. Seurat. Sein Werk und die kunsttheoretische Debatte seiner Zeit, Antwerpen 1991

Anhang

I) Charles Blanc in der ‘Gazette des Beaux-Arts‘

1859	1a/1	Introduction
1859	1a/1	Louis XIV et Molière
1859	1a/1	La Joconde de Léonard de Vinci
1859	1a/1	La Vierge de Manchester - Tableau de Michel Ange
1859	1a/2	Rembrandt
1859	1a/2	Considerations sur le costume (Costumes des XIII, XIV, et XVs, dessinés par Mercuri) Nouvelle édition
1859	1a/3	Le Génie Captif, dessin posthum de Paul Delaroche
1859	1a/4	Les Dessins de Raphael
1860	1a/5	Aux Lecteurs de la Gazette
1860	1a/5	Pensées modernes sur l'art: pensées, réflexions et maximes, de Daniel Stern
1860	1a/5	Nécrologie: M. Alfred de Dreux
1860	1a/6	Grammaire des arts du dessin
1860	1a/6	Grammaire des arts du dessin
1860	1a/6	La société des arts-unis
1860	1a/6	Grammaire des arts du dessin
1860	1a/7	Grammaire des arts du dessin
1860	1a/7	Nécrologie: M. Frédéric de Mercey
1860	1a/8	La Fontaine Saint-Michel (Coautor: Alfred Darcel)
1860	1a/8	De Paris à Athènes, lettre au directeur de la ‘Gazette des Beaux-Arts‘
1860	1a/8	De Paris à Athènes, 2e lettre au directeur de la ‘Gazette des Beaux-Arts‘
1860	1a/8	L'Hémicycle de Paul Delaroche gravé par Henriquel Dupont
1860	1a/9	De Paris à Athènes (3e lettre)
1860	1a/9	Une peinture de Léonard de Vinci
1860	1a/9	De la gravure à l'eau-forte et des eaux-fortes de Jacques
1860	1a/9	Un an à Rome et dans ses environs, album de Jean-Baptiste Thomas
1861	1a/10	Lettre à M. Edouard Houssaye
1861	1a/11	Grammaire des arts du dessin
1862	1a/12	Livres d'art: de l'art chrétien, de M.A.-F. Rio
1862	1a/12	Les terres cuites du Musée Campana
1862	1a/12	Grammaire des arts du dessin
1862	1a/12	Grammaire des arts du dessin
1862	1a/12	Publication d'estampes: La cinquantaine, gravure de M. Paul Girardet, d'après M. Knaus
1862	1a/12	Les cabinets d'amateurs à Paris - Le cabinet de M. Thiers

- 1862 1a/12 Le Procès Barbedienne
- 1862 1a/12 Une biographie de Phidias - Phidias, sa vie et ses ouvrages, de M. de Ron-
chaud
- 1862 1a/12 Livres d'art: Annuaire des artistes et des amateurs
- 1862 1a/12 Grammaire des arts du dessin
- 1862 1a/13 Grammaire des arts du dessin
- 1862 1a/13 Un tableau de Francia - La madone des Guastavillani
- 1863 1a/14 Du style et de M. Ingres
- 1863 1a/14 Grammaire des arts du dessin
- 1863 1a/14 Grammaire des arts du dessin
- 1863 1a/14 Grammaire des arts du dessin
- 1863 1a/14 Gravures: La Vierge à la chaise, de Raphael, gravée par Calamatta par M.
Charles Blanc
- 1863 1a/14 Grammaire des arts du dessin
- 1863 1a/15 Vélasquez à Madrid
- 1863 1a/15 Grammaire des arts du dessin
- 1863 1a/15 Grammaire des arts du dessin
- 1863 1a/15 L'œuvre de Marc-Antoine reproduit par la photographie
- 1863 1a/15 Grammaire des arts du dessin
- 1864 1a/16 Eugène Delacroix (premier article)
- 1864 1a/16 Livres d'art: essai de critique d'art - Salon de 1863 par M.C. de Sault
- 1864 1a/16 La bibliothèque de l'École des Beaux-Arts
- 1864 1a/16 Eugène Delacroix (deuxième et dernier article)
- 1864 1a/16 Les peintures de M. Gigoux dans l'église Saint-Gervais, à Paris
- 1864 1a/16 Grammaire des arts du dessin
- 1864 1a/16 Un peintre botaniste
- 1864 1a/16 Grammaire des arts du dessin
- 1864 1a/16 La Reine de la paix par M. le Baron Marochetti
- 1864 1a/17 Grammaire des arts du dessin
- 1864 1a/17 Grammaire des arts du dessin
- 1864 1a/17 Sur l'Institution de nouveau grand prix
- 1864 1a/17 Grammaire des arts du dessin
- 1864 1a/17 Grammaire des arts du dessin
- 1864 1a/18 Grammaire des arts du dessin
- 1864 1a/18 Grammaire des arts du dessin
- 1864 1a/18 Grammaire des arts du dessin
- 1865 1a/19 Grammaire des arts du dessin
- 1865 1a/19 L'union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie
- 1865 1a/19 Grammaire des arts du dessin
- 1865 1a/19 Grammaire des arts du dessin

1866	1a/20	Grammaire des arts du dessin
1866	1a/20	Grammaire des arts du dessin
1866	1a/20	Grammaire des arts du dessin
1866	1a/20	Francisque Duret
1866	1a/20	Salon de 1866 (1er article)
1866	1a/21	Salon de 1866 (2e article)
1866	1a/22	Lettre à M. Emile Galichon, directeur de la 'Gazette des Beaux-Arts'
1867	1a/22	Ingres - sa vie et ses ouvrages (1)
1867	1a/23	Ingres - sa vie et ses ouvrages (2)
1867	1a/23	Ingres - sa vie et ses ouvrages (3)
1867	1a/23	Ingres - sa vie et ses ouvrages (4)
1868	1a/24	Ingres - sa vie et ses ouvrages (5)
1868	1a/24	Ingres - sa vie et ses ouvrages (6)
1868	1a/24	Ingres - sa vie et ses ouvrages (7)
1868	1a/24	Les graveurs troyens, recherches sur leur vie et leurs œuvres, de M. Corrad Bréban
1868	1a/25	Ingres - sa vie et ses ouvrages (8)
1868	1a/25	Ingres - sa vie et ses ouvrages (9)
1869	1b/1	La galerie Delessert (1)
1869	1b/1	La galerie Delessert (2)
1869	1b/2	Calamatta
1870	1b/3	La grammaire des arts décoratifs -Introduction
1870	1b/3	La grammaire des arts décoratifs (2)
1870	1b/4	La grammaire des arts décoratifs (3)
1870	1b/4	La grammaire des arts décoratifs (4)
1872	1b/5	La grammaire des arts décoratifs (5)
1872	1b/6	-----
1873	1b/7	-----
1873	1b/8	-----
1874	1b/9	La grammaire des arts décoratifs (6)
1874	1b/9	La grammaire des arts décoratifs (7)
1874	1b/9	La grammaire des arts décoratifs (8)
1874	1b/10	La grammaire des arts décoratifs (9)
1874	1b/10	Considérations sur le costume; costume historique des XVI,e XVIIe, XVIIIe siècles
1875	1b/11	Emile Galichon
1875	1b/11	De la forme des vases (1)
1875	1b/11	De la forme des vases (2)
1875	1b/12	-----

- 1876 1b/13 Le Génie de Michel-Ange dans le dessin
1876 1b/13 Du décor des vases (1)
1876 1b/13 Du décor des vases (2)
1876 1b/14 Du décor des vases (3)
1877 1b/15 -----
1877 1b/16 Une visite à San-Donato - Galerie de peinture des écoles flamande et
hollandaise (1)
1877 1b/16 Une visite à San-Donato - Galerie de peinture des écoles flamande et
hollandaise (2)
1877 1b/16 Une visite à San-Donato - Galerie de peinture des écoles flamande et
hollandaise (3)
1877 1b/16 Un nouveau dictionnaire d'architecture
1878 1b/17 Les fresque de Véronèse au Chateau de Masère, près Trévisé (1)
1878 1b/18 Les fresque de Véronèse au Chateau de Masère, près Trévisé (2)
1879 1b/19 La Tribune de Florence

II) Charles Blanc in 'Le Temps'

13.02. <u>1867</u>	Ingres
05.04.	Louis Boulanger
12.04.	Exposition universelle de 1867 (1)
15.05.	Exposition universelle de 1867 (2)
21.05.	L'art dans les livres
05.06.	Exposition universelle de 1867 (3)
10.06.	'Variété' - (ohne Titel): Charles Blanc zur Grammaire / Einführung von Nefftzer
19.06.	Exposition universelle de 1867 (4)
07.07.	Au rédacteur - Brief von Charles Blanc
18.08.	Exposition universelle de 1867 (5)
25.08.	Le nouvel Opéra
27.08.	Exposition universelle de 1867 (6)
23.09.	Du projet cimetièrre de la ville de Paris
02.10.	Exposition universelle de 1867 (7)
16.10.	Exposition universelle de 1867 (8)
23.10.	Exposition universelle de 1867 (9)
24.10.	Exposition universelle de 1867 (10)
06.11.	Exposition universelle de 1867 (11)
07.11.	Exposition universelle de 1867 (12)
20.11.	Exposition universelle de 1867 (13)
23.01. <u>1868</u>	De la curiosité et des curieux
12.02.	Vente de la collection
21.04.	Vente de la Galerie San Donato
08.05.	Société Francaise de Gravure
12.05	Salon de 1868 (1)
18.05.	Salon de 1868 (2)
26.05	Salon de 1868 (3)
03.06.	Salon de 1868 (4)
17.06.	Salon de 1868 (5)
23.06.	Salon de 1868 (6)
30.06.	Salon de 1868 (7)
01.08.	Les médaillons de David d'Angers (1)
03.08.	Les médaillons de David d'Angers (2)
30.10.	Le nouveau Palais de Justice
16.12.	Les nouvelles peintures de M. Robert Fleury
04.02. <u>1869</u>	La source d'Ingres - Gravée par M. Calamatta
07.05.	Salon de 1869 (1)

17.05.,	Salon de 1869 (2)
19.05.	Salon de 1869 (3)
26.05.	Salon de 1869 (4)
04.06.	Salon de 1869 (5)
16.06.	Salon de 1869 (6)
23.06.	Salon de 1869 (7)
19.08	De la conception dans les œuvres d'art
30.09.	Excursion à Munich, - A M. Nefftzer, rédacteur en chef du Temps
31.12.	Bibliographie - beaux livres
24.01. <u>1870</u>	Vente des Tableaux de Jules André
17.03.	Estampes anciennes
19.03.	Un tableau de Raphael
23.04.	Corot
30.04.	Du Rôle d'un gouvernement dans les arts (1)
01.05.	Du Rôle d'un gouvernement dans les arts (2)
30.09.	Les Monnaies de la République (1)
30.10.	Les Monnaies de la République (2)
26.09. <u>1871</u>	Edouard Bertin
31.03. <u>1872</u>	L'Exposition de Régnault - Au directeur du Temps-
04.04.	Felix Duban et ses dessins
27.02. <u>1873</u>	Léon Vaudoyer et l'exposition de son œuvre à l'école des Beaux-Arts
17.06.	M. Vitet
28.10.	Séance publique annuelle - des cinq académies - Voici la lecture de M. Charles Blanc: Du décor des vases ((bereits in GBA erschienen)
10.03. <u>1874</u>	L'art du dix-neuvième siècle par Edmond et Jules Goncourt
07.04.	L'Etat des beaux-arts en France à la veille du Salon de 1874 (1)
14.04.	L'Etat des beaux-arts en France à la veille du Salon de 1874 (2)
21.04.,	L'Etat des beaux-arts en France à la veille du Salon de 1874 (3)
28.04.	L'Etat des beaux-arts en France à la veille du Salon de 1874 (4)
30.04.	Peinture murales de M. Henri Lehmann
05.05.	Exposition d'objets d'art au palais Bourbon au profit des Alsaciens-Lorrains
02.06.	Exposition d'objets d'art
09.06.	Exposition des œuvres de Prud'hon au profit de sa ville à l'école des Beaux-arts
18.08.	Décoration du foyer de l'Opéra - peintures de Paul Baudry (1)
30.08.	Décoration du foyer de l'Opéra (2)
26.09.	Souvenirs d'Egypte (1)
04.10.	Souvenirs d'Egypte (2)
06.10	Souvenirs d'Egypte (3)

- 15.10. Souvenirs d'Égypte (4)
- 16.10. Souvenirs d'Égypte (5)
- 17.10. Souvenirs d'Égypte (6)
- 21.10. Souvenirs d'Égypte (7)
- 23.10. Souvenirs d'Égypte (8)
- 29.10. Des Expressions de la lumière (lu dans la séance publique annuelle
des cinq Académie, 23.10.)
- 03.11. Souvenirs d'Égypte (9)
- 18.11. Souvenirs d'Égypte (10)
- 20.11. Souvenirs d'Égypte (11)
- 22.11. Souvenirs d'Égypte (11)
- 25.11. Souvenirs d'Égypte (12)
- 29.11. Souvenirs d'Égypte (13)
- 24.12. Léopold Robert, d'après sa correspondance inédite par Charles Clément
- 27.12. Le nouvel Opéra
- 01.01.1875 Société française du gravure
- 23.02. Etudes sur les arts décoratifs -les tapisseries et les tapis (1)
- 24.02. Etudes sur les arts décoratif - les tapis (2)
- 09.03. Corot
- 05.05. Etudes sur les arts décoratif -les meubles (1)
- 07.05. Etudes sur les arts décoratif -les meubles (2)
- 26.05. (ohne Titel) Brief von Charles Blanc an M. Hébrard, directeur du Temps
- 07.07. Barye
- 15.08. Etudes sur les arts décoratifs - physionomie des gros meubles
- 18.08. Etudes sur les arts décoratifs -esthétique des petits meubles
- 19.09. Le 4. centenaire de Michel-Ange
- 07.10. Visite aux précurseurs - de Michel-Ange et de Raphael (1)
- 10.10. Visite aux précurseurs (2)
- 02.11. Etudes sur les arts décoratifs - de la couleur dans les mobilier
- 21.11. Etudes sur les arts décoratifs - le papier peint
- 28.11. Exposition des œuvres de Barye à l'Ecole des Beaux-Arts
- 02.01.1876 L'Isthme du Suez (Souvenir de l'inauguration)
- 28.01. Isidore Pils
- 20.06. Etudes sur les arts décoratifs -La serrurerie
- 21.06. Etudes sur les arts décoratifs - La serrurerie
- 16.08. Etudes sur les arts décoratifs - la verrerie
- 04.09. Le musée des Tapisseries - Exposition faite par l'union centrale
des Beaux-Arts au Palais des Champs-Élysées
- 05.10. Lettres de Hollande - Visite à Rubens et à Rembrandt (1)
- 11.10. Lettres de Hollande - Visite à Rubens et à Rembrandt (2)

- 22.11. Jean-Joseph Perraud
01.12. Académie Française. - M. Charles Blanc, ayant été élu par l'Académie française à la place vacante par la mort de M. de Carné, y est venu prendre séance le 30 novembre 1876, et a prononcé le discours qui suit.¹²⁵⁵
- 06.12. Diaz
29.12. Etudes sur les arts décoratifs - Métallisation du plâtre
06.02.1877 La question des Tuileries
17.08. Les peintures murales - Le M. Elie Delaunay, au conseil d'Etat et de M. Français, à la Trinité
24.08. Le Centenaire de Rubens (1)
25.08. Le Centenaire de Rubens (2)
27.09. M. Thiers. Amateur et critique d'art
27.12. Venise -par M. Charles Vriarte (1)
13.01.1878 Etudes sur les arts décoratifs - les albums japonais-
27.03. De l'indépendance des Etats-Unis. Monument commémoratif
24.04. Etudes sur les arts décoratifs -l'orfèvrerie
25.04. Etudes sur les arts décoratifs -l'orfèvrerie
01.05. Exposition universelle (1)
11.06. Exposition universelle (2)
20.06. Exposition universelle (3)
27.06. Exposition universelle (4)
07.07. Exposition universelle (5)
21.07. Exposition universelle (6)
28.07. Exposition universelle (7)
14.08. Exposition universelle (8)
22.08. Exposition universelle (9)
29.08. Exposition universelle (10)
07.09. Exposition universelle (11)
15.09. Exposition universelle (12)
21.09. Exposition universelle (13)
28.12. Clément Marot et le psautiers huguenot
12.04. Duc Daumier, Couture
02.05. La prochaine Exposition de Florence
11.05. Les Dessins des maîtres anciens - Exposés à l'Ecole des Beaux-Arts
13.06. Une biographie de Géricault
01.08. Exposition d'œuvres italiennes
17.09. De la décoration des villes -par les jardins-
18.09. ohne Titel -Brief von Charles Blanc-

¹²⁵⁵ 2.12.1876, Académie Française - Réception de M. Charles Blanc (Stimmen zur Rede von ChBl vom 1.12.)

14.10.	Concours. Pour la figure de la République - Exposition à l'école des beaux-arts
24.10.	De la décoration des villes. Par les jardins
31.10.	De la décoration des villes. Par les jardins
02.11.	Viollet-le -duc
02.12.	Concours pour le monument de la défense de Paris
31.03. <u>1880</u>	De la curiosité et des curieux
08.09.	Exposition des œuvres de Couture au Palais des Champs-Elysées
15.10.	L'Exposition nationale de Bruxelles (1)
20.10.	L'Exposition nationale de Bruxelles (2)
07.01. <u>1881</u>	Une excursion en Italie (1) -A la recherche des précurseurs
03.03.	Une excursion en Italie (2) -A la recherche des précurseurs
13.03.	Vente de la Galerie Wilson
14.04.	Une excursion en Italie (3) - A la recherche des précurseurs
18.04.	Vente de Bérard
09.06.	Les fables de la Fontaine en peinture -une exposition extraordinaire-
06.05.	Les peintures murales d'Eugène Delacroix -au palais Bourbon-
02.09	Une excursion en Italie (4)
11.09.	Une excursion en Italie (5)
17.09.	Décorations intérieure de la maison -les albums-
05.10.	Une excursion en Italie (6)
03.11.	Une excursion en Italie (7)
posthum:	
05.02. <u>1882</u>	Une excursion en Italie (8)
06.04.	Les salons de Diderot

III) Charles Blanc in 'L'Artiste'

1.Ser. 1-15 tomes 6.2.1831 - 22.4.1838

2.Ser. 1-8 tomes 29.4.1838 - 26.12.1841

2/1839 Gavure 'Janus Lutma' d'après Rembrandt;
„Janus Lutma: Notice à propos de la gravure“, S.179-181
3/1839 Gravure 'Broussais', Charles Blanc aqua forti , S.224

3.Ser. 1. 1841 - 5. 1844 (2.1.1842 - 31.12.1843)

4.Ser. 1.1844 - 11.1848 (5.5.1844 - 5.3.1848)

5.Ser. 1.1848 - 16.1856 (12.3.1848 -17.2.1856)

6.Ser. 1.1856 - 3.1857 (24.2.1856 - 29.3.1857)

3/1857 De Paris à Venise (S.100-106; 119-124; 138-139; 146-152;
164-169; 181-186; 201-203; 217-221; 227-230; 245-256)

7.Ser./NS 1.1857 - 12-1861) (5.4.1857-15.12.1861)

NS/ 1.1857 L'Exposition de Manchester (1), S.133-135
L'Exposition de Manchester (2), S.219-221
NS/ 3.1858 Vente de la Galerie de M.W.Hope. S.291-293
NS/ 4.1858 Une Exposition de Curiosités à Amsterdam (1), S.169-172
Une Exposition de Curiosités à Amsterdam (2), S.203-205
NS/ 5.1858 Correspondance (à rédacteur au chef), S.46-47

8.Ser./Nouvelle Serie 1862 - 1890 (Jan.1862 - Dez.1890)

20.1876 La Galerie de Tableaux de M. Schneider, S.262-267
22.1876 Eugène Fromentin. Lettre à M. P. de Saint-Victor, S.287-294

IV) Zeittafel (Zusammenfassung einiger Stationen)

Auguste Alexandre Philippe Charles Blanc

- 29.10.1811 * Louis Blanc in Madrid. Vater, Jean Charles Blanc ist unter Joseph Bonaparte Beamter im spanischen Finanzministerium
- 17.11.1813 * Auguste-Alexandre-Philippe-Charles Blanc in Castres (Tarn)
- 1821 Louis und Charles besuchen das 'Royal Collège' in Rodez:
kurz vor der Revolution ist das Studium der beiden Brüder beendet
- 26.7.1830 Die Brüder gehen gemeinsam nach Paris
- 1832 Louis Blanc geht als Hauslehrer nach Arras
- 1834 Louis Blanc kehrt nach Paris zurück
- 1845 Der erste und einzige Band eines beabsichtigten zweibändigen Werkes über Künstler des 19. Jahrhunderts, 'Histoire des peintres au XIXe siècle' erscheint bei den Brüder Cauville
- 1848 Duell mit Pierre Lacombe
- 1.4.1848-1.3.1850 Charles Blanc, zum ersten Mal Direktor des 'Bureau des Beaux-Arts'
- 1849 Im Oktober wird Charles Blanc mit dem Kauf der Modelle von Thorwaldsen in Kopenhagen beauftragt
- 1853 'L'Œuvre de Rembrandt'
- 1857 'Les Trésors de l'art de Manchester'
- 1859 Gründung der Zeitschrift 'Gazette des Beaux-Arts'
- 15.11.1860 Reise nach Athen
- 1867 'Grammaire des arts du dessin'
- 1868 Er wird Mitglied der 'Académie des Beaux-Arts'. Als Nachfolger von Comte Walewski als „Académicien libre“ gewählt
- 1869 Ägyptenreise
- 1870 'Ingres, sa vie et ses ouvrages'
- 1871 'Le Cabinet de Thiers'
- 15.11.1870-24.12.1873 Charles Blanc, zum zweiten Mal Direktor des 'Bureau des Beaux-Arts'
- April bis Dez.1873 Im April wird das Musée des copies eröffnet, im Dezember geschlossen
- 1876 Charles Blanc beendet das 1850 begonnene Werk 'Histoire des peintres de toutes les écoles' Sammlung von Biografien der wichtigsten Maler der europäischen Schulen und Holzstichen nach ausgewählten Meisterwerken
- 1875 'L'Art dans la parure et dans le vêtement'
- 1876 'Les Artistes de mon temps'

1876	‘Voyage en Haute-Egypte‘
1.12.1876	Charles Blanc wird Nachfolger von M. de Carné an der l‘Académie française: ‘Membre de l‘Académie française‘
26.3.1878-1881	Inhaber des Lehrstuhls für Ästhetik und Bildende Kunst am ‘Collège de France‘. Dieser Stuhl wird eigens für ihn geschaffen; Dekret vom 26.3.1878 signé par le Maréchal de Mac Mahon
17.1.1882	† Charles Blanc
6.12.1882	† Louis Blanc
1882	‘Grammaire des arts décoratifs‘ erscheint posthum

Am 27. Februar 1958 bin ich, Kristiane P i e t s c h , als Tochter des Beamten Gerhard Pietsch und seiner Ehefrau Eugenie, geb. Wägele, in Weiler, Landkreis Lindau, geboren.

In meinem Wohnort Oberreute besuchte ich vier Jahre die Volksschule. September 1969 erfolgte der Übertritt an das Gymnasium in Lindenberg. Die letzten drei Jahre absolvierte ich am Allgäu-Gymnasium in Kempten, wo ich 1979 das Abitur ablegte.

Nach einem Hotelpraktikum im München Hilton und einem viermonatigen Paris-Aufenthalt begann ich im Wintersemester 1980 mit dem Studium an der Justus-Liebig-Universität in Giessen. 1982 setzte ich das Studium des Magisters an der Ludwig-Maximilians-Universität in München fort und legte 1990 das Examen in Kunstgeschichte, Romanistik und Philosophie ab.

Von 1991 bis 1999 war ich als Infovermittlerin in der Dokumentation der Unternehmenskommunikation der Allianz Generaldirektion in München beschäftigt. Viele Auslandsbesuche und sprachliche Weiterbildungen fanden in dieser Zeit statt.