

Dossier „Kritik nach der Kritik“

Ausgewählte Vortragstexte zur Vorlesungsreihe an der Zürcher Hochschule der Künste (ZHdK) im Rahmen von „Positionen und Diskurse in den Künsten und im Design“* im Herbst 2011.

In einer Kooperation der Zürcher Hochschule der Künste mit der Zeitschrift „Kunstforum International“ (Köln) werden hier die Beiträge der von PAOLO BIANCHI und CHRISTOPH DOSWALD kuratierten Reihe als PDF-Dossier dokumentiert.

Einführung

Paolo Bianchi und Christoph Doswald
KRITIK NACH DER KRITIK

Gedanken zu einer Vorlesungsreihe an der ZHdK PDF-Seite 3

Nachfolgend finden sich die eigens überarbeiteten und redigierten Vorträge von diesen ausgewählten Referent/innen:

JÖRG HEISER (Berlin)	PDF-Seite	7
DAGMAR DANKO (Freiburg i. Br.)	PDF-Seite	17
ROGER BEHRENS (Hamburg)	PDF-Seite	29
HANS-RUDOLF REUST (Bern)	PDF-Seite	47
SONJA EISMANN (Berlin)	PDF-Seite	53

Die Gesamtheit der Vorträge, so auch von JOSEPH KOSUTH (London) und MARGIT WEINBERG STABER (Zürich), sind im Netz dokumentiert: www.kunstforum.de

Es liegt ebenfalls eine Printausgabe vor: Paolo Bianchi und Christoph Doswald (Hrsg.): Zur Lage der Kunstkritik, in: Kunstforum International, Band 221, Mai–Juni 2013, Verlag Kunstforum, Ruppichter Roth 2013.

*„Positionen und Diskurse“ ist eine zweimal jährlich stattfindende Veranstaltung im Basisprogramm des Master Art Education, in welchem angehende Kunstpädagogen, Kulturvermittler, Kuratorinnen und Kulturpublizisten gemeinsam studieren (<http://mae.zhdk.ch>). Die Veranstaltung findet in Kooperation mit dem Master Transdisziplinarität der ZHdK statt und wird von Prof. Ruedi Widmer gemeinsam mit den für die Durchführung zuständigen Dozierenden verantwortet.

KRITIK NACH DER KRITIK – ÖFFENTLICHE VORLESUNGEN

Programm und Moderation: PAOLO BIANCHI und CHRISTOPH DOSWALD

Nichts und niemand kann auf Kritik verzichten. Weder die Demokratie, die Gesellschaft, die Künste noch der Mensch, das Subjekt, die kreative Klasse. Selbst eine Kritik der Kritik sollte jederzeit möglich sein. Trotzdem wird regelmässig die Krise der Kritik ausgerufen, während gleichzeitig neue mediale Plattformen einen anderen Umgang mit Kritik zulassen. Dieses fortwährende Wechselspiel auf der Zeitachse kann auch für eine (Selbst-)Kritik nach der Kritik im Schaffensprozess nutzbar gemacht werden.

Bei einer kritischen Haltung von Künstlern, Kuratoren, Pädagogen, Publizisten und Gestaltern ist nicht so sehr der Dissens oder das Abweichen von der Norm das Ziel. In kritischer Arbeit ist oftmals die Frage zentraler als die Antwort. Ein kritischer Dialog bewegt sich nicht auf ein letztes Ziel zu, sondern ist ein unabschliessbarer Erkenntnisprozess, in dem sich Konsens und Dissens die Waage halten. Entscheidend ist, dass ein Konsens inmitten von Kritik zustande kommt.

Die Veranstaltungreihe zielt mit ihren eingeladenen Gästen darauf ab, jeweils «für» eine bestimmte Praxis von «angewandter Kritik» zu argumentieren. Aufgezeigt werden die heute vordringlichsten Aufgaben einer kritischen Kunst-Vermittlungs-Praxis.

Mo, 10. Oktober 2011, 18.00–20.00 Uhr

PRESIDENTIAL CRITIQUE

WELCHE BEDEUTUNG HAT DIE KUNSTKRITIK AUS SICHT DER STAATLICHEN KUNST- UND KRITIKFÖRDERUNG?

HANS RUDOLF REUST, langjähriger
Kunstkritiker und Präsident der
Eidgenössischen Kunstkommission, Bern

Mo, 17. Okt. 2011, 18–20h

ONCE UPON A TIME ...

DIE ERINNERTE KUNSTVERMITTLUNG

MARGIT WEINBERG STABER, Kunst-
kritikerin/Publizistin, Zürich

Mo, 24. Okt. 2011, 18–20h

ART AFTER PHILOSOPHY AND AFTER

ÜBER DIE VERKNÜPFUNG VON WERK UND REZEPTION

JOSEPH KOSUTH, Konzeptkünstler und
Autor, Rom/New York

Mo, 31. Okt. 2011, 18–20h

PLÖTZLICH DIESE ÜBERSICHT: GIBT ES

NOCH KRITISCHE KUNSTKRITIK?

*KUNSTMAGAZINE IN ZEITEN VON FACE-
BOOK UND EASYJETSET*

JÖRG HEISER, Kritiker, Buchautor
und Herausgeber von frieze d/e, Berlin

Mo, 21. Nov. 2011, 18–20h

ÄSTHETIK VERSUS KRITIK

*PERSPEKTIVEN AUF DAS VERHÄLTNISS VON
KUNST UND GESELLSCHAFT*

ROGER BEHRENS, Kulturwissenschaftler
und Publizist, Hamburg

Mo, 28. Nov. 2011, 18–20h

NISCHEN-KRITIK

*VEREINNAHMUNGEN UND WIDERSTANDS-
POTENZIALE IM POP-FEMINISTISCHEN FELD*

SONJA EISMANN, Journalistin und
Popkultur-Autorin, Berlin

Mo, 5. Dez. 2011, 18–20h

KRITIKFÄHIGKEIT FÖRDERN UND FORDERN

*WIE LÄSST SICH KRITIK IM BERUFSFELD
PRODUKTIV MACHEN?*

PATRICK MÜLLER, Leiter Master of Arts
in Transdisziplinarität ZHdK, Zürich
RUEDI WIDMER, Leiter p&v im Master of
Arts in Art Education ZHdK, Zürich

Mo, 12. Dez. 2011, 18–20h

KUNSTKRITIK IN UND DURCH GESELL- SCHAFTSTHEORIEN

*WIE KULTURTHEORETIKER ZEIT-
GENÖSSISCHE KUNST INTERPRETIEREN*

DAGMAR DANKO, Kunstsoziologin,
Freiburg/D

PAOLO BIANCHI UND CHRISTOPH DOSWALD

KRITIK NACH DER KRITIK

GEDANKEN ZU EINER VORLESUNGSREIHE AN DER ZÜRCHER HOCHSCHULE DER KÜNSTE (ZH)
„POSITIONEN UND DISKURSE IN DEN KÜNSTEN UND IM DESIGN“* IM HERBST 2011

Wo sollen Diskurse über die Künste künftig stattfinden? Und wer soll/darf sie führen? Diese grundsätzlichen Fragen nach Verortung und Autorität der kritischen Auseinandersetzung ist der wichtigste Ankerpunkt einer Zustandsanalyse zur aktuellen Kritik. Anders gesagt: Wir müssen zwar den Niedergang der klassischen Kunstkritik und der Printmedien beklagen – alleine in den letzten beiden Jahrzehnten ist im deutschsprachigen Raum rund die Hälfte der Titel eingestellt

worden und verloren viele Kritiker das Auskommen in ihrem angestammten Bereich –, können aber trotz einer Vielzahl neuer elektronischer Medien kaum Alternativen zu den bisherigen, gesellschaftsbildenden Diskursplattformen ausmachen. Diese Entwicklung zieht auch den schleichenden Verlust einer gemeinsamen Verhandlungskultur über Qualitätsfragen nach sich, die in der Lage wäre, ein breites Publikum für vertiefte Inhalte zu mobilisieren.



ZHDK) IM RAHMEN VON

NEUE REKORDE

Umso paradoxer ist diese aktuelle Situation, als dass kulturelle Themen und Produkte, speziell die Bildende Kunst, so salonfähig sind wie nie zuvor. Das zeigt sich, erstens, an stark gestiegenen Investitionen, die sowohl private Gönner und Sponsoren wie auch die öffentliche Hand in den Kulturbetrieb getätigt haben. Das zeigt sich, zweitens, daran, dass kaum ein Tag vergeht, ohne dass die Protagonistinnen dieses Wirtschaftszweigs – Stichwort „Kreativwirtschaft“ – me-

dial abgefeiert werden. Das zeigt sich, drittens, auch am weiterhin ungebrochenen Interesse einer Spektakel- und Freizeitgesellschaft an kulturellen Themenfeldern. Und das zeigt sich nicht zuletzt an immer neuen Rekorden für Verkaufspreise von Kunstwerken.

Vorab dieser ökonomische Boom erklärt sich aus dem Umstand, dass die Kunstbranche mit all ihren hochkomplexen und teilweise recht undurchsichtigen Regelkreisen wohl eines der letzten unregulierten Geschäftsfelder der globalisierten Wirtschaft darstellt.

NEUE KRITIK

Augenfälliges Indiz für die Verwischung von Kompetenzgrenzen ist der Umstand, dass an vielen Fronten des Kunstbetriebs keinerlei Bewusstsein für eine Gewaltentrennung existiert: Kunstkritiker sind heute gleichzeitig Kuratoren, Hochschuldozenten und Sammlungsberater; Kunstmagazine betreiben Kunstmessen; Sponsoren sitzen in den Programmgruppen von Museen; Sammler besitzen Auktionshäuser, und die wiederum halten sich eigene Galerien. Wie sollen vor diesem Hintergrund noch einigermaßen objektivierende Diskurse entstehen?

Vielleicht ist diese Vermischung von Funktion und Einflussgebiet mit ein Grund für die Polarisierung zwischen Ausstellungskunst und Sammlungskunst – ein Auseinanderdriften von kuratorischen Präferenzen einerseits und der Ausstellungspraxis in Galerien andererseits, das gerade in den letzten zehn Jahren vorab bei Großausstellungen zu beobachten ist. Gerade darum erscheint es umso wichtiger, wieder ein Bewusstsein für übergreifende Diskurse und für Kriterien der Qualität zu entwickeln, die nicht nur für partikularistische Szenenwirklichkeiten gelten, sondern eine gesellschaftliche Wirkkraft zu entwickeln im Stande sind: die *Neue Kritik nach der Kritik*.

NEUE KUNSTSTOFFE

Vor dem Hintergrund dieser Fragestellungen entstand im Herbst 2011 eine gleichnamige Vorlesungsreihe an der Zürcher Hochschule der Künste (ZHdK). *Kritik nach der Kritik*, so der Titel der Ringvorlesung, präsentierte eine Reihe von maßgeblichen Protagonisten, welche die Rolle der Kunstkritik und der Kunstvermittlung in den letzten Jahrzehnten mit unterschiedlichen Ansätzen ausfüllten. *Margit Weinberg Staber* absolvierte in den 1950er Jahren die „Abteilung Information“ an der Ulmer Hochschule. Dort „sollten für Gestaltungsprobleme sensibilisierte Publizisten ausgebildet werden“, berichtet sie über den Anfang einer Karriere, welche die Kunstkritikerin und spätere Direktorin des Zürcher Museums für Gestaltung in die ganze Welt reisen ließ. Erst vor kurzem hat die

JOSEPH KOSUTH, 'Zero & Not', 1989, Haus Konstruktiv, Zürich. Installationsansicht 2011. Foto: Timothy Mason. Courtesy Joseph Kosuth Studio, London.



brillante Kritikerin ihre wichtigsten Texte seit 1960 neu publiziert, aus der zeitlichen Distanz einer Revision unterzogen und mit aktuellen Kommentaren versehen (*Kunststoffe*, Offizin Verlag, Zürich 2008). Weinbergs Credo: „Wer Kunst liebt, der versteht sie pluralistisch. ... Korrigieren und Kontrollieren der eigenen Meinung gehören zu dem niemals zu vernachlässigenden Werkzeug des Kritikers.“

NEUE EXZELLENZ

Vom „Statusverlust des Kritikers“ berichtet *Hans-Rudolf Reust*. Und vom damit verbundenen Niedergang der Kriterien. Der langjährige Präsident der Eidgenössischen Kunstkommission und Korrespondent des US-Magazins *Artforum* hat in den letzten 20 Jahren am eigenen Leib erfahren, was es damit auf sich hat: „In den vergangenen Jahren ist ein drastischer Einbruch der Kunstkritik in der Tagespresse festzustellen.“ In der in Houston beheimateten Menil Collection sieht Reust ein „role model“ für eine neue Exzellenz in der Kunstvermittlung und Kunstförderung. Und eine beispielhafte Haltung für eine öffentliche Kunstförderpraxis: „Die staatliche Kunstförderung mag von dieser elitären privaten Initiative insofern lernen, als Exzellenz am Ende nicht nur eine Frage der Ressourcen, sondern eine Frage der intellektuellen Unabhängigkeit ist. Auch der Staat kann mit seinen eng begrenzten Mitteln dort fördern, wo höchst innovative, aber schwierige, sperrige Arbeit geleistet wird. Er wird manche Kunst nicht besitzen können, hingegen kann er auch über seine Auszeichnungen Hinweise geben, Spuren legen, Akzente setzen. Voraussetzung dieser Praxis ist ein waches und unabhängiges Fachurteil: nicht zuletzt eine engagierte Kunstkritik.“

AUS DER NÄHE WIE AUS DER DISTANZ

Eine verhalten optimistische Einschätzung der aktuellen Situation liefert *Jörg Heiser*, Chefredakteur von *frieze.de*. Obwohl er allenthalben Opportunismus und finanzielle Misere im Feuilleton diagnostiziert, hofft Heiser auf eine Renaissance der Kritik unter neuen Vorzeichen: „Ich möchte eine Kunstkritik skizzieren, die aus dieser falschen Wahl zwischen Distanz und Nähe ausschert und sozusagen stereoskopisch schaut und damit plastisch. Sie mag ein Ideal sein, aber in Ansätzen, gelungenen Momenten existiert sie. Diese Kunstkritik liebt die Kunst und muss gerade deshalb zuweilen um so härter mit ihr ins Gericht gehen; ihr geht es aber zugleich darum, in Worte zu fassen, was diese Liebe überhaupt entfacht hat und günstigenfalls weiterbestehen lässt. Ich schlage zwei Rollenmodelle dafür vor. Die radikalkritischen Fans: aus der Nähe entwickeln sie Distanz. Und die glühend Distanzierten: aus der Distanz entwickeln sie Nähe.“

KRITISCHER RAUM DURCH SELBSTREFLEXION

Klar ist: Nichts und niemand kann auf Kritik verzichten. Weder die Demokratie, die Gesellschaft, die Künste noch der Mensch, das Subjekt, die kreative Klasse. Selbst eine Kritik der Kritik sollte jederzeit möglich sein. Dies ist umso mehr notwendig, als gewiefte Strategen und „spin doctors“ auch in der Kulturwirtschaft mit einer Bereitschaft in die kulturelle Produktion integrierter Kritik operieren. Schließlich wissen wir seit den Avantgardebewegungen des frühen 20. Jahrhunderts um die Bedeutung einer Propaganda im Dienste der Kunst – eine Strategie, die dann in der „conceptual art“ der 1960er Jahre reflektiert und noch verfeinert wurde. *Joseph Kosuth* erklärte in seinem selbstreflexiven Vortrag *Art as an Installation – Some History, Some Theory*, den wir mitsamt den vielen Bildern und Illustrationen in ganzer Länge exklusiv online publizieren: “In my work I have been concerned with how meaning is made.” Und weiter: “What are the questions pertaining to the function of meaning in the production and reception of works of art? What is the application and what is the limit of language as a model, in both the theory and the production of actual works? Then, following from that, what is the role of context be it architectural, psychological or institutional, on the social, cultural and political reading of work?”

Anders gesagt: Kosuths Kunst integriert den Kontext und die Rezeption des eigenen Werks. Das Werk denkt über sich selbst nach. “This self-reflexive moment constitutes in culture the basis for its political life, as a critical space and a transformative moment within its role as part of the production of consciousness itself. And as it does so, human intention takes on its role as a producer of meaning along with the subjective responsibility for having done so, and thereby anchors the cultural discourse of which it is a part to the historical moment in which it happens and it is this which gives art its authenticity, both in the present and for future generations.”

VERORTUNG DER KRITIKERPOSITION

Doch die Kritik in den Künsten ist keine Erfindung der Moderne oder der Postmoderne. Ihr Ursprung reicht über Renaissance und Humanismus bis in die Antike zurück. Ihre theoretische Fundierung und praktische Profilierung begründen sich in der Aufklärung und Romantik. Ihre Geschichte ist eine Geschichte modifizierter Ansprüche, relativierter Kriterien und veränderter Verhältnisse zu Kunst und Gesellschaft. Die Kritik in den Künsten ist einem nicht zur Ruhe kommenden Prozess von Revisionen und Neuorientierungen ausgesetzt. Das gilt für alle aktuellen paradigmatischen Modelle kritischer Kunstpraxis zwischen Aktivismus, Institutionskritik und Gegenöffentlichkeit.

Sonja Eismann beschreibt, wie es sich mit einer (feministischen) Popkulturkritik in Theorie und Praxis verhält. In ihren Reflexionen kommen zwei grundlegen-

de Fragestellungen zur Sprache: Wieso braucht es heute überhaupt noch Kritik innerhalb der Popkultur? Wieso sollte es dazu ausgerechnet eine ideologiekritische Form von Kritik brauchen, in diesem Fall aus feministischer Perspektive? Das Gelingen einer queeren Kritik hängt davon ab, wie gut jemand die „Verortung“ der Kritiker/innen-Position vornimmt, wie gut der Ort der Sprecher/innen-Position ebenso wie der Ort der Kritik thematisiert und reflektiert werden. Statt sich mit Geschmacksurteilen zufrieden zu geben, die sich mal objektiv, mal idiosynkratisch geben.

KRITIK ALS VERMITTLUNG

Im Rahmen der Vortragsreihe „Kritik nach der Kritik“ stellte sich auch die Frage nach den Aufgaben einer „kritischen Kunst-Vermittlungs-Praxis“ für die Gegenwart. Überlegungen dazu haben dabei nicht nur die Kunstkritiker selbst anzustellen, sondern Vertreter unterschiedlicher Disziplinen und verwandter Forschungsrichtungen, zu denen auch die Kunstsoziologie gehört. *Dagmar Danko* geht auf die Künste und die Kunstkritik ein, indem sie aus kunstsoziologischer Perspektive auf die Kunstkritik bei Gesellschaftstheoretikern fokussiert. Sie schreibt resümierend: „Bei der Betrachtung von Kunstkritik in und durch Gesellschaftstheorien wird deutlich, dass das Verständnis von Kunstkritik mit dem generellen Verständnis von Gesellschaftskritik und -theorie einhergeht. Die Aufgaben, Grenzen oder auch Chancen decken sich und können unter die Schlagwörter Kritik, Vermittlung und Subversion subsumiert werden.“

Im Rahmen der Vortragsreihe an der ZHdK tauchte die Frage auf, ob ein anderer und undogmatischer Umgang mit Kritik nach ihrem Ende möglich ist. Der Beitrag von *Roger Behrens* greift das Thema „Kritik nach der Kritik“ ganz konkret auf, um von hier aus sowohl die „Kunst nach der Kunst“ als auch die „Moderne nach der Moderne“ zu reflektieren. Im Fokus seiner Ausführungen steht die Beschreibung des Zeitalters der Kritik als ein kritisches Zeitalter – mit Auswirkungen auf Felder wie Kunst, Ästhetik, Politik und Gesellschaft. Sein Fazit: „Ästhetische Erfahrung ist zwar durch die Kunst prädestiniert, aber nicht

definiert. Vielmehr überschreitet sie die Kunst, wo sie durch die radikale und immanente Auseinandersetzung mit der Kunst hervorgeht, wird gerade dort und dann, was sie emphatisch nur sein kann: gesellschaftliche Erfahrung – als Erfahrung, die sowohl gesellschaftlich vermittelt als auch Gesellschaft vermittelnd ist.“

KRITIK ALS DIALOG

In kritischer Kunstarbeit ist oftmals die Fragestellung zentraler als deren Beantwortung. Ein kritischer Dialog bewegt sich nicht auf ein letztes Ziel zu, sondern ist ein Erkenntnisprozess, in dem Konsens und Dissens sich die Waage halten. Entscheidend ist, dass ein Konsens über die Qualität von Kunst zwischen heterogenen Protagonisten inmitten von Dissens und Kritik zustande kommt. In kritischer Kunstvermittlung werden keine universalistischen Wahrheiten verkündet, sondern dialogische Formen angewendet, die es gestatten, Besonderes und Allgemeines, Eigenes und Fremdes miteinander zu denken. Eine kritische Haltung in Kunst/Gestaltung lässt sich dann produktiv weiter entwickeln, wenn sie mit unterschiedlichen Theorien, Modellen und Methoden in einen Dialog tritt und sensibel für gesellschaftliche Veränderungen sowie Möglichkeiten der Transformation bleibt.

DANK

Für die Chance, diesen dialogisch-transformativen Weg zusammen mit den Gästen besprochen zu haben, danken die Verfasser Prof. Christoph Weckerle, Direktor des Departement Kulturanalysen und Vermittlung an der ZHdK, und Prof. Ruedi Widmer, Leiter der Reihe „Positionen und Diskurse“ an der ZHdK, für ihre großzügige Unterstützung in der Umsetzung eines Projekts, das seinen nachhaltigen Nutzen hoffentlich auch für kommende Generationen von Studierenden im Bereich der ästhetischen Bildung haben wird.

* „Positionen und Diskurse“ ist eine zweimal jährlich stattfindende Veranstaltung im Basisprogramm des Master Art Education, in welchem angehende Kunstpädagogen, Kulturvermittler, Kuratorinnen und Kulturpublizisten gemeinsam studieren (<http://mae.zhdk.ch>). Sie findet in Kooperation mit dem Master Transdisziplinarität der ZHdK statt.



PAOLO BIANCHI

Dozent Zürcher Hochschule der Künste, Kurator Burg Giebichenstein Kunsthochschule Halle (Saale) und langjähriger Gastherausgeber KUNSTFORUM INTERNATIONAL. 2012 Eidgenössischer Preis für Kunstvermittlung.



CHRISTOPH DOSWALD

Kurator, Publizist, Lehrbeauftragter. Zahlreiche Ausstellungen und Publikationen zur Kunst der Gegenwart, zuletzt „Press Art“, Kunstmuseum St.Gallen/Museum der Moderne Salzburg, 2010 und „ART AND THE CITY“, Zürich 2012 (www.artandthecity.ch). Seit 2009 Vorsitzender der Arbeitsgruppe Kunst im öffentlichen Raum der Stadt Zürich. www.stadt-zuerich.ch/kioer

JÖRG HEISER

SCHARFRICHTER, HOHEPRIESTER UND NETZWERKER

EINE ZEITGENÖSSISCHE TYPOLOGIE
DER KUNSTKRITISCHEN ROLLENBILDER¹

Im Rahmen der Vortragsreihe „Kritik nach der Kritik“ an der Zürcher Hochschule der Künste fragten die Veranstalter, „wie sehen die Rollenbilder der Kunstkritik“ aus. Im Folgenden geht der Autor von dem seit einigen Jahren vielerorts wieder beklagten Tod der Kunstkritik aus. Die Autopsie der vermeintlichen Leiche führt eingangs zu zwei sich ergänzenden Diagnosen.

TOD DURCH STRANGULATION UND VERGIFTUNG

Die erste lautet: Strangulation durch Markt. Der Tod trat ein durch Konkurrenz anderer Akteure, die Macht und Geld auf ihrer Seite haben. Der Kritiker sei verdrängt worden durch die Galeristen, die Museumsmacher, die Auktionshäuser und nicht zuletzt die Sammler, die untereinander ausmachten, was als gut und qualitativ zu gelten habe. Die Kritik hat ihre Schuldigkeit getan, die Kritik kann gehen.

Die Kritik taugt in diesem Bild gerade mal noch als bestenfalls serviler, unterbezahlter Lieferant von Lobhudeleien und gelegentliche vorgetäuschten Anflügen von Streitkultur, schlimmstenfalls als ner-

viges Überbleibsel einer überwundenen Miesmacherkultur. Weg damit! Befreiungsschlag des Betriebs! Business-Bohemiens brauchen keine unterbezahlten Nörgler mehr!

Die zweite Diagnose lautet: Vergiftung durch Moderne. In dieser Lesart hat sich die Kunst der Kritik entledigt. Auch hier sind die Kritiker willfährige, im Grunde überflüssig gewordene Hohepriester oder Steigbügelhalter. Schleichend vergiftet wurde ihre Vernunft und ihr ästhetisches Urteilsvermögen von mystifizierenden Kunstscharlatanen der Moderne. Ihre Aufgabe ist nunmehr, deren Zeug mit pseudo-poetischen und pseudowissenschaftlichen Ergüssen in Katalogen, Presseerklärungen, aber auch Zeitungen und Magazinen dem kopfschüttelnden, aber eingeschüchterten Publikum flankierend schönzureden.

Das impliziert natürlich, dass die moderne und zeitgenössische Kunst eines solchen riesigen Täuschungsmanövers überhaupt bedarf. Der Tod der Kunstkritik ist also nur eine zwangsläufige Folge der Verkümmern der Kunst selbst, die sich – so lässt sich herauslesen – ausgerechnet durch Abstraktion, Konzept, Minimal usw. ihrer ernsthaften Erkenntnisfähigkeit und ästhetischen Wirkkraft beraubt habe.² Und das nur mit Hilfe der genannten Priester und Steigbügelhalter kaschieren kann. Die Kunst selbst – so könnte man diese Lesart zusammenfassen – ist wie ein Diktator, der längst im Koma vegetiert, während seine Befehlsempfänger noch die Botschaft verbreiten, es gehe ihm ausgezeichnet.

Der gefürchtete Restaurant-Kritiker Anton Ego ist von den Kochkünstlern im „Gusteau's“ nicht sonderlich angetan. Filmszene aus dem Animationsfilm „Ratatouille“, USA 2007. Regie: Brad Bird. – „Den Scharfrichtern spricht man Kritikfähigkeit zu, den Schwärmern Einfühlungsvermögen. Empathie ohne Kritik aber ist kopflös; Kritik ohne Empathie ist blind. Ich möchte eine Kunstkritik skizzieren, die aus dieser falschen Wahl zwischen Distanz und Nähe ausschert und sozusagen stereoskopisch schaut und damit plastisch.“ Jörg Heiser

**MARKTWERT UND ÄSTHETISCHER
WERT DES WERKS**

Ex negativo mag man an diesen Reaktionen auf nega- tives Urteil auf die nach wie vor bestehende Be- deutung der Kritik schließen – ebenso, wenn die Kritik einmal positiver ausfällt und unter der Hand eben doch Einfluss auf die Meinungsbildung über Kunst ausübt. Der Kunstmarkt bleibt angewiesen auf kunstkritisches Urteil – wenn auch weniger unmittelbar als früher und weniger als er zugeben mag. Denn jede Spekulation mit Kunstwerken ist auch eine Wette, ein gegenwärtiger Optionsschein auf zukünftige, langfristige museale Anerkennung. Und diese entwickelt sich im Zusammenspiel zwi- schen kuratorischen Entscheidungen und kunst- kritischer Resonanz – zwar nicht unter Ausschluss von Marktströmungen, aber zu einem wesentli- chen Teil gerade auch in Kontrapunkten zu dem, was im kommerziellen Bereich dominiert.

Was im Kunstmarkt jahrelang gehypt wird, kann später bleischwer in den Depots liegen, wenn es denn dort überhaupt noch hingelangt. Damien Hirsts zynischer Abklatsch seiner eigenen Werke ist ein Beispiel dafür: 2008 versteigerte er in Formaldehyd eingelegte Kälber mit goldenen Hufen, damit auch der kunstbanausenhafte Oli- garch – Stichwort Altes Testament – noch etwas damit anfangen kann. Es ist als werde dieser zu- künftige Niedergang selbst schon, wie bei einem Lotterie-Schneeball-Spiel oder einem windigen Subprime-Deal, mit einberechnet, nach dem Mo- to: take the money and run.

Im Gegensatz dazu kann, was zunächst „nur“ ei- nen spezifischen Markt bei Institutionen und we- nigen Kennern und Kennerinnen hat, irgendwann später gerade erst recht zum lukrativen Gegen- stand des Auktionsmarkts werden. Die Konse- quenz daraus kann aber nicht sein, dass man des- halb ständig auf eine zukünftige potentielle Markt- bewertung schielt. Im Gegenteil, man muss eine bewusste Immunität gegenüber genau dieser Fra- ge entwickeln: Man muss danach streben, soweit es irgend geht, vom Marktwert eines Kunstwerks *abzusehen*, um überhaupt etwas über seinen ästhe- tischen Wert sagen zu können – es also nicht, je nach Gusto, zu verachten, weil es sich gut verkauft oder eben gerade nicht gut verkauft, bzw. es wert- zuschätzen, weil es gehypt oder im Gegenteil an- geblich unterbewertet sei.

DIE KRITIK ENTLEDIGT SICH DER KUNST!

Gerade vor diesem Hintergrund teile ich die Ein- schätzung, dass es zu viele Texte gibt, die mit al- lerlei rethorisch-diskursivem Budenzauber dünne Ideen und prätentiose Machwerke hochzujazen ver-

suchen. Auch das weiß ich aus eigener Erfah- rung: ich werde ja als Redakteur einer internatio- nalen Zeitschrift per Post und Email tagtäglich über- häuft mit diesem Zeug. Seien es Presseerklärun- gen, Museumswandtexte oder Abschnitte in „klas- sischen“ Kunstkritiken: Hier wird eine Kunst- Aura des Mystischen oder des unbestechlich Kri- tischen beschworen, deren Abglanz auch für den Autoren des jeweiligen Textes mitschimmern soll. Während zugleich die Bedingungen und Verstri- ckungen, die tatsächlich herrschen, dahinter kom- plett verschwinden sollen.

Wenn also etwa beim Kunstkritik-Kritiker Christian Demand die Diagnose lautet, dass sich „die Kunst der Kritik entledigt“ habe (und auch bei Fraser klingt diese Diagnose an), schlage ich dennoch die Gegenthese vor. Wenn schon, dann genau anders herum: es ist nicht die Kunst, die sich der Kritik, sondern ein nicht unerheblicher Teil der Kritik, der sich der Kunst entledigt hat.

Was meine ich damit? Ein bestimmter Anteil der Kritik kommt in großen Teilen ohne eine kon- krete Auseinandersetzung mit Kunstwerken selbst aus. Das gilt sowohl für den Anteil, der sei- ne Rolle vornehmlich in der Entlarvung von ide- ologischen Verblendungen und künstlerischen Irr- wegen sieht, als auch jenen, der sich in erster Li- nie als schwärmerischer Vermittler und Fan von Kunstpraxis geriert.

IDEOLOGISCHE INTERESSENKONFLIKTE

Man müsste an dieser Stelle dem Leser ermüden- d lang Zitate zumuten, um zu beweisen, dass da- rin keine konkrete Auseinandersetzung vorkommt. Aber ich wage zu behaupten, dass sich, achtet man einmal darauf, an jedem zweiten oder drit- ten Text die Frage stellen wird, ob darin auch nur eine klitzekleine Erkenntnis tatsächlich aus der kon- kreten Auseinandersetzung mit Kunstwerken ge- wonnen wird.

Das heißt zugleich nicht, dass nicht ständig in solchen Texten diese konkrete Begegnung mit Kunst beschworen bzw. in vorgestanzten For- men, in lästiger Pflichtübung, scheinbar prakti- ziert wird. Anders gesagt: tatsächlich gibt es – historisch wie gegenwärtig, in Deutschland und dem Rest der Welt – leider eine Menge sowohl selbsternannter Scharfrichter und Hohepriester als auch schwärmerische Steigbügelhalter in der Kunstkritik (auch wenn sie meines Erachtens nicht wirklich dominieren). Ich glaube jedoch nicht, dass sich von der Existenz dieser auf den Wert zeitgenössischer Kunstproduktion schlie- ßen lässt: als ob, was solcher Humbug sei, nur Schwafler und Wichtigtuer anziehen könne. Die Gründe liegen vielmehr kurzgesagt – und darin

lässt, sie bloß über ihre narrativen Elemente – Texte, Zitate etc. – zu erklären.

Diese Teiltendenz einer Kritik, die sich komischerweise wenig um ihren vermeintlichen Gegenstand schert, lässt sich erstens als gegenwärtiger Ausdruck ökonomischer Zwänge und machtpolitischer Begehrlichkeiten lesen, zweitens historisch. In der Gegenwart führen sowohl Markt als auch Akademie zu *Déformations Professionnelles* (von denen wirklich keiner frei ist): Deformation durch die schiere nackte Mechanik von Angebot und Nachfrage, die den Markt bestimmt, aber ebenso auch durch administrative Ränkespiele, wie sie die Welt der Akademie kennzeichnen. Darin bildet sich im Übrigen nur ab, wie jede kreative Tätigkeit immer auch der Kräfteverhältnisse in Ökonomie und Staat unterworfen ist. Von grottenschlechter Bezahlung bis zur strukturellen Ausgrenzung von Minderheiten.

Dementsprechend favorisiere ich gegenüber Markt und Akademie als Ort für die Kunstkritik eindeutig die klassischen Publikationsorgane Zeitung und Magazin. Nicht das diese keinen Zwängen unterlägen, doch können sie versuchen, diese Zwänge gewissermaßen gegeneinander in Schach zu halten: die Zeitungen sind von Auflagenhöhe und kunstfremden Anzeigenkunden abhängig; was sie im Feuilleton zuweilen zu einem gewissen Grad dazu verleitet, Kunst nicht anhand von künstlerischer Relevanz ins Blatt zu heben, sondern nach ihrer „Relevanz“ für alle möglichen anderen Gebiete wie Tagespolitik usw.

Kunstmagazine wiederum sind nicht so sehr von Auflagenhöhe abhängig als von ihrer Reputation in Fachkreisen, d.h. ob sie von – in Marketingsprech – Meinungsmachern gelesen und ernst genommen werden; wovon wiederum die kunstbetrieblichen Anzeigen abhängig sind. Das setzt die Kunstzeitschriften dem möglichen Druck von Marktentwicklungen aus, etwa, wenn aufgrund einer schwachen Auftragslage die Versuchung größer wird, über redaktionelle Gegenleistungen Anzeigenkunden zu binden.

NÄHE UND DISTANZ

Das ist also die gegenwärtige Lage. Zurückverfolgen lassen sich die kunstkritischen Befindlichkeiten jedoch bis lange vor den radikalen Neuerungen der Moderne im 20. Jahrhundert. Beispielsweise gab es Hohepriester und Schwärmer der konservativen Akademiemalerei, aber auch Hohepriester und Schwärmer deren wie auch immer gearteten Verwerfung. Es gibt eine historische Spaltung des bürgerlichen Subjekts, die etwas mit den widerstreitenden Kräften zu tun hat, die durch die Industrialisierung zum Tragen ka-

men: literarische Figuren wie Jekyll & Hyde sind Ausdruck davon. Und doch bleiben Scharfrichter und Schwärmer wie Jekyll & Hyde die zwei Seiten der gleichen Figur: das Scharfrichterliche gilt historisch als besonders kultiviert-männlich, heterosexuell, vernünftig; das Schwärmerische als besonders weiblich, von Begierden und Launen bestimmt, im Zweifelsfall pervers und geisteskrank. Falsche Alternativen, kann man da nur sagen.

Den Scharfrichtern spricht man Kritikfähigkeit zu, den Schwärmern Einfühlungsvermögen. Empathie ohne Kritik aber ist kopflös; Kritik ohne Empathie ist blind. Ich möchte eine Kunstkritik skizzieren, die aus dieser falschen Wahl zwischen Distanz und Nähe ausschert und sozusagen stereoskopisch schaut und damit plastisch. Sie mag ein Ideal sein, aber in Ansätzen, gelungenen Momenten existiert sie. Diese Kunstkritik liebt die Kunst und muss gerade deshalb um so härter zuweilen mit ihr ins Gericht gehen; ihr geht es aber zugleich darum, in Worte zu fassen, was diese Liebe überhaupt entfacht hat und günstigenfalls weiterbestehen lässt. Ich schlage zwei Rollenmodelle dafür vor. Die radikalkritischen Fans: aus der Nähe entwickeln sie Distanz. Und die glühend Distanzierten: aus der Distanz entwickeln sie Nähe.

RADIKALKRITISCHE FANS

Radikalkritischer Fan ist zum Beispiel der legendäre Rockmusikkritiker Lester Bangs, der über Lou Reed schreibt wie ein Liebender, der im großen Streit die fiesesten und verletzendsten, aber auch wahrsten Beobachtungen formulieren kann.¹² Oder der Philosoph Maurice Merleau-Ponty über Jean-Paul Sartre. Aus einer Position enger Freundschaft ringt sich Merleau-Ponty angesichts einer fundamentalen politischen Differenz zu einer Abrechnung durch: Sartre hatte im Gegensatz zu Merleau-Ponty Mitte der Fünfziger Jahre noch angesichts der Gulags den Stalinismus verteidigt. Die Kritik an Sartre in Merleau-Pontys Buch *Die Abenteuer der Dialektik* (1955) ist gerade deshalb umso treffender und vernichtender, als sie über lange Passagen so geschrieben ist, als würde Merleau-Ponty aus der Innensicht ebendiese Position Sartres voll und ganz einnehmen – um sie dann um so wirksamer zu zerlegen.¹³

Ein weiteres Beispiel ist *Kontrolliert* (1987) von Rainald Goetz, sein Roman zur RAF. Seine Schreibhaltung lässt sich kurzgesagt so bezeichnen: den Affekt der Auflehnung gegen den Staat voll teilen, annehmen – und dennoch seine Tendenz zur Vernichtung, zum Menschenopfer, radikal ablehnen.

Gegenstand fortwährender gesellschaftlicher Verhandlung. Es lassen sich aber vielleicht doch fünf Grundfragen formulieren, die als Leitgedanken Geltung behalten:

- Erstens, reflektiert das Kunstwerk seine Zeit?
- Zweitens, setzt der Künstler/die Künstlerin das Material auf gekonnte, intelligente oder/und fantasievolle Weise ein?
- Drittens, ist das resultierende Kunstwerk benennbar originell, witzig oder geistreich?
- Viertens, berührt mich dieses Kunstwerk oder überrascht es mich, erfahre ich neues (zumindest eines davon)?
- Fünftens, wenn ich das Kunstwerk an den in ihm enthaltenen oder es flankierenden Behauptungen messe, hält es dann diesem Vergleich stand, löst es seine „Versprechen“ wirklich ein?

Diese Fragen also können mir einen Weg zur Bewertung eines Kunstwerks weisen. Aber zu dieser Bewertung kommen muss ich immer noch selbst; und ich muss bereit sein, für diese Bewertung einzutreten, notfalls auch zu streiten. Das Problem ist nur, womit wir bei einer zugegeben etwas kulturpessimistischen Schlusspointe landen, dass „Streiten“ unter den Bedingungen von Facebook ein eigentlich nicht vorgesehener Vorgang ist. Bekanntlich gibt es ja keinen „unlike“, geschweige denn „hate“-Button. Wobei das natürlich auch seine guten Gründe hat, es gibt kaum etwas unheimlicheres als digitales Mobbing.

GEGENSEITIGE VERNETZUNG UND VERSTRICKUNG

So oder so ist der Kritiker der Gegenwart ein Netzwerker, ein Selbstvernetzer und in diesem Sinne eigentlich kein Kritiker mehr, denn auf Distanz gehen zu etwas ist nicht vorgesehen: Sie oder er muss ständig darauf bedacht sein, aus dem selbst mit gewobenen sozialen Netz nicht herauszufallen. Diese Welt digitaler Vernetzung, die Kritik in der Regel nur als Link kennt oder als schweigendes Ignorieren (Freundschaftsanfrage für immer unbeantwortet lassen etc.), korrespondiert dabei mit einer sozial prekären Situation im freien kulturellen Schaffen, in der offene Konfrontation als existenzbedrohend empfunden wird.¹⁶

Aber warum ist das so? Die Kunst stellt trotz aller Erweiterungen und Globalisierungen immer noch ein vergleichsweise kleines Biotop dar, in dem soziale Netzwerken sich für Künstler, Kuratoren und Kritiker gleichermassen als überlebenswichtig erweist. Die gegenseitige Vernetzung – oder sollten wir lieber von Verstrickung sprechen? – wird durch die Internationalisierung durch Easyjet-Kultur (Leute leben in Berlin, arbeiten

aber in Zürich oder Oslo etc., pendeln also dank Billigfliegern) nur noch verstärkt, zugleich aber auch fragmentiert (man kennt deutlich mehr Leute, aber es fällt zugleich schwerer, zu ihnen ein genügend intensives Verhältnis aufzubauen). Offene Kritik ist beinahe unmöglich – jeder potentielle Gegner könnte ja der nächste Projektpartner werden. Der Vernetzungsgrad, den junge Kulturschaffende heute für sich herstellen – ob auf Ausstellungsempfängen oder bei Facebook – ist mindestens genauso wichtig wie das, was sie tatsächlich kreativ machen. Vielleicht war das im Prinzip schon immer so; aber die Angst vorm Herausgeschnittensein aus dem sozialen Geflecht hat sich offenbar erhöht. Ein Effekt, der durch die Erosion von öffentlicher Wohlfahrt in vielen Ländern sehr verstärkt wird.

AUF DEM WEG ZU EINER NEUEN KULTUR DER KRITIK

Die Achtziger Jahre waren ein Jahrzehnt der polemischen Ironie. „Keiner hilft keinem“ war Martin Kippenbergers Motto für den absurden Männerbund der „Lord Jim Loge“, übersetzt hieß das: Vor meinem Witz ist keiner sicher, auch ich selbst nicht. Wir dagegen leben im Zeitalter der Postironie, das Motto könnte lauten: „Alle helfen allen“, was übersetzt heisst: Ich tue dir nichts, wenn du mir nichts tust. Selbst der ödipale Stoff ist abhanden gekommen: Selten waren auch laut Umfragen Kinder so einverstanden mit ihren Eltern wie heute. In den Achtziger und Neunziger Jahren bildeten sich Gruppen über scharfe Abgrenzung, ein Vorgang, der auch immer wieder Gruppenopfer verlangte, es musste ein „Verräter“ isoliert werden, um den Gruppenzusammenhalt zu gewährleisten. Vielleicht hat uns die Facebook-Kultur von diesem Zwang zumindest teilweise befreit. Im Gegenzug müssen wir dieser Kultur der Social Media eine Kritikfähigkeit nun wieder einimpfen, die ohne die Feigheit des digitalen Mobbing auskommt. Die Occupy-Bewegungen besonders in den USA weisen einen Weg auf, wie das geschehen könnte, denn sie kommen ohne „Leader“ aus, können pragmatisch und polemisch zugleich sein. Hohepriester, Scharfrichter, Schwärmer – all diese Typologien werden sich vielleicht auflösen zugunsten hybrider Formen der Selbstpositionierung, die weniger mit Beliebigkeit als mit Beweglichkeit im Denken zu tun haben: scharf polemisieren, dort wo es nötig ist, schwärmen dort, wo es Grund zu Enthusiasmus gibt. Die auf Kritikvermeidung ausgelegte Kultur von Facebook wäre also – man wagt die zuletzt kulturoptimistische Prognose – eher eine Art Übergangsphänomen hin zu einer über ihre eigenen Verstrickungen und Widersprüche aufgeklärten Kultur der Kritik.

ANMERKUNGEN

¹ Dieser Essay stellt die wesentlich erweiterte und um die gegenwärtige Frage der Vernetzung aktualisierte Fassung eines früheren Textes dar, der erschien unter dem Titel: „Hi Freaks. Zu Scharfrichtern, Schwärmern und anderen Mutanten der Kunstkritik“, in Montag Stiftung Bildende Kunst, Noemi Smolik (Hg.), *Sprache als Tarnung? Das Dilemma der Kunstkritik*, Bonn 2008, S.14–25.

² Ich beziehe mich hier vor allem auf Christian Demands Analyse in seinem Buch *Die Beschämung der Philister. Wie die Kunst sich der Kritik entledigte* (Hannover 2003), stellvertretend für Pauschalkritiken an der modernen und zeitgenössischen Kunst, die weniger intelligent als die seine sind.

³ Andrea Fraser, „There is no place like home“, Whitney Biennial 2012 (Katalog), New York 2012, S. 28–33.

⁴ Fraser, „There is no place like home“, S. 33.

⁵ Fraser, ebd.

⁶ Sigmund Freud, „Negation“ [1925], in *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, vol. XIX, London 1961, S. 235–36, zit. nach Fraser, S. 32.

⁷ Samuel Keller, zitiert von seinem späteren Nachfolger Marc Spiegler, ‘Do Art Critics Still Matter? Today’s frenetic art world pushes criticism to the sidelines – and many critics are not helping matters’, *The Art Newspaper*, April 2005, <http://tinyurl.com/26hnc>

⁸ Das ist im übrigen, was Fraser zwar richtig diagnostiziert, aber falsch anwendet: Wenn sie die Kunstwelt meint, redet sie grundsätzlich nur von New York; dass z.B. Finanzmagnaten im für die Kunstwelt wichtigen deutschsprachigen Raum vergleichsweise eine untergeordnete Rolle gegenüber „klassischem“ Reichtum beim Kunst-Mäzenatentum spielen, während trotz aller Gegentendenzen insgesamt immer noch sehr stark ein öffentlicher Kulturauftrag gilt, kommt bei ihr nicht vor. Das mag den Notwendigkeiten der Pole-

mik geschuldet sein, zugleich aber auch einem New-York-typischen Kunstwelt-Narzissmus; selbst in Sachen Korruptiertheit und Niedergang will man sich noch als einsame Weltspitze verstanden wissen.

⁹ Helmuth Plessner, *Die Stufen des Organischen und der Mensch*, Berlin/New York 1975 (orig. 1928), S. 406.

¹⁰ „[the art world] is, after all, a great place to meet retired arms dealers.“ Jeremy Deller in „What the world needs now...“, Umfrag zu Kunst & Politik, in *frieze* Nr. 87, November/Dezember 2004, S. 88.

¹¹ Diesen Begriff übernehme ich von dem Musikkritiker und Radio-DJ Klaus Walter, der ihn im Zusammenhang mit Alt-68ern gebraucht hat, die z.B. jedwede Popmusik der Gegenwart an ihren Initiationserlebnissen mit Bob Dylan oder den Rolling Stones messen.

¹² Lester Bangs, „Let Us Now Praise Famous Death Dwarves, or, How I Slugged It Out with Lou Reed and Stayed Awake“, (*Creem*, März 1975) in Bangs, *Psychotic Reactions and Carburetor Dung*, Greil Marcus (Hg.), New York 1988.

¹³ Maurice Merleau-Ponty, *Die Abenteuer der Dialektik*, übers. von Alfred Schmidt und Herbert Schmitt, Frankfurt am Main 1968 (frz. 1955).

¹⁴ Rainald Goetz, „Norbert Bisky“, Vanity Fair Online, 30. Dezember 2007, <http://tinyurl.com/2kyqnf>

¹⁵ Thierry de Duve, „Theory & Practice“, Vortrag im Rahmen von „Frieze Art Projects“ während der Frieze Art Fair, 13. Oktober 2007, <http://tinyurl.com/2pltwa>

¹⁶ Man könnte anfügen: Erst wenn die Existenz *unmittelbar* und grundlegend von Freiheit und Würde beschneidender Unterdrückung bedroht ist, wie in den Ländern des arabischen Frühlings, kann aus so etwas wie Facebook ein Mittel der Konfrontation werden.



JÖRG HEISER

Co-Chefredakteur des internationalen Kunstmagazins *frieze*, Herausgeber von *frieze* d/e. Autor für die „Süddeutsche Zeitung“. Er ist Gastprofessor an der Kunstuniversität Linz und lehrt an der Hochschule der Bildenden Künste Hamburg. 2007 erschien sein Buch *Plötzlich diese Übersicht*. Was gute zeitgenössische Kunst ausmacht (Ullstein/Claassen) und zuletzt der Band *Sculpture Unlimited* (hg. mit Eva Grubinger, Sternberg Press 2011). Heiser kuratierte u.a. die Ausstellung *Romantischer Konzeptualismus* (Kunsthalle Nürnberg und Bawag Foundation Wien, 2007). Er lebt in Berlin.

Jörg Heiser entwirft eine zeitgenössische Typologie der kunstkritischen Rollenbilder.

DAGMAR DANKO

KRITIK, VERMITTLUNG, SUBVERSION

KUNSTKRITIK IN UND DURCH GESELLSCHAFTSTHEORIEN

Im Rahmen der Vortragsreihe „Kritik nach der Kritik“ an der Zürcher Hochschule der Künste fragten die Veranstalter nach den Aufgaben einer „kritischen Kunst-Vermittlungs-Praxis“ für die Gegenwart. Überlegungen dazu haben dabei nicht nur die Kunstkritiker selbst anzustellen, sondern Vertreter unterschiedlicher Disziplinen und verwandter Forschungsrichtungen, zu denen auch die Kunstsoziologie gehört. Im Folgenden wird auf die Künste und die Kunstkritik eingegangen, indem aus kunstsoziologischer Perspektive auf die Kunstkritik bei Gesellschaftstheoretikern fokussiert wird.

I. THEORIE, KOMMENTAR ODER KRITIK?

Was Kunstsoziologinnen und Kunstsoziologen machen, ist eine Frage, auf die es so viele unterschiedliche Antworten wie Forscher auf diesem Gebiet gibt. Auch etliche Jahrzehnte nach der ‚Gründung‘ der Kunstsoziologie werden immer noch das Feld, die Aufgabengebiete und Methoden abgesteckt. Dies wird gleich zu Beginn eingeräumt, weil im Folgenden behauptet wird, dass mindestens die Auseinandersetzung mit der Trias der *Produktion*, *Vermittlung* und *Rezeption* von Kunst zum zentralen Aufgabenbereich der Kunstsoziologie gehört (unter vielen anderen vgl. Gerhards 1997, Heinich 2001). Was alles noch dazukommt – und das ist nicht wenig – ist schon lange Gegenstand

intensiver Diskussionen (vgl. Danko 2012). Dies muss man sich im Hinblick auf das hier interessierende Thema bewusst machen, mit dem nach den Möglichkeiten, nach Sinn und Zweck von Kunstkritik gefragt wird.

DIE KUNSTKRITIKER. Von wem ist Kunstkritik zu erfahren, wer betreibt sie? Wir sind es gewohnt, dass es Experten gibt, die sich kunstkritisch äußern, Experten, die selbst Teil des Kunstbetriebs sind. Kunsthistoriker, Kunstwissenschaftler, Fachjournalisten oder aber Akteure, die über andere Tätigkeiten in der Kunstwelt die Legitimation zur Kritik erhalten haben: Museumsleute, Kuratoren, Galeristen, Kunsthändler, auch Sammler. Die Kritik an Kunst kommt aus dem Kunstbetrieb selbst. Wo die Kunstkritiker in der oben genannten Trias zu positionieren sind, ist für Kunstsoziologen eindeutig: Die Kunstkritik steht auf der Seite der Vermittlung, die sich zwischen die Produktion und die Rezeption von Kunst schiebt. Gleichwohl ist die Situation weitaus komplexer, insofern als deutlich wird, wie sehr zum Beispiel Kunstkritiker die Rezeption von Werken lenken, gar beeinflussen können, und man darf auch Rückkoppelungseffekte auf die Produktion der Werke vermuten. Des Weiteren muss der Kunstkritiker für die Vermittlung der Werke diese erst einmal rezipieren, sodass er stets Rezipient und Vermittler zugleich ist. Der Kunstkritiker ist kein Medium, durch das das Werk ungefiltert und da-



Abb. 1: Hans Haacke, Les must de Rembrandt, 1986. – „So wie Bourdieu die Soziologie in der Pflicht sieht, verdeckte, verborgene Strukturen offenzulegen, die ungleiche Herrschaftsverhältnisse ermöglichen bzw. generieren, so legt auch Haacke in und mit seinen Arbeiten verdeckte, verborgene Strukturen im Kunstbetrieb offen, die zumindest fragwürdige Machtverhältnisse und Einflussnahmen erkennen lassen.“ Dagmar Danko

mit unverändert hindurchfließt. Der Kunstkritiker selegiert – bestenfalls nach nachvollziehbaren Kriterien.

DIE KUNSTREZIPIENTEN. Was die Kunstrezipienten – die Betrachter, die Hörer, die Leser, die Zuschauer, kurzum: das Publikum – betrifft, so gehört es zu den klassischen, fast typischen Aufgaben der Kunstsoziologie, danach zu fragen, wie dieses Publikum beschaffen ist: Handelt es sich um das sogenannte Bildungsbürgertum oder eher um bildungsferne Schichten? Sind die Rezipienten eher jünger oder älter? Sind darunter eher Männer oder Frauen? Für jedes Museum, jede Ausstellung, für jedes Konzert und jede CD, jedes Buch und jeden Film lässt sich bestimmen, wer die Abnehmer dieser Kunst sind, was sie zum Kunstkonsum bewegt und möglicherweise auch feststellen, was sie von dieser Kunst halten. Üblicherweise handelt es sich dabei um Untersuchungen des sogenannten breiten Publikums. Man kann sich jedoch auch einen kleinen Kreis von Kunstrezipienten vornehmen, die besondere Merkmale aufweisen. So lässt sich zum Beispiel das Verhältnis von Politikern zu Kunst klären, Studierender verschiedener Fächer oder Bewohner bestimmter Gegenden. Ein weiterer, spezifischer Rezipientenkreis wären diejenigen Intellektuellen, die zwar nicht zum klassischen Expertenkreis der Kunstwelt gehören, die keine Kunsthistoriker oder -wissenschaftler sind (oder Literatur- oder Musikwissenschaftler) und die auch nicht im Kunstbetrieb tätig sind, die sich aber nicht minder und immer wieder über die Künste äußern. Wenn man von diesen einige auswählt, dann untersucht man gleichsam nicht die ‚Beschaffenheit‘ des Publikums einer bestimmten Kunst, sondern nimmt sich eine bestimmte Personengruppe vor und prüft sozusagen umgekehrt, welche Kunst sie wie rezipieren.

DIE GESELLSCHAFTSTHEORETIKER. Welche Kunst wie rezipiert und bewertet wird ist die Frage, die in Bezug auf eine Reihe recht bekannter Intellektueller gestellt werden kann, namentlich die Deutschen Jürgen Habermas und Niklas Luhmann sowie die Franzosen Pierre Bourdieu, Jean-François Lyotard, Gilles Deleuze, Jacques Derrida und Jean Baudrillard (ausführlich vgl. Danko 2011). Zur Frage, welches das Interesse an gerade diesen Autoren und das sie verbindende Element ist, sind zwei Aspekte hervorzuheben. Erstens handelt es sich bei diesen Autoren um Angehörige ein und derselben Generation.¹ Wenn man außerdem berücksichtigt, dass es sich um ‚Westeuropäer‘ handelt, ist festzuhalten, dass sie sehr ähnliche Erfahrungen teilen: die Nachkriegszeit, die Studentenbewegung

von 1968, den Kalten Krieg, die Wende sowie Phänomene und Tendenzen, die einmal unter dem Schlagwort der ‚Globalisierung‘ und einmal unter dem der ‚neuen Medien‘ zu subsumieren wären. Das heißt auch, dass sie ex aequo dieselben Kunstrichtungen miterlebt haben. Für welche der für sie zeitgenössischen Kunstformen sie Interesse bekunden, welche sie schätzen und welche nicht, sind einige der leitenden Fragen der Untersuchung. Zweitens handelt es sich bei den genannten Autoren natürlich nicht nur um irgendwelche Zeitgenossen, sondern um Soziologen, Sozialtheoretiker, Philosophen, die man als Gesellschaftstheoretiker bezeichnen kann. Sie alle haben sich in zahlreichen Publikationen über die Gesellschaft ihrer Zeit, über ihre Kultur und Politik geäußert und damit Gesellschaftsanalyse betrieben – und nicht selten auch Gesellschaftskritik.

In diesem Zusammenhang ist von Bedeutung, dass diese Autoren eine Zeit lang so etwas wie die ‚erste Adresse‘ waren, an die man sich wandte, wenn man etwas über die Gegenwartsgesellschaft wissen wollte, wenn man begreifen wollte, worauf bestimmte Entwicklungen hinweisen. Auch und vor allem deshalb stellt sich die Frage, wie diese Autoren mit der Kunst ihrer Zeit umgegangen sind, wie sie sie innerhalb ihrer Theorien zur Sprache bringen, wie sie sie in ihrem Theoriegebäude einfügen. Wenn jemand als relevanter Zeitdiagnostiker angesehen ist, was sagt er über die Künste? Und vor allem über die zeitgenössische Kunst, über die, die aktuell im Werden ist und gerade rezipiert wird, die Kunst, die zu genau jener Zeit geschaffen wird, in der die analysierten gesellschaftlichen Entwicklungen vonstatten gehen? Sehen diese Autoren Zusammenhänge? Verbindungslinien? Weisen sie der Kunst eine bestimmte Rolle zu?

DIE ‚KUNSTTEXTE‘. Dies alles setzt voraus, dass sich diese Gesellschaftstheoretiker tatsächlich mit den Künsten auseinandergesetzt haben, dass sie tatsächlich über sie geschrieben haben.² Folglich haben wir es mit Autoren zu tun, die auch über die Künste – und nicht zuletzt die zeitgenössische Kunst, um die es hier geht – nachgedacht haben, die sie in ihre Theorien integriert haben oder die ihre Gesellschaftsanalyse gar ganz mit einer Kunstanalyse haben zusammenfallen lassen. Fast jeder dieser Autoren legt eine große Monografie über Kunst vor: So zum Beispiel Luhmann 1995 *Die Kunst der Gesellschaft*, Bourdieu 1992 *Die Regeln der Kunst*, Deleuze 1981 die Studie *Logik der Sensation* über Francis Bacon, Derrida 1978 *Die Wahrheit in der Malerei*. Doch dies sind nur die offensichtlichen Publikationen. Alle Autoren haben vielmehr im Rahmen weiterer Schriftformen die Künste

te thematisiert: Einmal in ihren gesellschaftstheoretischen Hauptwerken – so zum Beispiel Habermas in der 1981 erschienenen *Theorie des kommunikativen Handelns* – und in Form von dem, was als ‚Kunsttexte‘ bezeichnet werden soll. Diese Kunsttexte sind als Aufsätze oder Artikel erschienen, basieren nicht selten auf dem einen oder anderen Vortrag und sind manches Mal – und dies ist ziemlich bemerkenswert – auch in Kunstzeitschriften oder Ausstellungskatalogen erschienen.

Was ist die Intention dieser Kunsttexte? An wen sind sie adressiert? An diejenigen, die sich für die Theorien der Autoren interessieren? Oder an diejenigen, die sich prinzipiell für Kunst oder einen bestimmten Künstler interessieren? So unbestimmbar der Adressat dieser Texte, so unbestimmbar ihr ‚Wesen‘ bzw. die ‚Natur‘ dieser Kunsttexte. Man findet darunter ausgearbeitete abstrakte Kunsttheorien, konkrete Kunstwerk-betrachtungen, Kunstkommentare, auch Kunst-kritiken. Weiter oben wurde erwähnt, dass Texte, die in diese Richtung gehen, der Kunstkritik als Vermittlungsinstanz zugeordnet werden und für gewöhnlich von Akteuren stammen, die aus dem Kunstbetrieb selbst kommen. Das trifft hier nicht zu.

DAS VERHÄLTNISS VON KUNSTKRITIK UND GESELLSCHAFTSTHEORIE. Die Kunsttexte sind ‚hybride‘ Texte, die zwischen Theorie, Kommentar und Kritik schwanken. Dabei machen sie auch die ambivalente Rolle ihrer Autoren deutlich, die zwischen Gesellschaftstheoretiker, Kunstrezipient und Kunstkritiker schwanken. Welches sind also die Wechselwirkungen zwischen Kunst und Theorie, die in diesen Kunsttexten ersichtlich werden? Welcher Einfluss auf die Konzeption von Gesellschaft durch die Kunstbetrachtung ist herauszulesen? Welcher Einfluss auf die Kunstanalyse durch die jeweilige Konzeption von Gesellschaft wird erkennbar? Werden die Autoren von den Künsten zu neuen Ideen angeregt oder zitieren sie diese lediglich als Beispiele für ihre Theorien? Last, not least: Wie interpretieren sie zeitgenössische Kunst?

Viele Fragen, die den Blick auf diese Kunsttexte schärfen. Im Folgenden ist von vorrangigem Interesse, was es mit der Nähe zur Kunstkritik und ihrer Rückkoppelung an die Gesellschaftskritik auf sich hat. So wird auf einige der Autoren genauer eingegangen und im Anschluss daran aufgezeigt, wie es – zumindest in diesen Fällen – um das Verhältnis zwischen Kunstkritik und Gesellschaftstheorie steht.

II. KUNST ALS KRITIK

PIERRE BOURDIEUS FEINE UNTERSCHIEDE. Pierre Bourdieu ist bekannt dafür, nicht nur in Bezug auf die Künste, sondern in Bezug auf viele verschiedene Bereiche der Frage nachgegangen zu sein, wie soziale Ungleichheit entsteht. Ob er sich nun das französische Bildungswesen, den Literaturbetrieb im Frankreich des 19. Jahrhunderts oder das Feld der Wissenschaften und darin die Position der Soziologie vornimmt – in jeder Studie stellt er die Analyse von Herrschaftsverhältnissen ins Zentrum, untersucht, wie sie sich etablieren konnten und wie sie sich immer wieder aufs Neue reproduzieren. Daraus entwickelt er seine äußerst populär gewordene Distinktionstheorie, nach der die Oberschicht permanent bemüht ist, sich von den unteren Klassen abzugrenzen – zu *distinguiere* –, um ihre besondere Position hervorzuheben. Dies geschieht auch über unterschiedliche Vorlieben hinsichtlich des Kunst- und Kulturkonsums. Bourdieu zufolge legt die Oberschicht besonderen Wert auf einen Kunstgeschmack mit sogenannter hoher Legitimationskraft, das heißt, dass sie schwer zugängliche Hochkunst im Unterschied zu eher populären Kunstformen bevorzugt. Diese Hochkunst ist jedoch nicht per se schwer zugänglich, sondern deshalb, weil besonderes Wissen vonnöten ist, um sie genießen zu können, Wissen, das eine Bildungselite für sich reserviert. Diese Grundgedanken formuliert Bourdieu schon in den 1960er Jahren aus, besondere Bekanntheit und Wirkkraft entfalten sie jedoch erst ab 1979 mit Erscheinen seines Klassikers *Die feinen Unterschiede*.

HANS HAACKES OFFENLEGUNG VERBORGENER STRUKTUREN. Bourdieu ist ein Gesellschaftsanalytiker, dessen zentrales Anliegen nicht nur die *Beschreibung* von Macht- und Herrschaftsverhältnissen ist, sondern das *Aufdecken* von Macht- und Herrschaftsverhältnissen. Welcher zeitgenössischen Kunst widmet er dabei seine Aufmerksamkeit? Bourdieus kunstsoziologisches Hauptwerk, *Die Regeln der Kunst* von 1992, fokussiert auf die Person Gustave Flauberts. Doch im Rahmen einer anderen Publikation macht er deutlich, wie sehr es ihm sein Zeitgenosse Hans Haacke angetan hat. Dass seine Wahl auf Haacke fällt, verwundert auf markante Weise *nicht*. So wie Bourdieu die Soziologie in der Pflicht sieht, verdeckte, verborgene Strukturen offenzulegen, die ungleiche Herrschaftsverhältnisse ermöglichen bzw. generieren, so legt auch Haacke in und mit seinen Ar-

beiten verdeckte, verborgene Strukturen im Kunstbetrieb offen, die zumindest fragwürdige Machtverhältnisse und Einflussnahmen erkennen lassen. Die Arbeit *Les must de Rembrandt* von 1986 (Abb. 1) ist die Installation eines nachgebauten Juweliergeschäfts von Cartier in Form einer Art Bunker. Cartiers damaliger Hauptaktionär, die südafrikanische Rembrandt Group, missachtete grundlegende Rechte ihrer afrikanischen Arbeiter, die Gold für westliche Luxusmarken abbauten. Gleichzeitig ist Cartier ein Unternehmen, das als Kunstförderer tätig wird. Andere Arbeiten Haackes betreffen ebenfalls große, private Unternehmen, die offenbar dubiosen Aktivitäten und Geschäften nachgehen und oftmals zugleich die Künste fördern.

FREIER AUSTAUSCH. So lässt sich sagen, dass sich Haacke prinzipiell mit den Folgen politischer und ökonomischer ‚Übergriffe‘ auf die Kunst auseinandersetzt – ein Punkt, der ihn mit Bourdieu verbindet. Die beiden Männer führen Anfang der 1990er Jahre ein äußerst angeregtes Gespräch, das in der Folge 1994 in Buchform veröffentlicht wird (vgl. Bourdieu/Haacke [1994] 1995). Bourdieu, der Kunst gerne als Widerstand gegen Unterdrückung und politische und wirtschaftliche Missstände und Einflussnahmen verstehen möchte, schätzt Haackes Kunst sehr, der nicht selten genau solche Motivationen zugrunde zu liegen scheinen. Für Bourdieu kann und sollte Kunst als Kritik an den Verhältnissen fungieren – genauso wie auch die Soziologie. Was er als Gesellschaftskritik formuliert und ausarbeitet, sieht er somit in den Werken von Hans Haacke gespiegelt.

III. KUNSTKRITIK ALS VERMITTLUNG

JÜRGEN HABERMAS’ HERRSCHAFTSFREIER DISKURS. Jürgen Habermas ist der Theoretiker des sogenannten ‚herrschaftsfreien Diskurses‘. In seinen Grundgedanken wird er zwar von ähnlichen Vorstellungen wie Bourdieu geleitet – nämlich denen, dass in der Gesellschaft gegebene, ungleiche Herrschafts- bzw. Machtverhältnisse zu überwinden sind –, doch setzt Habermas statt auf Widerstand oder gar Kampf auf die Kommunikation der Menschen untereinander. In der Überzeugung, dass es möglich ist, mit Vernunft und Aufklärung eine herrschaftsfreie, zwangsfreie Gesellschaft zu erreichen, plädiert er dafür, das „Projekt der Moderne“ (vgl. Habermas [1980] 1994) unbedingt fortzuführen. So steht Habermas all jenen Entwicklungen kritisch gegenüber, die aus seiner Sicht die Fortführung des

Projekts der Moderne gefährden oder infrage stellen. Dazu gehören, auf die Sphäre der Kunst bezogen, einmal die historischen Avantgardebewegungen und – hinsichtlich zeitgenössischer Kunstformen – postmoderne Richtungen in der Kunst, die Habermas bevorzugt als „Antimoderne“ (vgl. ebd.) bezeichnet, als Versuch, die Moderne zu verabschieden.

SEAN SCULLYS MALEREI DER MODERNE. So stellt sich auch bei Habermas die Frage, welche zeitgenössische Kunst bei ihm positive Kritik erfährt. Welche Kunst oder welcher Künstler ist in der Lage, zum Projekt der Moderne beizutragen? Dazu muss angeführt werden, dass die Künste für Habermas in der Tat an der Emanzipation von Herrschaftszwängen und an der Fortführung des Projekts der Moderne teilhaben und teilhaben sollen. Dies ist das Kriterium, mit dem er DADA, Surrealismus und Postmoderne ablehnt: Kunst habe nur *als* Kunst ‚radikales‘ Potenzial. Versuchen die Künstler, die Grenzen zwischen Kunst und Leben zu sehr zu verwischen oder wird versucht, „alles als Kunst und jeden zum Künstler zu deklarieren“, so bezeichnet er all dies als „Nonsense-Experimente“ (ebd.: 46). Über eine Arbeit des Malers Sean Scully hingegen, *Four Large Mirrors* von 1999 (Abb. 2), schreibt Habermas in einem Aufsatz für einen Ausstellungskatalog: „Scully erteilt dem Experimentieren mit den selbstverzehrenden Zweifeln an der Fortsetzungsfähigkeit der Moderne eine Absage. ... Scully folgt nicht den seit den 60er Jahren einsetzenden Tendenzen zur Auflösung der klassischen Moderne, zur Überschreitung ihrer Grenzen.“ (Habermas 2003: 68, 69) Was Habermas für die Gesellschaft realisiert sehen möchte, sucht er auch in den Künsten. So findet er in Scully einen Maler, der nach seinem Verständnis wie er an das Projekt der Moderne glaubt.

VERMITTELNDE INSTANZ. Weiter muss angemerkt werden, dass gerade auch die Kunstkritik zum Projekt der Moderne beizutragen hat, insofern sie Aufklärung betreiben soll. Für Habermas ist mit der Autonomisierung der Kunst als eigenständiger Sphäre notwendig geworden, dass sich zwischen die Kunstwerke und die Kunstbetrachter eine vermittelnde Instanz schiebt, welche die Kunstwerke in eine „normale“ Sprache übersetzt (Habermas 1985: 244). Die Inhalte von modernen Kunstwerken erschließen sich dem Laienrezipienten nicht mehr aus sich heraus. Deswegen ist es die Aufgabe der Kunstkritik, eine „Übersetzungsleistung“ (ebd.) zu vollbringen und zwischen den Expertenkulturen und der All-



Abb. 2: SEAN SCULLY, *Four Large Mirrors*, 1999. – „Was Habermas für die Gesellschaft realisiert sehen möchte, sucht er auch in den Künsten. So findet er in Scully einen Maler, der nach seinem Verständnis wie er an das Projekt der Moderne glaubt.“ Dagmar Danko

tagswelt zu vermitteln. Damit steht Habermas jedoch solchen Kunsttexten kritisch gegenüber, die einleitend als ‚hybride‘ Texte bezeichnet worden sind: Kunstwerkbesprechungen, die zwischen Kunstkritik, Kunsttheorie und Kunstkommentar changieren und manchmal sogar selbst zu einem künstlerischen Text werden. Kunstkritik aber, die zu Kunst wird, ebnet laut Habermas die Gattungsunterschiede zwischen Philosophie und Kunst ein, womit die vermittelnde Funktion der Kritik verloren gehe. Solche Kunstkritiken, die kaum noch Kunstkritiken seien, sieht er vor allem in den Texten der Autoren und Theoretiker der Postmoderne, namentlich vor allem Jacques Derrida.

IV. KUNSTKRITIK ALS SUBVERSION I: DIE DEKONSTRUKTION

JACQUES DERRIDAS ASSOZIATIVES DEKONSTRUIEREN. Jacques Derrida (und beispielsweise auch Jean-François Lyotard) arbeitet sich auf eine Art und Weise an Kunstwerken ab, die manche seiner Kunsttexte durchaus in die Nähe der Poesie rückt. Kunstwerke werden von Derrida der ‚Praxis‘ oder ‚Bewegung‘ der Dekonstruktion unterzogen, das heißt zwar besprochen und kommentiert, aber nicht im traditionellen,

sozusagen herkömmlichen Sinne analysiert und erklärt. Die Dekonstruktion kann laut Derrida weder als Kritik, noch als Methode oder Verfahren bezeichnet werden. Der Gedanke dahinter ist vielmehr, einen eigenen Zugang zum Werk zu finden und den Assoziationen, die es auslöst, freien Lauf zu lassen. Nur, indem man nicht versucht, vorgefertigte Interpretationsschemata anzuwenden, wird man der Singularität des Werkes gerecht. Wenn Derrida Kunstwerke dekonstruiert, versucht er daher, Inhalte freizulegen, die nicht offensichtlich aus dem Bild oder Text hervorgehen. Er verknüpft das, was ihm einfällt, mit anderen Bildern und Texten und liest dabei nicht ‚den einen‘ Inhalt heraus, der womöglich vom Künstler oder Autor intendiert war, sondern entwickelt, ja, kreierte mehrere, fragmentierte Inhalte. So nimmt die Dekonstruktion Werke nicht nur auseinander, destruiert nicht nur, sondern konstruiert gleichermaßen, lässt etwas Neues entstehen.

MARIE-FRANÇOISE PLISSARTS MONTAGE EINER BEZIEHUNG. Der Weg, den Derrida dabei bestreitet, ist häufig der, Begriffe so weit infragezustellen, dass sich Widersprüche abzeichnen und dass sich eine regelrechte Dissemination an möglichen Bedeutungen ergibt, die unabschließbar bleibt. Auch deshalb fangen seine Kunsttexte oftmals mitten im Satz an und

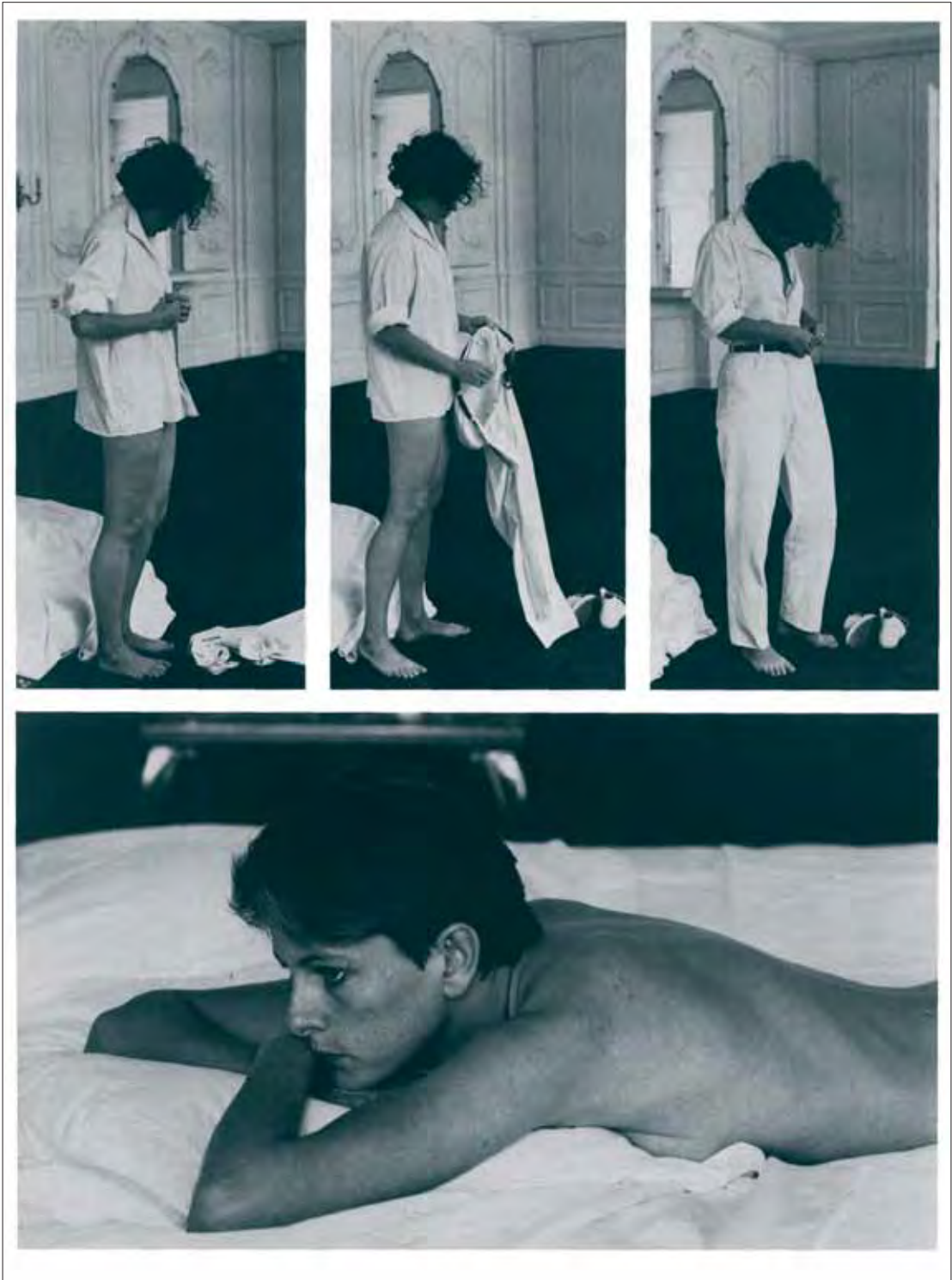


Abb 3: MARIE-FRANÇOISE PLISSART, Recht auf Einsicht, 1985. – „In aller Konsequenz schreibt Derrida an einer anderen Stelle im Kunsttext zu der Foto-Serie von Marie-Françoise Plissart: ‚Wir, die wir sprechen, sind die überflüssige Illustration des Werks.‘“ Dagmar Danko

hören genauso abrupt wieder auf. Für eine Foto-Arbeit der Künstlerin Marie-Françoise Plissart verfasst Derrida einen Text, der 1985 zusammen mit ihren Fotografien unter dem Titel *Recht auf Einsicht* erscheint. Dabei handelt es sich – laut den Sprechern, die in Derridas Text vorkommen (welcher dialogisch aufgebaut ist) – um die Dekonstruktion der Gattung ‚Foto-Roman‘. Zu Beginn und gegen Ende sieht man Schwarz-Weiß-Fotografien von zwei Frauen beim Sexualakt (Abb. 3). Die Fotos dazwischen deuten – vom Inhalt und ihrer Anordnung her – auf die Geschichte eines Streits oder gar einer Trennung hin, die eine der Frauen dazu veranlasst wegzulaufen, bevor sie dann wieder zueinanderfinden. Dazu kommen zahlreiche Fotografien von weiteren Personen und Paaren, die beim Betrachter einen Eindruck von Einsamkeit und gescheiterter Kommunikation hinterlassen; manche wirken mysteriös, andere geradezu makaber, zum Beispiel Fotografien von kleinen Mädchen, die wie erwachsene Frauen geschminkt sind und rauchen. Immer wieder kommt ein Dame-Spielbrett vor und finden sich Fotos in den Fotos. Dazu nun, ausschnittshaft, Derrida:

„... Ich gebe ihnen Namen, um zu versuchen, das Spiel zu verstehen. Von der ersten Seite an, beim ersten Zug, beim ersten Feld: Dominique und Claude lieben sich, sagen wir, sie streicheln sich. Ein großes weißes Bett auf schwarzem Boden, Dominique neben Claude, an der anderen und unter der anderen, Claude und Dominique ...
- Bei den Namen, die Ihnen eingefallen sind, muß man hinschauen, um zu wissen: Männer oder Frauen.
- Offensichtlich Frauen, aber das Gesetz der Gattung, sagten Sie, schwankt, und die Dinge sind Inversionen unterworfen, sobald man spricht, sobald man benennt, und noch früher, sobald ein Zeichen [marque] oder Zug [trait] erscheint. Ich springe. Unter allen bezeichnenden Elementen, unter den Parerga – weiße Kleidungsstücke auf dem schwarzen Boden, Spiegel im Spiegel (Sie wissen ja, daß es *auch* einen eingebauten Spiegel im Photoapparat gibt, den man ‚Reflex‘ nennt, und der erlaubt, das Bild so einzurahmen, wie es auf dem Negativ erscheint), Spiegelgästelüster und andere Lampen, andere Quellen künstlichen Lichts – gibt es auch die Flasche und das Glas, und schließlich jenes Photo, das abgehängt von der Wand, in einer Ecke auf dem Boden steht. ...“ (Derrida 1985: XVII, Hervorhebungen im Text)

MICAËLA HENICHS ABSTRAKTIONEN. Hier kann man ohne weiteres abrechnen und das Folgende mit ‚und so weiter‘ substituieren. An dem Ausschnitt wird ersichtlich, dass der Text performativ vollführt, worauf es bei der Dekonstruktion ankommt: sowohl auf die Dissemination an Bedeutungen im Kunstwerk aufmerksam machen, als auch selbst immer mehr Bedeutungen generieren. Jeder dekonstruktivistische Text ist immer auch ein dekonstruierter Text, sodass es immer mehr Ebenen der Dekonstruktion gibt, bis

an den Punkt, an dem die Festlegung auf einen Sinn, einen Inhalt, eine Bedeutung unmöglich wird. Vielleicht handelt es sich dabei durchaus um ‚Nonsense-Experimente‘, um eine Einebnung der Gattungsunterschiede von Kunstkritik und Kunst, wie sie Habermas befürchtet, vielleicht handelt es sich durchaus um Poesie. Zu einer kleinen Zeichnung der Künstlerin Micaëla Henich (Abb. 4) schreibt Derrida:

„T. Tais-toi. Mais que fait-elle donc? Sous le toit la loi la toile et la tuile de qui? Que fabrique-t-elle, à la tombée de la nuit, ce ver à soi qui s’enroule dans le tissage infatigable, le texte et la tresse et la toile, le tissu, la ‚fabric‘ d’un chez-soi?“ (Derrida [1991] 1996: o.S., Nr. 869)³

Wie Habermas kann man sich fragen, wo hier die eigentliche Kunstkritik geblieben ist. Aber das ist auch schon der springende Punkt: Nach Derrida ist die eigentliche Kunstkritik, wie überhaupt Kritik im ‚eigentlichen‘ Sinne nicht mehr möglich. Die Idee von ‚Kritik‘ wird immer der abendländischen Metaphysik verhaftet bleiben, die ihre Konzepte auf binären Begriffsmodellen aufbaut, wie Subjekt/Objekt, Innen/Außen, Anwesenheit/Abwesenheit, Wirklichkeit/Abbild, Identität/Differenz. Es ist die Hegemonie dieser abendländischen Metaphysik, die Hegemonie dieser binären Oppositionen, gegen die Derrida anzuschreiben versucht. Denn diesen Denktraditionen unterliegt Derrida zufolge eine „gewaltsame Hierarchie“ (Derrida [1971] 1986: 87f.), in der einer der Begriffe stets als der positive und der andere als der negative verstanden wird. Dem setzt er die Dekonstruktion entgegen. Er versucht aufzuzeigen, dass der positiv konnotierte Begriff den negativ konnotierten braucht, dass der negative die Möglichkeitsbedingung des ersten ist und die traditionelle Hierarchisierung jeglicher Grundlage entbehrt. So liegt Derridas Denken letztlich auch eine politische Dimension zugrunde, insofern es gegen Herrschaftsverhältnisse argumentiert, die Minderheiten ausschließen und insofern es auf Pluralität gegen die vereinnehmende Einheit setzt. Auch die klassische Kunstkritik kann somit nicht mehr – wie bei Habermas – vermittelnd tätig werden, da sie auf einen bestimmten Inhalt, einen bestimmten Sinn, eine bestimmte Intention zielt und damit andere Inhalte, andere Bedeutungen, andere Intentionen diskriminiert. In aller Konsequenz schreibt Derrida an einer anderen Stelle im Kunsttext zu der Foto-Serie von Marie-Françoise Plissart: „Wir, die wir sprechen, sind die überflüssige Illustration des Werks.“ (Derrida 1985: X)

KRITIK AN DER ‚KLASSISCHEN‘ KRITIK. Autoren wie Jean-François Lyotard und Gilles Deleuze haben es sich ebenfalls zum Ziel gesetzt, der Singularität des Werkes gerecht zu werden und es nicht – wie man sagt – ‚zu Tode zu diskutieren‘. Auch sie sind, wie

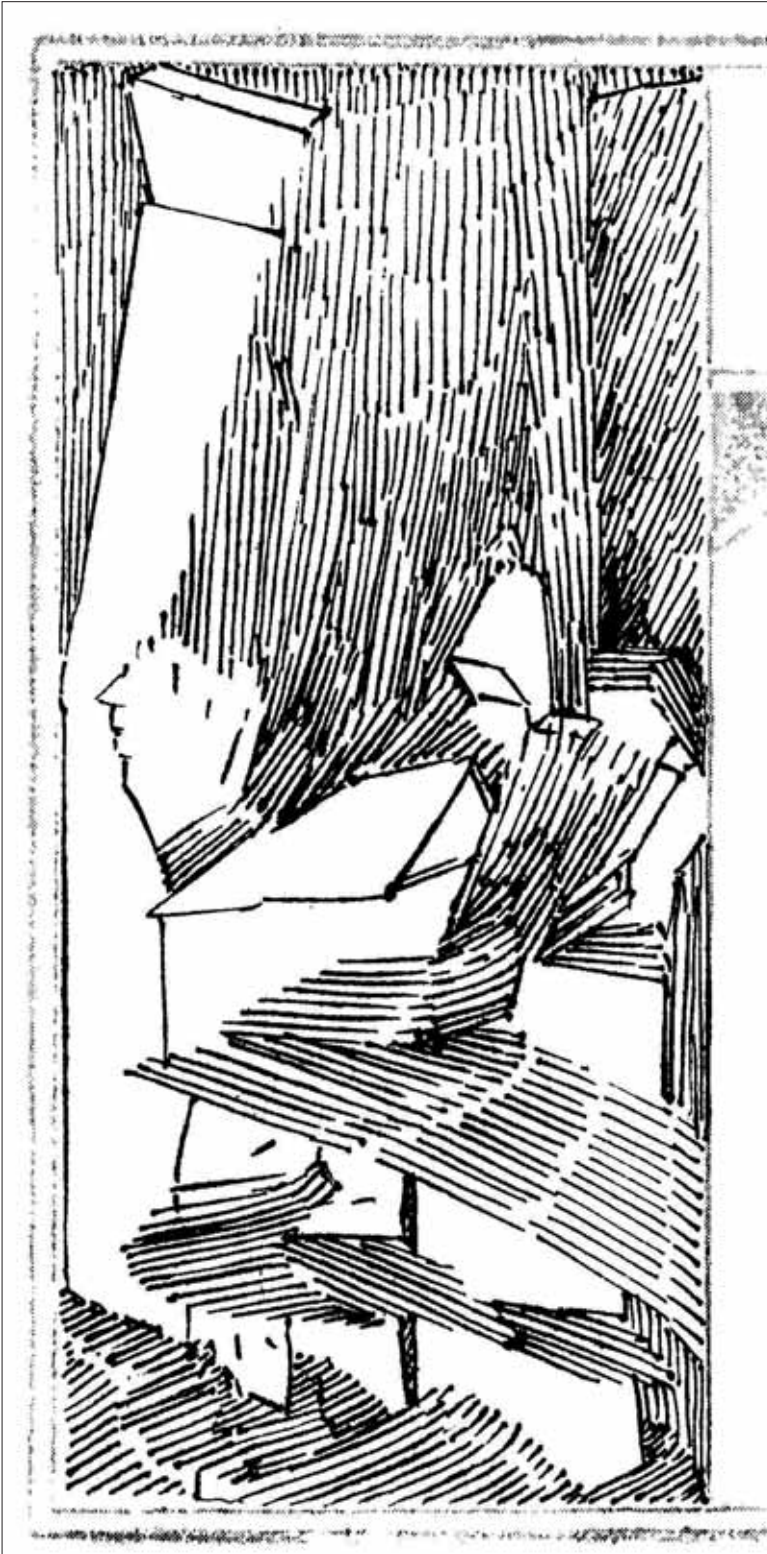


Abb. 4: MICAËLA HENICH, Nr. 869 aus: Mille e tre cinq, ca. 1991. – „Nach Derrida ist die eigentliche Kunstkritik, wie überhaupt Kritik im ‚eigentlichen‘ Sinne nicht mehr möglich. Die Idee von ‚Kritik‘ wird immer der abendländischen Metaphysik verhaftet bleiben, die ihre Konzepte auf binären Begriffsmodellen aufbaut, wie Subjekt/Objekt, Innen/Außen, Anwesenheit/Abwesenheit, Wirklichkeit/Abbild, Identität/Differenz.“ Dagmar Danko

Derrida, nicht mehr vom Projekt der Moderne überzeugt. Sie üben Kritik an der ‚klassischen‘ Kritik, indem sie gerade in den Kunsttexten fragmentierten, parallel nebeneinander existierenden Bedeutungen, Interpretationen und Definitionen Vorschub leisten, gegen die *eine* Wahrheit, gegen die *eine* Einheit. Auch sie erachten es für eminent wichtig, die Pluralisierung von Ideen, Stilen, Konzepten, Interessen usw. zu berücksichtigen, sie im Widerstreit zueinander bestehen zu lassen und nicht in einer Art Meta-Theorie mit Universalitätsanspruch aufzulösen. Dem Kunstwerk sei mit der klassischen Kunstkritik nicht beizukommen, man müsse neue Ansätze entwickeln, neue Interpretationsebenen entdecken, neue Regeln erfinden, nach denen Kunst zu machen und über Kunst zu sprechen ist. Die ‚Übersetzungsleistung‘ der Kunstkritik ist für sie zumindest problematisch, wenn nicht ganz unmöglich geworden. Teils direkt, teils implizit lehnen sie es ab, das Kunstwerk versprachlichen und gleichsam ‚richtig‘ wiedergeben zu wollen. Die Künste mit ihren Stilen und Gattungen haben sich fragmentiert, sie sind plural geworden und nicht selten voller Widersprüche. Das Medium der Kunstkritik müsse dieser Situation gerecht werden – und sei es, indem Kunstkritik Kunst werde: „Die Theorie ist eine Kunst. [...] Der Kommentar tritt ein in das Feld der Werke, das auf der experimentierenden Imagination beruht. Wir, die Kommentatoren, haben über die Werke nicht die Wahrheit zu sagen, sondern über sie Werke anzufertigen.“ (Lyotard 1979: 16, Übersetzung D. D.)

V. KUNSTKRITIK ALS SUBVERSION 2:
EINE FATALE STRATEGIE

JEAN BAUDRILLARDS VERSCHWINDEN DER KUNST. Wenn zu den Autoren bislang auf Künstler und Werke verwiesen wurde, auf die sie sich selbst beziehen, so ist es, was das Verhältnis Jean Baudrillards zu zeitgenössischer Kunst und sein Verständnis von Kunstkritik anbelangt, wohl am konsequentesten, kein Beispiel zu nennen und keine Abbildung ins Spiel zu bringen, weil er das ‚Verschwinden der Kunst‘ thematisiert (vgl. Baudrillard [1987] 1990). Stattdessen ist auf Baudrillards wahrscheinlich berühmtestes Bonmot über Kunst – oder ‚Mal-Mot‘, je nach dem – einzugehen, das er am direktesten 1996 in einem Artikel für *Libération* erläutert: *L’art contemporain est nul* (vgl. Baudrillard [1996] 1997). Das lässt sich übersetzen mit: *Zeitgenössische Kunst ist nichts oder ist wertlos oder nichtig oder sogar schlecht*. Im Französischen spielt *nul* auf alle diese Bedeutungsebenen an.

Baudrillard stellt schon früher dar, inwiefern seiner Auffassung nach in der Gegenwart weniger die Ästhetik, als vielmehr die Transästhetik vorherrscht (vgl. Baudrillard [1990] 1992: 21ff.). Die spezifische Charakteristik der Transästhetik ist es, allgegenwärtig zu sein. Dabei geht es nicht nur um die viel beschworene Ästhetisierung des Alltagslebens. Ästhetik ist ganz und gar überall, sie scheint durch alle Dinge, Ereignisse, alle Situationen durch – daher *Transästhetik*. Und wie die Transpolitik oder Transsexualität hat ihre Allgegenwärtigkeit die Folge, dass sie überall ist, aber damit nirgends. Alles ist politisch, sexuell, ästhetisch. Nichts ist mehr politisch, sexuell, ästhetisch. Diese Figur der Reversibilität setzt Baudrillard immer wieder ein. Für die zeitgenössische Kunst heißt das – nach seiner Beobachtung –, dass die Bilderflut dazu führt, dass es auf den Bildern nichts mehr zu sehen gibt. Wenn Baudrillard zeit seines Schaffens vom Verschwinden der Kunst spricht, dann meint er dieses Moment des ‚zuviel-Werdens‘, zuviel, um noch wirklich wahrgenommen zu werden (vgl. Baudrillard [2004] 2006: 167ff.).

KRITIK AN EINER ‚ALS-OB-KUNSTKRITIK‘. Dabei geht es nicht um eine ‚einfache‘ Bilderflut, um eine Wucherung ‚irgendwelcher‘ Kunstwerke. Bei zeitgenössischer Kunst handele es sich um zeichenhafte Kunst, das heißt um Kunst, die nur noch so tut, als sei sie Kunst. Dadurch, so Baudrillard, lassen wir uns glauben, es würde Kunst noch wirklich geben – ein weiterer Effekt der Transästhetik. Denn so, wie in der Transpolitik Politik von Repräsentanten gemacht wird, um so zu tun, als sei Politik noch möglich (und vielleicht sind es schon keine Repräsentanten mehr, sondern Statisten, die so tun, als seien sie Repräsen-

tanten), ist es auch mit der transästhetisch gewordenen Kunst: Es handele sich um Zeichen, um ‚als-ob-Kunstwerke‘, die immer schneller zirkulieren. Laut Baudrillard haben sie keine Bedeutung mehr, keinen realen Wert, gegen den man sie noch tauschen könnte. Tatsächlich sei ihr Wert explodiert und damit absurd und unbedeutend geworden: *L’art contemporain est nul*.

Damit steht die Frage im Raum, was in dieser Situation aus der Kunstkritik wird. Wie bei den anderen Autoren auch, berührt diese Frage bei Baudrillard ebenfalls zwei Ebenen: Diejenige, auf der es um die Kritik von Kunst geht und diejenige, auf der es ganz prinzipiell um die Möglichkeiten von Kritik geht. Im Sinne der erfolgten Erläuterungen wäre Kunstkritik heute eine Kunstkritik, die nur noch dazu da ist, so zu tun, als sei Kunstkritik noch möglich, als würde es noch verlässliche und anwendbare Kriterien für die Bewertung von Kunst geben. Mit Baudrillard gesprochen, ist Kunstkritik nunmehr leer und bedeutungslos, da sie Kunstwerken, die nichts bedeuten und die indifferent nebeneinander stehen, keinen Wert abringen kann. Die „Metastasen des Kunstdiskurses“ (Baudrillard [1996] 1997: 23) wuchern vor sich her und zirkulieren ohne Bezug auf die Kunst.

DER EXZESS DER KRITIK. Hier wird die Analogie zu allgemeiner Kritik und Theorie ersichtlich: Wenn es in der Welt nur noch Zeichen gibt, die aufeinander verweisen (statt auf reale Gegenstände, Ereignisse, Ideen, Kunstwerke usw.), können eine Kritik und eine Theorie nicht so tun, als würden sie genau darauf verweisen und die Gegenstände, Ereignisse, Ideen, Kunstwerke usw. analysieren, erklären und kritisieren können. Das wären dann eine ‚als-ob-Kritik‘ und ‚als-ob-Theorie‘, das Vortäuschen von Kritik und Theorie. Daher entscheidet sich Baudrillard für einen anderen Weg: Die zirkulierenden Dinge, Ereignisse, Ideen und Kunstwerke nicht kritisieren wollen, sondern überbieten. Man kann, so Baudrillard, nicht einfach Widerstand leisten – vielmehr muss man auf Strategien der Subversion zurückgreifen, die er die ‚fatalen Strategien‘ nennt (vgl. Baudrillard [1983] 1991). So lassen sich zum Beispiel zirkulierende Ideen nicht kritisch abtun, sondern bestenfalls unterminieren, indem man noch mehr Ideen produziert und damit diese Ideen zur Implosion bringt. In diesem Sinne erhält der erwähnte Zeitungsartikel zur zeitgenössischen Kunst eine zusätzliche Bedeutungsebene, denn wenn die Aussage *L’art contemporain est nul* so heftige Reaktionen ausgelöst hat, dann deshalb, weil es sich um keine ‚klassische‘ Kritik handelte (welche die Leser wahrscheinlich indifferent gelassen hätte), sondern weil es sich um ein völliges Übertreiben kritischer Überlegungen handelte, um

einen Exzess der Kritik. Schon 1990 führt Baudrillard in einem Gespräch aus:

„Es ist ein wenig dasselbe wie das, was ich mache, die Dinge, die Konzepte bis an die Grenze treiben, um eine gewaltsame Abreaktion zu provozieren. Ich suche im extremen Phänomen nicht mehr die progressive, positive Aktion, sondern die negative oder paradoxe Abreaktion. Strategie der Provokation, und nicht mehr der Invokation, die diejenige der Utopie und des Imaginären ist.“ (Baudrillard 1990: 15, Übersetzung D. D.)⁴

VI. KUNSTKRITIK UND GESELLSCHAFTSTHEORIEN

Einleitend wurde darauf hingewiesen, dass Kunsttexte von Gesellschaftstheoretikern als ‚hybride‘ Texte zu bezeichnen wären, da sie zwischen Theorie, Kunstkommentar und Kunstkritik schwanken. Insofern die Autoren dieser Texte ‚eigentlich‘ Theoretiker der Gegenwartsgesellschaft sind, Analytiker ihrer Zeit und Kritiker zeitgenössischer Entwicklungen, war die Frage, ob und in welcher Form sie kunstkritisch tätig werden. Das so beobachtbare Wechselverhältnis von Kunst und Theorie erweist sich als vielseitig und bietet Einsicht in den Zusammenhang von Wissensproduktion und Kunstproduktion sowie die Bedeutung von zeitgenössischer Kunst für die Gesellschaft.⁵

FREIER, KRITISCHER BLICK. In einer frühen Monografie zur Kunstkritik ist zu lesen: „[...] Kunstkritik und Kunsttheorie berühren und durchdringen sich selbst oft so innig, daß sie sich fast zu decken scheinen.“ (Dresdner [1915] 2001: 29) Nun sind die erwähnten Autoren nicht ausschließlich Kunsttheoretiker, sondern wie angesprochen Gesellschaftstheoretiker. Doch auch für sie und ihre Kunsttexte gilt: „In der Regel bringt der, der sich in der Kunstkritik versucht, schon von Anfang an eine fertige ... Theorie vom Wesen und Bau, von den Aufgaben und Zielen der Kunst mit.“ (Ebd.) Die jeweils auf diese Weise ‚mitgebrachte‘ Theorie, ob sie sich auf die Kunst oder die Gesellschaft bezieht, ist aus allen Kunsttexten herauszulesen. Die Theorien fungieren als ‚Filter‘, durch den hindurch die Kunst in den Blick genommen wird, was zwangsläufig den – nicht unberechtigten – Eindruck weckt, dass dieser Blick ein eingeschränkter ist. Die Autoren betrachten die Künste kaum mit ‚freiem Blick‘ (und es sei dahingestellt, ob dieser ‚freie Blick‘ überhaupt möglich ist), sondern sie richten ihren Fokus darauf, was in den Kunstwerken die jeweilige Theorie spiegelt bzw. zu spiegeln scheint. Das erklärt einen Großteil der Kunst- und Künstlerauswahl, da sich

die Autoren in ihren Kunsttexten Künstlern widmen, denen sie sich bereits verbunden fühlen, sei es freundschaftlich oder intellektuell; nicht wenige der Künstler sind Teil des Milieus, in dem sich die Theoretiker bewegen (vgl. Danko 2011: 266f.). So könnte man sagen, dass es an einer gewissen Distanz – gerade auch zur eigenen Theorie – mangelt, die einen kritischen Blick auf die kommentierten Kunstwerke möglich machen würde, und in der Tat fällt die Erwähnung der namentlich genannten Künstler fast ausnahmslos positiv aus. Das entfernt die Kunsttexte von der Kunstkritik bzw. von den allgemeinen Vorstellungen, die mit Kunstkritik verbunden werden und wirft die Frage auf, ob der Rekurs auf die Künste mehr ist, als eine Illustration für die eigene Theorie.

DIE KUNSTKRITIK BEGINNT ZU TANZEN. Demgegenüber ist jedoch festzuhalten, dass wenn die Theoretiker ihre Gedanken in den Werken gespiegelt sehen, dies nur verdeutlicht, dass der Spiegel (das Kunstwerk) als Medium der Reflexion fungiert. Im Spiegel erkennt man sich selbst – so kann der Blick auf die Künste den Blick für die eigene Theorie schärfen. Und gerade deshalb ist der unternommene Rekurs auf die Künste nicht beliebig, sondern von Bedeutung – weil in Gesellschaftstheorien die Künste nicht fehlen dürfen, weil der Bezug auf die Künste vielversprechend ist und dieses Versprechen auch gehalten wird (sonst wäre der Ton der allermeisten Kunsttexte nicht ein so emphatischer). Ganz offensichtlich zeigen sich die Theoretiker fasziniert von den Möglichkeiten der Kunst. Vielleicht beneiden sie sie um ihren Freiheitsgrad, der in und mit Theorien kaum zu erreichen ist. Außer man lässt diese selbst Kunst werden und dichtet. Jean-François Lyotard sagte einmal in Bezug auf das Erleben von Farbe, dass sie Energie bei demjenigen in Gang bringe, der sie betrachtet: „... sei es als Affekt oder Tanz oder anderswie. Ein edler Mensch wird zu tanzen beginnen, ein schlechter (abendländischer) Mensch zu reden“ (Lyotard [1972] 1982: 49).

Doch welche Konsequenzen hat all dies für die Kunstkritik, die selten Tanz wird? Bei der Betrachtung von Kunstkritik in und durch Gesellschaftstheorien wird deutlich, dass das Verständnis von Kunstkritik mit dem generellen Verständnis von Gesellschaftskritik und -theorie einhergeht. Die Aufgaben, Grenzen oder auch Chancen decken sich und können unter die Schlagwörter *Kritik*, *Vermittlung* und *Subversion* subsumiert werden.⁶ Kunstkritik soll bald das eine, bald das andere sein. Diese vielfältigen Möglichkeiten der Kunstkritik, die in den Gesellschaftstheorien zum Ausdruck gekommen sind, können dabei jede auf ihre Weise den vielfältigen Kunstwerken gerecht werden. Warum nicht auch als Tanz.

ANMERKUNGEN

¹ Alle sieben Autoren sind zwischen 1924 und 1930 geboren und waren bis mindestens in die 1990er Jahre hinein Zeitgenossen: Jürgen Habermas (*1929), Niklas Luhmann (1927–1998), Pierre Bourdieu (1930–2002), Jean-François Lyotard (1924–1998), Gilles Deleuze (1925–1995), Jacques Derrida (1930–2004), Jean Baudrillard (1929–2007).

² Sicher ließe sich auch über die Abwesenheit von Kunst in Theorien nachdenken, die Stoßrichtung dieses Beitrags ist jedoch eine andere.

³ Auch ohne eine Übersetzung dürfte deutlich werden, dass diese Werkbetrachtung eher als Gedicht denn als Beschreibung zu verstehen ist. Derrida hat zu Henichs Arbeit zweihundert solcher Kurztex-te, die selten länger als ein paar Zeilen sind, verfasst. (Genauer handelt es sich um Texte zu den Tuschezeichnungen Nummer 801 bis 1000 von eintausendunddrei Zeichnungen.) Henich hatte Derrida und vier weitere Autoren gebeten, je zweihundert der Zeichnungen zu kommentieren. Jede zeigt horizontal, vertikal oder diagonal schraffierte Strukturen in Schwarz-Weiß, die man am ehesten als Landschaften, Felsformationen oder Gebäude bezeichnen könnte, die allerdings stark ins Abstrakte tendieren.

⁴ Interessanterweise vergleicht sich Baudrillard hier mit einem Künstler, und zwar mit niemand Geringerem als Andy Warhol.

⁵ Hier doch noch eine Notiz zu Niklas Luhmann: Er sieht in der Kommunikation der Kunstwerke und der Kommunikation über Kunstwerke zwei gänzlich verschiedene Vorgänge und sagt über die Kunstkritik, ähnlich wie Derrida (so unterschiedlich sein theoretischer Hintergrund auch ist), dass sie „[...] nicht mehr den Sinn [habe], ein zutreffendes Verständnis des Kunstwerks zu insinui-eren.“ (Luhmann [1992] 2008: 253) Vielmehr gehe es darum, die je individuellen Interpretationsmöglichkeiten, die ein Kunstwerk bietet, anzureichern.

⁶ Nicht ganz zufällig erinnern diese Schlagwörter ansatzweise an diejenigen der Kritik, Korrektur und Subversion, die der Kulturosoziologe Wolfgang Eßbach mit den drei, seiner Auffassung nach zentralen Theorietraditionen und Denk-Schulen des 20. Jahrhunderts in Verbindung bringt: Kritische Theorie, Philosophische Anthropologie und Poststrukturalismus (vgl. Eßbach [2003] 2011).

LITERATUR

- Baudrillard, Jean ([1983] 1991): *Die fatalen Strategien*, München: Matthes & Seitz.
- Baudrillard, Jean ([1987] 1990): „Towards the vanishing point of art“. In: Florian Rötzer/Sara Roggenhofer (Hg.), *Kunst machen? Gespräche und Essays*, München: Klaus Boer Verlag, S. 201–210.
- Baudrillard, Jean im Gespräch mit Enrico Baj (1990): „Die Mythologie des Kitsches“. In: Jean Baudrillard/Enrico Baj, *Transparence du kitsch*, Paris: Éditions de la Différence/Galerie Beaubourg, S. 7–23.
- Baudrillard, Jean ([1990] 1992): *Transparenz des Bösen. Ein Essay über extreme Phänomene*, Berlin: Merve.
- Baudrillard, Jean ([1996] 1997): *Le complot de l'art*, Paris: Sens & Tonka.
- Baudrillard, Jean ([2004] 2006): *Die Intelligenz des Bösen*, Wien: Passagen Verlag.
- Bourdieu, Pierre ([1979] 1982): *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Bourdieu, Pierre ([1992] 1999): *Die Regeln der Kunst. Genese und*

Struktur des literarischen Feldes, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Bourdieu, Pierre/Haacke, Hans ([1994] 1995): *Freier Austausch. Für die Unabhängigkeit der Phantasie und des Denkens*, Frankfurt a.M.: S. Fischer.

Danko, Dagmar (2011): *Zwischen Überhöhung und Kritik. Wie Kulturtheoretiker zeitgenössische Kunst interpretieren*, Bielefeld: transcript.

Danko, Dagmar (2012): *Kunstsoziologie*, Bielefeld: transcript.

Deleuze, Gilles ([1981] 1995): *Francis Bacon. Logik der Sensation*, 2 Bände, München: Fink.

Derrida, Jacques ([1971] 1986): „Positionen. Gespräch mit Jean-Louis Houdebine und Guy Scarpetta“. In: ders., *Positionen. Gespräche mit Henri Ronse, Julia Kristeva, Jean-Louis Houdebine, Guy Scarpetta*, Graz/Wien: Böhlau, S. 83–184.

Derrida, Jacques ([1978] 1992): *Die Wahrheit in der Malerei*, Wien: Passagen Verlag.

Derrida, Jacques (1985): „(Lektüre von) Recht auf Einsicht“. In: Benoît Peeters/Marie-Françoise Plissart/Jacques Derrida, *Recht auf Einsicht*, Graz/Wien: Böhlau, S. 1–XXXVI.

Derrida, Jacques ([1991] 1996): „Lignées“. In: Micaëla Henich/Jacques Derrida, *Mille e tre, cinq. Lignées*, Bordeaux: William Blake & Co., o.S.

Dresdner, Albert ([1915] 2001): *Die Entstehung der Kunstkritik im Zusammenhang der Geschichte des europäischen Kunstlebens*, Dresden: Verlag der Kunst.

Eßbach, Wolfgang ([2003] 2011): „Subversion, Kritik und Korrektur als Theorie-Praxis-Modelle“. In: ders., *Die Gesellschaft der Dinge, Menschen, Götter*, Wiesbaden: VS, S. 165–174.

Gerhards, Jürgen (Hg.) (1997): *Soziologie der Kunst. Produzenten, Vermittler und Rezipienten*, Opladen: Westdeutscher Verlag.

Habermas, Jürgen ([1980] 1994): „Die Moderne – ein unvollendetes Projekt“. In: ders., *Die Moderne – ein unvollendetes Projekt. Philosophisch-politische Aufsätze*, 3. Aufl., Leipzig: Reclam, S. 32–54.

Habermas, Jürgen ([1981] 1995): *Theorie des kommunikativen Handelns*, 2 Bände, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Habermas, Jürgen (1985): „Exkurs zur Einebnung des Gattungsunterschiedes zwischen Philosophie und Literatur“. In: ders., *Der philosophische Diskurs der Moderne*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 219–247.

Habermas, Jürgen (2003): „Eine zur Tradition gewordene Moderne. Glossen und Assoziationen“. In: Riitta Valorinta (Hg.), *Sean Scully*, Ausstellungskatalog, Tampere: Sara Hildén Kunstmuseum, S. 67–71.

Heinich, Nathalie (2001): *La sociologie de l'art*, Paris: La Découverte.

Luhmann, Niklas ([1992] 2008): „Wahrnehmung und Kommunikation an Hand von Kunstwerken“. In: ders., *Schriften zu Kunst und Literatur*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 246–257.

Luhmann, Niklas (1995): *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Lyotard, Jean-François ([1972] 1982): „Die Malerei als Libido-Dispositiv“. In: ders., *Essays zu einer affirmativen Ästhetik*, Berlin: Merve, S. 45–93.

Lyotard, Jean-François (1979): „Petites ruminations sur le commentaire d'art“. In: *Opus International*, Nr. 70–71, S. 16–17.



DR. PHIL. DAGMAR DANKO

Dr. phil. Dagmar Danko ist Soziologin und derzeit Fellow am Freiburg Institute for Advanced Studies. Sie ist Sprecherin des Arbeitskreises "Soziologie der Künste" der Sektion Kulturosoziologie in der Deutschen Gesellschaft für Soziologie und im Vorstand des Research Network "Sociology of the Arts" in der European Sociological Association. Veröffentlichungen: *Kunstsoziologie* (2012); *Zwischen Überhöhung und Kritik. Wie Kulturtheoretiker zeitgenössische Kunst interpretieren* (2011). Email-Kontakt: dagmardanko@yahoo.de

Dr. phil. Dagmar Danko wirft einen Blick auf die Kunstkritik in und durch Gesellschaftstheorien.

ROGER BEHRENS

KRITIK: RETTEND WIE RÜCKSICHTSLOS

für Burghart Schmidt zum Siebzigsten

»Narren, die den Verfall der Kritik beklagen.
Denn deren Stunde ist längst abgelaufen.
Kritik ist eine Sache des rechten Abstands ...«

Walter Benjamin, »Einbahnstraße«
(GS Bd. IV·1, S. 131)

Im Rahmen der Vortragsreihe „Kritik nach der Kritik“ an der Zürcher Hochschule der Künste fragten die Veranstalter, ob ein anderer und undogmatischer Umgang mit Kritik nach ihrem Ende möglich ist. Der folgende Text greift das Thema „Kritik nach der Kritik“ ganz konkret auf, um von hier aus sowohl die „Kunst nach der Kunst“ als auch die „Moderne nach der Moderne“ zu reflektieren. Im Fokus der Ausführungen steht die Vorstellung des Zeitalters der Kritik als ein kritisches Zeitalter – mit Auswirkungen auf Felder wie Kunst, Ästhetik, Politik und Gesellschaft.

DER KRITIKER ALS DUSSEL

Zum Finanz- und Firmenimperium des Multimilliardärs Dagobert Duck gehört selbstverständlich auch eine Tageszeitung. Ganz im Sinne des amerikanischen *Self-made Man* ist Dagobert Duck nicht nur Unternehmer, Eigentümer und Verleger, sondern ebenso Chefredakteur des Entenhausener Blattes. Die journalistische Arbeit erledigt er natürlich selbst. Seine Neffen Donald und Dussel unterstützen ihn dabei als Volontäre. Onkel Dagobert hat sie für einen neuen Auftrag in sein Büro kommen lassen und verrät seinen Verwandten mit stolz geschwellter Brust: »Man hat mich gebeten, bei der Ausstellung für Moderne Kunst als Kritiker zu fungieren. Und ihr zwei werdet mich begleiten und einen Artikel für unsere kulturelle Seite schreiben!«

Donald, gelangweilt an Dussel gelehnt: »Welche

Ehre für dich, Onkel Dagobert! Aber die Kunst war ja schon immer deine große Leidenschaft.« Ein wenig arrogant abgewandt von seinem Onkel setzt Dussel hinzu: »... vor allem die des Geldverdienens.«

Während Dagobert und Donald schon losgehen, bleibt Dussel versonnen vor einem Fotokalender stehen. »Ich mag am liebsten Kalenderbilder!«, denkt er sich. Dagobert ruft ihm zu: »Nun komm schon, Dussel! Diese billigen Kalenderfotos haben mit Kunst nichts zu tun!« Und Dussel, noch immer in Gedanken: »Billige Fotos? Wo ich ihm den Kalender zu Weihnachten geschenkt habe!« (Abb. 1 a)

Ankunft beim Museum. Onkel Dagobert ermahnt seine Neffen: »Nehmt Haltung an! Wir betreten jetzt den Tempel der Musen!«

Die kleine Gruppe bekommt vom Direktor – ein kleiner, untersetzter Mann mit Glatze und Brille – einen Katalog ausgehändigt, »in dem alle Ausstellungsobjekte aufgeführt sind«. Dagobert: »Also, macht euch an die Arbeit, Kinder! Und haltet die Augen offen!«

Dussel geht los, versunken in den Katalog, stößt gleich mit der ersten Skulptur zusammen, reißt sie vom Sockel – »KRACKS!« – Dussel: »Au weia!« – Der Direktor: »Wie schrecklich!« – Ein Scherbenhaufen liegt am Boden. Doch Dussel sammelt sich schnell, erklärt dem Direktor: »Sieht es so nicht viel harmonischer aus? Harmonisch und symmetrisch!« Und sinniert dazu: »Das hab' ich mal irgendwo gelesen!« – Der Direktor überlegt: »Hm ... so unrecht haben Sie gar nicht!« (Abb. 1 b)

Von hinten kommt ein Mann herangestürmt, zer-



Abb. 1 a und b: »Simulation von Tiefsinn.« (»Dussel der Kunstkenner«, Zeichnung: Tony Strobl, in: »Donald Duck«, Heft Nr. 31, Stuttgart 1977, S. 90 ff.)



Abb. 2: Walter Benjamin, ›Einbahnstraße‹, 1928; Einbandgestaltung von Sasha Stone.

zauster Vollbart, Baskenmütze, grüner Cordanzug – mit hochgerissenen Armen ruft er freundlich und freudig: »Ich bin der Bildhauer! Und mir gefällt es so auch viel besser!« – Dussel, mit seinem typisch dusseligen Blick: »Das war nur so eine Idee von mir!«

Der Direktor lädt Dussel ein, sich auch zu den anderen Kunstwerken zu äußern. Dagobert entrüstet: »Was erlaubt der sich! Ich bin hier der Kritiker!«

An der Wand ein Gemälde, vielleicht 100 x 70 cm, blaues Meer, gelber Himmel, abendrote Wolke, im Bildzentrum ein kleines Segelboot, links angeschnitten ein Küstenfels. Dussel fährt mit dem Zeigefinger über das gemalte Wasser: »Nicht schlecht, die Idee, das Wasser nass zu machen!« Der Künstler (diesmal ein anderer, feiner Schnurrbart, aber wieder Baskenmütze und ein grünes Cordjackett dazu) erschrocken: »Aber es ist doch nur nass, weil ich erst vor einer Stunde mit dem Malen fertig geworden bin!«

Onkel Dagobert amüsiert sich schon, dass Dussel sich jetzt wohl blamiert habe. Doch der Künstler erkennt: »Ihr Fingerabdruck ... das ist sozusagen das Tüpfelchen auf dem ›i!‹ Es gibt dem Bild eine persönliche Note!« Und der Direktor bestätigt: »Herr Dussel, Sie sind ein wahres Genie!« – Dagobert verärgert zu Donald: »Frechheit! Wer ist hier eigentlich der Kritiker? Dieser Dummkopf oder ich?«

Dussel geht derweil auf eine Wand zu, an der ein Feuerlöscher hängt: »Fantastisch! Ein Meisterwerk! Dieser Ausdruck von Spontaneität! Gratuliere!« Dagobert ruft ihm hämisch zu: »Reingefallen, Dussel! Das ist nichts weiter als ein alter Feuerlöscher! Ha!

Ha!« Daraufhin nimmt der Künstler den Feuerlöscher, der sich jetzt als Bild entpuppt, von der Wand – »Ich lass' mir mein Kunstwerk nicht beleidigen!« – und schimpft Onkel Dagobert einen »Banausen«. Der Direktor wundert sich nur noch über Dagobert Duck: »Wer hat den bloß als Kritiker vorgeschlagen?«

Ein weiteres Kunstwerk, eine überlebensgroße Plastik, die wie eine Mischung aus Rodins ›Denker‹, Art deco und italienischem Futurismus aussieht. Der Direktor fragt: »Und was sehen Sie in dieser Statue, Herr Dussel?« – Nach kurzem Zögern ruft Dussel: »Ich hab's! Er überlegt sich gerade, wo er seine Kleider gelassen hat!« – Wieder der Direktor, die Arme vernügt in die Luft gehoben: »Sie sind der einzige, der die Kunst der einfachen Gestaltung verstanden hat!« Und auch der Künstler bekräftigt euphorisch: »Welch ein Einfühlungsvermögen in die Seele des Künstlers!«

Dagobert zornig, schnappt sich Dussel, alle drei verschwinden aus dem Museum: »Ich bin der Kunstkritiker, nicht du!«

Einige Zeit später, wieder im Büro. Donald wundert sich wo Dussel ist. Dagobert: »Ich hab' ihn als Kritiker zum Kongress der naiven Sonntagsmaler geschickt. Ihm macht es Spaß, und mir kommt er hier nicht in die Quere!« – Ende der Geschichte.¹

KRITIK NACH DER KRITIK

Diese kleine Episode, die 1977 in einem ›Donald Duck‹-Heft erschien, handelt von der *Kritik nach der Kritik*, ebenso wie von der *Kunst nach der Kunst* (unter Bedingungen der *Moderne nach der Moderne*).

Erstens: Kritik nach der Kritik. – Kritik und Kunst werden in dem Comic als idiosynkratische, wenn nicht idiotische Unterfangen vorgeführt. Kunst und Kunstkritik sind von jeder gesellschaftlichen Bedeutung enthoben. Was Dussel über die Kunst sagt, sind Plattitüden und Nonsens; für die Experten – die Künstler und den Direktor – weist ihn das, was er sagt, gleichsam als Experten aus. Doch seine Expertise ist banal, so wie auch Kunst und Kritik banal sind. Man kann vermuten, dass das, was Dagobert Duck über die Kunst geäußert hätte, wäre er in seiner vorgesehenen Rolle des Kritikers geblieben, ebenso dürftig gewesen wäre (wahrscheinlich wurde er als Kritiker eh nur in der Hoffnung eingeladen, dass er das Museum als Mäzen unterstützt).

Was hier im Funny vorgeführt wird, hat Christian Demand vor einigen Jahren unter dem Titel ›Die Beschämung der Philister‹ – Untertitel: ›Wie die Kunst sich der Kritik entledigte‹ – als das tatsächlich grassierende ›Elend der Kunstkritik‹ moniert: das Schreiben und Reden über Kunst, so Demand, sei heute oft nur noch ein ›linkisches Nachäffen, das karikaturhaft vergrößert wiedergibt, was in der Kunstwelt selbst als Maß der Dinge gilt. Und dieses Maß ist schief. Je pro-



Abb. 3: Falscher Untergang der Kunst (?): Biennale Venedig 1993; an einer freien Wand im österreichischen Pavillon wurden vier handelsübliche Packungen mit Wurstaufschnitt platziert. Von der Aufsicht unbemerkt blieb die eingeschweißte Wurst dort für ein, zwei Stunden liegen und wurde sogar gelegentlich mit gebührendem Abstand und prüfenden Blicken von Biennale-Besuchern begutachtet. Ist das Kunst? Da an der Wand keine passenden Hinweisschilder zu finden waren, wurden die Packungen keiner ästhetischen Beurteilung unterzogen; sie wurden kurzerhand entfernt und als Müll entsorgt. – Hinweis: Die Wurstpackungen gehörten zu den Provianttüten einer Studiengruppe, angereist aus Südtirol. Die circa zehn Studierenden nahmen dort im Rahmen einer stipendiatischen Ferienakademie an einem Workshop zum Thema Postmoderne teil, den Burghart Schmidt leitete. Er organisierte die Exkursion nach Venedig, führte über die Biennale. Gemeinsam waren wir im deutschen Pavillon. Hans Haacke hatte ihn gestaltet – »Germania«; im Eingangsbereich hängt ein großes Foto an einer roten Wand: Hitler und Mussolini geben sich die Hand in Venedig; 1934 lässt Hitler sich durch die Ausstellung führen. Eine Berliner Zeitung schreibt: »Die Avantgardisten haben einen besonders guten Eindruck gemacht.« Gemeint ist der deutsche Besuchertrupp mit seinen hübschen Uniformen. 1940 ist im deutschen Pavillon Arno Breker zu sehen. 1993 reißt Haacke den Fußboden auf, lässt die Scherben liegen. Beim Durchschreiten des Raumes knacken die Scherben laut; Kontemplation ist hier kaum möglich. Draußen am Pavillon hängt unter dem Schriftzug »Germania« eine riesige Nachbildung einer 1-DM-Münze. Schon in Venedig und dann auf der Rückfahrt streiten wir mit Burghart Schmidt: wir halten Haackes Installation für den einzig brauchbaren und politisch richtigen Umgang mit dem Raum und der Geschichte dieses Raums. Schmidt hingegen ist Haackes Arbeit allzu plakativ geraten, zu oberflächlich und schließlich unkritisch. In dem Südtiroler Dorf, in dem die Ferienakademie stattfindet, wird deutsch gesprochen; immer wieder stoßen wir in einzelnen Bauernhäusern, in denen wir zur Übernachtung untergebracht sind, auf Fotografien mit stolz posierenden Wehrmachtssoldaten – Familienfotos von »damals«.

fessioneller der Rahmen, in dem eine Publikation zur Kunst erscheint, je näher sie den Institutionen der Kunstwelt steht, desto größer die Wahrscheinlichkeit, dass man darin auf enthusiastische Erlebnisaufsätze stößt, auf fadenscheinig ausgewaschene Formulierungen und die Simulation von Tiefsinn.«²

Gerade das Feld der Kunstkritik, eine ungeheure Textmengenproduktion, mit der die Kritiker die Kunst und sich selbst kommentieren, offenbare sich als »eine kritikberuhigte Zone im Windschatten ritualisierter Scheinverhandlungen ...«³

Mit dieser Kritik nach der Kritik, einer sich kritisch-originell gebärdenden, gleichwohl unoriginellen Pseudokritik korrespondiert die Kunst selbst, die seit ihrer Transformation von der – selbstreflexiven,

i. e. selbstkritischen – Moderne in die Gegenwartskunst vollends zum Betrieb geworden ist, zur Branche innerhalb der zur Allgegenwart des Pop erweiterten Kulturindustrie.

Und das ist die (von außen betrachtet) Paradoxie der Kunst in der Moderne (später Postmoderne etc.), ist die ihr immanente Logik des Widerspruchs, welche die Kunst seit ihrer ästhetischen Bestimmung als autonome zur Selbstaufgabe treibt: entweder, als Avantgarde, zur radikal-konsequenten Aufhebung in »revolutionärer, praktisch-kritischer Tätigkeit«,⁴ als *Art into Life*, oder, als »Entkunstung der Kunst«, zu ihrer »Liquidation«, als »Neutralisierung nach dem Schema der Kulturindustrie« – »ein falscher Untergang der Kunst.«⁵ (Abb. 3)

Eric Hobsbawm
Das Zeitalter
der Extreme
Weltgeschichte des
20. Jahrhunderts



dtv

Abb. 4: »Kunst« als Reklame (I). – Covergestaltung zu ERIC HOBBSBAWM, »Das Zeitalter der Extreme«, München 1998; Lucio Fontana, »Raumkonzept«, Original: 100 x 125 cm (1959).

KUNST NACH DER KUNST

Zweitens: Kunst nach der Kunst. – Kunst nach der Kunst ist »Kunst«. Wenn diese nicht durch die Hermetik esoterischer Pseudokritik oder einfach die kulturpolitisch machvolle Position des Sammlers, des Mäzens, des Sponsors etc. geschützt ist, fällt sie, einem mal wütenden, mal witzelnden Publikum überantwortet, leicht der Lächerlichkeit anheim: sie wird kitschig, läppisch und banal. Steht zwar Kunst an sich infrage, ist dennoch heute weitestgehend »Kunst« (also *Kunst für sich*) anerkannt. Als Schlagwort dafür hat sich die Rede von der Gegenwartskunst durchgesetzt (und das ist »Kunst«, die immer schon unter den sozial-ökonomischen Voraussetzungen der Popkulturindustrie vermittelt ist, ohne dass diese Voraussetzungen sichtbar wären. Die »ästhetische Ideologie«,⁶ nach der Gegenwartskunst als »Kunst« identifiziert wird, resultiert bereits aus ihrer Funktion als Ware, wengleich aber diese »Kunst« nicht als Ware erscheint, sondern eben als ästhetisches Gebilde: als Spektakel. Und als Spektakel wird die Kunst nach der Kunst – wie auch die Kritik nach der Kritik – redundant): Gegenwartskunst ist »Kunst« als Reklame – für die Kunst, oder für die Perspektive auf die Welt, die einmal mit der (ästhetischen) Idee von Kunst verbunden war. (Abb. 4)

Auch das gehört zur Kunst nach der Kunst unter Bedingungen der Kritik nach der Kritik (und umgekehrt: der Kritik nach der Kritik unter Bedingungen der Kunst nach der Kunst): das Publikum konsumiert und glaubt sich *im Einverständnis darüber, was Kunst ist und was nicht*, der »Kunst« überlegen. Kaum noch trifft man heute den apodiktisch verständnislosen Ausstellungsbesucher, der entrüstet die Spießfrage »Ist das noch?« stellt.⁷ Zur demokratischen Kultur gehört, dass man sich heute nichts mehr vorschreiben, aber auch nichts vormachen lässt: Ob etwas nun Kunst sei oder nicht, will man gefälligst selbst entscheiden. Und wenn dabei herauskommt, dass etwas keine Kunst sei, ist es auch nicht weiter schlimm. Ohnehin lässt die Kunst keine nennenswerten Rückschlüsse auf den Zustand der Gesellschaft mehr zu, weder positive, noch negative.

Solche Kunst nach der Kunst ist auch in der Comic-Geschichte dargestellt. Immerhin, die »Donald Duck«-Hefte sind, ebenso wie mittlerweile fast alle Disney-Produktionen, für Kinder, und auch bei ihnen kann man 1977 schon längst darauf vertrauen, dass auch sie ein paar ulkige Plastiken oder ein paar Striche auf der Leinwand eben als »Kunst« identifizieren, für die schließlich auch die Erwachsenen weiter keinen Sachverstand brauchen, außer jenen, der sich mit der Meinung konform weiß, dass es hier mit der Kunst nicht sonderlich ernst zu nehmen ist. So wird die »Kunst« den die Comics lesenden Kindern vorgeführt: Die Kunstwerke sind eine Farce, die beiden Künstler (bei denen nicht ganz klar ist, ob sie eigentlich als eine Person gedacht waren, dann nur in der Schludrigkeit der Tinte zu zweien wurden) repräsentieren Deppen, lächerliche Witzfiguren.

Es mag Zufall sein, aber der Comic erscheint zur selben Zeit, in der auch allgemein die Kunst nach der Kunst eine neue gesellschaftliche Aufmerksamkeit und Akzeptanz erfährt – indem sie sich offensiver als Spektakel behauptet, den White Cube verlässt und neue Räume, Felder und Bühnen ihrer Inszenierung entdeckt: Andy Warhol ist im Studio 54, lässt sich auf der Tanzfläche mit Mick Jagger und Grace Jones sehen. In der Bundesrepublik ist Joseph Beuys 1977 auf der documenta 6 einhundert Tage mit seiner »Honigpumpe« dabei. Martin Kippenberger lernt derweil Werner Büttner sowie Albert und Markus Oehlen kennen, 1978 wird er Geschäftsführer des Punk-Clubs SO36.

Die Kunst soll Sprengstoff sein – »Vorsicht Kunst!« heißt es lapidar auf einem von Klaus Staack gestalteten Plakat. (Abb. 5)

Die Kunst nach der Kunst hatte wieder einen gesellschaftlichen Ort gefunden: sie fungierte, gerade unter dem Vorzeichen der bildenden Kunst, der freien Kunst, der *fine Arts*, als Dekoration, als Design einer Gesellschaft, für die sie eben jede das gesellschaftliche konstituierende Funktion eingebläst



Abb. 5: »Kunst« als Reklame (II). – KLAUS STAECK, »Vorsicht Kunst«, 1982 (Postkarte). Kritische Verkehrsregelung im Betriebssystem Kunst. (ASPC/Studienzentrum, Weserburg; © VG Bild-Kunst, Bonn 2011).

hat. Wie die Kritik nach der Kritik ist auch die Kunst nach der Kunst bloß noch gesellschaftlich von Relevanz, wo sie das Asoziale in seiner vielfältigsten Typologie, von der Infantilisierung über Verkit-

schung bis zum Nihilismus und Defätismus glorifiziert. Die Kunst nach der Kunst ist amüsant; sie ist integrales Spektakel der Moderne nach der Moderne. (Abb. 6)



Abb. 6: »Kunst« als Reklame (III). – EL LISSITZKY, »Schlägt die Weißen mit dem roten Keil«, 1919.



Abb. 7: »Kunst« als Reklame (IV). – Ken Regan, »ANDY WARHOL und MICK JAGGER«, Schwarzweißfotografie 1975.

MODERNE NACH DER MODERNE

Drittens: Moderne nach der Moderne. – Die philosophische Ästhetik, die Alexander Gottlieb Baumgarten Mitte des 18. Jahrhunderts begründete, verschränkte eine reflexive Theorie der Wahrnehmung mit dem Schönen; mit Immanuel Kants »Kritik der Urteilskraft« (1790), Friedrich Schillers Briefen »Über die ästhetische Erziehung des Menschen« (1795) und schließlich Hegels »Ästhetik«-Vorlesungen (1820er Jahre) wurden mehr und mehr die Kunst und die Künste zur Domäne der Ästhetik. Seither verwandelt sich die Ästhetik zur Kunsttheorie, wird das Ästhetische – bis heute auch alltagssprachlich – zum Synonym für das Schöne.

Im Verlauf des 19. Jahrhunderts, mit der gesellschaftlichen Entfaltung der Künste (Museen, Kunstvereine, Konzerthallen, Opernhäuser, Galerien, Literatur-Salons etc. entstehen, »Kunst« wird neben »Industrie« zum Hauptthema der Weltausstellungen ab 1855) wird die *philosophische Ästhetik* oder *Ästhetik als philosophische Disziplin* in den Bereich der Kunst und der Künste selbst verschoben.

Dies vollzieht über die Verselbstständigung der Resultate künstlerischer Produktion: Das Ästhetische wird zur besonderen Gestalt des Schönen in der Kunst. Ob Gegenstände, Personen, Situationen als »schön« wahrgenommen werden, mag jeder für sich entscheiden; ob jedoch die Kunst im ästhetischen Sinne schön ist oder nicht, wird durch die Kunst beziehungsweise genauer: durch die – in sich abgeschlossenen und für sich als Einheiten bestehenden – »Kunstwerke« entschieden. Kritik heißt jetzt nicht mehr, nach ästhetischen Kriterien ein Geschmacksurteil zu fällen – »Diese Suppe ist versalzen!« –, sondern bezeichnet die Fähigkeit, die ästhetische Qualität der Kunst zu erkennen – »Diese Suppe ist zwar versalzen, aber das charakterisiert sie als Kunst, das ist ihr ästhetischer Gehalt!«⁸

Nicht nur wird die Kunst autonom, sondern sie wird kraft der Ästhetik autonom. Die künstlerische Arbeit hingegen verliert ökonomisch jede Autonomie; als Produkt künstlerischer Arbeit wird die Kunst zur Ware, und gerade dagegen verteidigt die Kunst den Status ihrer ästhetischen Autonomie. Insofern wird die Kunst »modern«.⁹ Und als moderne Kunst

lerischer Arbeit dem Künstler selbst zufällt. Nicht unentscheidend ist dabei, dass künstlerische Tätigkeit, Handwerk und Wissenschaft hier noch kaum geschieden sind. Erst mit der fortschreitenden Arbeitsteilung im Übergang zur bürgerlichen Gesellschaft werden sukzessive Kunst, Handwerk, Wissenschaft und eben auch Kritik als Tätigkeiten voneinander geschieden und schließlich nicht nur einzelnen, separierten Berufsfeldern zugeordnet, sondern auch in ihrer gesellschaftlichen Funktion zunehmend spezialisiert, so dass schließlich tendenziell der Künstler unfähig wird, zu kritisieren, der Kritiker hingegen inkompetent scheint, selbst Kunst zu machen.

Kritik und Kunst unterscheiden sich nunmehr auch formal voneinander, bleiben aber dennoch – gerade als autonome Bereiche innerhalb der so genannten bürgerlichen Öffentlichkeit – gesellschaftlich vermittelt. Kritik wie Kunst müssen sich fortan einem Publikum gegenüber legitimieren, das selbst beansprucht, kritisch und kompetent im Umgang mit Kunst zu sein (Publikum als Laienkritiker, künstlerischer Dilettantismus).¹⁸ Gleichzeitig werden Kritik und Kunst aber auch als professionelle Expertisen (nicht zuletzt über zulassungsbeschränkte, akademische bzw. akademisierte Ausbildungen) gegenüber Laienkritik, Trivialkunst oder *Folk Art* abgeriegelt.

Damit wird auch wieder die Stellung des Künstlers als Kritiker gestärkt, auch im Sinne der Kunstkritik als Künstlerkritik (entscheidend wird das mit der Moderne als Künstlerästhetik, von Courbet, Baudelaire über die – vor allem russischen – Avantgarden bis zur Gegenwartskunst und Antikunst zum Beispiel der Situationisten).

Mit der Aufklärung wird Kritik zur *wertenden* Beurteilung der Kunst.¹⁹ Allgemein und über die Kunst hinaus etabliert sich ein Verständnis von Kritik, dass diese mit ihrem Gegenstand vermittelt sein muss (wenn eben auch nicht mit ihrem Gegenstand identisch sein oder werden darf; im Gegenteil: ein Sicherheitsabstand zum Gegenstand ist notwendig, um diesen überhaupt als Gegenstand bestimmen zu können). Kritik wird damit negativ und konstruktiv zugleich (konstruktiv nicht im Sinne von positiv-affirmativ, sondern im Sinne von konkret-utopisch). Das bloße Herummäkeln und Meckern ist sowenig Kritik wie die von Marx und Engels



Abb. 8 a und b: IMMANUEL KANT, Postwertmarke 1974: Das Zeitalter der Kritik zum Abstempeln für 90 Pfennig (heute ist das in der Bundesrepublik umgerechnet gerade einmal das Porto für eine Postkarte, siehe Abb. 5). – Zum Vergleich: Kant im Realsozialismus, Aufklärung für zehn Pfennig. (In der BRD guckt Kant nach links, in der DDR nach rechts. Eigentlich muss es umgekehrt sein.)



als deutsche Ideologie entlarvt »kritische Kritik«.²⁰ Kritik um ihrer selbst willen hat keinen Gegenstand und verliert sich in bedeutungsloser Redundanz, wenn sie nicht, schlimmer noch, in blinde Gewalt übergeht. (Abb. 8 a und b)

Lichtenberg beschreibt die Grenzen der Kritik in einem Traum, in dem er »einem verklärten Alten gegenüber« sich findet, also Gott: »Du liebst die Untersuchungen der Natur«, sagt der zu Lichtenberg, »hier sollst du etwas sehen, das dir nützlich sein kann.« Er bekommt von dem Alten »eine bläulichgrüne und hier und da ins Graue spielende Kugel«, wenige Zentimeter im Durchmesser groß. »Nimm dieses Mineral«, fuhr der Alte nun fort, »prüfe es und sage mir, was du gefunden hast.«

In seinem Traum nimmt Lichtenberg die Kugel vollständig und sorgfältig auseinander, *kritisiert sie*: »Er findet etwas Tonerde, ungefähr ebensoviel Kalkerde, besonders viel Kieselerde, endlich noch Eisen und etwas Kochsalz.« Als er fertig ist, kommt der Alte »mit einem sanften Lächeln« und spricht: »Weißt du wohl, Sterblicher, was das war, was du da geprüft hast?« – »Nein, Unsterblicher, ich weiß es nicht.« – »So wisse, es war in verkleinertem Maßstabe nichts geringeres als die ganze Erde.« – »Die Erde? – ewiger großer Gott! Und das Weltmeer mit allen seinen Bewohnern, wo sind denn die?« – »Dort hängen sie in deiner Serviette, du hast sie weggewischt.« – »Ach, und das Luftmeer und alle die Herrlichkeit des festen Landes!« – »Das Luftmeer, das wird dort in der Tasse mit destilliertem Wasser sitzen geblieben sein. Und mit deiner Herrlichkeit des festen Landes? Wie kannst du so fragen? Das ist Staub; da an deinem Rockärmel hängt welcher.« – »Aber ich fand ja nicht eine Spur von Silber und Gold, das den Erdkreis lenkt!« – »Schlimm genug.«²¹

Tatsächlich erinnert Lichtenbergs ›Traum‹ an den »alles zermalmenden Kant«.²²

Immanuel Kant hatte mit der ›Kritik der reinen Vernunft‹ (1781) seine kritische Philosophie als Kritizismus definiert: »Kritizismus ist ... die Betonung der Notwendigkeit, vor aller Metaphysik oder systematischen Weltanschauung die Bedingungen, Voraussetzungen, den Umfang und die Grenzen der Erkenntnis (bzw. der ›reinen Vernunft‹, der apriorischen Erkenntnis) festzustellen, im Gegensatz zum philosophischen Dogmatismus.«²³

Bei Kant heißt es: »*Kritische* Philosophie ist diejenige, welche nicht mit den Versuchen, Systeme zu bauen oder zu stürzen, oder gar nur (wie der Moderatismus) ein Dach ohne Haus zum gelegentlichen Unterkommen auf Stützen zu stellen, sondern von der Untersuchung der *Vermögen* der menschlichen Vernunft (in welcher Absicht es auch sei) Eroberung zu machen anfängt und nicht so ins Blaue hinein vernünftelt, wenn von Philosophemen die Rede ist, die ihre Belege in keiner möglichen Erfahrung haben können.«²⁴

DIE DIALEKTIK VON KUNSTKRITIK UND GESELLSCHAFTSKRITIK

Kritik gehört nunmehr wesentlich zur Moderne, wie auch die Kritik wesentlich modern wird. Das heißt Kritik ist nicht nur Auseinandersetzung mit der Zeit, sondern mit *ihrer* Zeit: Die Moderne ist kritisch – selbstkritisch und *kritische Epoche*; sie hinterfragt sich nicht nur (permanent), sondern steht auch (ebenfalls permanent) selbst *infrage*. Kritik ist Aufklärung über die Moderne, i. e. gesellschaftliche Selbstaufklärung.

Als derart reflexives Prinzip wird die Kritik über die Ästhetik zur gesellschaftlichen Praxis: Das ästhetische Geschmacksurteil dient der individuellen Selbstvergewisserung, indem es subjektive Allgemeinheit herstellt, die objektiv nicht konkret verfügbar ist. Mit der philosophischen Ästhetik, insbesondere mit Alexander Gottlieb Baumgarten, bekommt Kritik eine ästhetische Dimension: »Für die philosophische Ästhetik wurden nicht allein das Problem der autonomen Kunst und das des Schönen wichtig, sondern darüber hinaus eine neue Sicht der *menschlichen Sinne*. ... Reinigt man Baumgartens Ästhetik von gewissen Relikten naiver Traditionsgebundenheit, präpariert man also ihren reinen Gehalt heraus, so zeigt sich die folgende Argumentationsstruktur: Die ästhetische Erfahrung hat einen zutiefst humanen Sinn. Denn sie ermöglicht den Menschen, frei über ihre Sinne zu verfügen. Die ästhetische Erfahrung hilft, die Sinne zu schärfen, zu verfeinern, oder – wie Baumgarten sagt – zu vervollkommen. Das befähigt den Menschen zur Erfahrung der Schönheit. Das Vehikel, das dazu dient, die Brücke zwischen den verwilderten bzw. ungebildeten Sinnen und ihrer vollendeten Gestalt zu schlagen, ist die Kunst. Worauf es in unserem Zusammenhang lediglich ankommt, ist der Umstand, dass auf diese Weise eine organische Verknüpfung von Kunst, Schönheit und Sinneswahrnehmung hergestellt ist.«²⁵

Über die Kunst als soziales Verhältnis treten ästhetische und politische Kritik in eine Wechselbeziehung. Schon Kant rekurriert in seiner ›Kritik der Urteilskraft‹ auf das »Schöne als Symbol der Sittlichkeit« beziehungsweise »des Sittlich-Guten«: »Der Geschmack macht gleichsam den Übergang vom Sinnenreiz zum habituellen moralischen Interesse, ohne einen zu gewaltsamen Sprung, möglich ...«.²⁶

Denn durch den Geschmack wird die »Freiheit der Einbildungskraft« als Antizipation möglicher gesellschaftliche Freiheit erfahrbar. So interpretiert – und radikalisiert jedenfalls Friedrich Schiller die ästhetische Dimension als (Gesellschafts-) Kritik, maßgeblich in seinen Briefen ›Über die ästhetische Erziehung des Menschen‹ von 1795.²⁷



Abb. 9: »Brav gewöhlt, alter Maulwurf!« Shakespeare (Hamlet) nach Karl Marx, »Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte«, in: MEW Bd. 8, S. 196. [Der kleine Maulwurf von Zdenek Miller (CSSR 1963–1975)]

Schiller fordert hier einen »ästhetischen Staat«, in dem die sinnliche (individuelle) Freiheit des Menschen mit der gesellschaftlichen (politischen) Freiheit der Menschheit verbunden wird: »Der dynamische Staat kann die Gesellschaft bloß möglich machen, indem er die Natur durch Natur bezähmt; der ethische Staat kann sie bloß (moralisch) notwendig machen, indem er den einzelnen Willen dem allgemeinen unterwirft; der ästhetische Staat allein kann sie wirklich machen, weil er den Willen des Ganzen durch die Natur des Individuums vollzieht. Wenn schon das Bedürfnis den Menschen in die Gesellschaft nötigt und die Vernunft gesellige Grundsätze in ihm pflanzt, so kann die Schönheit allein ihm einen *geselligen Charakter* erteilen. Der Geschmack allein bringt Harmonie in die Gesellschaft, weil er Harmonie in dem Individuum stiftet. ... Die Schönheit allein beglückt alle Welt, und jedes Wesen vergisst seiner Schranken, so lang es ihren Zauber erfährt.«²⁸

Seither stehen Kunstkritik und Gesellschaftskritik dialektisch zueinander; die Relation zwischen Kunst und Gesellschaft ist durch Kritik bestimmt. Mit Schiller wird zudem die Kunst gegen die Gesellschaft verteidigt; Kunst wird zum utopischen Ort, an dem ästhetisch möglich ist, was sich in der Gesellschaft nicht verwirklicht (zum Beispiel: Freiheit, Autonomie, Wahrheit, Glück etc.).

»... DIE BEDEUTUNG DER »REVOLUTIONÄREN«,
DER »PRAKTISCH-KRITISCHEN« TÄTIGKEIT«
(KARL MARX)

Das geht als entscheidende Erfahrung in die Romantik ein und bestimmt ihre über Kunst und Kritik vermittelte Welterkenntnis: »Die Kunst ist eine Bestimmung des Reflexionsmediums, wahrscheinlich die fruchtbarste, die es empfangen hat. Die Kunstkritik ist die Gegenstandserkenntnis in diesem Reflexionsmedium.«²⁹

Kunst und Kritik verschmelzen im *Werk*: Im Kunstwerk konzentriert sich nämlich eine Einheit, die der Gesellschaft abhanden kommt; über die Form ist diese Einheit, also das Kunstwerk selbst, mit der Kritik verknüpft. Kritik verdichtet sich damit zur »Beurteilung der Werke an ihren immanenten Kriterien.«³⁰ Und der Begriff des Werkes wird »zu einem Korrelatbegriff des Begriffs der Kritik.«³¹

Denn: »Jede kritische Erkenntnis eines Gebildes ist als Reflexion in ihm nichts anderes, als ein höherer selbsttätig entsprungener Bewusstseinsgrad desselben. Diese Bewusstseinssteigerung in der Kritik ist prinzipiell unendlich, die Kritik ist also das Medium, auf die Unendlichkeit der Kunst bezieht und endlich in sie in dem sich die Begrenztheit des einzelnen Werkes methodisch übergeführt wird, denn die Kunst ist, wie es sich von selbst versteht, als Reflexionsmedium unendlich.«³²

Man muss hinzufügen: genau diese Unendlichkeit bestimmt die Kunst für die Romantik als Werk, als Einheit in der Form.³³ Kritik ist immanente Kritik. Als romantische ist diese Kritik allerdings durch, noch einmal Benjamin, »völlige Positivität« charakterisiert.³⁴

Kritik als Negativität wird erst durch den Materialismus erschlossen (vor allem Feuerbach, Hess, Marx und Engels).³⁵ Entscheidend dafür ist die konzeptuelle Bestimmung der Kritik als Praxis. So formuliert Marx in seinen Feuerbachthesen: »Der Hauptmangel alles bisherigen Materialismus (den Feuerbachschen mit eingerechnet) ist, dass der Gegenstand, die Wirklichkeit, Sinnlichkeit nur unter der Form des *Objekts oder der Anschauung* gefasst wird; nicht aber als *sinnlich menschliche Tätigkeit, Praxis*, nicht subjektiv. ... Er begreift daher nicht die Bedeutung der »revolutionären«, der »praktisch-kritischen« Tätigkeit.«³⁶

Entsprechend postuliert Marx in der Einleitung seiner »Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie«: »Die Waffe der Kritik kann allerdings die Kritik der Waffen nicht ersetzen, die materielle Gewalt muss gestürzt werden durch materielle Gewalt, allein auch die Theorie wird zur materiellen Gewalt, sobald sie die Massen ergreift. Die Theorie ist fähig, die Massen zu ergreifen, sobald sie *ad hominem* demonstriert, und sie demonstriert *ad hominem*, sobald sie



Abb. 10 a und b: GUSTAVE COURBETS »Pavillon du Réalisme« auf der Weltausstellung 1855 in Paris und Titelblatt der Katalog-Broschüre, die Courbet für 80 Centimes in seinem Ausstellungspavillon verkaufte. Als Vorwort in der Broschüre findet sich der kurze Text, der heute als Courbets Manifest des Realismus kanonisiert ist.

radikal wird. Radikal sein ist die Sache an der Wurzel fassen. Die Wurzel für den Menschen ist aber der Mensch selbst. Der evidente Beweis für den Radikalismus der deutschen Theorie, also für ihre praktische Energie, ist ihr Ausgang von der entschiedenen positiven Aufhebung der Religion. Die Kritik der Religion endet mit der Lehre, dass der Mensch das höchste Wesen für den Menschen sei, also mit dem kategorischen Imperativ, alle Verhältnisse umzuwerfen, in denen der Mensch ein erniedrigtes, ein geknechtetes, ein verlassenes, ein verächtliches Wesen ist.«³⁷ (Abb. 9)

Die radikale Kritik der Religion (wie Feuerbach sie vor allem in seinem »Wesen des Christentums« formulierte) übersetzt Marx konsequent in radikale Gesellschaftskritik, und zwar gleichermaßen als konkrete Praxis und als kritische Theorie. Er radikalisiert damit die Kritik selbst, indem er sie über den Modus der »Anschauung« hinaus als »praktische Tätigkeit« fasst: als sinnliche Praxis der Weltveränderung (nicht nur der Interpretation).³⁸ Sofern Marx dabei explizit den sinnlichen Charakter dieser Kritik hervorhebt, aktualisiert er sie zugleich als *ästhetische*. Seine Entsprechung in der Kunst hat das im Realismus: So wie Marx die Religionskritik als Gesellschaftskritik aufhebt, überwinden Künstler wie der mit Baudelaire und Proudhon befreundete Gustave Courbet die Kunstkritik der – ohnehin Mitte des 19. Jahrhunderts längst reaktionär zum Ästhetizismus verflachten – Romantik: »Im

Stande sein, die Sitten, die Ideen, das Gesicht meiner Epoche nach meinem Empfinden auszudrücken, nicht nur ein Maler, sondern auch ein Mensch zu sein – mit einem Wort, lebende Kunst [*art vivante*] zu machen, das ist mein Ziel.«³⁹ (Abb. 10 a und b)

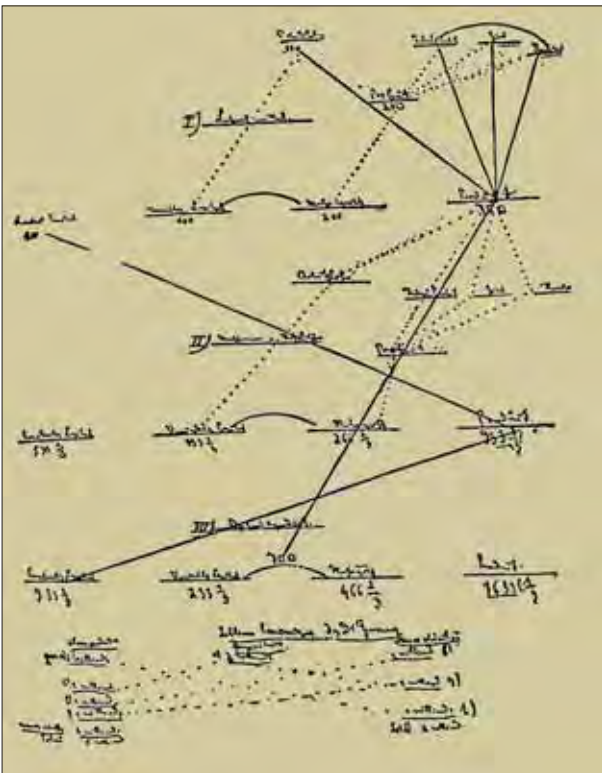
DIE ÄSTHETISIERUNG DER POLITIK

Gleichzeitig vollzieht sich auch mit dem Realismus – und Courbet selbst ist dafür Beispiel wie Wegbereiter – eine ästhetische wie politische Trennung zwischen Kunst und Gesellschaft: Zunehmend auf den Bereich der im 19. Jahrhundert sich entfaltenden »Kultur« (Hochkultur, mittlere Kultur, Massenkultur etc.) isoliert, wird die Kunst nunmehr von der Gesellschaft (i. e. von der gesellschaftlichen Wirklichkeit) entfernt. Wirklichkeit und Kunst treten damit immer weiter auseinander. Gerade die von Courbet geforderte »lebende Kunst« erscheint vom Leben (»Alltagsleben«) abgeschnitten.

Die von der Romantik wie vom Realismus gleichermaßen probierten, wenn auch freilich unterschiedlich akzentuierten Versuche, ästhetische und politische Kritik miteinander zu verschmelzen, bleiben auf die Kunst beschränkt. Die Moderne wird unkritisch, Kritik gesellschaftlich depotenziert. Als Kultur wird die politische Ästhetik zur »Ästhetisierung der Politik«, Kritik wieder auf die passive Anschauung reduziert, die in den totalen und totalitä-



Abb. 12: Ursprünglich hieß das Bild: »Ein Ding der Unmöglichkeit«. – PERE BORRELL DEL CASO, »Flucht vor der Kritik«, 1874 (Madrid, Banco de España). Das Gemälde gehörte zu den Attraktionen der Ausstellung »Täuschend echt. Illusion und Wirklichkeit« in Hamburg 2010; einem größeren Publikum wurde es durch Plakate und Reklameleuchttafeln bekannt. – »Was wir Kunst nannten, beginnt erst zwei Meter vom Körper entfernt. Nun aber rückt im Kitsch die Dingwelt auf den Menschen zu.« Walter Benjamin, »Traumkitsch« (in: GS Bd. II 2, S. 622).



ren Gesellschaften des 20. Jahrhunderts gipfeln. Walter Benjamin schreibt – im Nachwort seines »Kunstwerk«-Essays – über den Faschismus: »Er sieht sein Heil darin, die Massen zu ihrem Ausdruck (beileibe nicht zu ihrem Recht) kommen zu lassen. Die Massen haben ein Recht auf Veränderung der Eigentumsverhältnisse; der Faschismus sucht ihnen einen *Ausdruck* in deren Konservierung zu geben. *Der Faschismus läuft folgerecht auf eine Ästhetisierung des politischen Lebens hinaus.*«⁴⁰

Kritik wird durch Reklame ersetzt,⁴¹ zum Beruf, die öffentliche Meinung mit Informationen und Anekdoten zu versorgen.⁴² Damit befördert sie die Ästhetisierung der Politik, auch und insbesondere unter demokratischen Bedingungen des korporativen Kapitalismus. Selbst sich grundsätzlich gerierende Kritik am System wird toleriert;⁴³ was darüber hinaus als Kritik droht, in die Immanenz der herrschenden Logik durchzudringen, sogar erkennbar macht, sie zu zerschlagen, wird kriminalisiert oder psychologisiert, als »unnormal« oder »krank« diffamiert; radikale Kritik erscheint irrational: »Jeder Protest ist sinnlos, und ein Individuum, das auf seiner Handlungsfreiheit beharrte, erschiene als komischer Kauz.«⁴⁴ (Abb. 11)

Doch im Zeitalter der kommunikativ verflüssigten und diskursiv nivellierten Kritik ist auch der komische Kauz noch unterhaltsam genug, um seine ernst gemeinten kritischen Interventionen, gleich ob sie sich nun mit Kunst oder mit Gesellschaft auseinandersetzen, noch im Repertoire der »Schemata von Kulturgeschwätz« zu verwerten.⁴⁵ (Abb. 12)

DAS NIVELLEMENT DER UNTERSCHIEDE

»Alle Kultur nach Auschwitz,
samt der dringlichen Kritik daran, ist Müll.«
Adorno, »Negative Dialektik« (in: GS Bd. 6, S. 359)

Anders als zum Beispiel die »Bunk!«-Collagen Eduardo Paolozzis, die Rasterbilder Roy Lichtensteins, oder die Comic-Adaptionen der Situationisten gehört die Geschichte »Dussel der Kunstkenner« nicht zu dem Komplex von Kunst und Kritik, von dem sie eine Karikatur ist. Das hat weniger mit dem Comic an sich oder seiner – womöglich mangelnden – Qualität und auch weniger mit der in der Bildgeschichte dargestellten Kunst oder den »kunstkritischen« Floskeln in den Sprechblasen von Dussel zu tun, als vielmehr mit dem Publikum,

Abb. 11: Notwendig weist Marx mit seiner Kritik der politischen Ökonomie über das Zeitalter hinaus, das Kant noch vernunftkritisch erstrebte als kritisches zu definieren. – Skizze von Marx zum »Kapital«.



Abb. 13: ROY LICHTENSTEIN, ›Look Mickey‹, 121.9 x 175.3 cm (1961). © National Gallery of Art; courtesy of the Art Institute of Chicago. – ›Die herrschende Ideologie organisiert die Banalisierung der subversiven Entdeckungen und verbreitet sie im Überfluss, nachdem sie sie sterilisiert hat.‹ Guy Debord, ›Rapport über die Konstruktion von Situationen und die Organisations- und Aktionsbedingungen der internationalen situationistischen Tendenz‹ (in: [S. I.], ›Der Beginn einer Epoche. Texte der Situationisten‹, Hamburg 1995, S. 29).

an das sich Comics dieser Art richten: ›Dussel der Kunstkenner‹ ist wie alle diese Comicgeschichten für Kinder. (Abb. 13)

Auch wenn die kleine Geschichte selbst – in trivialer Weise – vom Verstehens- und Bedeutungsproblem heutiger Kunst und Kritik handelt, setzt sie voraus, dass sogar ein Kinderpublikum über ein Grundverständnis der Bedeutung von Kunst und Kritik verfügt (um zum Beispiel überhaupt nachvollziehen zu können, warum das, was hier passiert, komisch ist; s. o.). Kunst und Kritik haben ihre esoterische Exklusivität vollends verloren. Das heißt: auch wenn Kunst und Kritik gesellschaftlich prinzipiell immer noch einem kulturellen Diskurs von Experten vorbehalten sind (oder wenigstens als Angelegenheit von sachverständigen Experten inszeniert werden), kann und darf durchaus jede und jeder irgendetwas über Kunst und Kritik sagen, was sie oder er sagen möchte. In ihrer Banalisierung – die immer auch eine Infantilisierung ist – haben Kunst und Kritik sich bis in die Zonen einer Kinder-Scheinöffentlichkeit ausgedehnt.⁴⁶

Mit der Postmoderne löst sich die Moderne in der Gegenwartskunst aus; als Gegenwartskunst werden Kunst wie Kritik zur Industrie,⁴⁷ nämlich zur Kulturindustrie, die sukzessive – in den siebziger Jahren – als Pop allgegenwärtig wird. Kulturindustrie meint, dass alle Kultur zur Ware wird. Industrialisierung und Kommodifizierung konvergieren im Pop: die Ware wird zur Kultur; Guy Debord hat das mit dem

Begriff des Spektakels bezeichnet. Wie Marx im 19. Jahrhundert von der kapitalistischen Gesellschaft als ›ungeheurer Warensammlung‹ gesprochen hat, spricht Debord 1967 von einer ›ungeheuren Sammlung von Spektakeln‹: ›Alles was unmittelbar erlebt wurde, ist in eine Vorstellung entwichen.‹⁴⁸

In den siebziger Jahren verschmelzen das diffuse und das konzentrierte Spektakel zum *integrierten Spektakel*.⁴⁹ Die spektakuläre Warensammlung ist nicht mehr ›ungeheuer‹; das Spektakel normalisiert das kommodifizierte Angebot an Gütern, Lebensweisen, Verhalten, Handlungen und Gefühlen. Alles wird gewöhnlich. Peter Brückner nannte das ›Nivellement‹: ›Was bedeutet ›Nivellement‹? Einen Ausgleich der Unterschiede; erwartet wird wachsende Uniformität. In der Folge aller egalisierenden Elemente des Industriemilieus entsteht so der Schatten des ›Posthistoire‹, eine Menschheit, die sich in ihren ›Ansichten und Verhaltensweisen‹, in ›Interessen und Werturteilen‹ einander angleicht.‹⁵⁰

Das Nivellement resultiert aus der großen Verschiebung, welche die kapitalistische Moderne aus dem 19. Jahrhundert heraus erfahren hat: die fordistische Massenproduktion, die tayloristische Arbeitsorganisation, die administrative Lösung des Klassenwiderspruchs und die ubiquitäre Angestelltenkultur stellen die Matrix einer Gesellschaft dar, die einerseits die Unterschiede nivelliert, die andererseits genau durch dieses Nivellement neue Mechanismen der Diffe-



Abb. 14: MARCEL DUCHAMP, ›Mile of String‹; Installation auf der zusammen mit André Breton kuratierten Ausstellung ›First Papers of Surrealism‹, New York 1942.

renz, der Diskriminierung, der Selektion schafft (alle Menschen sind unterschiedlich – das macht sie gleich und ungleich, d. h. gleichwertig).

›Aber was in unserem Jahrhundert, mindestens in seiner zweiten Hälfte, im Lebensprozess in den Metropolen besonders auffällt, ›ist eine über das rein Ökonomische und das Technische weit hinausreichende Standardisierung‹, wir leben in einer nachhaltig ›genormten Welt‹ (Eric Hobsbawm). ... Im Laufe des 20. Jahrhunderts verändert sich das gesellschaftliche Leben in der Tat erneut: Die Nationalstaaten transformieren sich in ›technisch‹ gesteuerte, komplexe Systeme von ökonomisch-politischer Funktion ... Das Ergebnis dieser Normierung und Integration ist eine neue Gestalt von ›Wirklichkeit‹, eben die *Normalität*, die das Partikulare, das qualitativ Andere nur noch als Abweichung registriert, in der Regel ein Fall für den Arzt oder die Polizei: Das Besondere verschwindet im Abseits.«⁵¹

KRITIK ALS IDEOLOGIE

Gleichzeitig wird die Normalität als »das Besondere«, »das Abseitige«, »Irre«, »Tolle« etc. *als ständig sich im Superlativ selbst überbietendes Spektakel inszeniert*. Für den Komplex von Kunst und Kritik ist das folgenreich; grob lässt sich nämlich sagen: Wurden in der fordistischen Periode Kunst und Kritik schrittweise aus ihren gesellschaftlichen Sphären der »Autonomie«, der »Aura« oder der »Authentizität« heraus gebrochen und in die Kulturindus-

trie implementiert, so werden nunmehr, mit dem Postfordismus, »Kunst« und »Kritik« als Teile, Sparten, Bereiche, Zonen, »Diskurse« oder »Felder« der Popkulturindustrie generiert – als *Vorstellungen gesellschaftlicher Sphären*. Tatsächlich ist es so, dass Pop bloß noch Gesellschaft simuliert.

Marcel Duchamp, Dada und die Surrealisten versuchten noch unter Bedingungen der Moderne (die sie politisch-ästhetisch noch selbst zu definieren vermochten), Kunst in der kritischen Radikalisierung als Kunst zu retten.

Nationalsozialismus und Stalinismus haben diese Versuche mit Terror unterdrückt; entfalten konnten sich diese Unternehmungen unter Bedingungen der amerikanischen Kulturindustrie in den dreißiger und vierziger Jahren: Alfred H. Barr eröffnete das Museum of Modern Art (MoMA) 1929; André Breton, Leo Trotzki und Diego Rivera schreiben 1938 das Manifest ›Für eine unabhängige revolutionäre Kunst‹; Breton und Marcel Duchamp organisieren 1942 die spektakuläre Ausstellung ›First Papers of Surrealism‹; schon längst reüssierten Surrealisten und Dadaisten als Werbegrafiker und Reklamegestalter. Führte der Nationalsozialismus unter dem Etikett der Entartung die moderne Kunst als Feind der Volksgemeinschaft vor, so spiegelte sich im öffentlichen Interesse der US-Gesellschaft vor allem an der modernen Kunst etwas vom »*american way of life*«, der spätestens mit dem New Deal zum Gemeinschaftsideal wurde. (Abb. 14)

Dass im Übrigen noch in den siebziger Jahren, wie

in der Geschichte ›Dussel der Kunstkenner‹, Kunst und Kritik in Karikaturen und Cartoons von der Bildsprache her merkwürdig an die vierziger Jahre erinnern, kommt nicht von ungefähr; abgesehen davon, dass die dreißiger und vierziger Jahre zur Hochzeit der Comics gehören (die ersten Mickey Mouse-Hefte erscheinen, Carl Barks erfindet Donald und die Duck-Familie; die Ära der Superhelden-Comics beginnt etc.), gehören Kunst und Kunstkritik nun schon zu den unterhaltsamen Themen der US-amerikanischen Öffentlichkeit.⁵² Immer wieder finden sich in den großen Publikumszeitschriften wie ›The New Yorker‹, ›Life‹ und anderen Magazinen Sensationsberichte über Kunst, Künstler und ihre Ausstellungen, gerne und immer wieder illustriert mit freundlich-fröhlichen Cartoons. (Abb. 15; Abb. 16)

Als Schema der öffentlichen Meinung wird Kritik zu einer Art »Akkumulator« oder gleichsam zu einer »Batterie« des allgemeinen und vor allem des besonderen, *höheren* Kulturprogramms. Schon mit der Integration der Kunst in das massenkonsumistische Alltagsleben der fordistischen Gesellschaft (in den USA sind das die zwanziger Jahre und folgende) wird die »Kultur« zur Bühne für offensive und zugleich positivistische oder positivierende *Kritik der Gesellschaft*. Ebenfalls seit den zwanziger Jahren korreliert Kritik überdies mit der Krise, die sie gleichwohl nicht mehr zu erfassen vermag. Das macht sie zur Ideologie. Kritik als Ideologie wird so zur verkehrten Version des ästhetischen Scheins, ohne von der Ästhetik wirklich unterscheidbar zu sein: im Fokus der Kritik erscheinen die Verhältnisse *in ungewöhnlicher oder ungewohnter Perspektive*, wie bei der Camera obscura also auf den Kopf gestellt.⁵³

Kritik ist Teil dessen, was kritisiert wird, kritisiert werden muss, was sich jedoch gleichzeitig der Kritisierbarkeit entzieht oder entzogen wird.



Abb. 15: In der Ausgabe vom 8. August 1949 widmet das ›Life‹-Magazin JACKSON POLLOCK vier Seiten: »Is he the greatest living painter in the United States?« – Foto © Eric Kass.

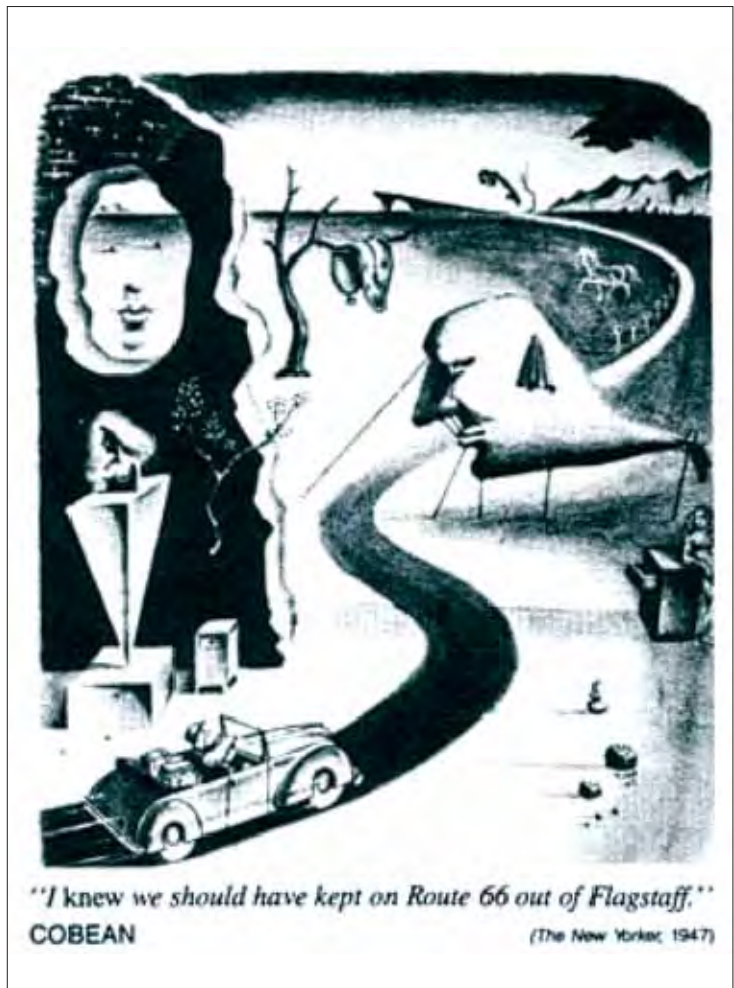


Abb. 16: SAM COBEAN, »I knew we should have kept on Route 66 out of Flagstaff.« – ›The New Yorker‹, 1947 (Quelle: ›Arsenal‹, Nr. 4, 1989, S. 36). – Ohnehin sind Bilder von Salvador Dalí und anderer Surrealisten eine dankbare Vorlage für die Werbung.

KUND UND KRITIK ALS ERFAHRUNG BEGREIFEN

»Wir sind am Beginn des Endes.«

Paolo Bianchi, am Schluss unseres Workshop-Gesprächs über
»Kritik nach der Kritik« am 22. November 2011 in Zürich

»Ist die Konstruktion der Zukunft und das Fertigwerden für alle Zeiten nicht unsere Sache, so ist desto gewisser, was wir gegenwärtig zu vollbringen haben, ich meine die rücksichtslose Kritik alles Bestehenden, rücksichtslos sowohl in dem Sinne, dass die Kritik sich nicht vor ihren Resultaten fürchtet und ebenso wenig vor dem Konflikte mit den vorhandenen Mächten.«

Marx an Ruge, September 1843,

[Briefe aus den Deutsch-Französischen Jahrbüchern] (in: MEW Bd. 1, S. 344)

Das Dilemma der Kritik nach der Kritik ist die »kritische Kritik« – eine Kritik, die im Problem der Kritik nach der Kritik verfangen bleibt. Sie gerät unweigerlich unkritisch, weil sie keinen anderen Gegenstand kennt als sich selbst. Kritik entsteht nicht aus sich selbst heraus (schon gar nicht als Kritik).

Lenins berühmte, 1902 als Titel seiner Hauptschrift von dem gleichnamigen Roman Tschernyschewski als Parole eines realpolitischen Aktionismus übernommene Frage »Was tun?«, ist als Frage aller reflektierten, notwendigen Kritik, um sie für die gegenwärtigen Lebens- und Überlebensbedingungen irgend zu aktualisieren, zu korrigieren: »Was hätte getan werden müssen?« – Kritik kommt immer zu spät. Beziehungsweise scheinen die Möglichkeiten ihrer praktischen Verwirklichung, die Praxis selbst, in eine unerreichbar ferne Vergangenheit gerückt, »tot« zu sein. Doch »die Vergangenheit ist nicht tot, sie ist noch nicht einmal vergangen.«⁵⁴

Im Versuch, diese Vergangenheit zu aktualisieren, ist Kritik gleichsam unabdingbar zu spät: weil, nach Adorno, »der Augenblick ihrer Verwirklichung versäumt ward.«⁵⁵ Kritik rettet nicht sich selbst, sondern die Geschichte; Rettung heißt: Kritik der Vergangenheit als das historisch Unabgegoltene, emphatische Erinnerung an das uneingelöste Glück der befreiten Menschheit. Damit ist Kritik, indem sie immer mit reflektiert, mit reflektieren muss, was sie versäumte, wann sie misslang und warum sie scheiterte, gerade in Bezug auf ihr »zu spät« unabdingbare Notwendigkeit schlechthin: sie wendet die Not. Das aktualisiert wiederum die Frage, was hätte getan werden müssen in ihrer ursprünglichen Formulierung: Was tun? Und das ist der »Zeitkern der Wahrheit« jeder reflexiv-reflektierten Kritik.⁵⁶

Kunst und Kritik können als Komplexion von Erfahrung begriffen werden. Alle Kunst ist idiosynkratisch, ja idiotisch, wenn sie nicht Erfahrung umschließt, ermöglicht und zugleich verwirklicht. – Kritik ist belanglos und stumpf, wenn sie nicht durch die unbedingte Erfahrung provoziert wurde, dass sie unbedingt notwendig ist. Unbedingte Erfahrung ist unreglementierte Erfahrung, Spontaneität; Friedrich Schiller hat solche Erfahrung – über Freiheit, Spiel, Form und Stoff – als ästhetische postuliert; solche ästhetische Erfahrung indes ist zwar durch die Kunst prädestiniert, aber nicht definiert. Vielmehr überschreitet sie die Kunst, wo sie durch die radikale und immanente Auseinandersetzung mit der Kunst hervorgeht, wird gerade dort und dann, was sie emphatisch nur sein kann: gesellschaftliche Erfahrung – als Erfahrung, die sowohl gesellschaftlich vermittelt als auch Gesellschaft vermittelnd ist.⁵⁷

Als gesellschaftliche Erfahrung ist Kritik beides: *rettend* wie *rücksichtslos*.

ANMERKUNGEN

¹ Tony Strobl (Zeichnung) und [anonym] (Text), »Dusel der Kunstkenner«, in: »Donald Duck«, Heft Nr. 31, Stuttgart 1977, S. 90 ff.

² Christian Demand, »Die Beschämung der Philister. Wie die Kunst sich der Kritik entledigte«, Springe 2003, S. 11.

³ Demand, »Die Beschämung der Philister«, a. a. O., S. 262.

⁴ Vgl. Karl Marx, »[Thesen über Feuerbach]«, in: MEW Bd. 3, S. 5.

⁵ Vgl. Theodor W. Adorno, »Ästhetische Theorie«, GS Bd. 7, S. 32; »Zeitlose Mode. Zum Jazz«, in: GS Bd. 10·1, S. 137; »Ästhetische Theorie«, GS Bd. 7, S. 399; »Die Kunst und die Künste«, in: GS Bd. 10·1, S. 452.

⁶ Vgl. Terry Eagleton, »The Ideology of the Aesthetic«, Oxford 1990.

⁷ Vgl. Adorno, »Die Kunst und die Künste«, in: GS Bd. 10·1, S. 434.

⁸ Vgl. dazu: Lessing, »Der Rezensent braucht nicht besser machen zu können, was er tadelt«, in: Werke Bd. 5, München 1973, S. 331: »Ich finde meine Suppe versalzen: darf ich sie nicht eher versalzen nennen, als bis ich selbst kochen kann?«

⁹ Ich folge hier dem von Reinhard Koselleck vorgeschlagenen Begriff der Moderne, wie ihn Jürgen Habermas ausführt in: »Der philosophische Diskurs der Moderne«, Frankfurt am Main 1989, S. 16: Die »Moderne kann und will ihre orientierenden Maßstäbe nicht mehr Vorbildern einer anderen Epoche entlehnen, sie muss ihre Normativität aus sich selber schöpfen. Die Moderne sieht sich, ohne Möglichkeit der Ausflucht, an sich selbst verwiesen.«

¹⁰ Ein modernes Kunstwerk muss nicht schön sein; es muss aber auf die künstlerische Möglichkeit der Schönheit reflektieren. Derart kann ein Kunstwerk etwa in der Kritik des Schönen ästhetisch sein. Dabei handelt es sich um eine Abstraktion, vergleichbar dem, was Umberto Eco »das Modell des offenen Kunstwerks« nennt; vgl. Eco, »Das offene Kunstwerk«, Frankfurt am Main 1977, S. 12.

¹¹ Vgl. Jean-François Lyotard, »Das postmoderne Wissen«, Wien 2006.

¹² Vgl. Lyotard, »Die Moderne redigieren«, in: »Das Inhumane. Plaudereien über die Zeit«, Wien 1989, S. 51 ff.

¹³ Vgl. dazu: Zygmunt Bauman, »Moderne und Ambivalenz. Das Ende der Eindeutigkeit«, Hamburg 1992.

¹⁴ Vgl. Simon Reynolds, »Retromania. Warum Pop nicht von seiner Vergangenheit lassen kann«, Mainz 2012.

¹⁵ Reynolds, »Ja, Originalität ist möglich!«, in: »Zeit Online«, 18. Okt. 2012. – www.zeit.de/kultur/musik/2012-10/simon-reynolds-remix-recreativity

¹⁶ Vgl. zur Bedeutungsgeschichte des Begriffs »Revolution«: Koselleck, »Begriffsgeschichten«, Frankfurt am Main 2006, S. 240 ff.

¹⁷ Auch eine Remoderne: die Wiedereinsetzung der Moderne nach der Postmoderne als »reflexive Modernisierung«; vgl. Ulrich Beck, Anthony Giddens und Scott Lash, »Reflexive Modernisierung. Eine Kontroverse«, Frankfurt am Main 1996.

¹⁸ Goethe problematisiert das Publikum als Kritiker im »Vorspiel auf dem Theater« im »Faust«; vgl. auch die von Goethe und Schiller 1799 verfasste Sammlung »Über den Dilettantismus«.

¹⁹ Das ist der Beginn der Kunstkritik als Klassizismus und Kunstgeschichte. Vgl. Johann Joachim Winckelmann, »Geschichte der Kunst des Altertums«, 1764; Gotthold Ephraim Lessing, »Hamburgische Dramaturgie«, 1767–1769; Johann Gottfried Herder, »Kritische Wälder«, 1769 ...

²⁰ Vgl. Marx und Friedrich Engels, »Die heilige Familie, oder Kritik der kritischen Kritik«, in: MEW Bd. 2.

²¹ Georg Christoph Lichtenberg, »Ein Traum«, in:

Schriften und Briefe Bd. 2, Frankfurt am Main 1983, S. 284 ff. Walter Benjamin hat diesen »Traum« in einem Hörmodell verwendet: vgl. »Lichtenberg«, in: GS Bd. IV-2, S. 703 ff.

²² Vgl. Moses Mendelssohn, »Morgenstunden oder Vorlesungen über das Dasein Gottes«, in: Metaphysische Schriften, Hamburg 2008, S. 91. – Vgl. Adorno und Max Horkheimer, »Dialektik der Aufklärung«, in: GS Bd. 3, S. 113.

²³ Rudolf Eisler, »Kant-Lexikon«, Hildesheim & New York 1977, S. 321.

²⁴ Immanuel Kant, »Verkündigung des nahen Abschlusses eines Tractats zum ewigen Frieden in der Philosophie«, AA VIII, S. 416; zit. nach Eisler, »Kant-Lexikon«, a. a. O., S. 321.

²⁵ Heinz Paetzold, »Die Realität der symbolischen Formen«, Darmstadt 1994, S. 146 f.

²⁶ Kant, »Kritik der Urteilskraft«, § 59.

²⁷ Vgl. Herbert Marcuse, »Triebstruktur und Gesellschaft«, Schriften Bd. 5, Springe 2004; insbesondere das Kapitel IX, »Die ästhetische Dimension«, S. 171–194.

²⁸ Friedrich Schiller, »Über die ästhetische Erziehung des Menschen, in einer Reihe von Briefen«, 27. [i. e. letzter] Brief.

²⁹ Benjamin, »Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik«, in: GS Bd. 1·1, S. 62.

³⁰ Benjamin, »Der Begriff der Kunstkritik«, a. a. O., S. 72.

³¹ Benjamin, »Der Begriff der Kunstkritik«, a. a. O., S. 72.

³² Benjamin, »Der Begriff der Kunstkritik«, a. a. O., S. 67.

³³ Vgl. Benjamin, »Der Begriff der Kunstkritik«, a. a. O., S. 87: »Da das Organ der künstlerischen Reflexion die Form ist, so ist die Idee der Kunst definiert als das Reflexionsmedium der Formen ... Die romantische Idee der Einheit der Kunst liegt also in der Idee eines Kontinuums der Formen.«

³⁴ Benjamin, »Der Begriff der Kunstkritik«, a. a. O., S. 67.

³⁵ Hegel und Goethe verfügen zwar über einen Begriff der Negativität, aber nicht über einen Begriff der Kritik. Zu Hegel vgl. Adorno, »Kritik«, in: GS Bd. 10·2, S. 786: »Vollends Hegel, in dem die mit Kant anhebende Bewegung kulminiert, und der an vielen Stellen Denken überhaupt der Negativität und damit der Kritik gleichsetzt, hat parallel die entgegengesetzte Tendenz: Kritik stillzustellen. Wer auf die beschränkte Tätigkeit des eigenen Verstandes sich verlässt, heißt bei ihm mit einem politischen Schimpfwort *Raisonneur*; er bezieht ihn der Eitelkeit, weil er nicht auf die eigene Endlichkeit sich besinne, unfähig, einem Höheren, der Totalität, begreifend sich unterzuordnen. Dies Höhere aber ist bei ihm das Bestehende. Hegels Abneigung gegen Kritik geht zusammen mit seiner These, das Wirkliche sei vernünftig.« – Zu Goethe vgl. Benjamin, »Der Begriff der Kunstkritik«, a. a. O., S. 119: »Goethes Kunsttheorie lässt nicht nur das Problem der absoluten Form ungelöst, sondern auch das der Kritik. Während sie aber das erste in verschleierte Form anerkennt und berufen ist, die Größe dieser Frage auszudrücken, scheint sie das letzte zu negieren. Kritik am Kunstwerk ist in der Tat nach Goethes letzter Intention weder möglich noch notwendig. Nötig mag allenfalls ein Hinweis auf das Gute, Warnung vor dem Schlechten sein, und möglich ist das apodiktische Urteil über Werke dem Künstler, der eine Anschauung vom Urbild hat. Aber die Kritizierbarkeit als ein wesentliches Moment am Kunstwerk anzuerkennen, verweigert Goethe. Methodische, d. h. sachlich notwendige, Kritik ist von seinem Standpunkt aus unmöglich.«

³⁶ Marx, »[Thesen über Feuerbach]«, in: MEW Bd. 3, S. 5.

³⁷ Marx, »Zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie. Einleitung«, in: MEW Bd. 1, S. 385.

³⁸ Vgl. Marx, »[Thesen über Feuerbach]«, in: MEW Bd. 3, S. 5 ff. – Insbesondere Thesen 5, 9, 10 & 11.

³⁹ Gustave Courbet, »Le Réalisme«, Vorwort zur Broschüre: »Exhibition et Vente de 40 Tableaux & 4 Dessins de l'oeuvre de M. Gustave Courbet«, Paris 1855.

⁴⁰ Benjamin, »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit«, in: GS Bd. II-1, S. 506.

⁴¹ Vgl. Benjamin, »Einbahnstraße«, GS Bd. IV-1, S. 132.

⁴² Vgl. Adorno, »Einleitung in die Musiksoziologie«, in: GS Bd. 14, S. 331 ff.

⁴³ Vgl. Marcuse, »Repressive Toleranz«, in: Schriften Bd. 8, S. 136–161.

⁴⁴ Marcuse, »Einige gesellschaftliche Folgen moderner Technologie«, in: Schriften Bd. 3, S. 292 f.

⁴⁵ Vgl. Adorno, »Reflexionen über Musikkritik«, in: GS Bd. 19, S. 588.

⁴⁶ Vgl. Oskar Negt und Alexander Kluge, »Öffentlichkeit und Erfahrung. Zur Organisationsanalyse von bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit«, Frankfurt am Main 1972.

⁴⁷ Vgl. Kerstin Stakemeier, »Kunst im Kapital. Zur Reproduktion der Gegenwart«, in: springer|in Heft 1, 2012, S. 30–35.

⁴⁸ Vgl. Marx, »Zur Kritik der Politischen Ökonomie«, in: MEW Bd. 13, S. 15; sowie »Das Kapital«, erster Band, MEW Bd. 23, S. 49; Guy Debord, »Die Gesellschaft des Spektakels«, Berlin 1996, S. 13.

⁴⁹ Vgl. dazu Debord, »Kommentare zur Gesellschaft des Spektakels«, in: »Die Gesellschaft des Spektakels«, a. a. O., S. 189–280.

⁵⁰ Peter Brückner, »Überlegungen zu Geschichte und »Posthistoire«. Veränderungen im Begriff der Revolution«, in: »Psychologie und Geschichte«, Berlin 1982, S. 264.

⁵¹ Brückner, »Überlegungen zu Geschichte und »Posthistoire«, a. a. O., S. 264 ff.

⁵² Vgl. hierzu: Serge Guilbaut, »How New York stole the idea of Modern Art: Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War«, Chicago 1983.

⁵³ Vgl. Marx und Engels, »Die deutsche Ideologie«, MEW Bd. 3, S. 26.

⁵⁴ Christa Wolf beginnt mit diesem Satz 1976 ihren Roman »Kindheitsmuster«; er stammt aus William Faulkners Roman »Requiem für eine Nonne« von 1951.

⁵⁵ Adorno, »Negative Dialektik«, GS Bd. 6, S. 15.

⁵⁶ Die Idee eines Zeitkerns der Wahrheit geht auf Benjamin zurück; Adorno greift sie – auch im Zusammenhang mit ästhetischen Überlegungen – auf. Vgl. dazu: Marcus Havel, »Krise und Geschichte. Zum Entstehungszusammenhang kritischer Theorie«, in: Havel und Moritz Blanke (Hg.), »Kritische Theorie der Krise«, Berlin 2012, S. 13 f. – »Zeitkern der Wahrheit« heißt im Übrigen nicht, dass Wahrheit relativ beliebig mal dies, mal jenes sein könne, sondern zielt auf die wesentliche Dialektik von Zeit und Wahrheit: Zeit ist in ihrem Kern durch Wahrheit bestimmt, so wie Wahrheit zeitlich, als Prozess terminiert ist. Bei Benjamin korrespondiert das mit seinem Begriff der »Jetztzeit«.

⁵⁷ NB: Unbedingte Erfahrung ist keineswegs eine unmittelbare. Vielmehr ist sie – gerade als gesellschaftliche – unbedingt zu vermitteln.



ROGER BEHRENS

Jahrgang 1967, freier Autor und Dozent. Zahlreiche Publikationen zur kritischen Theorie der Gesellschaft, Kultur und Ästhetik. Mitherausgeber der »Testcard. Beiträge zur Popgeschichte«, Redakteur der »Zeitschrift für kritische Theorie«, regelmäßige Sendungen beim FSK (Freies Sender Kombinat, Hamburg). Veröffentlichungen u.a.: Die Diktatur der Angepassten, Bielefeld 2003. Adorno ABC, Leipzig 2003 (türkische Übersetzung, Istanbul 2011). Postmoderne, Hamburg 2004 (2. Auflage 2008). Cultural Studies, Hamburg (im Erscheinen). Verstimmung (Stimmungsatlas V), Hamburg (im Erscheinen). Posturban – Die Stadt nach der Stadt, Mainz (im Erscheinen) <http://www.rogerbehrens.net>

Roger Behrens ist freier Autor und beschäftigt sich u. a. mit der Aktualität der These vom Ende der Kunst – und der Kritik. (Foto: Patricia Söhn)

HANS RUDOLF REUST

EXZELLENZEN

ZUR LAGE DER FÖRDERUNG VON KUNSTKRITIK IN DER SCHWEIZ

Im Rahmen der Vortragsreihe „Kritik nach der Kritik“ an der Zürcher Hochschule der Künste fragten die Veranstalter, „wie sehen die Kategorien aus, nach denen sich die Wirkung und Qualität von Kunstkritik bemessen lässt“. Überlegungen dazu haben dabei nicht nur die Praktiker selbst anzustellen, sondern auch die Vertreter staatlicher Kunst- und Kritikförderung. Im Folgenden kommen, um über geeignete Maximen der staatlichen Förderung von Kunstkritik in der Schweiz zu sprechen, eingangs einige Grundlagen zur Sprache. Von hier aus stellt sich dann die Frage nach höchster Exzellenz im Feld des Sammelns, des Vermittelns und natürlich der Kritik selbst.

ATOMISIERUNG DER ÖFFENTLICHKEIT

Die Begegnung von Kunst und Kritik setzt öffentliche Plattformen voraus. Noch vor jeder konkreten Auswahl von Kunst und den spezifischen Formen ihrer Beschreibung oder Beurteilung stellt sich der Kritik die Frage nach einer geeigneten Öffentlichkeit, gemäss deren Regeln sich überhaupt eine Auseinandersetzung abspielen kann. In der Schweiz ist in den vergangenen Jahren ein drastischer Einbruch der Kunstkritik in der Tagespresse festzustellen. Viele feste Redaktionsstellen sind gestrichen oder nur spärlich wieder besetzt worden, so dass sich eine ernst zu nehmende Kunstkritik inzwischen auf die „Neue Zürcher Zeitung“, die „NZZ am Sonntag“ und auf „Le Temps“ sowie einzelne Kolumnen in anderen Tageszeitungen beschränkt.

Dieser Einbruch ist kaum kompensiert worden durch die parallele Verlagerung von Kritik in andere Formen der Öffentlichkeit. Seltsam genug, dass gegenwärtig vor allem noch Radio DRS 2, ein bildloses Medium, für den kritisch fundierten Umgang mit Kunst einsteht. Fachmedien, vorweg das

Schweizerische „Kunst-Bulletin“, erreichen weiterhin mit viel Umsicht das interessierte Publikum. Dabei ist auch der internationale Kontext zunehmend von Bedeutung. Blogs und Social Media bis hin zu neuen Suchmaschinen wie art.sy entwickeln sich daneben kaum mehr in nationalen oder regionalen Dimensionen. Vielmehr sind sie Ausdruck einer Atomisierung des Diskurses in global ausgelegte, aber hoch spezialisierte Interessensfelder.

Die Entwicklung der vergangenen Jahre lässt sich grob zusammenfassen als ein Verschwinden der Kunstkritik aus der breiteren Öffentlichkeit in die Fachöffentlichkeit und in die kleinsten Partikel einer atomisierten Szene.

ENTGRENZUNG DER KÜNSTE

Diese drastische Fokussierung auf unzählige Kleinstöffentlichkeiten vollzieht sich vor dem Hintergrund einer weiteren Entgrenzung des Kunstbegriffs, wie sie schon das vergangene Jahrhundert bestimmt hat. Materialien, Medien und Haltungen lassen sich nicht länger zur Strukturierung des Feldes der Kunst heranziehen.

Auch die äusseren Ränder der Fine Arts sind längst porös geworden in Hinsicht auf andere Künste oder auf soziale Prozesse. Gegenwärtig vollzieht sich die unmerkliche Integration dessen, was aufgrund ihrer technologischen Basis eben noch als „Medienkunst“ galt, in den offenen Perimeter der Fine Arts. Durch den anhaltenden Prozess der Entgrenzung verlieren sich weitgehend die Kriterien der Beurteilung von Kunst. Es sei denn, es gelingt, diejenigen Regeln, die jede konkrete künstlerische Praxis implizit für sich selber formuliert, zu lesen und zum Verständnis, auch zur Beurteilung einer Arbeit heranzuziehen.



Swiss Art Awards 2012, Messe Basel: Der Eidgenössische Wettbewerb für Kunst ist der älteste und renommierteste Kunstwettbewerb der Schweiz. 1899 das erste Mal als Selektionsverfahren für Auslandsstipendien durchgeführt, wandelte er sich bald zu einer prestigeträchtigen Auszeichnung, zu einer Anerkennung auf nationaler Ebene. Den jährlich 20 Preisträgern (aus über 600 Eingaben) öffnet die Auszeichnung die Türen zum Kunstbetrieb. Die Ausstellung des Eidg. Wettbewerbs findet in den letzten Jahren parallel zur Kunstmesse ART in Basel statt, dies unter dem Titel „Swiss Art Awards“. Ausgezeichnet werden Künstler, Architekten, Kunst- und Architekturvermittler. 2012 wurden im Bereich der Vermittlung u.a. Paolo Bianchi (Kurator und Gastherausgeber „Kunstforum International“) und Christiane Rekade (Kuratorin) prämiert.



Swiss Art Awards 2012, Messe Basel.



Swiss Art Awards 2012, Messe Basel.



Swiss Art Awards 2012, Messe Basel.

STATUSVERLUST DER KRITIK

Schon 2003 hält James Elkins in „What Happened to Art Criticism?“ fest: „Art criticism is in worldwide crisis. Its voice has become very weak, and it is dissolving into the background clutter of ephemeral cultural criticism. But its decay is not the ordinary last faint push of a practice that has run its course, because at the very same time, art criticism is also healthier than ever. Its business is booming: it attracts an enormous number of writers, and often benefits from high-quality color printing and worldwide distribution. In that sense, art criticism is flourishing, but invisibly, out of sight of contemporary intellectual debates. So it's dying, but it's everywhere. It's ignored, and yet it has the market behind it.“¹

Mit der Atomisierung der Öffentlichkeit geht ein Statusverlust der Kunstkritik einher, der sich schon seit den Nachkriegsjahren durch eine permanente Verschiebung der Definitionsmacht in der Kunstwelt angebahnt hat: Ging von Kritikern wie Clement Greenberg noch das Argumentarium für den Ausschluss oder Einschluss ganzer künstlerischer Bewegungen aus, so haben die medial portierten Künstler wenig später ihren Kultwert als Popstars für eine Schlüsselrolle in den Debatten genutzt. Manche Grosskuratoren in der Nachfolge von Harald Szeemann haben schliesslich den Status eines Metakünstlers für sich selber reklamiert. Die Ausstellung beanspruchte Überblick mit Hang zum Gesamtkunstwerk. Dabei spielte der Text eine wichtige Rolle, wenn auch weniger als Reflexion denn als persönliches, situatives Manifest.

Grossausstellungen, vorweg documenta und eine wachsende Anzahl von Biennalen, wurden immer stärker zum Interessenfeld der expandierenden Galerien und ihrer Messepodeste.

Inzwischen haben sich die grossen Sammler aus dem Schatten ihrer Galeristen und deren Kuratoren selbst ins Rampenlicht gewagt und als die entscheidenden Akteure der Kunstwelt geoutet. Neben der Fokussierung der Massenmedien auf den Kunstmarkt, auf Messebesuche und Auktionsrekorde, auf Biennalen oder die Megaevents von Privatsammlungen, neben den Ratings und Best-of-Listen in Kunstmagazinen oder kurzfristigen Readern beschränkt sich die fundierte Kunstkritik zunehmend auf die Verständigung über einzelne Positionen in deren eigenem globalen Netzwerk. Die Namen von Künstlerinnen und Künstlern dienen vielfach als Label für Mikroszenen, in denen künstlerische Haltungen primär bestätigt werden. Überblicke erweisen sich als Patchwork aus diesen Mikroszenen.

KRITIK OHNE VERRISS

Wo eine fundierte und weitgehend unabhängige Kunstkritik auftritt, meist in selbst- oder querfinanzierten Nischen, läuft sie Gefahr, gerade wegen ih-

rer seltenen Unabhängigkeit für die Legitimation von spezifischen Interessen vereinnahmt zu werden. Die Logik der Medien, die stark von Personalisierung, Ratings und Quantifizierung bestimmt ist, legt nahe, was Boris Groys als das digitale Modell „one / zero“ bezeichnet: „mentioned or not mentioned“².

Erwähnung allein, allenfalls noch die Zeichenzahl der Erwähnung, ist für eine rasch scannende Medienwahrnehmung das Mass der Werbewirkung und damit zunächst schon Urteil genug. Selbst ein gescheiter Verriss bringt durch seinen Unterhaltungswert Positionen ins Spiel. Ich persönlich habe es daher stets vorgezogen, entschieden auszuwählen, worüber ich schreibe. Dies hat mir die finanzielle Unabhängigkeit durch Dozenturen auch erlaubt. Werbung für uninteressante Kunst in der Form eines eloquenten Verrisses scheint mir dagegen überflüssig. Ein Indiz für „schlechte“ Kunst besteht nicht zuletzt darin, dass wenig zu sagen wäre. Damit ist das Urteil im Sinne einer kritischen Reflexion von Kunst keineswegs ausgeschlossen. Die persönliche Auswahl ist schliesslich sehr wohl mit einer differenzierten kritischen Abgrenzung zu begründen. Insofern halte ich die Kontroverse zwischen Beurteilung und reiner Berichterstattung, die in der Diskussion um Kunstkritik endlos andauert, für wenig ergebnisreich.³

Die forcierte Wahl zwischen Beschreibung, Kontextualisierung und Urteil schafft einen im Ansatz falschen, weil unproduktiven Gegensatz. Ein nuanciertes Verständnis der konkreten künstlerischen Praxis und ihre Kontextualisierung bleibt immer die Voraussetzung für eine ernsthafte Auswahl von Positionen, die schliesslich ein Urteil manifestiert. Die kritische Energie sollte neben der Vertiefung in einzelne Arbeiten allerdings vermehrt wieder in synthetische Anstrengungen münden, in denen aus vertiefter Kenntnis einzelner Arbeiten Aussagen über thematische Zusammenhänge oder übergreifende Haltungen erwachsen.

HÖCHSTE EXZELLENZ:

DAS BEISPIEL DE MENIL IN HOUSTON

Die Sammlung von Dominique de Menil Schlumberger (1908–1997) und John De Menil (1904–1973) beginnt bereits 1931 in Frankreich. Seit dem Zweiten Weltkrieg wird sie in Houston / Texas weiter geführt mit jeweils zeitgenössischen Werken, ausgehend jedoch von einem Schwerpunkt in der Moderne des 20. Jahrhunderts und grösseren Beständen aus der Antike, von Kunst aus Afrika und dem pazifischen Raum. 1987 wird das von Renzo Piano entworfene Hauptgebäude eröffnet, welches neben Ausstellungssälen mit wunderbar fließendem südlichem Licht auch bereits die Konzeption eines Schaulagers vorwegnimmt. „Perhaps only silence and love do justice to a great work of art“ (Domi-

und Forschung oder medial zwischen gesprochenem und geschriebenem Wort in den verschiedensten Distributionskanälen, so wird klar, dass von einer systematischen Förderung der Kunstkritik durch die Eidgenossenschaft derzeit nicht gesprochen werden kann. Die exemplarische Verleihung einzelner Preise ehrt stellvertretend exzellentes individuelles Engagement und nährt die Erinnerung daran, dass die Kunstkritik trotz ihrem Statusverlust in der Öffentlichkeit in den Fachdiskursen eine bedeutende Rolle zu spielen hat.

DIE QUALITÄT UND „EXZELLENZ“ IM FELDE DER KRITIK

Bei der Förderung von Kunst, Architektur oder Design versteht der Staat seine Aufgabe als „subsidiär“: Die Eidgenossenschaft engagiert sich primär dort, wo nicht schon kantonale, kommunale oder private Strukturen mit Kontinuität bestehen. Damit ist keine Opposition gegenüber dem Kunstmarkt gemeint, sondern dessen gelegentliche Ergänzung, um gezielt auch Spotlichter zu setzen auf Haltungen, die sich nur schwer kommerzialisieren lassen. Im Fall der Kunstkritik bestehen bis auf wenige Stipendien kaum Strukturen, an die sich überhaupt anknüpfen liesse. Neben der Auszeichnung von Individuen durch das Bundesamt für Kultur, neben Projektbeiträgen der Stiftung Pro Helvetia, ist auch eine Förderung der Kunstkritik durch direkte Kooperation mit ausgewählten Medien denkbar: Eine staatlich bezahlte Seite in „Le Temps“ oder „Neue Zürcher Zeitung“, ein Gefäss in den elektronischen Medien oder gezielte Unterstützung der Fachpresse könnte mithelfen, der Kunstkritik eine regelmässige Plattform für den öffentlichen Diskurs über aktuelle Positionen der Kunst in der Schweiz zu sichern. Dieser Ansatz ist insofern umstritten, als sich damit die Medienhäuser endgültig aus ihrer kulturellen Verantwortung verabschieden könnten.

Für die kommenden vier Jahre bleibt der Eidgenössischen Kunstkommission und dem Bundesamt für Kultur nur die Optimierung des kleinsten Rahmens. Wenn es zutrifft, dass Eidgenössische Preise für Kunst in vierfacher Weise wirken – als Cash; als symbolische Anerkennung, die ermutigt und die sich bei weiteren Bewerbungen verwerten lässt; als mediales Spotlight auf eine spezifische Praxis und als Eröffnung eines Diskurses – dann lässt sich die Kunstkritik vor allem in dieser vierten Funktion noch stärker in die Präsentation der Kunstwerke in Basel einbinden. Die Vermittlung der Vermittlung selbst ist bis heute an den Swiss Art Awards unbefriedigend. Während die Künstlerinnen und Künstler oder die Architekturbüros zumindest mit einer konkreten Installation präsent sind, bleibt von den Vermittler/innen bisher nur das eingereichte Dossier online abrufbar.

Wenn künftig die Laureati im Bereich der Vermittlung frühzeitig bestimmt werden, könnten sie sich aber aktiv in den Diskurs um die Ausstellung in Basel einmischen. Naheliegender ist auch ihr Einbezug in die Publikationsreihe des Prix Meret Oppenheim, die sich über die Jahre zu einem kommentierten Archiv der Schweizer Kunst entwickelt. Dabei darf die Befragung und Unterstützung der Kunstkritik keinesfalls gegen die Förderung der Künstlerinnen und Künstler ausgespielt werden. Vielmehr liegt der Aufbau einer unabhängigen fachlichen Intelligenz im Umgang mit der jüngsten Kunst gerade auch in deren Interesse. Sehr oft wird die Einsamkeit im Atelier, der Mangel an theoretischem Diskurs und einer substantiellen öffentlichen Auseinandersetzung um die Inhalte der künstlerischen Arbeit beklagt. Eine vitale Kunstkritik muss auch als Voraussetzung für die Förderung von Kunst in der Schweiz erkannt werden.

Zu vertiefen ist, vorerst ohne zusätzliche Finanzen aus der Politik, die Reflexion über die Qualitäten der Kunstkritik. Wie lässt sich „Exzellenz“ in diesem Feld überhaupt bestimmen? So wenig eindeutig und so diskursiv wohl wie diejenige in der Kunst selbst. Neben vergleichbaren Parametern wie Kenntnis, Erfahrung, waches und differenziertes Wahrnehmen, Mut zur Entscheidung oder Sprachvermögen ist es in der Schweiz spannend, auch die kulturellen Differenzen zwischen Beiträgen für „Kunstforum International“, „art press“ oder „Mousse-Magazine“ zu beachten. Hier sind nicht zuletzt die Hochschulen und Kunsthochschulen gefragt. Lernen lässt sich dabei auch von den Debatten um Literatur und Übersetzung.

EIN VULKANISCH AKTIVES TERRAIN

Nicht zuletzt im Interesse der Künstlerinnen und Künstler soll die Förderung der Kunstkritik auf- und ausgebaut werden. Diese Notwendigkeit muss, ebenso wie die Wiederaufnahme der Unterstützung von Kunsträumen, in den Forderungskatalog eingehen, mit dem sich die Eidgenössische Kunstkommission schon 2012 für die Kampagne um die kommende Kulturbotschaft positioniert hat. Eine ausgereifte Begründung dieser Forderung ist entscheidend, wenn zusätzliche Mittel für die Kultur politisch erstritten werden sollen.

Schliesslich lässt sich die Lage der Kunstkritik in der Schweiz aber auch noch aus einem ganz anderen Blickwinkel betrachten: Exzellenz ist längst unübersehbar. Fachmedien wie „Parkett“ und „Kunst-Bulletin“, Kunstverlage wie die Edition Fink, der Verlag Lars Müller oder die Editionen von Lionel Bovier oder Hard Hat zeugen von einem vulkanisch aktiven Terrain. Die staatliche Förderung muss eher zusehen, wie sie dieser vulkanischen Lage spät noch gerecht wird. Und sei es mit einer präzise zugeschnittenen, mehr exemplarischen als wirklich repräsen-

tativen Auszeichnung. So verhält es sich am Ende mit der Kunstkritik doch ähnlich wie mit der Kunst, dem Design oder der Architektur in der Schweiz: Es fehlt weithin das Bewusstsein, auch der Stolz, in einem Land zu leben, das nicht nur fleissig Gelder akquiriert, Uhren und Käse exportiert, sondern das seine Lage mitten in Europa als Kreuzungspunkt zwischen West und Ost, Süden und Norden erfolgreich für einen hoch energetischen kulturellen Austausch nutzt. Was in der Redaktion der Zeitschrift „Artforum“ in New York bestens bekannt ist und aktiv nachgefragt wird, darf auch am Alpenkamm noch bekannter werden. Die interessierten Szenen in der Grossstadt Schweiz müssen ein entsprechendes Selbstbewusstsein verbreiten. Es wird dann den Morgen geben, an dem die politische Schweiz zur Einsicht erwacht, auch eine aktive und gar nicht neutrale Kulturation zu sein. So beschenkt die Förderung selbst die Förderer.

ANMERKUNGEN

¹ James Elkins, What Happened to Art Criticism? / Art Criticism: Writing Without Readers, excerpt in: Raphael Rubinstein (ed.), Critical Mess, Art Critics on the State of their Practice, Lenox, Massachusetts: Hard Press Editions, 2006, S. 1.

² Boris Groys im Gespräch mit Brian Dillon, “Who Do You Think You’re Talking to?”, in: Frieze, No. 121, London, März 2009, S. 126–131.

³ S. Jeff Khornsay & Melanie O’Brian (Hrsg.), Judgement and Contemporary Art Criticism, Artspeak / Filip Eiditons, Vancouver BC, 2010. S. v.a. die Artikel von Diedrich Diederichsen, “Judgement, Objecthood, Temporality” (S. 83–99) und Sven Lütticken, “A Tale of Two Criticisms” (S. 45–55).



HANS RUDOLF REUST

Kunstkritiker und Dozent. 2007–2012 Präsident der Eidgenössischen Kunstkommission. Regelmässiger Korrespondent für „Artforum“ in New York seit 1993. Zahlreiche Veröffentlichungen in Fachzeitschriften und Katalogen, u.a. zu Thomas Schütte, Thomas Struth, Luc Tuymans, Gregor Schneider, Bethan Huws, Michaël Borremans, Mark Manders, Raoul De Keyser, Mona Hatoum, Alex Katz, Silvia Bächli, Uriel Orlow. Auswahl (2012): Luc Tuymans: In the Dark Regions of the World (Parkett, 2000), reprint in: Memory, Documents of Contemporary Art, edited by Ian Farr, Whitechapel Gallery London / The MIT Press, Cambridge Massachusetts, p. 199. Thomas Schütte: Public / Political, hrsg. von Ulrich Loock mit Beiträgen von James Lingwood und Hans Rudolf Reust, dt. / engl. // engl. port., Fundação Serralves Porto / Verlag der Buchhaltung Walther König, Köln 2012. Oscar Tuazon: Review Galerie Eva Presenhuber, Zürich in: Artforum, May 2012. Toba Khedoori: Ereignisse im Raum, Toba Khedooris bildhafte Fenster, in: Fresh Window / Fenster-Bilder seit Matisse und Duchamp, Kat. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen / Hatje Cantz, Düsseldorf 2012, S. 208 ff. Anselm Stalder: ... am Beginn von Aufklärungen über Nebel / ... beginning to shed light on mist, in: Anselm Stalder, Glimmende Peripherie, Katalog Kunstmuseum Solothurn / edition fink, Zürich 2012, S. 56 ff.

Hans Rudolf Reust schreibt als ehemaliger Präsident der Eidgenössischen Kunstkommission zur Lage der Förderung von Kunstkritik in der Schweiz aus der Sicht eines Insiders.

SONJA EISMANN

NISCHEN-KRITIK

VEREINNAHMUNGEN UND WIDERSTANDSPOTENTIALE IM POPFEMINISTISCHEN FELD

Im Rahmen der Vortragsreihe „Kritik nach der Kritik“ an der Zürcher Hochschule der Künste fragten die Veranstalter, wie es sich mit einer (feministischen) „Popkulturkritik in Theorie und Praxis“ verhält. Der folgende Referatstext greift die Debatte auf und Antwort darauf, indem darin zwei grundlegenden Fragestellungen zur Sprache kommen: Wieso braucht es heute überhaupt noch Kritik innerhalb der Popkultur? Wieso sollte es dazu ausgerechnet eine ideologi(ekriti)sche Form von Kritik brauchen, in diesem Fall aus feministischer Perspektive?

POP UND GLEICHBERECHTIGUNG ALS DAS ALLGEMEINE

Betrachten wir die gegenwärtige gesellschaftliche Situation, wie sie sich uns, gespiegelt durch Gesetzestexte und Institutionen, Medien und Alltagspraxen, darzustellen scheint:

Zum einen ist die rechtliche Gleichstellung von Frauen und sogenannten Minderheiten längst erreicht und gesetzlich verankert, Werte wie Emanzipation werden institutionell gefördert – es gibt Gender-Studies-Studiengänge, Gender-Mainstreaming-Leitlinien sowie Diversity Management.

Zweitens „scheint“, wie Diedrich Diederichsen schon 1997 weitsichtig diagnostizierte, heute „schier alles Pop zu sein“ (Diederichsen: 273). (Abb. 1) Er unterscheidet zwei verschiedene Phasen oder Konzepte von Pop: Pop I und Pop II. Während früher Pop „für den von Jugend- und Gegenkulturen ins Auge gefassten Umbau der Welt, insbesondere für den von der herrschenden Wirtschaftsordnung verkraft- und verkaufbaren Teil davon (stand): sexuelle Befreiung, englischsprachige Internationalität, Zweifel an der protestantischen Arbeitsethik und den mit ihr verbundenen Disziplinarregimes, aber auch für Minoritäten und ihre Bürgerrechte und die Ablehnung von Institutionen, Hierarchien und Autoritäten.“ (ibd.)

Diederichsen bezeichnet diese Phase als „Pop I (60er bis 80er, spezifischer Pop)“ (ibd: 275) –, so ist der Pop II ab den 1990ern der „allgemeine Pop“ (ibd.) geworden, dessen Drama hauptsächlich darin besteht, „dass kein Terrain sich gegen seine Invasion mehr sperrt“ (ibd.).

Wenn Pop mittlerweile das Allgemeine geworden ist, das laut Diederichsen „neuerdings im Gegensatz zu Politik“ (ibd.) steht, statt eben selbst Politik zu betreiben, wie kann dann das Hegemoniale (Pop als omnipräsente Konstante) aus einer hegemonialen Position (gesetzlich verankerte Gleichberechtigung) kritisiert werden? Wie soll dies zu bewerkstelligen sein, beziehungsweise welchen Nutzen könnte dieses Unterfangen haben?

Zunächst einmal müssen einige dieser Beobachtungen genauer unter die Lupe genommen werden.

DEATH BY REPORT – IST FEMINISMUS OBSOLET GEWORDEN?

Die feministische Wissenschaftstheoretikerin Sabine Hark macht in ihrem Aufsatz „Was ist und wozu Kritik? Über Möglichkeiten und Grenzen feministischer Kritik“ auf einen wichtigen Topos aufmerksam: auf den wieder und wieder verkündeten Tod des Feminismus, der nun, in diesem Moment und damit in grotesker Weise jedes Mal aufs Neue, überflüssig geworden sei: „Der Topos des death by report, der Auslöschung von Feminismus durch die Verkündung seines Todes“ (Hark 2009: 22), den sie anhand einer Erzählung von Virginia Woolf von 1938 illustriert.

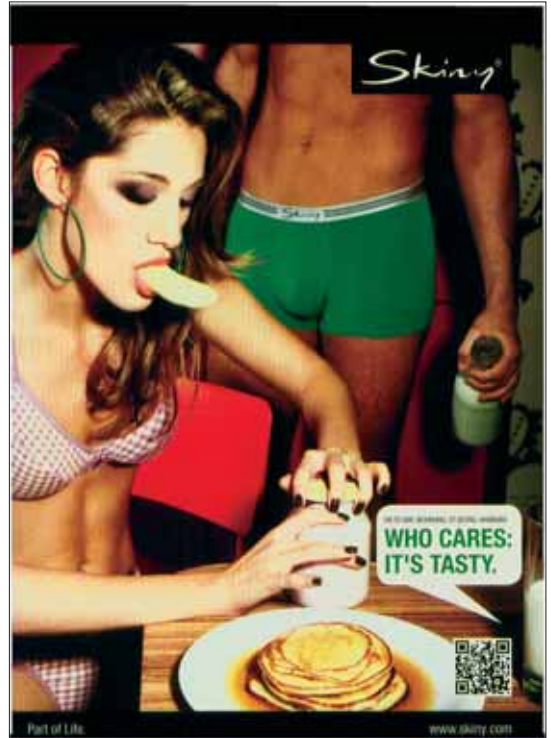
„Die bis heute aktuelle Funktion dieses Topos arbeitet Woolf deutlich heraus: Damit nachfolgende Generationen von den feministischen Kämpfen der vorherigen profitieren können, ohne dass deutlich wird, dass es sich um feministische Kämpfe handelte, damit ein neuer Feminismus – meist angekündigt als ein Feminismus, der im Unterschied zum jeweils vorherigen weniger sektiererisch ist, weni-



Werbung von Hornbach, Bau- und Gartenmärkte: „Betrachten wir die gegenwärtige gesellschaftliche Situation, wie sie sich uns, gespiegelt durch Gesetzestexte und Institutionen, Medien und Alltagspraxen, darzustellen scheint: Zum einen ist die rechtliche Gleichstellung von Frauen und sogenannten Minderheiten längst erreicht und gesetzlich verankert. ... Zweitens, so Diedrich Diederichsen ‚scheint schier alles Pop zu sein‘.“ Sonja Eismann



„Time Magazine“ vom 29. Juni 1998: „Um die Errungenschaften des Feminismus zu normalisieren, müssen also gleichzeitig die vorangegangenen Kämpfe, die zur aktuell diagnostizierten Gleichberechtigung geführt haben, trivialisiert werden, wie auch paradoxerweise in Abrede gestellt werden muss, dass es nach wie vor Handlungsbedarf gebe.“ Sonja Eismann



Werbung von Skiny, Lifestyle-Wäschemarke: „Filme, Fernsehserien, Frauenzeitschriften, Liedtexte oder Musikvideos ... werden zu wichtigen Schauplätzen eines symbolischen Kampfes um die Bedeutung von Geschlecht und Sexualität.“ Sonja Eismann

ger separatistisch und in jedem Fall Männer einschließend – erstehen kann, aber auch, um Feminismus prinzipiell als entweder irrelevant, unnötig und überflüssig oder als bedrohlich und gefährlich markieren zu können, oder um ihn der aktiven Wahrnehmung der Lebenden zu entziehen, muss er immer wieder rituell geopfert und sein vorzeitiges – meist durch angeblich eigenes Verschulden oder unheilbare Krankheiten wie Dogmatismus, Lustfeindlichkeit oder Separatismus bedingtes – Ableben verkündet werden.“ (ibd.)

Um die Errungenschaften des Feminismus zu normalisieren, müssen also gleichzeitig die vorangegangenen Kämpfe, die zur aktuell diagnostizierten Gleichberechtigung geführt haben, trivialisiert werden, wie auch paradoxerweise in Abrede gestellt werden muss, dass es nach wie vor Handlungsbedarf gebe.

Bedauerlicherweise fällt Sabine Hark nach ihrer klarsichtigen Analyse dieses Phänomens, das sich immer wieder in provokant rhetorischen Fragen Bahn bricht, wie z. B. „Is Feminism Dead?“ auf dem Titelbild des „Time Magazine“ vom 29. Juni 1998, selbst der Sogkraft dieses unkaputtbaren Topos anheim (Abb. 2). Wenn sie die medial konstruierte Neuigkeit und Einheit von „Post- und Pop-, Sparten- und Alpha-FeministInnen“ kollektiv verbunden „mit anti-feministischen Positionen“ sieht, die nur von der Frage umgetrieben würden: „Wie wird man um des eigenen feministischen Profils willen den (alten) Feminismus los und was macht man mit dem F-Wort?“ (ibd.), verkennt sie die Funktionsweisen der medialen Hype-Maschine, die sie ja anhand Wolfs Zitat selbst beschreibt. Und übersieht dabei, dass das Auseinanderdividieren feministischer Generationen und Positionen selbst eine Vorbotin des „Death-by-Report“-Topos ist. Dabei geht es vielen Protagonistinnen eines neueren Feminismus, der sogenannten Dritten Welle, im Gegenteil darum, besonders die Kontinuitäten zu den beiden vorangegangenen Wellen zu betonen.

DIE DRITTE WELLE

Neben der Fortführung des Kampfes für die Umsetzung der seit den 1970er Jahren immer noch nicht erreichten Ziele ist es ein wichtiges Merkmal der Third Wave, dass im Gegensatz zu den zwei vorhergegangenen Wellen die Kämpfe für Emanzipation nicht mehr nur auf der gesetzlichen, sondern auch auf der symbolischen Ebene ausgetragen werden. Während die in den 1960ern, 70er und 80ern geborenen Protagonistinnen der Dritten Welle mit einem Diskurs der Gleichberechtigung aufgewachsen sind („es ist doch alles erreicht“), mussten sie feststellen, dass in vielen Bereichen – reproduktive Rechte, geschlechtsspezifische Gewalt, Lohnschere, Care-Arbeit, Status – von gleicher Teilhabe nach wie vor keine Rede sein kann. Die Gründe für diese fortbeste-

henden Ungleichheiten sehen sie verstärkt auf der symbolischen Ebene, also auf der Ebene der Bildproduktion, der Diskurse, der Medienberichterstattung und der Alltagspraxen. Daher richten sie ein besonderes Augenmerk auf die Populärkultur, die als Quelle für Stereotype, aber auch für subversive Lesarten oder zur Perforierung von Herrschaftsdiskursen herangezogen werden kann. Zudem sind die Exponentinnen der Dritten Welle als Kinder von Pop II alle maßgeblich an und mit Popkultur sozialisiert und wollen das Begehren an ihrem Spiel und scheinbar einfachen Oberflächen, hintern denen sich das Komplexe verbirgt, nicht einfach verloren geben.

In den 1970er und 80er Jahren sahen feministische Theoretikerinnen/Kritikerinnen popkulturelle Güter wie Filme, Fernsehsendungen oder Romane noch primär als Problem. Wenn sie sich damit befassten, dann meist, um zu kritisieren, dass sie die – diesen Abbildungen vermeintlich vorgängige – gesellschaftliche ‚Realität‘ von Frauen falsch darstellten (vgl. Hollows 2000: 22). In der Dritten Welle hat sich dagegen – beeinflusst durch die Riot-Grrrl-Bewegung einerseits, poststrukturalistische Theorien und die britischen Cultural Studies andererseits – die Annahme durchgesetzt, dass die Kämpfe um Gleichberechtigung nicht nur in der politischen Sphäre, sondern zunehmend auch auf der symbolischen Ebene ausgetragen werden. Filme, Fernsehserien, Frauenzeitschriften, Liedtexte oder Musikvideos spielen hierbei eine bedeutende Rolle, denn als popkulturelle Produkte bilden sie die Realität der Geschlechter längst nicht nur ab, so eine der zentralen Thesen der Cultural Studies, sondern beeinflussen die Muster, nach denen wir uns Weiblichkeit, Männlichkeit und andere Differenzkategorien vorstellen (Abb. 3). Sie werden somit zu wichtigen Schauplätzen eines symbolischen Kampfes um die Bedeutung von Geschlecht und Sexualität (vgl. Lenzhofer 2006: 34f).

DER ORT DER KRITIK

Es muss hier also nicht nur um Subjekt und Objekt der Kritik gehen, sondern auch um den Ort der Kritik und die Frage, wer sich hier unter welchen Bedingungen äußert und äußern kann. Adrienne Rich hat schon 1984 eine ganz maßgebliche Frage für feministische Wissens- und Kritikproduktion gestellt, nämlich die nach den Bedingungen: „when, where and under what conditions has the statement been true?“ (zit. nach AK Feministische Sprachpraxis: 60–1).

Alyosxa Tudor vom Berliner Arbeitskreis Feministische Sprachpraxis entwirft in diesem Kontext ein Modell kritischer Ver_Ortung: „Praktiken kritischer Ver_Ortung sind nie bloße Selbstbenennungen (und schon gar nicht lediglich vorangestellte), sondern finden auf verschiedenen Ebenen der Wissensproduktion statt. Zu kritischer Ver_Ortung ge-

hören explizite Reflexionen der Konstruktionen von Material und Forschungsliteratur, von Kanonisierungen, Genealogisierungen, Sprachgebrauch, Themenwahl, Adressierungen, Be_Nennungspraktiken, Selbst_ und Außen_Re_Positionierungen und Außen_Ver_Ortungen etc. Da jegliche Wissensproduktion in der einen oder anderen Form Ver_Ortung auf den genannten Ebenen herstellt, vertrete ich die These, dass es keine nicht ver_orteten Wissensproduktionen gibt, sondern lediglich ent_ver_ortete Wissensproduktion, die über Neutralisierungen und Universalisierungen der eigenen Ver_Ortung diskriminierend wirken“ (AK FS: 58).

Ich selbst habe bereits in der Berliner „taz“ in der Reihe „Die Zukunft der Popkritik“ einen diesbezüglichen Wunsch ganz ausdrücklich in Bezug auf Pop, Kritik und Politik formuliert: „Unter dem Begriff ‚Multi-Attribuierung‘ plädiere ich daher für eine Popkritik, die ihre Deutungen in einen größeren politischen Zusammenhang stellt und Pop-Phänomene aus klar umrissenen Perspektiven auf Kategorien wie Gender, Race, Klasse etc. verhandelt und diese auch als solche kenntlich macht“ (Eismann).

Auch hier ging es mir also um eine ganz ähnliche „Ver_Ortung“ der KritikerInnen-Position, die den Ort der SprecherInnen-Position ebenso wie den Ort der Kritik thematisiert und reflektiert und sich nicht mit Geschmacksurteilen, die sich mal objektiv, mal idiosynkratisch gerieren, zufrieden gibt.

Diedrich Diederichsen hatte 1997 bereits ein ganz ähnliches Anliegen für eine „Popwissenschaft“ formuliert. In „Ist was Pop“ schreibt er: „Was not tut, ist eine Art Wissenschaft, die von Fans betrieben wird, die prinzipiell für die Potenziale von Pop-Kultur empfänglich sind, aber frei genug, den gesellschaftlichen Zusammenhang nicht ausblenden zu müssen, in dem über und mit Pop Macht ausgeübt und Verhältnisse stabilisiert werden, die abzulehnen sind. Eine Wissenschaft, die freilegt und benennt, was passiert, wenn Pop produziert und konsumiert wird, die das eigene Fasziniertsein nicht ideologisch ausblendet, sondern heuristisch fruchtbar macht“ (Diederichsen: 285).

KONKURRIERENDE DEUTUNGEN VON KRITIK

Es kann also, das sollte bereits deutlich geworden sein, nicht um eine rein formalistische, werkimmanente oder idiosynkratische Kritik gehen, wie sie auch im Bereich der Popkritik immer wieder gefordert wird, um das „Spielerische“ von Pop auch sprachlich abzubilden oder um der Doktrin der „Sachlichkeit“ oder „Neutralität“ Rechnung zu tragen.

Judith Butler weist in ihrem Text „Was ist Kritik? Ein Essay über Foucaults Tugend“ auf die Unmöglichkeit von Objektivität hin, wenn sie unter Verweis auf Foucaults Diktum, „dass die Kritik im Wesentlichen die Entunterwerfung (désassujettissement) des Subjekts im Kontext (jeu) der ‚Politik der Wahrheit‘

sicherstellt“ (Butler: 236), folgendes schreibt: „Die Politik der Wahrheit gehört zu jenen Machtbeziehungen, die von vornherein eingrenzen, was als Wahrheit zu gelten hat und was nicht, als Wahrheit, die die Welt auf eine bestimmte Regelmäßigkeit hin ordnet und die wir dann als das gegebene Feld des Wissens hinnehmen“ (ibd.).

Sie erhellt diese Aussage mit folgenden subjektiven Fragen: „Wer kann ich in einer Welt werden, in der die Bedeutungen und Grenzen des Subjektseins für mich schon festgelegt sind? Welche Normen schränken mich ein, wenn ich zu fragen beginne, wer ich werden kann? Und was passiert, wenn ich etwas zu werden beginne, für das es im vorgegebenen System der Wahrheit keinen Platz gibt?“ (ibd.: 236–7)

Die Verstricktheit in die Machtbeziehungen sowie der Impetus der Kritik führen nach Foucault nicht dazu, dass die Frage gestellt wird, wie man radikal unregierbar wird, sondern zu der spezifischen Frage: „Wie ist es möglich, dass man nicht derartig, im Namen dieser Prinzipien da, zu solchen Zwecken und mit solchen Verfahren regiert wird – dass man nicht so und nicht dafür und nicht von denen da regiert wird?“ (zit. nach Butler: 232).

Sabine Hark referenziert Marx und Adorno, um das Dilemma eines nicht klar trennbaren Innen versus Außen zu veranschaulichen: „Paradigmatisch für diese kritische Tradition [des Wahr-Sprechens, Anm. S. E.] ist vor allem Karl Marx’ Einsicht, dass Kritik immer immanente Kritik ist. Es gibt, mit anderen Worten, keinen Standpunkt außerhalb; man lebt, wie Theodor W. Adorno kommentiert, ‘von der Kultur, die man kritisiert’, dennoch muss man diese ‘rücksichtslos’ kritisieren“ (Hark 2009: 30).

Hark verweist weiter auf Marx’ Verständnis von Kritik, die er in 1843 in einem Brief an Arnold Ruge folgendermaßen charakterisiert: „Indessen ist das gerade wieder der Vorzug der neuen Richtung, daß wir nicht dogmatisch die Welt antizipieren, sondern erst aus der Kritik der alten Welt die neue finden wollen. ... Wir können die Tendenz in *ein* Wort fassen: Selbstverständigung der Zeit über ihre Kämpfe und Wünsche. Dies ist eine Arbeit für die Welt und für uns. Sie kann nur das Werk vereinter Kräfte sein.“ (Marx 1843, Hervorhebung i. O.) (zit. nach Hark 2009: 34).

Der neopragmatische Philosoph Richard Rorty hält hingegen in seinem bekannten Aufsatz „Feminism, Ideology and Deconstruction: A Pragmatist View“ folgende Ansicht gegen diese Praxis der Kritik des Bekannten: „But philosophy is not, as the Marxist tradition unfortunately taught us to believe, a source of tools for path-breaking political work. Nothing politically useful happens until people begin saying things never said before - thereby permitting us to visualize new practices, as opposed to analysing old ones“ (Rorty: 145). Der Analyse des Bestehenden hält er die Schaffung einer neuen Al-

ternative entgegen: „But the most efficient way to expose or demystify an existing practice would seem to be by suggesting an alternative practice, rather than criticizing the current one“ (Rorty: 142).

DISSIDENTE PARTIZIPATION

Was bei Rorty einfach und einleuchtend klingt, ist in der Praxis aufgrund der eigenen, immer schon kompromittierten, mit Machtpositionen verzahnten Position faktisch nicht möglich. Hark selbst bezieht sich daher in ihrem Nachdenken über einen möglichen Ort feministischer Kritik auf das Motiv der Grenzhaltung: „Foucault charakterisiert eben diese Haltung, die ein Verharren an der Grenze ist und zugleich die Bewegung ihrer Überschreitung, als eine Grenzhaltung. Es ging dabei nicht um ein Verhalten der Verweigerung, vielmehr müsse man der Alternative Außen/Innen entkommen und stattdessen die Grenzen aufsuchen“ (Hark 2009: 31)

Dieses Verharren an der Grenze und die Ablehnung der Innen/Außen-Dichotomie speisen sich aus der Tatsache, dass feministische Kritik und Wissensproduktion, um die es der Autorin hier maßgeblich geht, nun selbst innerhalb der Institutionen artikuliert werden. Nach den aktivistisch ausgetragenen Kämpfen der 1960er und 70er Jahren kam zwar einerseits die Phase des „Cooling Out“ – es wurden die Anliegen nicht mehr mit derselben Dringlichkeit auf der Straße vorgebracht – und andererseits aber auch eine Phase der Konsolidierung mit Anfängen der gefestigten Strukturen, wie wir sie heute kennen: Frauenbeauftragte, Frauenstudien, Frauenförderungsprogramme etc. In Hinblick auf das akademische Feld äußert Hark, dass seit „sich feministische WissenschaftlerInnen – wie prekär und widersprüchlich auch immer – in den Anstalten der Wissenschaft beheimaten konnten und tendenziell vom Rand in die Mitte rückten, kann nicht (länger) die Rede davon sein, dass sie den Anstalten der Wissenschaft schlicht als absolut ‚Fremde‘, Außen-seiterInnen oder Marginalisierte gegenüber stehen, die ‚das (gänzlich negative) Privileg [genießen], von den Spielen, bei denen um Privilegien gestritten wird, nicht getäuscht zu werden und zumindest nicht unmittelbar in sie involviert zu sein“ (Bourdieu 1997: 169f.) (ibd.: 33) und schließt hier mit einem Zitat aus Bourdieus Aufsatz „Die männliche Herrschaft“. Der „Scharfblick der Ausgeschlossenen“, von dem Bourdieu in diesem Text in Bezug auf die Rolle der Frauen innerhalb der „männlichen Herrschaft“ spricht, sei im aktuellem Wissenschaftsbetrieb als negatives Privileg eben nicht mehr vorhanden. Um diesen Umständen Rechnung zu tragen und Feminismus trotzdem, trotz seiner Institutionalisierung, als Ort der Kritik aufrecht zu erhalten, führt Hark das Konzept der „dissidenten Partizipation“ ein.

„Dissidenz und Partizipation sind, mit anderen Worten, unauflöslich verknüpft: Teilhabe, ja Ak-

zeptanz der herrschenden Spielregeln ist die paradoxe Voraussetzung für Veränderung“ schreibt Hark in ihrem Buch „Dissidente Partizipation. Eine Diskursgeschichte des Feminismus (Hark 2005: 73). Mit Butlers „Psyche der Macht“ legt sie das Paradoxon dar, „dass wir nämlich gerade den Mächten widersprechen (wollen), von denen unser Sein abhängig ist“ (ibd.: 73). So seien auch „kritische Projekte beständig der Gefahr ausgesetzt, fremde Zwecke zu erfüllen und so eine andere als die intendierte oder imaginierte Form und Richtung anzunehmen“ (ibd.: 74-5) – sie würden „immer auch regulierende Projekte sein“. (ibd.: 75).

Denn auch hier werden wiederum neue Normen und Ausschlüsse, neue Regierungsformen produziert. Dagegen gelte es, „die ‚herrschaftsbedingten Grenzen im eigenen Denken und Handeln‘ (ibd. 44), im Sprechen und Schreiben, Lehren und Publizieren, im institutionellen Agieren und Reagieren beständig neu zu befragen“ (ibd.) - Hier wird mit der Benennung der „herrschaftsbedingten Grenzen“ also wieder der Bogen zu der in ihrem Aufsatz „Was ist und wozu Kritik?“ propagierten „Grenzhaltung“ geschlagen.

NISCHEN

Mit meinen Ausführungen zu Hark, die sich auf feministische Positionen in der Wissenschaft bezieht, die sich aber leicht auf das populäre Feld mit seinen ähnlich hegemonialen, wenn auch deutlich undurchsichtiger strukturierten Kräfteverhältnissen umlegen lassen, sollte bereits klar geworden sein, dass der Begriff der „Nischenkritik“, der sich sowohl auf das Analysieren und Kritisieren von Nischenphänomenen ebenso wie auf eine Kritik aus einer marginalisierten Position, aus einer Nische, beziehen lässt, alles andere als eindeutig ist. Das Paradoxe der Situation, dass weiblich identifizierte Personen als Teil einer „Minderheit“ wahrgenommen werden (der AK Feministische Sprachpraxis würde von „Frauisierten“ vs. „Typisierten“ sprechen), lässt sich im popmusikalischen Feld dadurch erklären, dass Frauen nach wie vor viel weniger stark an der Produktion und Performanz von Musik teilhaben als Männer. Daher ist der Begriff „Nische“ für von Frauen oder Queers gemachter, eventuell mit (proto)feministischen Haltungen unterfütterter Popproduktion trotz seiner Problematik gerechtfertigt, wie auch der immer noch minoritäre feministische Blick auf Pop-Phänomene eine Besonderheit, quasi das Andere des Musikjournalismus ist.

Sucht man im Internet nach dem Begriff der Nische, tun sich meist Seiten zu wirtschaftlichen Nischen und damit verbundenen Geschäftsmodellen auf. Die Nische ist damit ein zugleich sicherer und unsicherer Ort – sicher, weil kaum jemand die selbe Geschäftsidee noch einmal haben wird, unsicher, weil nicht klar ist, ob damit Gewinn erwirt-

schaftet werden kann – der abseits des Massengeschehens mit seinen Mainstream-Interessen verortet wird. Hier wird das Besondere gewinnbringend – letztlich ist es egal, ob es hier um ökonomisches oder kulturelles Kapital geht –, aber abgeordnet von der Hauptströmung in Stellung gebracht.

So ist es nicht verwunderlich, dass in einem Beitrag innerhalb der Diskussionsreihe der deutschen Wochenzeitung „Jungle World“ zum Thema „Feminismus und Popkultur“ die altbekannten Vorwürfe gegen ein vermeintliches Einrichten in der Nische, gegen die „queere Popkuschelecke“ folgendermaßen vorgebracht wurden: „So sehr eine Nischenexistenz im Pop zunächst ein wenig Entspannung von der Einsicht in die Brutalität der Verhältnisse verspricht, so sehr erfüllt sie jene Funktion, die das Spartenprogramm in der pluralen, kulturalisierten Ökonomie hat. Die Nische setzt sich selbst in ein fest definiertes Verhältnis zum Mainstream, das in der dominanten politischen Ökonomie nur in den Begriffen der Konkurrenz zu beschreiben ist. In jenem Konkurrenzverhältnis bleibt den Protagonistinnen nicht viel mehr, als Alleinstellungsmerkmale auszubilden, in denen Devianz, Politizität und Militanz von vornherein mit der Goldwaage abgemessen und jederzeit abfragbar gemacht werden.“ (Raether/Stakemeier)

Die hier geäußerte Kritik ist aber keine, die ausschließlich für die hier als zu wenig radikal bemängelte neue Form des Feminismus Geltung haben könnte, sondern sie erstreckt sich auf jede widerständige Äußerung, die vom Kapitalismus aufgesogen wird und letztlich der Erneuerung seiner Ideologie dient. Dies haben Luc Boltanski und Eve Chiapello eindrucksvoll mit ihrem Werk „Der neue Geist des Kapitalismus“ z. B. anhand der Vereinnahmung von Künstler- und Studentenkritik aus den 1960ern gezeigt – innerhalb derer „Forderungen nach Eigenverantwortlichkeit und Selbstverwaltung und das Versprechen einer grenzenlosen Freisetzung der menschlichen Kreativität formuliert“ (Boltanski/Chiapello: 216–217) wurden, die heute zum Standard-Vokabular jedes Vorstellungsgesprächs und jeder staatlichen Arbeitsvermittlungsbehörde gehören.

Die beiden AutorInnen Johannes Paul Raether und Kerstin Stakemeier übersehen in ihrer Argumentation jedoch einen wichtigen Punkt: dass nämlich der Ort, von dem aus sich Nische und Mainstream als klar different bzw. als Antagonismen definieren, überhaupt nicht mehr erkennbar bzw. im Verschwinden begriffen ist. Im Editorial zur Ausgabe Nr. 19 der deutschen Popforschungszeitschrift „testcard“ mit dem Thema „Blühende Nischen“ aus dem Jahr 2010 heißt es: „Die Nischen wuchern, immer mehr Künstler strömen ins Netz, wobei sich die Frage stellt, ob es für all das überhaupt noch Rezipienten gibt. Aufgrund der Ausdifferenzierung und Ausbreitung der Nischen kommunizieren immer weniger Leute über die gleichen Phänomene. Diskurse über neue-

re Entwicklungen bleiben weitgehend aus, sodass Entwicklungen oft gar nicht mehr als solche erkennbar sind. Selbst der Mainstream ist längst nur noch eine Nische unter vielen geworden.“ (testcard: 4)

BEGEHREN NACH ANERKENNUNG

Viel eher als um die Rangelei um die Begriffe Nische versus Masse oder der schon lange ad acta gelegten Opposition „Independent versus Mainstream“ muss es darum gehen, von welchen Positionen aus hegemonial gesprochen wird – und damit auch um Vereinnahmungen und mögliche Gegenstrategien. So rekapituliert Diedrich Diederichsen in „Der lange Weg nach Mitte“ fünf Themenkreise aus den 1990ern, eine davon der Begriff „Girlism“, der von der damals noch von ihm mitbetriebenen Zeitschrift „Spex“ sich „im Sommer des Jahres 1990 ausgedacht und lanciert“ (Diederichsen: 287) worden war. Nachdem mit diesem Begriff der wachsenden Beteiligung von Frauen im Popgeschehen Rechnung getragen werden sollte, „kippte (er) eindeutig auf die Seite der Norm. ... Und er überschritt – klassischerweise ein Manöver linker und oppositioneller Pop-Rezeption – das Feld der Kunst hinüber zur Politik. Das gipfelte in der Forderung an Frauen und vor allem Mädchen, statt sich einer politischen Strategie, genannt Feminismus, zu bedienen, sich im alltäglichen Leben doch so zu benehmen, als befänden sie sich im Pop-Feld, von dem auch noch idiotischerweise oder perfiderweise behauptet wurde, daß es dabei nur um Spaß und Sex ginge“ (ibd.: 287–8).

In einem im selben testcard-Band enthaltenen Gespräch zwischen Didi Neidhart und Frank Apunkt Schneider debattieren diese als „Flummi und Qualle“ über die Potenziale und Limitationen von Nischen und Nischenkritik heute und kommen am Ende, übereinstimmend mit und doch in der Wertung different zum „Jungle-World“-Text, zum Schluss, dass „du dieses Moment an der Nische auch brauchst: das Kuschelige, Nichtentfremdete. Bei Judith Butler ist Begehren ja immer auch Begehren nach Anerkennung. Als Grundprämisse eines lebenswerten Lebens. Nischen können die nötige Anerkennungsumgebung herstellen“ (Neidhart/Schneider: 18).

Sie plädieren dafür, Nischen als Orte der Reflexion und Theorieproduktion zu denken, „mit der die Verantwortlichen dann niedergemacht werden, ohne deswegen gleich die eigene Irrelevanz und Involviertheit kategorisch *nicht* mitdenken zu müssen. ... Die eigene Umzingeltheit durch die Gesamtscheiße“ (ibd.). Eine dialektische Kritik der Nische, so Neidhart und Schneider in ihrem Dialog, müsste zwei Bereiche zusammendenken, also Ästhetik und Politik und somit „weder in bloße Kunstkritik noch in reinen Aktivismus versacken“ (ibd.).

Interessant ist hierbei in unserem Kontext jedoch abschließend vor allem, dass die „Nischenhaftigkeit“

feministischer Anliegen keine selbstgewählte Isolation wie bei „subversiven Pop-Phänomen“ ist, sondern sich aus der Marginalisierung feministischer Forderungen innerhalb der Gesamtgesellschaft erklärt. Es handelt sich also hier nicht um eine Nische „on demand“, sondern um eine Nische „by default“.

Daher läuft die durchaus berechtigte Kritik Bourdieus an den diversen „Studies“ wie women’s, gay oder black, die zur Bildung eines „wissenschaftlichen Ghettos“ oder „Isolationismus“, und letztendlich zu „schlechter Wissenschaft und am Ende (zu) schlechter Politik“ (Bourdieu: 214-5) führten, letztlich ins Leere. Denn wenn Bourdieu sich eine „kollektive Aktion zur Organisation eines *symbolischen* Kampfes“ wünscht, der einen „Bruch“ und damit „eine wirkliche kollektive Umkehrung der mentalen Strukturen nicht bloß bei den Angehörigen des beherrschten, sondern auch bei denen des herrschenden Geschlechts“ (ibd.: 215) hervorruft, formuliert er damit einerseits sicherlich den Traum vieler Feministinnen und „women’s studies“-Anhängerinnen. Zugleich erkennt er, dass die „kollektive Aktion“ ganz konkret *aufgrund* der von ihm beschriebenen Strukturen der männlichen Herrschaft gar nicht entstehen kann – und die Durchsetzung der Interessen von „Minderheiten“ zwangsläufig *zunächst* aus der Nische vorangesetzt werden muss.

VON DER THEORIE ZUR PRAXIS: FEMINISTISCHE POPKULTURKRITIK

Nach diesem Überblick über die Problematik einer Äußerung feministischer und popkultureller Kritik aus einer theoretischen Perspektive möchte ich mich nun der Praxis zuwenden, die, wie ich bereits eingangs geäußert habe, den theoretischen Überlegungen oft beinahe diametral zuwider läuft. Denn wo in der Theorie der Veruneindeutigungen und antiesentialistische Strategien gefordert werden, sind diese auf der Ebene schriftlicher und bildlicher Repräsentation und bei der Analyse konkreter Phänomene oft nicht realisierbar. Trotzdem kann aus diesem ständigen Spannungsverhältnis ein produktiver Umgang entstehen, da Haltungen und Gewissheiten immer wieder aufs Neue herausgefordert werden und kritische Selbstreflexivität gefordert ist – was in gewisser Weise dem Begriff der „Grenzhaltung“ ziemlich nahe kommt.

Um einen Überblick über die verschiedenen Ansätze feministischer Popkritik zu geben, habe ich einige Selbstdarstellungen typischer Medien der Dritten Welle des Feminismus, die sich grundlegend mit Pop-Phänomenen aus feministischer Perspektive auseinander setzen, zur besseren Illustration der Thematik exzerpiert.

Bust. Die US-amerikanische Zeitschrift „Bust“, Anfang der 1990er Jahre in New York von zwei Frau-

en nach Do-It-Yourself-Prinzipien (wie in diesem Bereich generell üblich) gegründet, war eine Vorreiterin des Feldes (Abb. 4). Im Vorwort des Sammelbandes „The Bust Guide to the New Girl Order“ aus dem Jahr 1999 erklären die Herausgeberinnen ihre Motivation zur Gründung des Heftes sowie ihre Einflüsse folgendermaßen: „Graduates of the Punk Rock school of thought, we had stomped our way through the eighties in lipstick and combat boots and thrift store dresses, members of a growing army of new-wave feminists who were inspired by women like Patti Smith, Excene Cervenka, Barbara Kruger, Cindy Sherman, bell hooks, Debbie Harry, Kim Gordon, Pam Grier, Susie Bright, Cynthia Heimel, Salt-N-Pepa, and, of course, Madonna“ (Karp/Stoller: xii).

„This was not going to be *Ms.* magazine for juniors, but rather *Sassy* for grown-ups“ (ibd.: xiii).

„In *BUST*, we’ve captured the voice of a brave new girl: one that is raw and real, straightforward and sarcastic, smart and silly, and liberally sprinkled with references to our own Girl Culture – that shared set of female experiences that includes Barbies and blowjobs, sexism and shoplifting, *Vogue* and vaginas“ (ibd.: xiv-xv)

Bitch Magazine. Das an der US-amerikanischen Westküste produzierte, non-kommerzielle „Bitch Magazine“ mit dem Untertitel „Feminist Response to Popculture“ (Abb. 5), in dem auf fast schon kulturwissenschaftliche Weise aktuelle Alltags- und Popphänomene einer feministischen Analyse unterzogen werden, legt in einer Anthologie mit Bitch-Texten die Motivationen für die Entstehung des Heftes in Bezug auf zeitgenössische Film- und TV-Heldinnen folgendermaßen dar: „What we were curious about was what those fictional women and their representational peers had to tell us about our cultural take on femininity, ‘proper’ male and female behavior, and women’s place in the world“ (Jervis/Zeisler: xix-xx).

„If the personal is political, as that famous phrase goes, the pop is even more so. And like that other maxim, its truth doesn’t mean that we can ignore the other things that are also political“ (ibd.: xxii).

„If we asked more girls and women to stop and think critically about the pop culture they’re encouraged to consume unquestioningly, we figured that maybe in some small way we could contribute to changing its messages. If we could encourage a generation of young women and men to look at the culture around them through a lens that prioritized gender representations, they’d be inspired to protest that culture ...“ (ibd.: xxiii).

Missy Magazine. Bei dem von mir selbst mitbegründeten „Missy Magazine“ (Abb. 6) klang die Ausgangslage im Jahr 2008 dann so: „Wieso gibt es in Deutschland kein Magazin, das die Berichterstattung über Popkultur, Politik und Style mit einer feministischen Haltung verbindet? Weil es bisher noch

niemand gemacht hat. Wir wollten so ein Heft unbedingt lesen und glauben, dass es vielen anderen jungen Frauen genauso geht. Deshalb machen wir Missy.“ (Missy-mag.de)

In der Praxis des popfeministischen Schreibens und Produzierens gibt es über Themenwahl und Haltung hinaus zusätzlich ganz grundsätzliche Methoden kritischen und reflektierenden Schreibens, die von der Repräsentation von als weiblich identifizierten Personen auf der produzierenden sowie der darstellenden Ebene über eine inklusive, geschlechtergerechte Sprache bis zu einer antistereotypen, nicht-identitären Bildpolitik reichen können und eine permanente Aufgeschlossenheit gegenüber sprachlichen wie auch konzeptuellen Innovationen erfordern.

Zum Abschluss möchte ich die Überlegungen des Arbeitskreis Feministische Sprachpraxis zur Gewaltförmigkeit von Sprache sowie einige von ihm projizierte radikale Gegenstrategien zitieren, die, wie zu sehen sein wird, im Schreiben für Publikumsmedien relativ schwer umsetzbar scheinen und doch zu neuen Grenzüberschreitungen anregen – und damit wieder die durchaus produktive Reibung von Praxis und Theorie illustrieren können, die sich hier permanent gegenseitig befruchten.

AK FEMINISTISCHE SPRACHPRAXIS

Im Artikel „Dyke_Trans schreiben lernen. Schreiben als feministische Praxis“ äußert sich Lann Hornscheidt wie folgt: „Mein Sein ist konstituiert in und durch die Gewaltförmigkeit von Sprache. Diskriminierungen sind gewaltvolle, gewalttätige Handlungen. Sobald ich spreche, übe ich Gewalt aus: wenn ich mir als *weiß* positionierte, durch Rassismus privilegierte Person einen Sprechraum und eine Sprechmacht gebe und geben kann, den auch Antirass_istinnen einnehmen könnten – oder eben auch nicht oder nur sehr theoretisch. Wenn ich nicht reflektiert habe, welche Gewaltförmigkeit ich mit meinen Metaphern gegenüber disableisierten Personen und Positionen zum Ausdruck bringe, wie ich in und durch mein Sprechen und Schreiben bestimmte Vorstellungen von Ability normalisiere, positiv bewerte. Sobald ich spreche, übe ich Gewalt auch gegen mich aus: wenn ich als Dyke_Trans in den Zu_Schreibungen zu Positionen mir nicht wortbar bin, wenn ich mich nur sehr langsam und zögerlich ent-erwähnt ... fühle“. (AK FS: 101)

Zum Umgang mit diesem Dilemma, das vorhin bereits schon als die Untrennbarkeit von Innen und Außen beschrieben wurde, heißt es weiter: „Es gibt kein Aus-der-Welt-Treten, es gibt immer nur Versuche, das Ringen um reflektierte, verantwortungsvolle Handlungsweisen, die in jedem Versuch auch das Scheitern mit eingeschrieben eingeschrieben eingeschrieben gehört gelesen haben. Diese können für mich nie abgeschlossen sein, was auch Teil meines Feminismusverständnisses



Cover der Zeitschrift „Bitch Magazine“: Im non-kommerziellen „Bitch Magazine“ mit dem Untertitel „Feminist Response to Popculture“ werden aktuelle Alltags- und Popphänomene auf fast schon kulturwissenschaftliche Weise einer feministischen Analyse unterzogen.



Cover der Zeitschrift „Missy Magazine“: „Wieso gibt es in Deutschland kein Magazin, das die Berichterstattung über Popkultur, Politik und Style mit einer feministischen Haltung verbindet? Weil es bisher noch niemand gemacht hat. Wir wollten so ein Heft unbedingt lesen und glauben, dass es vielen anderen jungen Frauen genauso geht. Deshalb machen wir Missy.“ (Missy-mag.de)



Cover der Zeitschrift „Bitch Magazine“: Im non-kommerziellen „Bitch Magazine“ mit dem Untertitel „Feminist Response to Popculture“ werden aktuelle Alltags- und Popphänomene auf fast schon kulturwissenschaftliche Weise einer feministischen Analyse unterzogen.



Cover der Zeitschrift „Bitch Magazine“: Im non-kommerziellen „Bitch Magazine“ mit dem Untertitel „Feminist Response to Popculture“ werden aktuelle Alltags- und Popphänomene auf fast schon kulturwissenschaftliche Weise einer feministischen Analyse unterzogen.



Cover der Zeitschrift „Missy Magazine“: „Wieso gibt es in Deutschland kein Magazin, das die Berichterstattung über Popkultur, Politik und Style mit einer feministischen Haltung verbindet? Weil es bisher noch niemand gemacht hat. Wir wollten so ein Heft unbedingt lesen und glauben, dass es vielen anderen jungen Frauen genauso geht. Deshalb machen wir Missy.“ (Missy-mag.de)

ist“ (ibd.: 108).

Zu möglichen Gegenstrategien äußert Hornscheidt: „Mit den konkreten und situativ bezogenen Benennungen von Privilegierungen, mit ihrer situativen und differenzierten Wahrnehmungsherstellung über sprachliche Ver_Handlungen, ent_normalisiere ich ihre machtvollen EntNennung ent_normalisiere ich ihr Gegebensein, ihre Selbstverständlichkeit. Durch diese Benennungen schaffe ich immer wieder neue Kommunikationen mit mir, in denen ich verantwortungsvolle Umgangsweisen mit meinen Privilegierungen einübe_ausprobiere_gehe. So schaffe ich auch potentiell neue und veränderte Kommunikationsmöglichkeiten und -angebote zu anderen“ (ibd.: 113).

DOPPELTE POSITIONIERUNG DER KRITIK

Feministische Popkritik ist also in dem Sinne eine parteiische Kritik, indem sie politisch klar Stellung bezieht und all das in ihrer Analyse explizit einschließt und benennt, was (Geschlechter-)Ungerechtigkeiten befördert. Andererseits ist sie in gewisser Weise eine metaparteiische Kritik, weil sie nicht nur ihre eigene, sondern auch die ideologische Verfasstheit aller anderen Kritikstandpunkte offen legt und dadurch den Ort der Kritik aller transparenter macht. Kritik aus der „popfeministischen Nische“ ergreift explizit und oft aktivistisch das Wort für all jene, die sich im hegemonialen Diskurs nicht mitgemeint oder klar ausgegrenzt fühlen, wie es z. B. das „Riot Grrrl Manifest“ von 1991, das einer der Motoren der Dritten Welle des Feminismus war, mit seiner an erste Stelle gesetzten Forderung artikuliert hat: „BECAUSE us girls crave records and books and fanzines that speak to US that WE feel included in and can understand in our own ways“ (Riot Grrrl Manifesto).

Durch diese doppelte Positionierung als praxisbezogene Kritikstrategie wie auch als übergeordnetes Analyse-Werkzeug, das die Ideologeme jedes kritischen Sprechens dekonstruiert, bezieht eine (pop)feministische Kritik genau jene Relevanz, die über ihr eigene vermeintliche Nischenhaftigkeit hinausweist.

LITERATUR

Arbeitskreis Feministische Sprachpraxis (Hrsg.) (2011): Feminismus schreiben lernen. wissen & praxis 163, Transdisziplinäre Genderstudien 3. Frankfurt am Main: Brandes & Apsel.

Boltanski, Luc und Chiapello, Eve (2003): Der neue Geist des Kapitalismus. Aus dem Französischen von Michael Tillmann. Konstanz: UVK.

Bourdieu, Pierre (1997): „Die männliche Herrschaft“. In: Dölling, Irene und Kraus, Beate (Hrsg.): Ein alltägliches Spiel. Geschlechterkonstruktion in der sozialen Praxis. Frankfurt am Main: Suhrkamp. S. 153–217. Aus dem Französischen von Jürgen Bolder.

Butler, Judith (2009): „Was ist Kritik? Ein Essay über Foucaults Tugend“. In: Jaeggi, Rahel und Wesche, Tilo (Hrsg.): Was ist Kritik? Frankfurt am Main: Suhrkamp. S. 221–246. Aus dem Amerikanischen von Jürgen Brenner.

Diederichsen, Diedrich (1999): Der lange Weg nach Mitte. Der Sound und die Stadt. Köln: Kiepenheuer & Witsch.

Eismann, Sonja (2010): „Her mit dem Subjekt!“ In: taz, 26.05.2010. Online unter: <http://www.taz.de/1/archiv/digital/artikel/ressort=ku&dig=2010%2F05%2F26%2Fa0079&cHash=7bc656d52>

Hark, Sabine (2005): Dissidente Partizipation. Eine Diskursgeschichte des Feminismus. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Hark, Sabine (2009): „Was ist und wozu Kritik? Über Möglichkeiten und Grenzen feministischer Kritik heute“. In: Feministische Studien 27/1. S. 22–35. unter: http://www.zifg.tu-berlin.de/fileadmin/i44/DOKU/Publikationen/FS_Hark_Kritik.pdf

Hollows, Joanne (2000): Feminism, Femininity and Popular Culture. Manchester/New York: Manchester University Press.

Jervis, Lisa und Zeisler, Andi (Hrsg.) (2006): Bitchfest. Ten Years of Cultural Criticism from the Pages of Bitch Magazine. New York: Farrar, Straus & Giroux.

Karp, Marcelle und Stoller, Debbie (Hrsg.) (1999): The Bust Guide to the New Girl Order. New York: Penguin.

Lenzhofer, Karin (2006): Chicks Rule! Die schönen neuen Heldinnen in US-amerikanischen Fernsehserien. Bielefeld: transcript.

Missy-mag.de: <http://missy-magazine.de/about/>

Neidhardt, Didi und Schneider, Frank Apunkt (2010): „Man müsste mal ...“ In: testcard #19. S. 11–18.

Raether, Johannes Paul und Stakemeier, Kerstin: „Arbeit ist keine Party“. In: Jungle World Nr. 14, 3. April 2008. Online unter: <http://jungle-world.com/artikel/2008/14/21487.html>

Riot Grrrl Manifesto: Online unter: http://onewarart.org/riot_grrrl_manifesto.htm

Rorty, Richard (1995): „Feminism, Ideology, and Deconstruction: A Pragmatist View“. In: Žižek, Slavoj (Hrsg.): Mapping Ideology. London/New York: Verso. S. 227–234.

testcard (2010). Beiträge zur Popgeschichte. Blühende Nischen. #19. Mainz: Ventil.



SONJA EISMANN

Journalistin und Kulturwissenschaftlerin. Publiziert und forscht zu den Themen: Repräsentation von Gender in der Populärkultur, künstlerische Praktiken der 3. Frauenbewegung, Do-It-Yourself-Kulturen, Körper und Geschlecht in der Popmusik, Struktur und Genese popkultureller Textproduktion, Modeutopien. Mitherausgeberin des Missy Magazine. Website: <http://www.missy-mag.de/> Veröffentlichungen: absolute fashion, Freiburg im Breisgau: Orange Press, 2012, Herausgeberin. Craftista. Handarbeit als Aktivismus, Hg. vom Critical Crafting Circle, Mainz: Ventil Verlag, 2011, Mitherausgeberin. Hot Topic. Popfeminismus heute, Mainz: Ventil Verlag, 2007, Herausgeberin.

Sonja Eismann schreibt über die Vereinnahmungen und Widerstandspotentiale im popfeministischen Feld.