

Schlechte Kunst, böser Markt, elende Kritik

Texte zur Kunstkritik im 21. Jahrhundert

Kritiker kritisieren Kritiker • Kunstkritik als Kunst • Kunstmarktkunstkritik • Kunstkritik ohne Kriterien • Servil und geschwätzig • Zwischen Wertung und Werbung • Kunstkritik als Gesellschaftskritik • Kunstkritik als Institutionskritik • Kritik der Kunst als Substanzkritik • Kritik der Kunst der Kritik der Kritik • Bioästhetik statt Kunstkritik? • Undisziplinäre Kunstkritik • Kunstkritik auf der Suche nach neuen Kriterien • Jeder Mensch ein Kunstkritiker? • Autonome Kunstkritik • Kunstkritik als Kommunikation • Gute Kritik für gute Kunst?

„Das Wort, nicht das Bild, ist der erste Anwalt der Erfahrung bildender Kunst und somit der wichtigste Agent ihrer öffentlichen Kritik.“ (Martin Seel)¹

Nicht nur im deutschsprachigen Raum sind seit Anbruch des Millenniums Bücher und Aufsätze zum Thema „Kunstkritik“ in großer Zahl erschienen; nicht minder zahlreich waren die Kongresse, Tagungen und Symposien zu dem facettenreichen Thema², die zum Teil von eigenen Publikationen begleitet wurden. Welche Rolle spielt die Kunstkritik heute? Wie hat sich ihre Funktion mit dem sich wandelnden Kunstmilieu verändert? Wie definierte der Kritiker sich früher und welche Verantwortung trägt er gegenüber der zeitgenössischen Kunst, den Künstlern und dem Publikum? Solche und andere Fragen werden derzeit vielstimmig und kontrovers diskutiert. Doch nur die wenigsten Publikationen der letzten zehn Jahre zeichnen ein positives Bild der Kritik, die vielmehr ziemlich in die Schusslinie geraten ist, aus verschiedenen Richtungen und Beweggründen.

Kritiker kritisieren Kritiker

Schweigen statt Gerede. Hierin aber sind sich (fast) alle Kritiker der Kunstkritik, die meisten von ihnen selber Kritiker, einig: die Kunstkritik hat ausgedient. Und sie sparen nicht mit harten Worten: „hoffnungslos verwildert“ sei sie und befallen von „geistigen Lähmungserscheinungen“; „versifft“ und „erschlaft“. Die Kritiker seien „feige“ und „urteilslos“, mit einem Wort „überflüssig“. Und nicht nur hierzulande, „weltweit“ hat die Misere die Kunstkritik ergriffen; ebenso massenhaft, wie sie produziert werde, werde sie auch ignoriert, befand der amerikanische Kunsthistoriker und Kritiker James Elkins schon 2003.³

Allerorten ertönt seit rund zehn Jahren das Lamento der „Kritik der Kritik“, und zwar so penetrant, dass der Kunstkritiker Holger Liebs meinte, „die einzige Geste der Radikalität“, zu der die Kunstkritik anscheinend überhaupt noch in der Lage sei, sei „die Behauptung ihres eigenen Siechtums oder gleich gar Absterbens.“⁴ „Fuck the Critics“ soll der bei deutschen Kritikern meistgehasste Kunstproduzent Damien Hirst im Gespräch mit Liebs ausgerufen haben.⁵ Die Kritikermeinung zu seiner Kunst lasse ihn kalt.

Die letzte der Kunstkritik verbleibende, ehrbare Alternative, so mit melancholischer Ironie der Kunstkritiker Klaus Honnef, sei vielleicht das Schweigen – aber, so Honnef: „Wer schweigt, wird nicht gehört.“⁶ Und von Schweigen kann denn auch keine Rede sein. Ganz avancierte Kritiker der Kritik haben sogar bereits die nächste Metaebene erklimmt: mit einer „Kritik der Kritik der Kritik“ meldete sich kürzlich Christian Demand zu Wort.⁷ Eine „Kritik der Kritik der Kunstkritik“ legte Jens Kastner vor.⁸

Lob statt Kritik. Die kritische Debatte um die Lage der Kunstkritik ist keineswegs neu, auch nicht, dass Kritiker ihresgleichen und manchmal sogar sich selbst kritisieren. Polemische Angriffe vor allem gegen die unsachliche Sprache der Kritiker oder ihre oft jeden kritischen Anspruch vernachlässigende Gefälligkeitsprosa finden sich spätestens seit den 1950er Jahren vermehrt. Berühmt-berüchtigt ist Arnold Gehlens Polemik über die „Kommentarbedürftigkeit“ der modernen und namentlich abstrakten Kunst:

„Wenn also mit dem Gegenstande notwendig zugleich der Begriff, das Wiedererkennbare und Benennbare aus dem Bilde vertrieben wird, dann siedelt er sich neben ihm an und erscheint dort als Begleittext; man sieht, weshalb mit der steigenden Verbreitung der abstrakten Kunst die Kommentarfrage allmählich einen prinzipiellen Charakter bekommt. Im allgemeinen sind alle Richtungen der modernen Malerei kommentarbedürftig, die Abstraktion am meisten, der Surrealismus am wenigsten, weil dessen verdichtete Symbolik recht unmittelbar in affektive Schichten des Unterbewusstseins hineinwirkt.“⁹

Auf die griffige Formel „Phrasenmüll und Inserate“¹⁰ brachte dann 1965 der Maler und Kritiker Hans Platschek die Problematik. Den Kritikerkollegen – er nannte sie ironisch die „guten Hirten“ – warf er vor, sich im Ton zu

vergreifen und statt Kritik nur das Lob zu kennen. Platschek forderte eine redlichere Kritik, die sich um glaubwürdige Kriterien und Normen bemüht.

Wort statt Werk. Ferner sei an die großartige Kunstbetriebs satire erinnert, mit der Tom Wolfe 1975 auf die Verbalisierung der Kunst durch die Kunstkritik reagierte: „The Painted Word“.¹¹ Wolfes Prophezeiung: Die großen Drei der US-Kunstkritik, Greenberg, Rosenberg und Steinberg – zusammengefasst zu „Cultureburg“ – würden am Ende des Jahrhunderts als die eigentlichen Künstler verehrt und ausgestellt werden, während briefmarkengroße Reproduktionen der besprochenen Kunstwerke ihre Texte illustrierten. Lachen werde man über die Nachkriegsgeneration, die tatsächlich noch zu den Originalen ins Museum pilgerte! Längst werde es nur noch ums Wort gehen, nicht mehr ums Werk. Empfohlen sei auch der treffliche, dank ausgewählter Kritiker-Stilblüten höchst amüsante Aufsatz des Kursbuch-Mitherausgebers Karl Markus Michel – „Heiliger Lukas! Kritik der Kunstkritik“ (1990).¹²

Kunstkritik als Kunst

Da das Wesen der Kritik darin besteht, in Bezug auf das jeweils Andere, das Kritisierte, zu reagieren¹³, wurde immer wieder die desolante Situation der Kunst hauptverantwortlich für die Misere auch der Kritik gemacht. Auch die zeitgenössische Kunst habe sich selbst erledigt, indem sie der Beliebtheit und Bedeutungslosigkeit anheim gefallen sei. Tief sei sie gesunken – vom „radikalen Weltveränderungsanspruch der Avantgarden zu den Niederungen des Unterhaltungsgewerbes“, so 2007 ein Kunstkritiker der alten Schule, **Eduard Beaucamp**.¹⁴ Ähnliche Klagen und Anklagen liest man seit nunmehr über zwanzig Jahren.¹⁵ Schon nach 1945 habe sich die Kunst hauptsächlich mit Revivals der klassischen Avantgarden über Wasser gehalten, um in der Konzeptkunst dann endgültig nicht ihren Geist, sondern ihre Sinnlichkeit aufzugeben, und damit ihren Sinn. Und was danach kam, sei im Grunde der Rede nicht wert gewesen, ein kommerzieller Ramschladen aus mehr oder weniger bedeutungslosen Kunstmarkt-gags.

Fähigkeit zur Differenzbildung. Im Verlauf dieses Prozesses habe die Kunstkritik dann selbst den Charakter von Kunst angenommen, so die These, die **Boris Groys** schon 1997 in seinem Vortrag „Kunstkritik als Kunst“ darlegte.¹⁶ Kunstkritiker, so Groys, gehören selbstverständlich zum Kunstmilieu, denn über bedeutende Kunst muss geschrieben werden. „Bilder ohne Text wirken peinlich, wie ein nackter Mensch im öffentlichen Raum“. Dem Kunstkomentator falle es zu, „Textkleider“ anzufertigen für die schutzlosen Werke – je undurchsichtiger, desto schützender. Lesen müsse man solche Texte freilich nicht und wäre naiv, es zu tun. Der Kunstkomentar sei entbehrlich und überflüssig geworden.

Im 18. und 19. Jahrhundert sei der Kunstkritiker „strenger Beobachter von außen“ gewesen, Vertreter des guten Geschmacks und Richter über Kunst und Künstler. Als er dann in Zeiten der historischen Avantgarde seine Distanz zur Kunst aufgab, sei er durch das Kunstmilieu korrumpiert worden. Die Künstler der Avantgarde mit ihrem utopischen Menschenbild hätten sich jedem richterlichen Urteil entzogen und eine neuartige Differenz in die Gesellschaft eingeführt zwischen jener Elite, die ihre auf Unverständlichkeit angelegte Kunst verstand, und allen anderen. Diese neue, künstliche Differenz, so die These von Groys, „ist das eigentliche avantgardistische Kunstwerk. Jetzt ist es nicht der Betrachter, der das Kunstwerk beurteilt, sondern das Kunstwerk beurteilt – und verurteilt oftmals – sein Publikum“. Dieses Nicht-Verstehen des Publikums sei das eigentlich Demokratische an den avantgardistischen Projekten.

Heute fehlten solche radikalen Differenzen. Die Kunst solle und wolle nicht mehr autonom sein, sondern als Mittel der Gesellschaftskritik dienen. Das aber sei unmöglich, denn mit dem Verlust ihrer Fähigkeit, eigene künstliche Differenzen herzustellen, verliere sie auch ihre Kritikfähigkeit und werde zur Illustratorin einer Kritik, die die Gesellschaft längst an sich selbst übt – „eigentlich eine Anbiederung“. Das Anderssein als Mittel zur Provokation sei aus der Mode gekommen; Kunst wolle vielmehr gerade dieses Andere, nicht mit Worten mitteilbare, an ihr Publikum kommunizieren; als schlecht gelte, wer nicht kommunizieren wolle.

Die klassische Avantgarde hatte hingegen ganz auf Kommunikation verzichtet, sich selbst sozusagen „exkommuniziert“, um ihre Fähigkeit zur Differenzbildung nicht einzubüßen. Groys geht über Niklas Luhmann hinaus: die Kunst sei nicht nur ein spezieller gesellschaftlicher Bereich, sondern in der Lage, diese Gesellschaft zu spalten.

Pluralismus am Laufen halten. Der autonome Künstler wurde als Eskapist beschrieben, doch wenn der einst zurückkehre, schlage er womöglich, wie bei Rousseau, den von ihm Kritisierten die Köpfe ab. Versuche, mittels Revolutionen neue Menschen zu erschaffen, seien meistens, so Groys, enttäuschend ausgegangen, weshalb heutige Gesellschaftskritiker die Avantgarde im Rückblick lieber zähmen und an die „realen“ gesellschaftlichen Differenzen binden würden. Diese aber seien völlig künstlich, hergestellt durch Technik und Mode; in Pop, Kino, Design und den Medien lebe die Avantgarde heute fort, was aber den meisten Kritikern nicht besonders gefalle. Die „seriöse“ Theorie, z.B. Derrida und Baudrillard, wolle nichts mit dem Modischen zu tun haben und gestehe ihm keine Chance auf eine vielleicht neue, interessante gesellschaftliche Differenz zu. Anders die Kunstkritiker;

bei ihnen herrsche neuerdings ein „Ton entzückter Enttäuschung vor, einer Lust an der Niederlage, einer negativen Ekstase“.

Dass aber der Kunstkritiker sich nicht mehr mit bestimmten künstlerischen Positionen identifizieren könne, bedeute noch lange nicht das vielbeschworene Ende der Kunstgeschichte. Der heutige, alles relativierende Kunstpluralismus sei das Resultat aus den Spaltungen, welche die Avantgarden und ihre Kommentatoren, allen voran Clement Greenberg, selbst vorgenommen hätten. Dieser Pluralismus, der sich als Summe der Differenzen präsentiere, Sorge dafür, dass keine Position mehr anderen gegenüber privilegiert sei. Aber, so Groys: „Nicht alle Differenzen zwischen den Positionen sind gleichwertig“. Manche seien interessanter als andere, und es lohne sich, immer neue zu erfinden, um den Pluralismus am Laufen zu halten.

Der illustrierte Text. Der Kritiker stelle für den heutigen Künstler oftmals einen Störfaktor dar, der dem Werk die falschen Kleider anziehe; die Künstler von heute hofften, dass ihre Werke auch nackt überleben könnten, ohne Floskeln wie „stellt unsere Sehgewohnheiten in Frage“ genügen zu müssen. Sie wollten lieber ihr ganz privates Seelenleben mitteilen und machten damit oft ihr Publikum zum Sozialtherapeuten. Das Publikum, andererseits, habe das Vertrauen in die Kritiker verloren und sehe in ihnen nur noch PR-Agenten des Kunstbetriebs. Dabei hätten sie in Wirklichkeit kaum Macht, könnten weder „Künstler entdecken“ noch sie „pushen“. Vielmehr müssten sie sich stets dem ihnen Abverlangten anpassen. Auf ihre Wertschätzung eines Künstlers komme es kaum noch an, negative Rezensionen hätten den gleichen Wert wie positive, vielleicht einen noch höheren. Die Frustration über die Lage verderbe ganz eindeutig den Stil der zeitgenössischen Kunstkritiker. Und die hätten heute die seltene Chance, zu schreiben, was sie wollten, da sie ja ohnehin nicht gelesen würden. Ihnen stünde frei, alle möglichen Textsorten, Theorien, Stile und Geschichten auf ungewohnt neue Art zu mischen, zumal sie den Vorteil hätten, sich, anders als Wissenschaftler, niemals zu irren.

Was heiße es denn schon, einen Künstler „falsch interpretiert zu haben“? „Wenn sich eine Kluft zwischen der Arbeit des Künstlers und dem Urteil des Kritikers auftut, kann man das nicht einfach darauf zurückführen, dass der Kritiker den Künstler nicht richtig eingeschätzt hat. Hat vielleicht umgekehrt der Künstler den Kritiker nicht richtig gelesen?“ Auch egal, denn ein Mangel an Illustrationen zur Bebilderung von Kritikermeinungen herrsche heute ja wohl kaum. Ohnehin beobachte man längst überall die Vermischung und Vertauschung der Rollen zwischen Kurator, Kritiker und Künstler. Groys kommt zum gleichen Schluss wie Tom Wolfe: „Uns interessiert nicht mehr das kommentierte Bild, sondern der illustrierte Text. Der Verrat des Kunstkritikers an den öffentlichen Kriterien des Geschmacks hat ihn zum Künstler gemacht.“

Kunstmarktkunstkritik

„Der Wahnsinn: Christie's-Auktion von Nachkriegs- und Gegenwartskunst macht 323 Millionen Euro Umsatz“ – diesen Rekord meldete am 16.11.2012 das Schweizer Internet-Wirtschaftportal „bilanz.ch“.

Meistens wird dem entfesselten Kunstmarkt die Verantwortung für das behauptete „Ende“ der Kunst zugeschoben, und dem mit dem kapitalistischen Prinzip einhergehenden Wandel vom ideellen Wert eines Werks zu dessen kommerziellem Preis. Aufdringlich und banal wie eine Ausstellung mit Arbeiten von Jeff Koons und Damien Hirst, die in dieser Markt-Debatte meistens exemplarisch als Prügelknaben für die Korruptierbarkeit der Kunst herhalten müssen, offenbare sich ihr Warencharakter auf Messen, Ausstellungsereignissen und vor allem in Gestalt reicher Privatsammler mit ihren nach eigenen Vorstellungen bestückten Privatmuseen.

Kerngeschäft ästhetische Erfahrung. Bis 1998 hatten die Auktionshäuser nur Kunst verkauft, die älter war als zehn Jahre. Die beispiellose Kunstmarkthaus begann, als Christie's zum ersten Mal Kunst der unmittelbaren Gegenwart anbot. Der Kunstkritiker der „Zeit“, **Hanno Rauterberg**, einer der derzeit einflussreichsten deutschen Kritiker, hat sich immer wieder mahnend in die Kunstbetriebsdiskussion eingeschaltet und sich auch, in seinem Buch „Und das ist Kunst?!", kritisch mit dem Qualitätsbegriff beschäftigt.¹⁷ In einem Beitrag von 2005 berichtet er, Christie's Umsatz mit zeitgenössischer Kunst habe sich beinahe verdoppelt. „Schleichend wird das Geld für viele zur eigentlichen Verlockung, sich mit Kunst zu befassen.“¹⁸ Die Messekojen seien zum absoluten Hotspot der Kunst geworden, wo sich euphorisierte Sammler einen „rauschhaften Wettbewerb“ lieferten. Kunstsammeln sei zum „Kunstshoppen“ geworden - „Leben und Kunst verschmelzen zum Lifestyle“. Die Freiheit der Kunst, so Rauterberg, hier sei sie „gekettet an den Auftrag zur Gewinnmaximierung“. Damals erwartete er, dass der Markt recht bald, aus Überdruß an sich selbst, lautlos zusammensacken würde. Doch weit gefehlt; vier Jahre später, 2009, konnte Rauterberg allenfalls einen leisen Widerhall der globalen Finanzkrise vernehmen.¹⁹ Das gab ihm Gelegenheit, über die Veränderungen zu reflektieren, die die Kunstmarktkrise in unserem Denken und Reden über Kunst bewirkt habe – zuallererst in Bezug auf ihren Wert als Symbol eines permanenten Erfolgs. Und, zweitens, durch ihr „Versprechen auf Grenzenlosigkeit“ – der Markt mache alles möglich und verspreche noch mehr für die Zukunft, denn sein Prinzip sei die Spekulation. Und da der Markt ein freier Markt sei, könne er alles vermarkten, sogar hohlsten Kitsch. Dadurch werde aber letztlich jeder Begriff von Qualität zerstört: fielen früher der Wert und der Preis eines Kunstwerks oft auseinander, würden sie

heute ineins gesetzt. Das nehme der Kunst, was man einmal das „Erhabene“ nannte, die Harmonie von Vernunft und Sinnlichkeit.

Millionen für ein paar Kerzen, nur weil Gerhard Richter sie gemalt hat? „Die Kunst hat sich radikal dereguliert, hat im Namen der Freiheit alle Verbindlichkeiten und Regeln und oft auch ihre Inhalte abgeworfen. Und musste daraufhin erleben, wie das Geld mit seinen Regeln die unregelmäßige Kunst dominierte.“ Und last not least sah Rauterberg auch das Image des Künstlers gefährdet, der sich gerade von seiner Exzentrikerrolle erholt hatte. Rauterberg empfiehlt der Kunst, die Krise zum Anlass zu nehmen zu einem neuen Streit um Kriterien und Qualitätsfragen und sich wieder auf das zu besinnen, was ihren Kern ausmacht: die ästhetische Erfahrung.

Ökonomische statt künstlerische Kriterien. 2012, in einem Artikel über das Phänomen „Kitsch“, welches derzeit im Begriff ist, den Markt zu überschwemmen, konnte Rauterberg aber – fast resigniert – nur erneut die knallharten Regeln des Systems bloßstellen: „Wer von den großen Sammlern gemocht und gekauft wird, darf auch auf ein Plätzchen im Museum und auf Anerkennung der Kunstgemeinde hoffen. Wer diese Sammler nicht findet, der bleibt außen vor. Es ist letztlich ein System, in dem auf vulgäre Weise das Geld über Kunst oder Nichtkunst entscheidet. Denn der Unterschied ist nicht im Objekt begründet, sondern in der Marktmacht seines Käufers.“²⁰ Die Marktmacht als letztes Kriterium für die Bestimmung von Kunst?

Ähnlich sieht es **Isabelle Graw**, deren Zeitschrift „Texte zu Kunst“ den Markt und seine Strategien immer wieder besonders kritisch ins Visier nimmt: „Die neue Definitionsmacht des Kunstmarkts wird daran erkennbar, dass ökonomische Kriterien an die Stelle künstlerischer getreten sind. Ein Künstler, der als ökonomisch erfolgreich gilt, wird automatisch auch von Kuratoren als ‚wichtig‘ oder ‚interessant‘ eingestuft.“²¹

Dem Kritiker falle in dieser Konstellation keine einflussreiche Rolle mehr zu, glaubt nicht nur Eduard Beaucamp: „Das Bündnis der Künstler und Kritiker ist zerfallen“.²² Der Kritiker sei heute allenfalls noch „Mitspieler und Helfershelfer – Karrierehelfer, Appetitanreger, Public-Relations-Instrument, animateur und Verführer.“ Sein Wort würde kaum noch ernst genommen; als kleine Randfigur stehe er abseits vom großen Marktevent Kunst – es sei denn, er lasse sich seinerseits vor dessen Karren spannen.

Vorläufige Urteile. Hanno Rauterberg rügt am Kritiker, anlässlich seiner Kritik der Kritik der Documenta 11²³ im Jahre 2007, speziell diese unlautere Rollenvermischung: „Künstler sind Kritiker, Kritiker Kuratoren und Kuratoren Künstler.“ Ohne Neubestimmung der Grenzen werde es nicht weitergehen für die Kunstkritik, aber Grenzen möge der Kunstkritiker nicht, er folge lieber seinen „Klüngelinteressen“. Es komme nur darauf an, sich dem Leser gegenüber als unvoreingenommen und unabhängig zu präsentieren.

Rauterberg fordert eine Art Ehrenkodex, welcher den Kunstkritikern das Multitasking-Geschäft regelrecht verbieten sollte. Dass ein solcher fehlt, lasse vermuten, „dass sie Kritik eigentlich nicht mehr wollen“; anscheinend hätten sie Angst vor ihr, als würde ein klares Urteil sie für immer und ewig verpflichten.

Rauterberg rät: „Ein guter Kritiker darf weder Mildtäter noch Scharfrichter sein, weder Leisetreter noch Pöbler, kein Rauner und kein Allwissender. Er soll nicht Bedeutung verordnen, sondern Bedeutungsräume öffnen, er muss zu einem Urteil kommen und zugleich seine Leser deutlich spüren lassen, dass dies Urteil, wie jedes Urteil, nur vorläufig sein kann. Verlangt wird vom Kritiker also, dass er seine Kriterien offen legt, dass er seine Maßstäbe herausarbeitet. ... nur eine Kritik, die sich kritisieren lässt, sollte sich Kritik nennen dürfen.“

Kunstkritik ohne Kriterien

Massenhaft produziert und ignoriert. Bis in die neunziger Jahre wurden am Kunstkritiker vor allem seine verquaste Sprache, sein arrogantes Auftreten oder seine Kumpanei mit den Künstlern gerügt – „Unarten“, die immer noch hoch oben auf der Mängelliste stehen. Heute aber geht die Kritik an der Kritik weiter und stellt die Existenzberechtigung des Metiers ganz allgemein in Frage. Seit die Postmoderne ihren Willkür-Slogan „Anything goes“ verkündet habe, mangle es ihr an Bewertungskriterien, um gute von schlechter und Kunst von Nicht-Kunst zu unterscheiden. Kunstkritik habe ihren Namen aber nicht verdient, wenn sie keine Unterscheidungs- und Bewertungskriterien kenne.

Der in Deutschland vor allem von Christian von Demand (s.u.) vorgetragene, auf dem Mangel an Sprach- und Urteilsfähigkeit beruhende Kunst- und Kunstkritikpessimismus machte sich zu Anfang des Millenniums nicht nur in Deutschland bemerkbar, sondern auch in den USA, wo der beispiellose Kunst(markt)boom der Nachkriegszeit um 1950 seinen Ausgang genommen hatte. Der Kunsthistoriker **James Elkins** bringt das Defizit der Kritik im Titel eines Essays auf den Punkt: „On the absence of Judgement in Art Criticism“.²⁴

Kritik sei noch nie so massenhaft produziert und gleichzeitig so massenhaft ignoriert worden. „It's dying, but it's everywhere. It's ignored, and yet it has the market behind it.“ (72) Keiner wisse, ob und wer diese Texte überhaupt noch lese, die uns als tägliche Flut aus Einladungskarten, Hochglanzmagazinen und Katalogtexten überschwemmen – niemand nehme sie mehr ernst, schon gar nicht die Kunsthistoriker, und das sei der Tod der Kunstkritik! Unter den – ungezählten – populären US-Kritikern von heute finde sich zudem, mangels entsprechender Ausbildung, kaum Professionalität. Kritiker würden nicht als Historiker, sondern eher wie – allerdings schlecht bezahlte – „Creative Writers“ wahrgenommen.

Werturteile reflektieren. Noch Mitte des letzten Jahrhunderts sei Kunstkritik engagiert und meinungsführend gewesen; heute wagten sich nur noch wenige mit weiterblickenden Urteilen über die eigenen Grenzen hinaus. Allerdings bezweifelt Elkins, dass eine Reform der Kritik überhaupt sinnvoll sei, da sie ja keine einheitliche Disziplin verkörpere, sondern sich als eine mehrköpfige „Hydra“ aus unterschiedlichen Textsorten darstelle – Katalogessay, akademische Abhandlung, Kulturkritik, Philosophie, Beschreibung oder auch Poesie. Elkins hofft auf neue, starke Einzelköpfe der mittlerweile fast sprachlos gewordenen amerikanischen Kunstkritik. Starke Stimmen wie Baudelaire oder Greenberg machten sich aber nirgends bemerkbar. Zu viel vage Spekulation und zu wenig Verifizierbarkeit der Meinungen erscheinen ihm für die beklagenswerte Lage der Disziplin mitverantwortlich. Die mindeste Erwartung an einen Kritiker sei die des Muts zur gelegentlichen Stellungnahme – ein besonders strittiger Punkt in der zeitgenössischen Kunstkritik, brachte doch eine US-Studie von 2002 heraus, dass das Bewerten von Kunst ganz im Gegensatz zum beliebtesten Genre, der Werkbeschreibung, sehr unpopulär geworden ist.

Zur Wiederbelebung der lahrenden Gattung schlägt Elkins die Rückkehr zu einer apolitischen, formalistischen Präzision vor. Unerlässlich erscheinen ihm systematische Konzepte und Regeln sowie ein theoretischer Umgang mit den Werken, auch und gerade unter Einbeziehung von Nachbardisziplinen. Arbiträre Kategorien wie „Qualität“ oder „Wert“ ließen sich ohnehin nur im historischen Kontext ermitteln, namentlich anhand der Rezeptionsgeschichte, aber immer vom gegenwärtigen Standpunkt aus – umgekehrt lasse sich die Kunst der Gegenwart nicht mit Kategorien von vorgestern bewerten. Kritik solle gleichwohl keine Schaustellung von Urteilen inszenieren, sondern das Thema des Werturteils selbst reflektieren.

Servil und geschwätzig

Schweres Geschütz nicht allein gegen die sprachliche Misere heutiger Kunstkritik fährt der Kunsthistoriker **Christian Demand** auf. 2003, als sich die Kritik ihrer Krise allmählich bewusst zu werden begann, erschien, etwa gleichzeitig mit Elkins Text, seine hochpolemische Schrift gegen die zeitgenössische Kunstkritik, die schon im Titel mit markigen Worten prunkt: „Die Beschämung der Philister. Wie die Kunst sich der Kritik entledigte“.²⁵ Seine avantgardekritischen Thesen sind vergleichbar mit denen von Boris Groys, wenn auch mit anderen Schlussfolgerungen. Der Autor²⁶, der sich an anderer Stelle explizit vom Beruf des Kunstkritikers distanzierte²⁷, versteht seinen Text als Beitrag zur Kunstphilosophie. Der „elenden“ Kunstkritik, die er eingangs, nach guter Gehlenscher Manier, mit einem bunten Strauß fürwahr monströser Kritikerzitate bloßstellt, wirft er vor, sich auf unlautere Weise mit Kunst und Künstlern zu verbünden. Wer dieser von der Kritik gehypten Kunst mit kritischen Fragen begegne, werde kurzerhand als Feind des Zeitgenössischen – als Philister – beschämt und abgestempelt. Mit gutem Beispiel vorangehend, will Demand „dem Kunstdiskurs und seinen Mechanismen einmal mit einem Abstand gegenüber treten, den er selbst seinem Gegenstand gegenüber weitgehend vermissen lässt.“

Künstler als Erlöserfigur. Wer sich nun die Mühe macht, das mit 816 Endnoten aufgerüstete und rhetorisch nicht gerade uneitle Buch ganz durchzulesen, wird enttäuscht, wenn er mit neuen Erkenntnissen und Ideen zum Thema Kunstkritik rechnet; vielmehr schlägt Demand einen kunsttheoretischen Bogen zurück zur Kunst des 18. Jahrhunderts und vor dem Hintergrund von Hegels in der „Ästhetik“ dargelegten These vom Ende der Kunst²⁸, wo es heißt: „In allen diesen Beziehungen ist und bleibt die Kunst nach der Seite ihrer höchsten Bestimmung für uns ein Vergangenes. Damit hat sie für uns auch die echte Wahrheit und Lebendigkeit verloren und ist mehr in unsere Vorstellung verlegt, als dass sie in der Wirklichkeit ihre frühere Notwendigkeit behauptete und ihren höchsten Platz einnähme.“

Hegel wollte aber bekanntlich die Kunst nicht abschaffen, sondern allenfalls die Unfähigkeit der Gegenwartskunst um 1800 aufzeigen, den reflektierten Geist der Zeit adäquat zu versinnlichen: „Der Gedanke und die Reflexion hat die schöne Kunst überflügelt“. Die Wahrheit auszusprechen, das vermochte in Hegels Sicht allenfalls noch die Poesie sowie seine eigene Disziplin, die Philosophie. Gleichwohl konnte er sich aber eine Kunst von allgemeinem Interesse durchaus vorstellen, die auch nach dem Auseinandertreten von Sinnlichkeit und Geist noch gültig sein könne.

Die idealistische Kritik an Hegel habe im Künstler dann jemanden sehen wollen, der ohne „Rekurs auf Reflexion in einem unbewussten Schaffensprozess wunderbarerweise die Wahrheit zutage bringt.“ (71) Demand macht es der Kunst quasi zum Vorwurf, Hegels Diktum zum Trotz weiterexistiert zu haben, und zwar wie eh und je mit dem Anspruch auf Wahrheit und Wahrhaftigkeit. Ohne die Schützenhilfe der Kunstkritik mit ihrem unermüdlichen Kampf für künstlerischen Fortschritt wäre ihr das wohl kaum gelungen. Unbescholtene, konservative Bürger hätten als Feindbild erhalten müssen, deren angebliche Borniertheit der Kritik Anlass gab, das Loblied der Moderne um so lauter anzustimmen; derweil habe sich der Künstler mehr und mehr als eine Art Erlöserfigur an die leer gewordene Stelle der Religion gesetzt.

Philisterhafte Kulturspießer. Als die Kunstkritik als eigenständige Disziplin um Mitte des 18. Jahrhunderts entstand, hätten die Kritiker Unabhängigkeit und Unparteilichkeit (111) auf ihre Fahnen geschrieben, sich aber im Laufe des 19. Jahrhunderts immer häufiger als „Sprachrohr der Künstler“ (A. Seligmann) oder „Exeget(en) ihrer Kunst“ (Will Grohmann) gesehen. Sie sollten und wollten keine kritischen, sondern rein apologetische Erwartungen erfüllen; und wo die avantgardistische Kunsttheorie „Kritik“ sage, so Demand, da meine sie in Wirklichkeit „Affirmation“.

Das bis heute existente, stilisierte Bild vom Künstler, der keinen Beruf hat, sondern seiner Berufung folgt, kam damals auf, ebenso Begriffe wie Autonomie, Innovation, Entgrenzung, die wir noch heute automatisch mit dem Image des Avantgardekünstlers im 20. Jahrhunderts verbinden. Damals wählte sich die Kunst an der Spitze der Gesellschaft, während der philisterhafte Kulturspießer mit seinem an Kitschkunst à la Arnold Böcklin orientierten Kunstgeschmack blöd hinterher trottete.

Verschiedene kunsttheoretische Auseinandersetzungen der Kunstgeschichte sollen das belegen, etwa zwischen Benjamin West und Sir Joshua Reynolds über die Angemessenheit des zeitgenössischen Dekors, oder zwischen dem konservativen Klassizisten Ingres und seinem Herausforderer, dem Revolutions- und späteren Hofmaler David. Der französische Dichter Emile Deschamps habe dann mit seinem vehementen Ruf nach Zeitgenossenschaft – „Il faut être de son temps“ (1828) – der französischen Romantik ihr Motto geliefert. Der Drang nach dem Neuen, nie Dagewesenen treibe die Künstler bis heute um. Ein Kritiker und Begleiter der frühen Moderne, Julius Meier-Graefe, erklärte den Protest gegen die Zeit, nicht mehr das Streben nach Idealität, zum zentralen Motiv moderner Kunst. Noch bei Adorno heißt es: „Die Male der Zerrüttung sind das Echtheitssiegel der Moderne“ (109).

Postulat der Vergeistigung. Für die italienischen Futuristen wurde dieses Aufbruchgefühl der Moderne zum Programm. Und schließlich sei der Punkt erreicht gewesen, wo „die Empörung des Publikums zum Prüfstein der Wahrheit der avantgardistischen Lehre“ (135) wurde. Ausführlich setzt sich Demand mit dem Nachkriegsstreit um den konservativen Kunsthistoriker Hans Sedlmayr auseinander, der in seinem umstrittenen Buch „Verlust der Mitte“ den Kunstanspruch der Gegenwartskunst angezweifelt hatte. Sedlmayr, allgemein als Feind der Moderne und der Abstraktion verpönt, genießt Demands Protektion; er macht sich vielmehr über die Verkünder des „Unbewussten in der Kunst“ (Willi Baumeister 1947) oder einer „Weltsprache Abstraktion“ (Werner Haftmann 1954) her und kennt für die „guten Ritter der Abstraktion“ in ihrem Kampf „gegen die dunklen Gestalten der Reaktion“ nur Spott.

Heute, da man Provokation längst als Studienfach belegen könne, präsentiere sich die Situation der Kunst als bunter Spielplatz mit kunsthistorischer Selbstbedienungstheke; aber ohne Zukunft, welche mit dem Ende der Avantgarde ebenfalls beendet sei für eine Kunst, die zwar noch unterwegs sei, aber nicht mehr wisse, wohin. Schon Hegel habe diesen Beginn der künstlerischen Pluralisierung bei gleichzeitiger Subjektivierung der Kunst beobachtet und damit postmoderne Ideen vorweggenommen.

Demand findet aber den Begriff „Postmoderne“ schlecht gewählt, denn eigentlich gehe es eher um eine endgültig an ihr Ende gekommene Moderne, die allenfalls noch überleben könne, wenn sie sich endlich Hegels Postulat der Vergeistigung zu Herzen nähme: „Wenn nun aber die Pluralisierung, die dort als das Signum eines postmodernen Paradigmenwechsels erschien, bereits integrales Element der Hegelschen Ästhetik war, werden derartige Spekulationen gegenstandslos – von einer nachmodernen Zeitenwende kann dann keine Rede mehr sein. Postmoderne wäre allenfalls die – hinsichtlich des temporalen Präfixes eher unglücklich gewählte – Bezeichnung für eine künstlerische Moderne, die, nachdem sie ihren Rausch glücklich ausgeschlafen hat, mit dem Gedanken der Kontingenz ernst macht und damit endlich das ihr angemessene Reflexionsniveau erreicht.“

Kritik an der Moderne. Demand zieht pessimistische Bilanz – und liefert damit zugleich einen weiteren rhetorischen Höhepunkt seines Buchs: „Mit der Figur des moralisch verdächtigen Askeseverweigerers, des zivilisationsversehrten Sinnlichkeitskrüppels und seines elektronischen Bruders, des verblödeten, wirklichkeitsentfremdeten Medien- und Unterhaltungsjunkies, ist das beeindruckende Pandämonium ästhetischer Schreckensgestalten, das die antihegelsche, invers idealistische Kunsttheorie seit beinahe zwei Jahrhunderten aufbietet, vorerst (zumindest nahezu) komplett.“ (259)

Gewiss ist dem Autor zuzustimmen, etwa in seiner Warnung vor dem Erlebnisfaktor Kunst. Auch in seiner Infragestellung der in einer Kunstfigur wie Joseph Beuys gipfelnden Erlöseransprüche des Künstlers kann man ihm beipflichten. Prinzipiell aber muss die Verkürzung der modernen Kunstgeschichte auf eine gleichsam standardisierte Abfolge von mehr oder weniger spektakulären antibürgerlichen Gesten doch etwas verbohrt wirken. Demands Schrift betreibt außerdem Etikettenschwindel, indem sie als Kritik der Kritik ausgibt, was sich tatsächlich als eine scharfe Kritik an der Moderne ausnimmt. Man kann Martin Seel nur Recht geben, der in seiner Rezension des Buchs zu Bedenken gibt, dass die Mängel der Kunst doch nicht der Kritik anzulasten seien, welche ja stets ein der Kunst nachgeordnetes Phänomen bleibe.

Zwischen Wertung und Werbung

Die Avantgarde als Epochenende. Wer sich ohne ideologische Verstiegenheit und rhetorische Pirouetten einen knappen aber konzisen Überblick über die Geschichte der Kunstkritik verschaffen will, dem seien die „Wege der Kunstkritik“ von **Klaus Honnef** empfohlen.²⁹ Eingangs zeigt der Kritiker und Fotografie-Experte am Beispiel einer thematisch einschlägigen Aufnahme von Weegee („The Critic“, 1943), wie eine gute Kunstkritik funktionieren kann; präzise Beschreibung, intelligente Deutung, verständliche Sprache. Das Wesen der Kunstkritik, und immer auch ihr Leidwesen, sei es, selbst keine Kunst zu sein; ihr Urteil bleibe stets ein Laienurteil. Kunst und Kunstkritik sind für Honnef zwei ungleiche Geschwister, verbunden durch die Idee einer Kunst, die sich im Sinne des modernen Fortschrittsdenkens auf ein Ziel hinbewegt – die Autonomie. Wie sich das Verhältnis im einzelnen entwickelte, erzählt Honnef kenntnis- und faktenreich, von Étienne La Font de Saint-Yenne, der jedem Betrachter das Recht des Kritisierens einräumte, über Denis Diderot, der als eigentlicher Begründer des Fachs gilt, und Charles Baudelaires Salonrezensionen bis zur Avantgarde mit ihrem von Bergen aus kommentierender Literatur begleiteten Autonomie-Postulat.

Er pflichtet aber dem belgischen Kollegen Thierry de Duve bei, dass diese Avantgarde kein Anfang, sondern doch wohl eher das Ende einer kunsthistorischen Epoche gewesen sei, gefolgt von einer postmodern beliebigen Kunstentfaltung, welche der Kunstkritik ziemlich den Wind aus den Segeln genommen habe. „Als bedingungslose Vorkämpferin des Neuen hat die Kunstkritik wohl ausgedient, nicht zuletzt, weil das Neue als kulturelle Kategorie ... obsolet geworden ist“ (38).

Der Handel mit Sozialprestige. **Honnef** setzte 2008 seine Gedanken fort und widmete sich dem aktuellen Stand der Kunstkritik in dem kleinen Band „Kunstkritik heute – Texte zwischen Werbung und Wertung“.³⁰ „Es war einmal ...“ – ein bisschen nostalgisch denkt er zurück an eine gar nicht so lange zurück liegende Zeit, als „die Kunstkritik noch eine Macht darstellte“ (3). Noch in den 60er Jahren, als Honnefs eigene Kritikerlaufbahn begann, hätte man dem Kritiker ohne weiteres zugetraut, worauf es in seinem Beruf doch ankomme: künstlerische Qualität zu erkennen und zu benennen. Dann aber hätten sich die Kritiker mehr und mehr in die Rolle der Vermittler und Brückenbauer begeben. Sie schrieben weitgehend positiv über „ihre“ Künstler; was sie ablehnten, darüber schwiegen sie; manche warfen sich in die pathetische Pose des Verkünders, andere engagierten sich auch als Kuratoren oder Händler. Als Prototyp dieses mehrere Rollen vereinigenden Kunstkritikers benennt er Clement Greenberg, der den amerikanischen Nachkriegskünstlern die Theorie zu ihrer Malerei lieferte und sie so am Markt und in den einschlägigen Institutionen durchsetzte. Diese Art von Kritikereinfluss habe sich endgültig überlebt; der zeitgenössischen Kritik fehle allzu oft die Sprache für das heutige Kunstgeschehen – kein Problem mithin für die Kunst, der es an öffentlicher Aufmerksamkeit keineswegs mangle, wie die explodierenden Auktionsergebnisse, die Hochglanzmagazine und Blockbuster-Ausstellungen unmissverständlich verdeutlichten. Die solcherart zum Massenvergnügen mutierte Kunst des 21. Jahrhunderts benötige keine Vermittler mehr, da heute die Sammler die Leitfiguren des Kunstbetriebs seien, die als ihre eigenen Kunstvermittler aufträten und nicht selten über mehr Kenntnisse und Kunstverstand verfügten als die Kritiker. Im Moment des Nicht-Arbeiten-Müssens erblickten sie ihre Affinität mit den Künstlern, denen sie, genau wie sich selbst, in großen Sammlermuseen zu exklusivem Prestige verhelfen. Am Kunstmarkt werde bekanntlich nicht nur mit – materiell gesehen ohnehin meist relativ wertlosen – Werken, sondern auch mit Sozialprestige gehandelt.

Der Wunsch nach Sprachmächtigkeit. Die Kunstkritik habe sich hingegen auf die „geistigen“ Werte eines Kunstwerks kapriziert; Greenberg war der Meister dieses Fachs. Auch die Museen beteiligten sich an dem kommerziellen Reigen und präsentieren die zeitgenössische Kunst nicht länger als Mittel der Erkenntnis, sondern als Objekt des Vergnügens. Und die Kunstkritik? Die „scheint irgendwie den veränderten Wahrnehmungsmodus ihrer Klientel verschlafen zu haben. Mit dem Nachlassen des bürgerlichen Bildungsimpulses schwindet der Kunstkritik das traditionelle Publikum, und eine Kunstkritik in der überkommenen Manier redet über die Köpfe ihrer möglichen Adressaten hinweg; ein wichtiges Motiv für das Abebben ihres Einflusses.“ (32)

Die Kritiker wüssten einfach nicht, was das Publikum von ihnen erwarte: unterhaltsame, einleuchtende Texte mit Mut zum Risiko. Stattdessen versteckten sich die Kritiker vielfach hinter unleserlichen Elaboraten und verhedderten sich im Dschungel zwischen Werbung und Wertung. Weder die Kunst noch die Kritik seien immun gegen historischen Wandel. Dies zu erkennen und zugleich unbeirrt an ihrer Position des wachen und sprachmächtigen Beobachters festzuhalten, wünscht Honnef seiner Zunft.

Kunstkritik als Gesellschaftskritik

In seiner 2009 unter dem kämpferisch anmutenden Titel „October-Revolution in der amerikanischen Kunstkritik“³¹ erschienenen Dissertation lenkt **Gerald Geilert** den Blick auf die amerikanische Kunstkritik-Szene, wo das theorielastige, linksintellektuelle Kunstjournal „October“ unter dem Motto „Art, Theory, Criticism, Politics“ seit 1976 Maßstäbe setzt. In seiner Rezension des Buchs nennt Olaf Peters „October“ „das kunstkritische wie kunstwissenschaftliche Zentralorgan der New Art History“.³²

An den Fortschritt glauben. Im ausführlichen ersten Teil beleuchtet Geilert die amerikanische Kunstszene „Vor OCTOBER“, insbesondere die Entwicklung der US-Kunstkritik seit der legendären Ausstellung „Cubism and Abstract Art“, mit der Alfred Barr 1936 im MoMA den Amerikanern erstmals die große Bedeutung der europäischen Kunst für die Entwicklung der Moderne bewusst machte.

Drei Jahre später, 1939, brachte sich mit einem Artikel über „Avant-Garde and Kitsch“ erstmals ein Mann ins intellektuelle Gespräch, für den später das Wort „Kritikerpapst“ erfunden wurde: „Pope“ Clement. Bis heute gilt Clement Greenberg – auch in Europa – als der immer noch einflussreichste amerikanische Kritiker der Nachkriegszeit. Als er 1949, in einem Artikel des Magazins „Life“, den Maler Jackson Pollock als größten lebenden Maler der USA ausrief, da galt sein Wort. Ein paar davon konnten Karrieren erschaffen – oder abrupt beenden. Er fragte nicht nach Kriterien, sondern stellte sie auf.

Als Marxist glaubte Greenberg konsequent an den Fortschritt, auch und gerade in der abstrakten Kunst, die er propagierte, wo er konnte. Nicht zuletzt aufgrund seines Einflusses wurde der abstrakte Expressionismus in den 50er Jahren zur dominanten Richtung und machte New York zur Welt-Kunsthauptstadt. Geilert grenzt Greenbergs Positionen von denen anderer wichtiger US-Kritiker wie Leo Steinberg oder Robert Rosenblum ab, etwa in Bezug auf die Betrachtungsmodi von Bildern, in Hinblick auf die Skulpturen Rodins oder die minimalistische Bildhauerei, von der sich Greenberg aufgrund ihres anonymen Objektcharakters nicht mehr überzeugen ließ.

An semiotische Theorien glauben. Die Gründer von „October“, die Kunsthistorikerinnen Rosalind Krauss und Annette Michelson sowie der britische Maler Jeremy Gilbert-Rolfe, der aber schon bald wieder ausstieg, hatten alle zuvor bei dem seit 1962 in San Francisco publizierten „Artforum“ gearbeitet, welches in der Nachfolge des Abstrakten Expressionismus stand und sich der „Art New“ verschrieben hatte. Krauss hatte 1971 über den von Greenberg protegierten Stahlbildhauer David Smith promoviert, Michelson beschäftigte sich mit Fotografie, Film und Performance. Namentlich Krauss stand Anfang der siebziger Jahre sehr unter dem Einfluss Greenbergs, löste sich aber von ihm, weil dessen kunstkritische Paradigmen die zeitgenössische Kunst nicht mehr erfassten und Medien wie Film und Fotografie von ihm, genau wie von „artforum“, ignoriert wurden. Also rief man ein neues Forum ins Leben und taufte es in Verehrung des sowjetischen Regisseurs Sergej Eisenstein nach dessen Revolutionsfilm „October“. Der Titel kündete auch von dem Interessenschwerpunkt der Zeitschrift auf der Kunst der russischen Avantgarde.

Anfangs stand das Journal, dessen erste Ausgabe 1976 richtungweisend mit Michel Foucaults Analyse von Magrittes Bild „Ceci n'est pas une pipe“ aufmachte, stark im Zeichen strukturalistischer und semiotischer Theorien. Als wichtige Autoren ergänzten schon bald Douglas Crimp und Joan Copjec das Redaktionsteam, und Kunstkritiker wie Hal Foster oder Benjamin Buchloh zählten zu den regelmäßigen Mitarbeitern.

Gerald Geilert hat seine Dissertation nach den Kategorien geordnet, die die Zeitschrift selbst als kennzeichnend für ihre Programmatik und inhaltliche Ausrichtung aufstellte: Indexikalität, Historischer Materialismus, Institutionskritik, Psychoanalyse, Postkolonialer Diskurs, Körperpolitik etc. Zu den wiederholt ausführlich diskutierten Themen gehörte natürlich auch die Kunstkritik, der etwa in der 100. Ausgabe, 2002, ein vielzitiertes Round Table Gespräch gewidmet wurde: „The Present Condition of Art Criticism“.

2013 wird die 150. Ausgabe von OCTOBER erscheinen.³³

Kunstkritik als Institutionskritik

Bis in die deutsche Kritikerszene reichte der Einfluss von „October“, das zum Vorbild für die 1990 in Köln gegründeten „Texte zur Kunst“ wurde. Anfangs brachte man darin auch übersetzte Originalartikel aus „October“. Seit 2006 gibt es, in Reminiszenz an das amerikanische Muster und im Selbstbewusstsein einer internationalen Leserschaft³⁴, einen englischsprachigen Mittelteil. Mittlerweile sehen sich die Heftmacher aber längst selbst in der diskursbildenden Rolle.

Ideologische Dogmenbildung. Als Anstoß zur Gründung nennt **Isabelle Graw** vor allem die Unzufriedenheit mit der damals in Deutschland verbreiteten Hochglanzkunstmagazin-Landschaft, die in Sachen Kunstkritik „hoffnungslos subjektiv und methodisch ahnungslos war“.³⁵ Von Anfang an ging es darum, „die gesellschaftlichen Bedingungen und Hintergründe zu reflektieren, die die heutige Kunstproduktion prägen“ (André Rottmann). Ihr Konzept von Kunstkritik definierte sich in der Auseinandersetzung mit Sozialkritik und gründet sich auf Foucaults „Weigerung, für andere zu sprechen“. In Reaktion auf den damals herrschenden „eklektischen Methodenmix“ stand die Methodendiskussion zwischen Sozialkritik, Feminismus, Semiotik und Poststrukturalismus immer wieder im Vordergrund. Graw: „Anders als andere Kunstzeitschriften wollten wir Kunst nicht promoten, sondern als zu diskutierendes Problem auffassen. Selbst Praktiken, die wir hoch schätzten, sollten kritisch auseinander genommen werden.“³⁶

Dem oft erhobenen Vorwurf, ideologische Dogmenbildung zu betreiben wie eine Parteizentrale der linken Kunstkritik, setzt Graw entgegen, dass die Zeitschrift mittlerweile fast pluralistisch geworden sei. Und Sven

Beckstette, seit 2010 Chefredakteur, konterte die oft geäußerte Kritik, die „Texte zur Kunst“ seien zu akademisch und verkopft, das sei ihm „lieber als populistisch und unreflektiert“.³⁷

An der ideologischen Ausrichtung hat sich seit der Gründungsphase wenig geändert – Graw betonte anlässlich des 20jährigen Bestehens der Zeitschrift 2010 in einem Interview mit der „taz“: „Damals wie heute gilt: Wir sind links! Das bedeutet, den Kapitalismus als ein Ungleichheiten produzierendes System zu begreifen und diese Ungleichheiten nicht als gegeben hinzunehmen. Kunst ist natürlich niemals unschuldig, sozusagen Teil des Problems. Andererseits kann sie symbolisch so etwas wie ein anderes Leben in Aussicht stellen.“ In einem Jubiläums-Interview mit „art“ hob auch Beckstette die bewusste Linkslastigkeit des redaktionellen Konzepts hervor: „Ein gewisser Teil einer ambitionierten Theorie- und Begriffsbildung zur Kunst entwickelte sich durch das 20. Jahrhundert hindurch in der Auseinandersetzung mit dem Marxismus. Diese Genealogie kann für bestimmte Fragen nach wie vor Ansatzpunkte liefern, ohne sich konkret hierauf zu berufen. Denn auch Theorien und ihr Vokabular haben eine eigene Geschichte, deren Entwicklung immer berücksichtigt werden muss, wenn man sich auf bestimmte Begriffe bezieht.“³⁸

Kritische Funktion von Kunst. Einer der häufigsten „bestimmten Begriffe“ im Vokabular der „Texte zur Kunst“ ist die „Institutionskritik“. Doch keinesfalls nur hier wird die Kunst immer wieder aufgefordert, sie möge sich institutionskritisch(er) verhalten. Die österreichische Kunsthistorikerin und -kritikerin **Sabeth Buchmann**³⁹, langjährige Mitarbeiterin von „Texte zur Kunst“, rechnet die Institutionskritik „jenen künstlerischen Denk- und Praxisformen zu, an denen sich maßgebliche kunstkritische Diskurse der vergangenen dreißig Jahre orientiert, geschärft und abgearbeitet haben“.

Und sie erwartet, frei nach Adorno, von jeder Kritik der Kunst zugleich, dass sie auch Kritik an der Kunstkritik sei.⁴⁰ Die künstlerische Institutionskritik, die seit den 70er Jahren die Debatte innerhalb bestimmter Kritikerkreise prägte, unterscheidet sich von der Gesellschaftskritik der historischen Avantgarden zu Beginn des 20. Jahrhunderts und nach dem zweiten Weltkrieg darin, dass heute weniger die gesamte Gesellschaft, als vielmehr einzelne ihrer Institutionen im Kreuzfeuer der Kritik stünden.

Als Pioniere der künstlerischen Institutionskritik zählt Buchmann u.a. Hans Haacke, Daniel Buren, Marcel Broodthaers oder Michael Asher auf, dessen konzeptuelle Arbeit „Property line“ (1978) ihr als gelungenes Beispiel für Institutionskritik erscheint: ein Stück einer zwei private Grundstücke trennenden Mauer wurde entfernt und in eine Skulptur umgewidmet – „eine Verschiebung fest gefügter Eigentumsverhältnisse“. Auf diese Pionierphase folgte die „Appropriation Art“, deren Vertreter die Geschichte der Kunst und ihrer Institutionalisierung durch Kopie, Imitation und Vereinnahmung konzeptuell konterkarierten; die vorläufig letzte, ab Mitte der 90er Jahre einsetzende Phase wird als „interventionistisch“ bezeichnet: Künstler gehen mit subversiver Absicht in die Institutionen und Unternehmen hinein – durchaus in deren Auftrag – und wirken dadurch, so Buchmann, erneut affirmativ. Zwar sei die Vorstellung einer kritischen Funktion der Kunst nicht vom Tisch.

Desidentifikation zur Marktlogik. Doch der Begriff der Institutionskritik bleibe schwer zu fassen, zumal, wenn man daraus Kriterien für die Kunstkritik ableiten wolle. Wie autonom bzw. abhängig von Institutionen sei sie denn selbst? Wie bewusst sei sie sich ihrer eigenen Interdependenzen?

Um ihre behauptete „Macht“ über Kunst und Künstler überhaupt ausüben zu können, sei es fast unvermeidbar, dass sich Kunstkritik von Institutionen abhängig mache und sich in den Kunstmarkt verstricke, wie das Beispiel der Zeitschrift „Frieze“ zeige, die auch die gleichnamige Londoner Kunstmesse mitveranstaltet. Und sie gibt zu bedenken: „Die Kunstkritik hat die Kriterien mitdefiniert, an denen sich eine neue Klasse der Connaissseure und Sammler orientieren konnte, welche sich nicht mehr aus den Reihen der Aristokratie und der Kirche rekrutierte: Die Geschmacks- und Kunsturteile der KunstkritikerInnen hatten entscheidenden Einfluss auf die Konstruktion von Qualität, derer es bedurfte, um Kunst als ein kostbares, mit der industriellen Warenproduktion und den ihr eigenen Konsumformen nicht-äquivalentes Gut darstellbar zu machen – ein Moment, das auch mit dem idealistischen Image der Kunstkritik als einer marktunabhängigen Instanz zu tun hat.“

Ist die Kunstkritik also am Ende, wie man sagt, oder hat sie auf dem Wege der Institutionskritik noch eine Überlebenschance? Buchmann gibt Anlass zu Hoffnung. Gerade „in der Spannung von Affirmation und Kritik“ sieht sie einen „Impuls der Kunstkritik ...“, ihr drohendes Ableben durch Gesten der Desidentifikation mit einer Marktlogik anzuzeigen, die ihrerseits wohl der stichhaltigste Beweis gegen ein zu Ende gekommenes ‚Ende von Kunstkritik‘ sind.“

Kritik der Kunst als Substanzkritik

Einem ähnlichen, dem Prinzip der Ambivalenz zugeneigten Ansatz folgt der Kunsthistoriker und -kritiker **Helmut Draxler** in einem Aufsatz von 2000 über „anti-idealistische Perspektiven in der Kunstkritik“, der vor dem Hintergrund von Norbert Elias' „Engagement und Distanzierung“ (1956) die Beziehungsqualitäten des Verhältnisses zwischen Kunst und Kritik klären soll. Draxler unterscheidet zwischen Kritikern, die sich vorbehaltlos für Künstler und ihre Kunst einsetzen, und solchen, die sich ganz auf die bildimmanenten Fakten

konzentrieren, über die zu richten sie sich aufschwingen. „Engagiertheit steht dabei stets im Ruch der Vereinnahmung oder der Korruptierbarkeit, Distanziertheit lebt vom Phantasma der Unbestechlichkeit.“ (480) Doch kein Kritiker könne diese widersprüchlichen Positionen gänzlich voneinander trennen. In ihren extremen Ausprägungen seien sie unannehmbar, weshalb Draxler eine „Regulation‘ der engagierten und distanzierten Aspekte der Kritik“ vorschlägt, „zum Zwecke der Vermeidung von purer Legitimationsarbeit und hinsichtlich des Ernst-Nehmens von Kritik als Teil jeder Praxis, als Teil eines intertextuellen Kontinuums, das nicht nur den Austausch zu anderen Diskursen und Praxisfeldern offen hält, sondern längst dort anwesend ist, wo das ‚Eigentliche‘ oder ‚Spezifische‘ von Kunst verhandelt wird.“ (481)

Ambivalenzen in Kauf nehmen. Seit der Moderne müssten Künstler stets „die eigenen Taktiken der Sinnherstellung mitdefinieren“, damit sie zumindest von der eigenen Community verstanden würden. Jenseits der klassisch-modernen Varianten von Reduktionismus oder Montage sei heute ein Eingehen auf „postmodern-allegorische“, „trashige“, „hyper-referentielle“ Ansätze etc. erforderlich geworden. Ohne Codes, die indizieren, wie etwas vielleicht gemeint sein könnte, komme die Gegenwartskunst nicht mehr aus. Nicht länger gelte Frank Stellas Statement „What you see is what you see“, sondern „What you see is what they say“. Signifikanten bezögen sich auf andere Signifikanten, nicht etwa auf Inhalte. Kunst werde, frei nach Foucault, geredet, nicht gemacht. Die Codes müsse man dabei gar nicht unbedingt verstehen, aber es gelte, an ihrer Produktion beteiligt zu sein. Die Avantgarde sei nämlich nie ausschließlich ein Instrument der Rebellion gegen den bürgerlichen Ästhetizismus gewesen, sondern habe sich, durch eben solche Codes, mit ihm verbündet. Nachdem sich im 18. Jahrhundert ein neuer, „substanzieller“ Kunstbegriff aus dem Kanon von Literatur, Malerei, Skulptur, Architektur und Musik etabliert hatte, hätten die Künstler, befreit von der bloßen Handwerklichkeit, allmählich die „ästhetische Bewältigung der Welt“ angestrebt. Zugleich aber musste sich die Kunst mit spezifisch bürgerlichen Strukturen der Öffentlichkeit und einem neuen Wissens- und Wertesystem einlassen. Seither gehe es weniger um die Kunst selbst, als um bestimmte Werte, die den Horizont des Kunstsystems definieren. „Kunst ... entsteht erst, wenn darauf auch reagiert wird“ (488) – sie wird zu einer Frage der Verhandelbarkeit. Die Künstler der Avantgarde sahen sich vor dem Dilemma, sich einerseits mit den Sozialmarginalisierten zu identifizieren und sich andererseits zugleich das Privileg zu genehmigen, die Gesellschaft von außen zu betrachten.

Was bleibt aber heute von den subversiven und dissidenten Praktiken der Kunst? Draxler argumentiert für ein Abwägen zwischen Innen- und Außenperspektive, und sei es ein rein taktisches Nebeneinander von Kunst und Politik. Zur Not hält er es auch für denkbar, die ganze Kunst „einfach links liegen zu lassen“. Näherliegend erscheint es ihm allerdings, „eine rigorose Gleichrangigkeit aller visuellen Erzeugnisse einzuklagen und Kunstanprüche höchstens symptomatisch zu behandeln“ (491). In diesem Kontext sei die Kritik gefragt als „Auseinandersetzung mit Praktiken und als Rekonstruktion von Bedeutungen“, die in den „musealisierenden und mythologisierenden Strukturen verloren gehen“ (492). Ambivalenzen in Kauf zu nehmen, das ist unterm Strich Draxlers Position zwischen Autonomie und Engagement.

Bestimmung von Substanz und Funktion. 2007 legte er ein ambitioniertes Buch vor, das die in dem Aufsatz dargestellte Theorie des Verhältnisses von Kunst und Kritik fortsetzt: „Gefährliche Substanzen. Zum Verhältnis von Kritik und Kunst“. Er geht von der historischen These aus, dass der Terminus „Kunst“ als Singularbegriff nicht etwas Allgemeingültiges, Gegebenes bezeichne, sondern das Ergebnis einer Umstrukturierung des „ästhetischen Feldes“ seit dem späten 18. Jahrhundert sei. Neugeschaffene Kunst-Orte und -Institutionen wie der Salon, die Museen, die Kunstgeschichte und eben auch die Kunstkritik hätten damals „auf jeweils eigene Art besondere Werthorizonte ‚der‘ Kunst sicher zu stellen“⁴¹ begonnen. Damals entstand der „substanzielle“, immer noch nachwirkende Anspruch an die Kunst.

Die Kritik, als Instrument, welches „die Kriterien für das Substanzielle schärft“, sei immer schon Teil der Produktion von Substanz gewesen, indem sie mit darüber entschied, was Kunst sei; erst durch die Kritik vollendete sich für die Frühromantiker das Werk; sie selbst wurde damals zur künstlerischen Disziplin veredelt; sie war nun nicht mehr Kritikerin der Macht, sondern mit ihren kritischen Ansprüchen an die Kunst selbst zur Macht geworden.

In der Zusammenfassung der „Schönen Künste“ zur „Kunst“ manifestierte sich deren substanziell aufgeladene Singularform; im idealistischen Denken galt „die Kunst“ als grundsätzlich frei und autonom – wenngleich durchaus im Wechselspiel zu ihren funktionalen oder pluralen Bestimmungen. Von Kunst wurde (und werde?) erwartet, dass sie „die geistige Substanz des Lebens liefert“ (nach Lionel Trilling; hier: S. 39). Mit der Frage „Was ist Kunst?“ täuschten wir uns noch immer gerne darüber hinweg, dass wir uns eigentlich vor allem ihrer Substanz vergewissern wollen.

Draxler zieht den systematische-politischen Schluss, dass nämlich dieser substanziell aufgeladene Kunstbegriff nicht nur für die idealistische Ästhetik einer sich autonom wählenden „l'art pour l'art“ gelte, sondern auch für die anti-idealistischen, auf Ineinssetzung von Kunst und Lebenspraxis gerichteten Positionen der Avantgarde. Ja, ohne die Idee einer nicht weiter auflösbaren, substanzialisierten Kunst hätte sich die Entgrenzung der Kunst in der frühen Moderne und den Avantgarden gar nicht so vollziehen können. „Für die künstlerische Avantgarde ... wurde das Wechselverhältnis zwischen progressiver Kunst und Politik zum entscheidenden Knotenpunkt.“

Laut Peter Bürger richte sich die Kunst heute gegen ihre Substanz-, nicht ihre Funktionsbestimmung. Draxler fordert aber, dass sie sich zudem reflexiv über ihre eigenen historischen Bedingungen klar werde müsse. Tatsächlich nämlich sei sie „weder als Substanz- noch als Funktionsbestimmung zu fassen“ (49).

Ästhetische Urteile ohne absolute Sicherheit. Lange habe sich die Kunstkritik mit der Anerkennung des Endes der Substanz „Kunst“ schwergetan, war sie doch immer wieder selbst an deren Produktion beteiligt gewesen. Draxler versucht, die Kunst mit ihrem Anspruch zwischen Autonomie/l'art pour l'art und gesellschaftlicher „Funktionalität“ im historischen Wandel ihrer Bedeutung zu positionieren. Letztlich geht es ihm auch um konkrete Fragen, etwa, ob eine in die Ordnung des Substanziellen verwickelte Kritik als solche überhaupt wirksam sein könne. Und er fragt, wie und ob man das Substanzielle heute noch beanspruchen könne. Letztlich plädiert er für die Beibehaltung eines – freilich den gegenwärtigen gesellschaftlichen Bedingungen angepassten – Substanzbegriffs: „Mein Plädoyer gilt daher den ebenso symptomatischen wie sympathisierenden Lesarten von Kritik und Kunst, mit dem Ziel, nicht die alten Muster des Kritischen fortzuschreiben, sondern spezifische Parameter für die typisch ‚multiplen‘ Situationen aktueller politischer Konfliktlagen zu erarbeiten.“ Draxlers Buch liefert wichtige Ideen zur Entstehung unseres (post?)modernen Kunstbegriffs. Letztlich geht es hier aber weniger um die Kunstkritik als eine von außen an die Kunst herangetragene Textsorte, als vielmehr um eine künstlerische Selbstkritik, die sich in gesellschafts- bzw. „institutionskritischen“ Kontexten bewegt. „Der Mangel an rigorosen Kategorien und Urteilen bedeutet daher keineswegs eine totale Relativität, sondern konstituiert erst die Kritik als kulturelle Praxis: In ihr werden Wert- und Kategoriefragen zum entscheidenden Scharnier, die potentielle Gegensätzlichkeiten zwischen hegemonialen und subalternen Sprechpositionen ebenso wie zwischen politischen und ästhetischen Ansprüchen zu verorten. Ihre Herausforderung liegt in einer Politik ohne absolute Wahrheit und in ästhetischen Urteilen ohne absolute Sicherheit, in einer gewissen Sperrigkeit hinsichtlich der Verbindung der beiden als Voraussetzung, Kunst und Politik im Angesicht der langen Geschichte wechselseitiger Indienstnahmen und Verkennungen weiter produktiv denken zu können.“ (31)

Kritik der Kunst der Kritik der Kritik

Neuer Modus von Kritik. 2010 erschien in Wien der Reader „Kunst der Kritik“⁴², der die Textbeiträge zur Wiener Konferenz „The Art of Critique“ (2008) zusammenfasst. Herausgegeben wurde das Buch von Mitarbeitern des kulturpolitischen Instituts „eipcp“⁴³: dem Philosophen und Kunsttheoretiker Gerald Raunig, Autor von „Philosophie der Maschine“, dem Politikwissenschaftler Stefan Nowotny und der Übersetzerin und „Aktivistin“ Birgit Mennel. In der Auseinandersetzung mit dem linksintellektuell-poststrukturalistischen Themenspektrum steht die Arbeit der „eipcp“ den „Texten zur Kunst“ nahe, mit denen es auch immer wieder Kooperationen gibt. Das Buch orientiert sich am Kritikbegriff Michel Foucaults, der im Vorwort der Herausgeber ausführlich gewürdigt wird und als roter Faden die gleichwohl sehr vielstimmigen Beiträge weltanschaulich zusammenbindet. Foucault hatte in seiner berühmten Pariser Vorlesung „Was ist Kritik?“ (1978)⁴⁴ Kritik – in unmittelbarer Bezugnahme auf die Politik – „als die Kunst, nicht so regiert zu werden“ definiert. Mitherausgeber Raunig versteht die Kritik in diesem Sinne kämpferisch als „soziale Maschine“ und definiert sie als die „Suche nach alternativen Lebensformen ... und als Kampf um Bildung, als Kampf um Sprache, als Kampf um eine breitere Praxis der Wissensproduktion“.

In dreizehn Aufsätzen wird das Thema aus verschiedensten Perspektiven beleuchtet, die alle mehr oder weniger Foucaults Kritikbegriff folgen. Weitere relevante Bezugsgrößen sind die französischen Soziologen Pierre Bourdieu und Luc Boltanski, der marxistische italienische Semiotiker Paolo Virno und sein Landsmann, der Neomarxist Antonio Negri, Autor des linken Bestsellers „Empire, die neue Weltordnung“. Gesucht wird nach einem „neuen Modus der Kritik“; der Philosoph Alex Demirović diskutiert unter dem Motto „Kritik und Wahrheit“ die Funktionen von Kritik innerhalb des aus Freiheit und Gleichheit gebildeten, symbolischen Raums der Demokratie; die belgische Politikwissenschaftlerin Chantal Mouffe definiert „Kritik als gegenhegemoniale Intervention“. Der Soziologe Ulf Wuggenig untersucht Möglichkeiten einer Soziologie der Kritik im Sinne einer „verstehenden Kritik“. Die auf Gender-Studies spezialisierte Isabell Lorey versteht Kritik als die Kunst, „den Kategorien zu entgehen“.

Zweite Metaebene des Kritik-Diskurses. Nur **Jens Kastner**, Soziologe und Kunsthistoriker an der Akademie der bildenden Künste Wien, bezieht sich unmittelbar auf die Kunst. Mit seinem Aufsatz „Kritik der Kritik der Kunstkritik“, das Helmut Draxlers Buch „Gefährliche Substanzen“ kritisch unter die Lupe nimmt, begibt er sich auf die zweite Metaebene des Kritik-Diskurses.

Kritik sei immer notgedrungen mit der Macht verstrickt gewesen, da diese kein Außerhalb ihrer selbst kenne. Obwohl man sich im künstlerischen Feld immer noch der Illusion hingebt, weit weg zu sein von der Macht, zeige sich doch bereits in der „Reproduktion einer ästhetischen Disposition“ – hier: der bürgerlich-akademischen Kunstgenießer-Ideologie – die Überschneidung beider Bereiche. Auch (Kunst-)Kritik sei Teil der Machtverhältnisse; Bourdieu gestand der Kritik nur mehr das Potential zu, ihr eigenes Feld zu reproduzieren. Intellektuelle Akteure beschrieb er als „beherrschte Herrschende“, deren kritischer Habitus in Wirklichkeit

systemkonform sei. Anders als ihr Name suggeriere, sei Kritik selbst immer auch als „inkorporiertes Kapital“ zu verstehen.

Bourdieu, den auch Draxler heranzieht, habe klargemacht, dass es keine Substanz von Kritik gebe, sondern sich diese immer nur in Relationen zwischen Positionen ermitteln lasse. Kastner schlägt eine alternative Lesart von Bourdieus Sicht auf die Kunstkritik vor – als gesellschaftsrelevante Methode zur Dekodierung von Kunstwerken und zur Analyse der Wahrnehmung, auf Seiten des Künstlers wie des Rezipienten. Diese Methode könne den Blick z.B. für ethnozentrische Sichtweisen oder für den Ausschluss niederer sozialer Klassen aus dem Kunstbetrieb schärfen. Draxler tappe mit seiner Argumentation letztlich in die eigene Falle: „Will man Politik mit Kunst machen, macht man doch nur Kunst, macht man aber nur Kunst, übersieht man glatt, dass man eigentlich auch Politik macht?! Vertrackt.“

Bioästhetik statt Kunstkritik?

Abschreckende Aussichten. Zur Feier des 20. Gründungstags veranstaltete „Texte zur Kunst“ in Berlin das nach einem frühen Immendorf-Bild betitelte Symposium „Wo stehst Du Kollege? Kunstkritik als Gesellschaftskritik“, dessen Inhalt in einem Sonderheft publiziert wurde.⁴⁵ Man wolle eigentlich nicht in die Vergangenheit blicken, heißt es da, sondern anhand von drei immer schon gültigen Kriterien ein Modell für eine zukünftige, selbstkritische Kunstkritik entwickeln: „Sozialgeschichte der Kunst, Ästhetik und Biopolitik“ (42). Als ein Hauptanliegen des Magazins benennt André Rottmann die publizistische Förderung von „projektbasierter Kunst, experimenteller Konstellationen, lokalen und ortsspezifischen Initiativen, politischen und ästhetischen Versuchsanordnungen“, künstlerische Verlaufsformen, welche in unserem marktorientierten Kunstbetrieb nicht ausreichend öffentlich unterstützt werden; gerade solche „Low-Budget“-Bewegungen könnten ihrerseits einen konstruktiven Beitrag zur kritischen Reflexion auf Markt und Betrieb leisten.

Rottman fordert auf zur Fortsetzung des Kampfes für neue Institutionen und gegen die ewige Wiederkehr des Abhängigkeitswechsels von Staat zu Markt und vice versa. In der für das Magazin charakteristischen, intellektuell hochambitionierten Diktion warnt er vor künftigen Konfliktsituationen, die die Kunst aber letztlich auch nicht werde aufhalten können: Künstler seien „nicht nur ... zu Akteuren und Funktionsträgern der neuen Märkte und Technologien“ sowie „der Schaffung und Aneignung von Wert geworden ..., sondern vielleicht sogar zu deren gefügigsten Subjekten. Statt Verkörperungen des Widerständigen sind sie heute womöglich paradigmatische Verkörperungen der neuen Ökonomie und damit die selbstexperimentelle Avantgarde einer Lebensform, die bis ins Mark unternehmerisch ist, da sie permanent in die eigene Kreativkraft, die Erweiterung von Netzwerken und die Intensivierung von Produktivität investieren müssen.“ Abschreckende Aussichten für die Künstlerinnen und Künstler von morgen.

Seltsame Freudlosigkeit. Um Missverständnissen vorzubeugen: Gegen die hier vertretene, reflektierte Kunstkritik, die beherzt und mit dezidiert linken Vorstellungen von Kritik und Politik gegen gesellschaftliche Missstände antritt, ist nichts einzuwenden. Im Gegenteil: ein Zuviel an Reflektiertheit hat noch nie geschadet, und wenn eine Kunstzeitschrift ganz ohne Voyeurismus oder Ehrfurchtsheischen die Mechanismen des Betriebs durchleuchtet, um ihr Wissen vor einem möglicherweise kleinen, aber reflektierten Publikum zur Diskussion zu stellen, dann ist das vorbehaltlos zu begrüßen; umso mehr in dieser Zeit, wo „der Geist der Kritik eigentümlich erschläft“ ist und die Tatsache, „dass sich die Schere zwischen Armen und Reichen immer weiter öffnet, ... nicht mehr als Skandalon [erscheint], sondern als unabänderlicher Lauf der Dinge“ (Peter Bürger).⁴⁶

Wenn aber die kritische (Selbst)-Reflexion so weit geht, das Kunsterlebnis theoretisch zu verbarrikadieren, indem sie aus einem gleichbleibenden begrifflich-theoretischen Fundus schöpft (Neofordismus, Biomacht und immer wieder Institutionskritik) und auf einen feststehenden Namenskanon (Daniel Buren, Hans Haacke und immer wieder Andrea Fraser; Bourdieu, Negri und immer wieder Foucault) zurückgreift, dann stellt die Kunstkritik ihre vermittelnde, kommunikative Rolle zwischen Kunst und Betrachter zur Disposition und sich zugleich selbst ein Bein. Man muss nicht so weit gehen wie Klaus Honneth, der für das in „Texte zur Kunst“ „verbratene“ „Pseudo-Wissenschafts-Deutsch ... eigentlich Strafen ansetzen würde wegen Misshandlung der deutschen Sprache“.⁴⁷

Aber es mutet doch seltsam freudlos an, wenn z.B. ein Bericht über die neueröffnete Alte Berliner Nationalgalerie 2002 mit der (ernst gemeinten?) Frage beginnt: „Darf ein Museum Kunst so präsentieren, dass sie mit Genuss wahrgenommen wird, darf die kritisch orientierte Kunstwissenschaftlerin sie so wahrnehmen?“⁴⁸ Antwort: Nein, zumindest nicht ohne Berücksichtigung der politischen Dimension – nichts anderes hat man erwartet.

Eine Erfolgsgeschichte. Im Übrigen gehört „Texte zur Kunst“ längst selbst zum System der Institutionen. Graw gründete 2003, zusammen mit Daniel Birnbaum, an der Frankfurter Städelschule das „Institut für Kunstkritik“, welches mittlerweile nicht nur für die von dem Magazin vertretenen Theorien und Autoren zu einem anerkannten wissenschaftlichen Forum geworden ist. Viele bekleiden inzwischen Professuren auch an anderen deutschen Universitäten und Kunsthochschulen. Einige Mitarbeiter geben die Buchreihe „polyphen“ im Berliner Verlag b_books heraus. „Texte zur Kunst“ – eine Erfolgsgeschichte, die sich keinesfalls jenseits des unausgesetzt

kritisierten Markt- und Machtbetriebs abspielt, was den Betreibern selbst keineswegs entgangen ist. So räumte Isabelle Graw im Gespräch mit dem Kunstmarkt-Manager Gerard Goodrow ein: „Eine Zeitschrift wie ‚Texte zur Kunst‘ ist ohnehin Teil dieses Markts – wir leben davon. Aber wir nehmen uns auch die Freiheit, seine normative Macht in Frage zu stellen.“ Und Sven Beckstette meinte im Interview mit der „taz“: „Es gab immer die Idee, dass Kunstkritik zumindest so viel Autonomie beanspruchen muss, dass sie auch mal was zurückweisen kann.“ (ebd.)

Undisziplinäre Kunstkritik

Ruth Sonderegger, Professorin für Philosophie und ästhetische Theorie an der Akademie der bildenden Künste Wien, führt den Gedanken des „Undisziplinären der Kunstkritik“ (Vortrag für das Wiener Symposium „Durch die Formate“)⁴⁹ in die Debatte ein; auch sie fragt, in wieweit sich der Kritikbegriff von Foucault auf die Haltung der Kunstkritik unserer Tage anwenden lasse. Eingangs vergleicht sie die Kunstkritik des 18. Jahrhunderts mit der heutigen Unübersichtlichkeit, der aber längst nicht mehr mit romantischen Kategorien beizukommen sei. Anders als noch zu Zeiten Friedrich Schlegels kennen wir heute den positiven, lobenden Kritikbegriff kaum mehr, am ehesten fänden wir ihn noch in der Kritik der bildenden Kunst; Schlegel forderte vom Kritiker den „Sinn für das Höchste“. Kunstkritik wurde für ihn zur affirmativen Artikulation künstlerischer Ideale. Schon vom Ursprung des Begriffs her sei Kritik ja keine Wertung, sondern bedeute, abgeleitet vom griechischen „κρίνειν“, das Unterscheiden und Trennen.

Die Unstimmigkeit beibehalten. Das Undisziplinäre, das die Autorin an der Kunstkritik hervorhebt, resultiere vordergründig aus den verschiedenen Formen und Formaten, in denen sie auftrete: Verriss oder Lob, Emphase oder Deskription, Kontextualität oder Werkzentrierung, Kurznachricht oder Buch-Essay. Diese Textsorten seien aber kein frei verfügbares Instrumentarium, sondern müssten sich verbinden und ergänzen – „Kunstkritik ist sachlicher, wissenschaftlicher Kommentar *und* engagiertes Urteil“, wodurch sie auf die Grundzüge von Kunst selbst verweise. Kritik könne neutral oder wertend sein, vor allem müsse sie in selbstkritischer Absicht ihre eigenen Maßstäbe hinterfragen und offen legen. Ein gelungenes Kunstwerk müsse eigentlich selbst bereits kunstkritisch sein, um als kritikwürdig anerkannt zu werden.

Von anderen, umgebenden Disziplinen wie der Soziologie oder Philosophie mache die Kunstkritik amateurhaft Gebrauch und beziehe sie aufeinander – auch das ein Zeichen ihres undisziplinären Charakters. Da sie nur in seltensten Fällen alle Aspekte berücksichtigen könne, solle sie zumindest auf deren Existenz „durch betonten Ausschluss“ verweisen. Denn ihre eigentliche Aufgabe sei es, die Komplexität des Kunstfeldes in seiner ambivalenten Situation zwischen Autonomie und Abhängigkeit präsent zu halten und auch die Auseinandersetzung mit ihren eigenen unklaren Grenzen zu suchen. Einfach mit den Unstimmigkeiten aufräumen, das dürfe sie gar nicht erst versuchen.

Das Kunstfeld verlassen. Vielleicht helfe hier der eingangs zitierte Kritikbegriff von Foucault, der, ähnlich wie weiland Schlegel, die enge Beziehung zwischen der Kritik und ihrem Objekt betont. Sein berühmtes „Nicht-so-regiert“ werden, kann man es sinnvollerweise auch auf die Kunstkritik übertragen? Ja, meint Sonderegger, insofern sich seine Forderung gegen Grenzen im Allgemeinen richte und für einen transparenten Diskurs zwischen Experten und Laien-Öffentlichkeit eintrete.

Seit den 1960er Jahren hätten die aus der britischen Erwachsenenbildung hervorgegangenen „Cultural Studies“ auch zu einem neuen Umgang mit der Kunstkritik geführt und „Raum geboten ... für Kunstkritik als einer gegenüber disziplinärem Denken widerständig produktiven Praxis“ (11).

Neuerdings schalteten sich die Kunstinstitutionen als Orte der Kunstkritik in das Geschehen ein, was vielfach kritisiert wurde und doch auch zu dem Undisziplinären der Kunstkritik gehöre.

Warum sollte der politische Diskurs nicht auch in den Museen stattfinden? Kunstkritik sei noch immer der Anspruch, die unterschiedlichen disziplinären Diskurse über Kunst aufeinander zu beziehen und dabei Platz zu lassen für die individuelle und kollektive Erfahrung von Kunst, die sich keiner der wissenschaftlichen Debatten füge. Darin seien kunstkritische Praktiken auch eine Chance, neue kunst- bzw. kulturspezifische Disziplinen entstehen zu lassen. Wünschenswert findet Sonderegger, wenn Kunstkritik sogar undisziplinäre Auseinandersetzung mit dem möglich mache, was sicher keine Kunst mehr ist – mit dem Politischen.

Kunstkritik auf der Suche nach neuen Kriterien

Gibt man bei Google die Gretchenfrage ein: „Was-ist-gute-kunst-qualität-kriterien-kritik“, dann öffnet sich die Site des inzwischen eingestellten Journals „artnet“ des gleichnamigen Kunstmarktportals, wo im Frühjahr 2010 in einer Reihe von Artikeln neue Kriterien zur Bewertung von Gegenwartskunst diskutiert wurden. Der Kunstkritiker Georg Imdahl, Professor für Kunst und Öffentlichkeit an der Kunstakademie Münster, klagt über den Verlust des Qualitätsbegriffs, der rein kommerziell ausgerichteten künstlerischen Erfolgsstrategien zum Opfer gefallen sei⁵⁰; er fragt sich aber, ob es überhaupt jemals einen Konsens über den „Qualitätsbegriff“ gab,

denn Qualität lasse sich, aufgrund der historischen Wandelbarkeit ihrer Kriterien, ohnehin immer nur diskursiv und kontrovers ermitteln – als „Dauerdebatte“.

Das aber fordere Vergleiche mit vergangener Kunst heraus, wie sie sich heute sowieso jeder Neo-Ismus gefallen lassen müsse – etwa zwischen zwei auf den ersten Blick plakativen Werken wie „La Nona Ora“ von Maurizio Cattelan (1999), den von einem Meteoriten tödlich getroffenen Papst zeigend, und dem ungleich unspektakuläreren, aber weitaus komplexeren „Flag“ von Jasper Johns (1958). Pseudoprovokante Kunst-Eyecatcher vom Hollywood-Disney-Typus machten heute jede Großausstellung zum Event. Dass zu den meistbewunderten Installationen unserer Zeit Olafur Eliassons „Weather Project“ (2003/04) in der Londoner Tate Modern (gesponsert von Unilever) zählte, darüber könne man sich nur wundern – aber hatte nicht bereits 1939 der große Clement Greenberg vor der Gefahr des „modernizistischen Kitschs“ gewarnt, die umso größer sei, je weniger der Kitsch noch als Kitsch erkannt werde?

Ein Verlust an Kriterien führe zwangsläufig zu einem immer stärker nivellierten Geschichtsbewusstsein. Vor diesem Hintergrund erscheint es Imdahl fast schon nostalgisch, Qualität „aktiv definieren“ zu wollen. „Wer sich aber auch künftig nicht auf den Boden eines Museums niederlegen will, wird den zerfallenen Qualitätsbegriff als Herausforderung begrüßen und sich von einem der wirkmächtigsten Blendwerke der letzten Jahre hoffentlich freimachen, das wie selbstverständlich als Kriterium durchgehen durfte – der wirtschaftlichen Schlagkraft der Kunst.“

Mehr Transparenz und Information. Damien Hirst sei der Dieter Bohlen der Gegenwartskunst, meint der Kunsthistoriker **Gerrit Gohlke**⁵¹, dem es nicht einleuchten will, dass sich die Kunstkritik, anders als z.B. die Musikkritik, so schwer tut, Qualität von „definitivem Mist“ zu trennen, als gäbe es den in der Kunst nicht. Kritik erscheint ihm zu einer Art „reinlich geläuterten Subjektivität“ verkommen, die auch noch die dümmste Bohlen'sche Hybris zu einer neuen Kunstrichtung zu erklären bereit sei. Jedes Werk sei sich selbst der beste Maßstab, heißt es dann entschuldigend.

Der Fehler liegt für Gohlke im System: eigentlich gebe es gar keine „Kunst“, sondern nur ungezählte heterogene Praktiken. Dass es zwischen Hirsts diamantbesetztem Totenkopf und einer konzeptuellen Verweigerungsgeste irgendetwas – substanziell – Gemeinsames gebe, hält er für eine der Lebenslügen des Kunstbetriebs.

Gleichmacherei und die endlose Wiederholung von gängigen Marktstrategien verwässerten jeden Qualitätsbegriff. „Wären wir nicht weiter, wenn wenigstens die seriöse Kunstkritik mit dem Selbstbewusstsein des Verbraucherschutzes benennen würde, welche Beweihräucherungsversuche, welche kuratorische Plattitüde, welche Protektion drittklassiger Fließbandstrategien man in der kritischen Community künftig einfach nicht mehr für voll nehmen will und woran man entscheidet, wo überhaupt (und an welchem Ort) sich noch das Hinsehen lohnt?“

Gohlke plädiert für einen soliden Neuanfang bei der guten alten Stilkritik, gefolgt von einer Prüfung der Sinnhaftigkeit eines Werks: „Kunst ohne Erkenntnisinteresse darf der Kritiker künftig als Designation verbuchen“. Und auch Kunst-Tricks wie das Serienprinzip –jahrzehntelang Kästen aneinander reihen etc. – müsse der Kritiker künftig schonungslos beim Namen nennen: nackte Wiederholung, ein Kunstgriff des Selbstmarketings. Vor allem aber müsse er mit den Künstlern reden, um zu verstehen, für wen sie ihre Kunst produzierten. Dazu benötige er ein unabhängiges, gut funktionierendes Netzwerk: Mehr Transparenz und Information, die Weigerung „die simpelsten Gesetze der Unterhaltungsindustrie durch Auratisierung zu bemänteln“ und etwas weniger Naivität – das würde ihm fürs erste schon genügen.

„Wer über Kritik streiten will, muss die Welt außerhalb der Kritik verstehen. Kunstkritik ist keine fremde, seltsame Sphäre. Sie ist eine journalistische Praxis, an der sich die Widersprüche der zeitgenössischen Kunstproduktion ablesen lassen. Man kann nicht über Kritik reden, indem man allein über gute und schlechte Kunst, weltfremde Kunstschriftstellerei und gute Absichten spricht. Kritiker sind Journalisten. Sie sind Reporter, die über Kunst, ihre Motivation, ihre Wirkung und ihre Lebenslügen berichten. Kritiker sind Anwälte, nicht Künstler.“

Mehr Reflexion und Anschaulichkeit. **Johan Frederik Hartle**⁵² zweifelt an der kontinuierlichen Gültigkeit des vor ca. 200 Jahren aufgekommenen universalen Kunstbegriffs als Symbol der Freiheit und als Repräsentant prinzipiell aller. Von der Behauptung, universell zu sein, zehre die Kunst noch heute, und mit ihr die Institutionen, die ihr ein Forum böten, die zahlungskräftige Elite in ihrem Lebensstil zu bestärken, die glaube, mit dem Kunstwerk etwas Allgemeingültiges zu besitzen, daher sein hoher Preis. Diese Idee der Universalität führt er auf den von Kant formulierten ästhetischen Erfahrungstyp der interesselosen Wahrnehmung von Kunst zurück, dem Generationen von Künstlern von Malewitsch bis Judd in ihrer Kunst nachgefolgt seien. Für Hegel, der Kant entgegnete, keine Form sei denkbar, ohne dass sie gesellschaftliche Inhalte mitführe, wurde die Entwicklung der Kunst zum Vergeistigungsprozess. Nur so könne sie universalistisch werden.

Arthur C. Danto griff in seiner Analyse der Konzeptkunst auf Hegels Gedanken zurück, der auch der Tradition der institutionskritischen Kunst zugrunde liege. Aber ihren Scheincharakter könne die Kunst nicht abschütteln. Nicht nur den Kritikern, auch und vor allem den Künstler wünscht Hartle neue Kriterien; gute Kunst lege ihre Kriterien nämlich selber fest, ständig zwischen Reflexion und Anschaulichkeit changierend. Darin liegt für Hart „die Antinomie, die uns die Gegenwartskunst zu denken aufgibt.“

Mehr Autoren-Ich. Angesichts des Dilemmas fällt dem Kunstkritiker und Soziologen **Dominikus Müller**⁵³ nur noch der Rückzug zum Ich ein – ohne freilich dem Subjektivismus das Wort reden zu wollen. „Zurück zu einem Ich muss die Kunstbetrachtung und -bewertung, das ein Autoren-Ich ist, ein Ich des Textes und kein Ich der Kunst. Das gilt natürlich nicht nur für Autoren, sondern für alle, die nicht selber Kunst machen, sondern Werke ansehen. Gute Kunst für diese Ichs wäre eine Kunst, über die man einen guten Text schreiben kann.“

Jeder Mensch ein Kunstkritiker?

Glaubwürdigkeitsverlust. Gedanken über die Wirkung von Kunstkritik sind in fast allen einschlägigen Texten implizit oder auch explizit vorhanden – zumeist aber geht es um die Wirkung auf das Publikum oder vielleicht auch auf die Erfolgsquote des „kritisierten“ Künstlers. **Adam Ernst** stellt in seiner Diplomarbeit „KunstKritik – Versuch einer Kausalitätsbestimmung“⁵⁴ die zentrale Frage: „Wie beeinflusst Kunstkritik das aktuelle und zukünftige Kunstgeschehen?“

Diverse mehr oder weniger geläufige Thesen und Erkenntnisse zur Situation der Kunstkritik werden aufgezählt und diskutiert: die Freiheit der Kunst als Scheinfreiheit; die Abhängigkeit des Künstlers von gesellschaftlicher Anerkennung etc.; nachdem sie sich von ihrem einstigen Sozialauftrag befreit hätten, ließen Künstler sich nicht länger zu Handlangern einer Sozialutopie machen; ihr Gesellschaftsbezug bestehe vielmehr in Codes (Bourdieu), die es zu enträtseln gelte; Kritiker sollten Verständnis vermitteln, nicht kritisieren; um eine glaubwürdige Interpretation vorzulegen, müssten sie über Expertenwissen verfügen, doch weder „Richtigkeit“ noch Endgültigkeit seien von ihrem Kunsturteil zu erwarten.

Ernst stellte sich einen erweiterten Kommunikationsbegriff vor, der auch Missverständnisse einkalkulieren und zwischen dem ästhetischen Objekt und der sozialen Öffentlichkeit eine Wechselbeziehung herstellen kann, und zwar möglichst unabhängig von den in der journalistischen Kunstkritik herrschenden Außen-Interessen, die oft eine fachgerechte Thematisierung verhinderten. Aufgrund solcher Zwänge seien viele Kunstkritiker zudem heute zu „Multirollenspielern“ geworden. Wenn es aber keine klare Trennlinie zwischen den verschiedenen Funktionen (Kurator, Kritiker, Künstler) gebe, verliere Kritik ihre Glaubwürdigkeit.

Vermittler spielen. Neben den rationalen weist Ernst auch den emotionalen, intuitiven Reaktionen auf Kunstwerke eine kunstkritische Funktion zu; durch sie werde Kunst überhaupt erst zu einem „lebendigen Erbe“. Kritische Werturteile, so Ernst, seien immer intersubjektiv und subjektiv zugleich, und letztlich werde das Kunstwerk auch durch das betrachtende Subjekt mitkonstruiert. Im Prinzip könnten demnach heute alle als Vermittler zwischen Künstler und Publikum agieren.

Dies ist vielleicht der originellste Gedanke dieser ansonsten eher diffusen Schrift, der es kaum gelingt, ihre einleitend gestellte Frage nach dem Einfluss der Kunstkritik auf das Kunstgeschehen – schon gar das zukünftige – zu beantworten oder gar zu beweisen. So bleibt es bei eher dünnen Erkenntnissen wie: „Das Werturteil eines Kritikers bewirkt, wenn es überzeugt, einen Wandel in der Einstellung des von ihm angesprochenen Betrachters. Dieser sieht das Werk mit Hilfe des Kritikers anders als zuvor an.“ (54) Vorausgesetzt, er sei bereit, sich der Meinung des Kritikers anzuschließen, und darüber entscheide der Rezipient immer noch alleine.

Graswurzelfeuilleton. Angesichts der rapide expandierenden Macht des Internets ist man überrascht, so wenige direkte Auseinandersetzungen mit der Bedeutung des Mediums für die Kunstkritik zu finden. Zu den Ausnahmen gehört eine 2011 erschienene Diplomarbeit von **Konstantin Bikos**, die sich mit „journalistischer Kunstkritik in Zeiten des Web 2.0“⁵⁵ beschäftigt, und zwar vor dem Hintergrund der Cultural Studies und in Hinblick auf die „Selbstverständigung einer Gesellschaft“. Die Arbeit führt ein anarchisch-basisdemokratisches Schlagwort der 60er/70er Jahre im Titel: „Graswurzelfeuilleton“.

Als Vergleichsgröße zur Kunstberichterstattung im Internet wählt Bikos das gute, alte Zeitungsfeuilleton und beschränkt sich ausdrücklich nicht auf die bildende Kunst, sondern schließt alle künstlerischen Ausdrucksformen ein. Dabei interessieren ihn weniger die Medien selbst, als vielmehr die verschiedenen „Prozesse der Nachrichtenproduktion im Kulturjournalismus“.

Kann das Internet aber das klassische Feuilleton ersetzen? Stehen beide überhaupt in Konkurrenz? Als wichtigste Funktion der journalistischen Kunstkritik nennt Bikos die reine Information, gefolgt von der Analyse und Kontrolle künstlerischer Qualität, den Vermittlungs- und Bildungsaufgaben sowie der „Motorenfunktion“ im kulturellen Diskurs. Darüber hinaus gehe es um die Förderung von Kunst sowie die Beeinflussung ihres Marktwertes und, last not least, um eine allgemeine Form geistiger Unterhaltung. Um diese Aufgabenvielfalt zu bewältigen, müsse der Feuilletonist entsprechende Voraussetzungen erfüllen (Kompetenz, Motivation, Wissen, sprachliche Umsetzungsfähigkeiten, Sendungsbewusstsein, journalistisches Ethos etc.).

Bikos erklärt nun diese Voraussetzungen zu Variablen für seinen Medienvergleich. Wenig überrascht, erfährt der Leser etwa unter dem Stichwort „Kapazität“, dass das Internet zwar schneller sei, kostenlos, interaktiv, multimedial, international und mit grenzenloser Platzkapazität. Dennoch wiesen die klassischen Zeitungsmedien eine viel höhere Reichweite auf als kleine Blogs, deren Infos ohnehin meistens aus den Printmedien entlehnt

seien. Zwar gebe es inzwischen allein im deutschen Netz über 250 Kunstblogs, die meisten davon genügten aber kaum den journalistischen Standards; nicht jeder Blogger sei automatisch ein Kulturjournalist. Gleichwohl meint er, die „Blogosphäre“ (36) könne die Schwächen des klassischen Feuilletons z.T. ausgleichen durch das Aufgreifen vernachlässigter Themen. Als einer der obersten journalistischen Grundsätze gelte allgemein die Objektivität, aber wo fänden sich überhaupt objektive Kriterien für die Kunstkritik, die doch in erster Linie „sachverständige journalistische Meinungsäußerung“ sei? (38)

Über Objektivität im Internet ließen sich kaum objektive Aussagen machen; viele Blogger wollten zudem gerade eine persönlichere, von den direkten Rückkanälen zwischen Autor und Rezipient profitierende Mitteilungsform. Nach wie vor aber genieße die Zeitung in der Bevölkerung eine höhere Glaubwürdigkeit, denn hier habe man es mit „Experten“ zu tun. Warum aber sollte die Expertenaussage eigentlich mehr wert sein als die eines Laien, wo doch der alte, verengte Kunstbegriff keine Gültigkeit mehr besäße? Richtige und falsche Interpretationen von Kunst gebe es ohnehin nicht (mehr) – „Jeder Mensch ein Feuilletonist?“ (43)

Blogs lesen. Seine größten Stärken zeige das Internet in Bezug auf die „Verfügbarkeit von Rückkanälen“, doch die Idee vom hyperaktiven Publikum sei eine Illusion, solange nur wenige Nutzer am Diskurs teilnahmen. Bikos kommt zu dem eher mageren Schluss, dass ähnlich kritische Aussagen, wie sie über das klassische Feuilleton im Umlauf seien, „auch über den Kulturjournalismus im Internet angebracht wären – wenn es denn entsprechende Befunde dazu gäbe!“ (!) (57)

Seine Arbeit krankt vor allem daran, dass über die meisten hier aufgeführten Vergleichsgrößen derzeit noch keine gültigen Aussagen gemacht werden können. Darüber hilft auch die angegliederte, empirische „Befragung der Akteure“ nicht hinweg. Befragt wurden nämlich nur je ein Vertreter des klassischen und einer des Internet-Feuilletons. Über erwartbare Ergebnisse wie die ausgewogenere Themenwahl der klassischen Medien oder die besseren Möglichkeiten der Partizipation im Internet gelangt Bikos kaum hinaus: „Partizipative kulturjournalistische Online-Angebote stellen in ihrer heutigen Form eine Ergänzung des klassischen Feuilletons dar.“ Er rät, die Stärken beider Angebotstypen in einem Format zu vereinen, welches den Leser und Rezipienten mehr in den Mittelpunkt stellt. Und er empfiehlt allen am Kritikbetrieb Beteiligten: „Mehr Blogs lesen!“, denn die Laienperspektive dürfe nicht länger ignoriert werden.

Autonome Kunstkritik

Systemimmanenter Autonomieverlust. Seine „Zehn Thesen zur Kunstkritik“ stellte **Harry Lehmann** erstmals 2008 in der Zeitschrift „Merkur“ zur Diskussion.⁵⁶ Ein Jahr später lud er verschiedene Autoren in die Berliner Akademie Schloss Solitude zu einem Symposium zum Thema „Autonome Kunstkritik“ ein, deren Beiträge 2012 in einem Sammelband erschienen.⁵⁷ Lehmanns Hauptthese „Die Kunstkritik wird zu einem entscheidenden Thema der Kunst“ resultiert aus der Einsicht, dass Kunst das sei, „was im Kunstsystem als Kunst kommuniziert wird.“ Nicht mehr länger gehe es um den Materialfortschritt der Kunst, das Neue und die Negation tradierter Tatbestände. Kunst könne zwar noch mit dem Material experimentieren, sich aber nicht mehr darüber emanzipieren. Kunstkritik, zumal in ihrem traditionellen Feld des Feuilletons, sei, ebenso wenig wie die Kunstwissenschaft, automatisch Teil des Kunstsystems. „Nur eine systemimmanente Kunstkritik, die konstitutiv für die Gegenwartskunst ist und nicht bloß reaktiv agiert, könnte eine innovative Funktion für die Künste erfüllen“ (15). Dies vermöge aber nur eine vom Publikum wie von der Wissenschaft gleichermaßen unabhängige Kritik zu leisten.

Obwohl Kunst immer etwas Unausprechliches habe, das nur im Medium der ästhetischen Erfahrung, nicht der Sprache produziert und rezipiert werden könne, sei doch die Versprachlichung avancierter Kunst die Bedingung ihrer Erfahrbarkeit – und somit auch ein entscheidendes Thema für die heutige Kunst. Das steigere den Bedarf an immanenter Kunstkritik.

Autonome Kunst sei in sich selbst heteronom und es gelte, eine primäre Autonomie – die Unabhängigkeit von äußeren Faktoren wie Macht, Geld etc. – von einer sekundären Autonomie zu unterscheiden – der „selbstbestimmten Fremdbestimmungen“. Forderungen mithin, die aus dem Kunstsystem selbst an den Kritiker gerichtet würden: etwa, vom System getrennte Netzwerke zu organisieren und sich daran zu beteiligen. „Die postmoderne Kultur erzeugt eine strukturelle Heteronomie zweiter Ordnung.“ (21) Die Pluralität der Postmoderne setze die Urteilskraft in Bezug auf Qualität und Rang der Werke außer Kraft. Nobilitierungsprozesse mit Hilfe von Geld nähmen in allen Bereichen der öffentlichen Kultur zu. Würden aber bloße Geschmacksurteile führend, dann drohe das Ende des Wertekonsenses der Moderne.

Affirmativ statt negativ wertend. Auf den systemimmanenten Autonomieverlust könne das Kunstsystem auf zweierlei Art reagieren: sich dem Marktsystem mit seinen Besucherrekorden etc. anzubiedern oder „die immanente Autonomie der Kunst ... auf einem anderen Reflexionsniveau ... (zu) restabilisieren“ (24). Kunstmanager dürfe es ruhig geben, aber sie sollten nicht nach kunstfremden Effizienz Gesichtspunkten über den Wert von Kunst entscheiden können. Leider fehle eine autonome Kunstkritik, wie Lehmann sie fordert, denn schon allein aus ökonomischen Gründen könne sie kaum unabhängig sein, und im etablierten Betrieb gebe es für

sie kaum Platz. Zudem fehle eine entsprechende Ausbildung – ein von vielen Kritikern der Kunstkritik beklagtes Manko.⁵⁸

Autonome Kritik im Sinne Lehmanns ist affirmativ, nicht negativ wertend. Kritik werde ihr Potential im Entwurf einer alternativen Wirklichkeitserfahrung suchen müssen. Das hieße aber auch, die Kunst in ganz neuen Zusammenhängen zu betrachten, zu denen Kunstkritik die sprachliche Brücke schlagen müsste. Sie solle nicht beurteilen, sondern mögliche Weltbezüge im Werk erforschen.

Als historisches Vorbild für die autonome Kritik gilt auch für Lehmann die romantische Kunstkritik, die in der Kritik selbst eine produktive künstlerische Kraft sah. Er sieht eine Affinität zwischen der romantischen und der postmodernen Kunst, beide seien „Endphasen in der Ausdifferenzierungsgeschichte des Kunstsystems“ (30). Die Romantik habe die Schwelle zur Moderne nicht überschritten, sondern versucht, die dysfunktional gewordene Welt zu romantisieren. Dem modernen Glauben an den zukunftsgerichteten Fortschritt habe die Postmoderne ihre grundsätzlichen Zweifel an einer Welt entgegengesetzt, die sich nicht mehr „als Einheit in der Zeit“ (31) denken lasse – mit unterschiedlichen Konsequenzen für Kunst und Kritik: „Für die Romantik vollendet die Kunstkritik die Kunst, während sie für die Postmoderne gegenstandslos wird“ (32).

Interpretativ verändernd. Nach dem modernen Paradigma des historischen Prozesses beschreibt Lehmann das heute sich abzeichnende Paradigma als „strukturelle Rückkopplung der gesellschaftlichen Evolution in die Gesellschaft“ (33). Eine Gesellschaft, die sich im doppelten Sinne reflexiv verhalte, wie es spätestens mit der Netzkultur möglich und notwendig geworden sei: „Alle Handlungen, Produkte, Strategien, Programme und eben auch Kunstwerke werden potentiell einem globalen Vergleich auf dem Bildschirm ausgesetzt.“

Eine solche die Zäsur zur Postmoderne markierende Gesellschaftsformation verleihe auch der Kunstkritik eine neue, andere Bedeutung, indem sie die vom Kunstsystem neu generierten Schemata der Selbstwahrnehmung und -erfahrung in ihren ästhetischen Gehalten zu erschließen helfe. Zwar distanziert er sich von utopischen Visionen, schließt seine Gedanken aber mit einer optimistischen elften These ab, die, nicht nur für die Kunstkritik, verheißt: „Die Philosophen haben die Welt nicht nur verschieden interpretiert, ihre Theorien zeigen ihr die Möglichkeit auf, sich zu verändern.“

Kritik-Urteil. **Peter Bürger** wurde allgemein bekannt als Autor der seinerzeit programmatischen Schrift „Theorie der Avantgarde“ (1974), worin er die „Ausbruchsversuche der Avantgardisten aus den Grenzen der Institution Kunst auf Begriffe“ brachte. In seinem aktuellen Text⁵⁹ für das Symposium „Autonome Kunstkritik“ geht es erneut um Begriffe und Grenzen, diesmal solche der Kritik.

Bürger konstatiert, dass, angesichts des scheinbar unabänderlichen Laufs der Welt in Richtung auf immer mehr Ungerechtigkeit, „der globale Kapitalismus ganz allgemein die Kritik mit einem lähmenden Selbstzweifel infiziert“ habe. Am Beispiel der ebenfalls erkrankten Kunstkritik und im Rückgriff auf ihren gehaltvolleren Begriff in der Geschichte, will er den Versuch einer Wiederbelebung wagen. Für Friedrich Schlegel waren „Traditionsstiftung“ und „Traditionserhaltung“ die vornehmsten Aufgaben der Kritik; das Geschmacksurteil band er an das kanonische Prinzip der klassischen Werke. Vor allem forderte er vom Kunsturteil, es müsse selbst ein Kunstwerk sein, ansonsten habe es kein „Bürgerrecht im Reiche der Kunst“ (40).

Heute begnüge sich der Durchschnittskritiker meistens mit einigen lexikalischen Angaben und lasse ein eigenes Werturteil allzu oft vermissen. In der Moderne mit ihrer unverbindlichen Bildsprache sei die Kluft zwischen Künstler und Publikum immens gewachsen – und in die Lücke drängte die Kritik, entweder als Vermittlerin oder indem sie, im Sinne von Adornos Auffassung von Kritik, Kriterien dafür benennt, welche Werke der Betrachtung wert seien und warum. Hier sei dann oft der Dogmatismus nicht mehr fern.

Werk-Sein. Die heutige, postmodern genannte Situation würde Bürger lieber als „postavantgardistisch“ bezeichnen, denn sie sei das Resultat „aus dem Scheitern der historischen Avantgarden“ (47), die hätten erkennen müssen, dass sie außerhalb des Kunstfelds nichts (mehr) erreichen konnten. Die Institutionen hätten sich die Affronts und Provokationen mühelos einverleibt, indem sie diese in künstlerische Schaffensakte umdeuteten. Maßgeblich sei hier Clement Greenberg wirksam geworden, indem er die Kunst „als Prozess fortschreitender Reduktion auf das Spezifische des Mediums hin“ deutete. Doch an den minimalistischen Objekten eines Donald Judds griff der von ihm selbst vertretene Reduktionismus nicht mehr. Und auch Theodor Adorno schreckte vor seiner eigenen Theorie eines Auseinandertretens der Kunstentwicklung und des Ästhetischen – einer sich selbst in Frage stellenden Kunst – zurück. Bürger: „Wenn es selbst dem versierten Kunstkenner nicht mehr gelingt, die einzig aufgrund ihrer Stellung in der Entwicklung am höchsten bewerteten Objekte noch ästhetisch zu besetzen, wenn deren Bedeutung nur noch daran festzumachen ist, dass der Künstler die Spirale des Verzichts um eine weitere Drehung bereichert hat, dann ist irgendwann der Punkt erreicht, wo das Werk sich auf die schiere Behauptung seines Werk-Seins reduziert. Den Rest tut der Kommentar.“ (51)

Erkenntnis-Gehalt. Nach Bürger haben die Neo-Avantgarden das Projekt der historischen Avantgarden verraten, indem sie das Sinnliche am Kunstwerk immer mehr verkümmern ließen und den Kommentar erforderlich machten; schon Walter Benjamin habe 1930 den „Slang“ der saisonal wechselnden Sprache der Kritik verachtet.

Doch „wo es nur noch darum geht, einem bisher nicht als Kunst Anerkannten eben diesen Status zuzusprechen, hat die Kritik ihr Objekt verloren, das einzelne Werkstück in seiner Besonderheit.“ (53)
Ein neues Werk sei entweder als Teil einer allgemeinen Entwicklung zu begreifen oder in seinem Gehalt, seinem Beitrag zur Erkenntnis, zu beurteilen. Diesen Unterschied sollte Kritik heute deutlich machen können.
Die von Harry Lehmann unter dem von ihm geprägten Begriff „Gehaltsästhetik“ vorgeschlagene Alternative zur unbefriedigenden Kritik von heute richtet sich von vorneherein nur an Werke, die diesem Anspruch von Erkenntnisgehalt auch entsprächen – nur ihnen sollte der Begriff „Avantgarde“ vorbehalten bleiben. Und positive Kritik, wie Schlegel sie einst meinte, könne auf ein Werturteil ohnehin verzichten, weil es dem besprochenen Werk bereits zugrunde liege. Bürger sieht darin freilich einen sehr hohen Anspruch an den Kritiker und gibt, angesichts des an Einfluss unausgesetzt gewinnenden Kunstmarkts, seinen nicht allzu großen Optimismus zu; er hoffe beinahe, dass ein Zusammenbruch des Weltkunstmarktes die Stunde „einer auf das Einzelwerk ausgerichteten unabhängigen Kritik sein“ könnte (60).

Kunstkritik als Kommunikation

Überraschung statt Norm. Wege aus der Krise will auch der Kunsthistoriker **Stefan Lüddemann** beschreiten, der als Leiter des Feuilletons der Neuen Osnabrücker Zeitung von der Praxisseite des Tageszeitungsjournalismus kommt. Auch er plädiert für eine Kunstkritik, welche die richtende Kritik hinter sich lässt, und nennt sie „evaluativ“; ein entsprechendes Modell entwickelte er 2004 in seiner Dissertation „Kunstkritik als Kommunikation“.⁶⁰

Und auch er geht von der durch die grundlegend veränderte Situation der zeitgenössischen Kunst erforderlich gewordene Neubewertung der Kunstkritik aus. Doch will der Autor erklärtermaßen nicht in den allgemeinen Abgesang auf Kunst und Kritik einfallen. Seinem Entwurf legt er vor allem die „nüchterne“ Kunsttheorie von Niklas Luhmann zugrunde, die für ihn am „deutlichsten die Absage an den exklusiven Wahrheitsanspruch“ zum Ausdruck bringt, den die Kunst einst vertreten habe. Für Luhmann hat es Kunst allzeit mit der „immensen Komplexität alles Möglichen“ zu tun⁶¹; als eine ihrer Funktionen nannte er „die Konfrontation mit dem, was andere für möglich halten“. Gerade experimentelle Kunst mit ihrer grundsätzlichen Unverständlichkeit werde zum Prüfstein, denn sie forme nicht nach, was sei, sondern artikuliere, was möglich sei.

In einem historischen Abriss diskutiert Lüddemann diverse „Mythen der Kunstkritik“, welche „sich zum traditionellen Bild einer kritischen Praxis“ formierten, „die auf Kunst als gleich bleibendes Gegenüber gerichtet war“ (26); heute hingegen lebe der Kritiker „mit dem Überraschungsmoment“ einer nicht mehr normierbaren Kunst.

Verstehen statt Werten. Er stellt die gegensätzlichen Rollenbilder des Kritikers zwischen Richter und Vermittler und die Stellung der Kritik zwischen Propaganda und Verriss zur Disposition. Beide Extreme erscheinen ihm aber ungeeignet für den Umgang mit der zeitgenössischen Kunst. Noch bis in die neunziger Jahre sei dem Urteil eines Kritikers eine gewisse Verbindlichkeit zugesprochen worden. Angesichts der postmodernen „Alles geht“-Ideologie seien Qualitätsnormen für die Bewertung von Kunstwerken jedoch rar geworden.

Von der wertenden – richtenden – Form der Kritik setzt er sich ebenso ab wie von der – zu textlastigen – verstehenden und der – zu unsinnlichen – kontextuellen Variante; erst in der Verknüpfung aller Ansätze erscheint es ihm möglich, Kunstkritik als eine Instanz der Erkenntnis neu zu etablieren. Dabei wehrt er sich gegen die allerorten aufgestellte Behauptung, es mangle an Kriterien für die Bestimmung des Kunstwerts eines Werks. Genau hier soll sein kunstkritisches Modell ansetzen, um die Kunstkritik zu befähigen, den sich verändernden Formen und Aufgaben der Kunst die angemessene Sprache zu verleihen. Jenseits des bloßen Geschmacksurteils sollte sich Kunstkritik auf das hermeneutische Verfahren Hans-Georg Gadamers besinnen, der die Verstehensleistung über die Wertung stellt. „Kunstkritik, die ihre Entstehung einst Prozessen der Ausdifferenzierung und damit der Dynamisierung zuvor festgefügtter Strukturen verdankte, steht heute selbst unter Veränderungsdruck. Der Umgang mit einem weithin pluralisierten und auf permanente Veränderung hin angelegten Kunstgeschehen verlangt, dass Kunstkritik die Position selbstgewisser Beurteilung verlässt und zu einem flexiblen Instrument der ästhetischen wie hermeneutischen Recherche wird.“ (301)

So könnte Kunstkritik seiner Vorstellung von einer „Kultur produktiver Anschlüsse“ ein Stück näher kommen. Einer „evaluativen“ Kunstkritik sollte es gelingen, Kommunikationsofferten an ihre Leser zu richten und zugleich in der kommunikativen Vermittlung von Wahrnehmung auch die Kunst mit Hilfe der Sprache zu verwandeln.

Gute Kritik für gute Kunst?

Dergleichen Vorschläge und Gedanken stimmen zuversichtlich. Wie elend die Kunstkritik zur Zeit auch darniederliegen mag, am Ende ist sie noch lange nicht. Selten wohl gab es so viele und vielseitige Vorschläge zur Rettung des Metiers. Gute Kunst sei Kunst, über die man gute Texte schreiben könne, meinte Dominikus Müller. Wenn es doch nur so einfach wäre! Dann wäre ja jeder gute Kunst-Text, umgekehrt, auch ein Garant für gute Kunst, und der Kritiker fände sich erneut in seiner alten Rolle als Richter über Gut und Schlecht wieder. Aber

warum eigentlich nicht? Immerhin haben die Kritiker selbst, deren Texte hier vorgestellt wurden, ihrer Zunft allerhand zu denken (auf)gegeben und ihr viele mögliche Wege aus dem Dilemma gewiesen: Zwischen Autonomie und Engagement, zwischen Evaluation, Gesellschaftskritik und der Option, selbst Kunst zu sein, muss sie nicht entscheiden, sondern kann sich getrost auf ihre undisziplinäre Rolle besinnen.

Der vorliegende Text will den Vorschlägen und Positionen der hier skizzierten Debatte keine weiteren Empfehlungen für die Genesung der Kritik hinzufügen. Wenn es ihr aber gelänge, über die Auseinandersetzung mit einzelnen Werken und Künstlern ebenso wie mit der Geschichte der Kunst und ihrem gesellschaftlichen Status zu lesbaren Texten zu kommen, die dem Leser ein Stück Erkenntnisgewinn versprechen, dann wäre das ein richtiger Schritt.

Und nun, Genossen und Kollegen, ein bisschen weniger Selbstkritik und Kritikerschelte und mehr – gute – Kunstkritik, was immer das auch sei.

Anmerkungen

¹ Martin Seel. Über die Präsentation von Kunstwerken und den Opportunismus der Kritik. Vortrag. Wien, 23.11.2007

² z.B. „Zwischen Meinungsmacht und Mediendienst – Nachforschungen in Sachen Kunstkritik“, 1.–2.11.2002, art cologne, Köln. - „Ist die Kunstkritik am Ende?“, 29.10.2005, Donau-Universität Krems. - „Durch die Formate - Wie die Gegenwartskunst in den Medien erscheint“, 23.–24.11.2007, Mumok Wien. - Konferenz „The Art of Critique“, Kunsthalle Exnergasse, Wien 2008. - „Autonome Kunstkritik“, 18.–19.6.2009, Akademie Schloss Solitude, Berlin. - „Was soll's? Kritik.“ 21.10.2010, Veranstaltung des Berliner Kunstmagazins „von hundert“ in Kooperation mit dem Kritikerverband AICA. - „Wo stehst Du, Kollege?“. Symposium anlässlich 20 Jahre „Texte zur Kunst“, 11.12.2010. Theater Hebbel am Ufer, Berlin. - "Writing with an Accent". XLV AICA Congress, Juli 2012, Zürich

³ James Elkins. What happened to Art criticism? Chicago 2003

⁴ Holger Liebs. Inserate mit Engelszungen. Zärtliche Cousinen oder wie sich die Kunstkritik freiwillig ihrer Stärken entledigte. In: Werkstatt Kunstkritik 2. Montag-Stiftung Bonn, 2009, S. 14

⁵ Zitiert nach: Katharina Knieß. Nicht rezensiert? Nicht existent! Kunstkritik ist erlernbar – und die Kunst braucht sie. In: Fachjournalist No. 3, 2010

⁶ Die Zukunft der Kunstkritik. Klaus Honnef im Gespräch mit Peter Loder Meyer. In: Junge Kunst. 2009

⁷ In: Harry Lehmann (Hg.). Autonome Kunstkritik. Berlin 2012, S. 63–85

⁸ In: Birgit Mennel, Stefan Nowotny, Gerald Raunig (Hg.). Kunst der Kritik. Republicart 10, Wien-Berlin 2010, S. 125–147

⁹ Arnold Gehlen. Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei. Frankfurt/Bonn 1960, S. 54ff.

¹⁰ In: Hans Platschek. Die Dummheit in der Malerei. Hamburg 1998

¹¹ Auszüge findet man unter: <http://de.scribd.com/doc/49614497/The-Painted-Word-Tom-Wolfe>

¹² Karl Markus Michel. Heiliger Lukas! Kritik der Kunstkritik. In: Kursbuch 99. März 1990, S. 129–154

¹³ Ein neuerdings u.a. von Vertretern der „Autonomen Kunstkritik“ in Frage gestelltes Theorem; vgl. z.B. Lehmann 2012 (Anm. 7)

¹⁴ Eduard Beaucamp. Dankesrede an die Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung anlässlich der Verleihung des Johann Heinrich Merck-Preises für literarische Kritik 2006

¹⁵ Vgl. z.B. Arthur C. Danto. Kunst nach dem Ende der Kunst. München 1996. Eduard Beaucamp. Die moderne Kunst am Ende ihres Jahrhunderts. In: Hans Thomas (Hg.): Die Lage der Kunst am Ende des 20. Jahrhunderts Dettelbach 1999 (Lindenthal-Institut/Colloquium Köln 1997). Zum Thema „Ende“ allgemein: Hans Dieter Huber. Die Rede vom Ende und der Begriff der Geschichte. Vortrag im Rahmen des Symposiums Computer als Medium: "Hyperkult 1002. Endzeit/Endspiel". Universität Lüneburg, 19.–21. Juli 1999

¹⁶ Boris Groys. Kunstkritik als Kunst. In: Thomas 1999 (Anm. 15), S. 27–44

¹⁷ Hanno Rauterberg. Und das ist Kunst?! - Eine Qualitätsprüfung. Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag, 2007

¹⁸ Hanno Rauterberg. Das Monster lebt. In: Die Zeit, 15.12.2005

¹⁹ Hanno Rauterberg. Risse im Bild. In: Die Zeit, 17.8.2009

²⁰ Hanno Rauterberg. Achtung, sehr süß. In: Die Zeit, 18.10.2012

²¹ In: Texte zur Kunst, Nr. 59, Sept. 2009

²² Beaucamp 2006, vgl. Anm. 14, S. 2

²³ Hanno Rauterberg. Die Feigheit der Kritiker ruiniert die Kunst. In: Die Zeit, 26.7.2007

²⁴ James Elkins: What happened to Art criticism? Chicago 2003

²⁵ Christian Demand. Die Beschämung der Philister. Wie die Kunst sich der Kritik entledigte. Verlag Zu Klampen, Springe 2003; überarbeitete Habilitationsschrift

²⁶ Demand ist seit Januar 2012 Herausgeber der Zeitschrift „Merkur“.

²⁷ Christian Demand. „Das Unsagbare wird ausgesprochen“. Anmerkungen zum Elend der Kritik. In: Montag Stiftung. Werkstatt Kunstkritik 1, S. 62–67; S. 62

²⁸ Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik. Frankfurt/M. 1986, Bd.I, S.25

-
- ²⁹ „Schriften zur Kunstkritik“, Bd. 8, 1999, hrsg. von der deutschen Sektion des Internationalen Kunstkritikerverbands AICA (www.aica.de) durch Walter Vitt. Die „Schriften zur Kunstkritik“ erscheinen seit 1993 einmal jährlich im Verlag Steinmeier, Nördlingen. Hier erschien 2001 auch, anlässlich des 50jährigen Bestehens der deutschen AICA, der Reader „Vom Kunststück, über Kunst zu schreiben“ (Hg. W. Vitt). Darin befindet sich eine – so gut wie – lückenlose Aufarbeitung der Literatur zur Kunstkritik von den frühen Anfängen bis zum Jahr 2001.
- ³⁰ Klaus Honnef. Kunstkritik heute. Schriften zur Kunstkritik, Bd. 18, Deiningen 2008
- ³¹ Gerald Geilert: October-Revolution in der amerikanischen Kunstkritik. München 2009
- ³² <http://www.arthistoricum.net/kunstform/rezension/ausgabe/2010/7/15673/>
- ³³ Die Inhalte seit Nr. 118 (Herbst 2007) kann man teilweise einsehen unter <http://www.mitpressjournals.org/loi/octo> .
- ³⁴ Die Auflage beträgt pro Ausgabe 5000 Exemplare
- ³⁵ Isabelle Graw. Zur Einführung. In: Wo stehst Du, Kollege? Texte zur Kunst, Heft 81, S. 39
- ³⁶ „Wir sind links!“ Ingo Arend im Interview mit Isabelle Graw, taz, 11.12.2010
- ³⁷ Interview mit „art“, 12.12.2010
- ³⁸ ebd.
- ³⁹ Buchmann ist Professorin für Kunst der Moderne und Nachmoderne an der Akademie der Bildenden Künste, Wien. Sie schreibt regelmäßig für Kunstzeitschriften, in erster Linie für Texte zur Kunst. Zu ihren jüngsten Veröffentlichungen zählt „Denken gegen das Denken. Produktion – Technologie – Subjektivität bei Sol LeWitt, Hélio Oiticica und Yvonne Rainer“, (Berlin: b-books 2007).
- ⁴⁰ Kritik der Institutionen und/oder Institutionskritik? (Neu-)Betrachtung eines historischen Dilemmas; publiziert im Internet: <http://www.donau-uni.ac.at/de/universitaet/suche/index.php?searchfor=global&query=buchmann>
- ⁴¹ Vgl. hierzu Draxler im Interview mit Tim Stüttgen, <http://www.thing-hamburg.de/index.php?id=732>
- ⁴² Birgit Menzel, Stefan Nowotny und Gerald Raunig. Kunst der Kritik. Wien/Berlin 2010
- ⁴³ European Institute for Progressive Cultural Policies
- ⁴⁴ vor der Société française de philosophie. Der Vortrag erschien erstmals gedruckt 1990 im „Bulletin de la Société française de philosophie“ und auf Deutsch 1992 in einer Ausgabe des Merve Verlags, übersetzt von Walter Seitter
- ⁴⁵ Vgl. Anm. 34
- ⁴⁶ In: Lehmann 2012, S. 38 (Anm. 7)
- ⁴⁷ Klaus Honnef. Vgl. Anm. 6
- ⁴⁸ Susanne von Falkenhausen. Über den Genuss als bürgerliche Tugend. In: „Texte zur Kunst“, Heft 45, März 2002, S. 165-170
- ⁴⁹ vgl. Anm. 2
- ⁵⁰ Georg Imdahl. Der schnelle Ruhm der Wasserleiche. Artnet, 20.2.2010
- ⁵¹ Gerrit Gohlke. Gesund durch Trennkost. Artnet, 6.3.2010
- ⁵² Johann Frederik Hartle. Das Parlament der Dinge. Artnet 13.3.2010
- ⁵³ Dominikus Müller. Hilf dir selbst, dann hilft dir die Kritik. Artnet, 27.3.2010
- ⁵⁴ Diplomarbeit, Universität Wien, 2005 (Human- und Sozialwissenschaften)
- ⁵⁵ Konstantin Bikos. Graswurzelfeuilleton: Journalistische Kunstkritik in Zeiten des Web 2.0 Diplomica Verlag, Hamburg 2011
- ⁵⁶ Harry Lehmann, Zehn Thesen zur Kunstkritik, in: Merkur. Zeitschrift für europäisches Denken, Heft 11, November 2008, Klett-Cotta, Stuttgart, S. 982–994
- ⁵⁷ vgl. Lehmann, Anm. 7
- ⁵⁸ vgl. hierzu u.a. Hanno Rauterberg. Schluss mit dem Gewisper! Unkritische Kritiker schaden der Kunst. Dagegen gibt es nur eins. Die Gründung einer Akademie für Kunstritik. Ein Plädoyer. In: Die Zeit, 13.8.2010
- ⁵⁹ P. Bürger. Begriff und Grenzen der Kritik. In: Lehmann 2012, S. 37-61 (Anm. 7)
- ⁶⁰ Stefan Lüddemann. Kunstkritik als Kommunikation. Wiesbaden (DUV) 2004
- ⁶¹ in: N. Luhmann. Weltkunst 1997, S. 92, zit. n. Lüddemann, S. 62