

DIE ETHIK DER KUNST- KRITIK

KUNST
KRITIK **LABOR**

INHALTSVERZEICHNIS

VORWORT Monika Schnekamp	06	<i>Kritiken der Teilnehmer zur Manifesta 9</i>	
<i>Vorträge der Referenten</i>			
WIE ZWECKORIENTIERT ODER ZWECKFREI, WIE MILIEUÜBERGREIFEND, EMANZIPIERT UND UNVORHERSEHBAR DARF DIE ÄSTHETISCHE ERFAHRUNG SEIN? – ODER EIN VERSUCH, VIER ETHISCHE GRUNDSÄTZE DER KUNSTKRITIK ZU FORMULIEREN Noemi Smolik	07	KUNST UND KOHLE Sarah Alberti	48
DAS ROTE ZIMMER <i>Zu einer Ethik der Kunstkritik</i> Niklas Maak	15	ABGRÜNDIGE MODERNE Charlotte Lindenberg	51
MINERALWASSER IST AUCH KEINE LÖSUNG Astrid Mania	23	<i>Kritiken der Teilnehmer zur Ausstellung Frauke Dannert. I was here, Galerie Rupert Pfab</i>	
ZIRKULATIONSDOMPTEURE <i>Kunstkritik zwischen A wie Assange und Z wie Zuckerberg</i> Jörg Heiser	31	KUNST AM BAU Britta Peters	54
KRITIK KOMMT VON KRISE <i>Plädoyer für eine närrische Ethik der Kunstkritik</i> Jörg Scheller	39	ONCE UPON A TIME... Andreas Prinzing	55
		MONTAGE ALS PRINZIP Michael Stockhausen	57
		IMPRESSUM	59



VORWORT

Monika Schnetkamp, Vorsitzende der Arthena Foundation

Im Juni 2012 veranstaltete die gemeinnützige Arthena Foundation in KAI 10 Raum für Kunst erstmalig das viertägige Seminar *Kunstkritik Labor*. Ein Ziel der Stiftung ist die Förderung junger Künstler, die in jährlich drei bis vier thematischen Gruppenausstellungen die unterschiedlichsten Projekt szenarien verwirklichen. Außerdem setzt sich die Arthena Foundation in einem umfangreichen Begleit- und Vermittlungsprogramm das Ziel, auch den diskursiven Rahmen – das Sprechen und Schreiben über die Kunst – zu reflektieren und zu gestalten.

Die Vermittlung und die Rezeption von Kunst finden nicht nur innerhalb von Institutionen wie KAI 10 statt, sondern vor allem außerhalb durch spezialisierte Fachmedien. Die Kunstkritik ist ein weites Feld, in dem unterschiedliche Ansätze – von der nüchternen Beschreibung der Fakten bis zum provokativen Verriss – gedeihen. Sowohl individuelle ästhetische Vorlieben als auch der Kontext von Gesellschaft, Politik, Institutionen und Markt beeinflussen, was später als Meinung des Autors/der Autorin abgedruckt wird. So ist der journalistische Einstieg in den Feuilletons für angehende Kunstkritiker und Kunstkritikerinnen nicht ganz einfach. Neben der sprachlichen Kompetenz ist gerade die Frage nach den eigenen ethischen Kriterien beim Verfassen von Texten von Bedeutung. Das erstmals in KAI 10 stattfindende Praxisseminar *Kunstkritik Labor* widmete sich unter dem Titel *Die Ethik der Kunstkritik* diesem Thema.

Unter der Leitung von Noemi Smolik wurden im ersten Seminarblock die namhaften Kunstkritiker Jörg Heiser, Niklas Maak, Astrid Mania und Jörg Scheller eingeladen, um in kurzen Vorträgen ihre Standpunkte zur Ethik der kunstkritischen Praxis darzustellen und anschließend die Frage nach all-gemeingültigen, ethischen Grundsätzen dieser Disziplin mit den 20 jungen Seminarteilnehmern zu diskutieren. Es folgten Besuche von Kunstaussstellungen in Düsseldorf und Genk, über die von den Teilnehmern Kritiken verfasst wurden. Drei Wochen später traf sich die Gruppe in einem zweiten Seminarblock wieder um mit Noemi Smolik und Astrid Mania die Besprechungen zu analysieren und zu bewerten. Mit der vorliegenden OnlinePublikation stellen wir nun die Vorträge der Referenten sowie eine Auswahl von Kunstkritiken der Teilnehmer vor.

Ein ambitioniertes Projekt wie dieses wäre ohne die Mitwirkung vieler nicht möglich gewesen. Mein herzlicher Dank gilt Noemi Smolik, die diese spannende Veranstaltung inhaltlich erarbeitet, umgesetzt und geleitet hat sowie den Referenten Jörg Heiser, Niklas Maak, Astrid Mania und Jörg Scheller, die mit ihren kontroversen Beiträgen spannende Diskussionen auslösten. Ebenfalls danke ich den Teilnehmern des viertägigen Seminars, die für eine intensive und konstruktive Auseinandersetzung mit dem Thema sorgten. Weiterhin möchte ich Julia Schleis für die Leitung dieses Projektes und für die Koordination und Organisation der Veranstaltung danken sowie Kai Erdmann für die gelungene grafische Gestaltung.

WIE ZWECKORIENTIERT ODER ZWECKFREI, WIE MILIEUÜBERGREIFEND, EMANZIPIERT UND UNVORHERSEHBAR DARF DIE ÄSTHETISCHE ERFAHRUNG SEIN? – ODER EIN VERSUCH, VIER ETHISCHE GRUND- SÄTZE DER KUNSTKRITIK ZU FORMULIEREN

Noemi Smolik

Grundsatz Nr. 1

Bereits im Katalog der 2010 von Katrin Romberg kuratierten 6. Berlin Biennale lenken die wunderbar ephemeren Objekte von Gedi Sibony den Blick „in eine neue Ökonomie der Wertschätzung...“, in der Hierarchien aufgehoben sind und die Peripherie, das migrantische Treibgut eines Systems rastloser Überproduktion, in zurückhaltender Stille zu Ehren kommt“. Weiter wird der poetische Film des albanischen Künstlers Armando Lulaj, der die Fesselung eines Pferdes zeigt, „zur gewaltigen Allegorie kapitalistischer und neoliberaler Machtverhältnisse“ und die Sammlung alltäglicher Gegenstände von Henrik Olesen weist auf „eine neoliberale Konsumideologie“ hin. Immer weist, lenkt, führt das Kunstobjekt den Blick auf irgendetwas, immer macht es sich irgendwie nützlich.

Als ein rein nützlich Werkzeug wird das Kunstobjekt dann in der Presseerklärung der nächsten, von dem polnischen Künstler Artur Zmijewski kuratierten Berlin Biennale betrachtet: „Das Konzept der 7. Berlin Biennale ist recht simpel und lässt sich in einem Satz zusammenfassen: Wir stellen Kunst vor, die tatsächlich wirksam ist, Realität beeinflusst und einen Raum öffnet, in dem Politik stattfinden kann.“ Und nachdem einige der politischen Ziele genannt und die Werkzeugen aufgezählt werden, die helfen sollen, diese Ziele zu erreichen, endet die Presseerklärung der Biennale mit dem Satz: „Kunst ist eines dieser Werkzeuge.“

Was verraten uns diese Sätze? Dass von den Verfassern/Verfasserinnen dieser Presseerklärung eine Kunst gefordert wird, die den Blick auf ein Streben und eine Gier nach Gewinn lenkt, wie sie der neoliberalen, postkapitalistischen, die Welt umspannenden Gesellschaft zu eigen sind. Auf ein auf Gewinn orientiertes Denken, ein Nützlichkeitsdenken also, dem nach und nach, kulturübergreifend alles in dieser Gesellschaft unterworfen wird. Dabei fällt diesen Verfassern/Verfasserinnen seltsamerweise nicht auf, dass ihre Forderung nach der Logik desselben Nützlichkeitsdenkens vorgeht: die von ihnen geforderte Kunst fügt sich bruchlos in dieses Nützlichkeitsprinzip ein, dessen einzige Rechtfertigung das Erwirtschaften von Renditen ist – im Falle der aktuellen Kunst von politischer Rendite, wie es in der Presseerklärung der 7. Berlin Biennale gefordert wird.

Damit setzen sich diese Verfasser/Verfasserinnen über fast alles hinweg, woran sich die Kunst – nachdem sie sich aus der Vormundschaft der Kirche und dem Repräsentationszwang der bürgerlichen Gesellschaft befreit hatte – spätestens seit Anfang des 20. Jahrhunderts abarbeitet. An einem Paradox nämlich: an der Zweckbestimmung der Kunst durch ihre Zwecklosigkeit. Obgleich ohne Zweck, sagt schon Immanuel Kant, sei die Kunst für sich selbst zweckmäßig. An die Wirkung der Kunst zu glauben bedeutet auch, dem Nutzen der Nutzlosigkeit zu vertrauen. Dieses Vertrauen in die Nutzlosigkeit ist es, was die ästhetische Erfahrung von allen anderen Erfahrungen unterscheidet, was die Existenz dieser Erfahrung gerechtfertigt, ja in einer neoliberal postkapitalistischen, auf einen Zweck hin – dem Profit – orientierten Gesellschaft geradezu unentbehrlich macht.

Denn nur eine ohne auf einen bestimmten Zweck hin orientierte ästhetische Erfahrung verfügt über die Fähigkeit, sich dem moralisch Guten, dem – in wessen Namen auch immer – Verantwortlichen und vor allem der Bestätigung vorgefertigter und seien sie ethisch noch so gut gemeinter Ansichten zu entziehen. Denn solch eine ästhetische Erfahrung bewegt sich jenseits von Gut und Böse und lässt sich daher auch auf das Unverantwortliche und ethisch Unbestimmte ein. Das scheint mir auch der einzige Weg, auf dem ein Kunstobjekt, eine künstlerische Handlung eine zu einem hohlen Dogma gewordene Überzeugung erschüttern, untergraben, aushöhlen und daher destabilisieren können.

Eine so verstandene ästhetische Erfahrung kann nicht – wie es in der Presseerklärung der diesjährigen Berlin Biennale gefordert wird – in der Wirklichkeit aufgehen. Eine ästhetische Erfahrung, die zur kritischen Einstellung führt, zeichnet sich gerade dadurch aus, dass sie zur Wirklichkeit eine Distanz aufbaut. Das Wort ‚Kritik‘ kommt aus dem Griechischen und bedeutet die Fähigkeit zu unterscheiden. Unterscheiden kann man aber nur bei Wahrung einer Distanz zu dem, was unterschieden werden soll. „Eine kritische Kunst“, sagt daher der französische Philosoph Jacques Rancière in seinem Buch *Der emanzipierte Zuschauer*, „ist eine Kunst, die weiß, dass ihre politische Wirkung sich durch die ästhetische Distanz vollzieht.“

Daher der ethische Grundsatz Nr. 1

Kunstkritik verteidigt einen Raum, in dem eine kritische ästhetische – d.h. eine zweckfreie und distanzierte Erfahrung möglich ist.

Grundsatz Nr. 2

Wer zweckorientiert handelt, richtet sein Vorgehen nach dem Prinzip der Optimierung und Maximierung seiner Wirkung. Aus diesem Grunde haben sich schon seit Jahrhunderten in den bestehenden Gesellschaften Gruppen, Milieus, Klassen, geheime Bunde und Netzwerke gebildet, die – wie Michel Foucault sagen würde – durch eine verbindliche religiöse, politische, kulturelle, ethnische oder auch geheimbündlerische Ideologie disziplinieren und durch ein System von Ausgrenzungen, Abgrenzungen, Ausschließungen und Einschließungen gestärkt, ihr Wirken in der Gesellschaft optimieren. Daher überrascht nicht, dass es vor allem politisch engagierte Künstler, Kuratoren und Kritiker sind, die über besonders gut organisierte Netzwerke verfügen. Und, dass es ausgerechnet diese Netzwerke sind, die den Praktiken geheimer Bunde wie dem Bund der Freimaurer besondere Aufmerksamkeit entgegenbringen.

Denn wie eine Verschwörung klingt die folgende Feststellung der Herausgeberin der *Texte zur Kunst* Isabelle Graw: „[...] ein guter Text, eine bemerkenswerte Ausstellung alleine machen einen noch nicht zum Sachverständigen. Entscheidend ist nach meiner Beobachtung vielmehr [...], ob die Befragten im Milieu verankert sind und entsprechend über gute persönliche, wenn nicht sogar

freundschaftliche Kontakte zu den als maßgeblich und/oder einflussreich geltenden Akteuren/innen der Kunst verfügen.“ Bei aller Achtung gegenüber diesem ofenherzigen Eingeständnis – wenn aber einen Sachverständigen nicht mehr sein Wissen, seine Erfahrung und seine Integrität ausmachen, sondern die Zugehörigkeit zu einem Milieu, Netzwerk, Klasse oder Geheimbund – dann gleicht es nicht nur einer intellektuellen sondern auch einer ethischen Bankrotterklärung.

Daher der ethische Grundsatz Nr. 2

Kunstkritik fördert eine alle Milieus, Klassen, Geheimbunde und Netzwerke übergreifende ästhetische Erfahrung.

Grundsatz Nr. 3

In seinem bereits mehr als vierzig Jahre alten Text *Wissenschaft als Knechtungsakt* untersucht der Kunsthistoriker Martin Warnke die Sprache, mit der über Kunst gesprochen wird. Sein Urteil ist verheerend: von Macht und Gewalt, von Unterordnung, Zwingen und Bannen spricht er, mit der die Kunst beschworen und der Betrachter unterworfen wird. Warnke meint daher, dass Kunstwerke niemals nur Objekte sind, „denen man wertfrei und interesselos begegnet, sondern dass ihnen jede Generation immer auch das antut, was sie sich selbst antut.“ Warnke meinte damit – damals vor vierzig Jahren – die Kriegsgeneration.

Wie sieht es heute mit der Sprache aus? Was tut sich die heutige Generation an? Es reicht den Blick in den schon erwähnten Katalog der 6. Berlin Biennale zu werfen, um festzustellen, dass die Sprache zwar nicht mehr so brachial kriegerisch ist, dass es aber scheinbar nach wie vor die Aufgabe der Kunst sei, den Blick des Betrachters zu „lenken“, zu „zwingen“ und „mit hypnotischer Wirkung“ ihm die „Wirklichkeit als Produkt von Glauben“ vor Augen zu führen. Diese Formulierungen belegen, dass auch die heutige Generation von Kunsttheoretikern immer noch von einem unterlegenen Betrachter ausgeht, der aufzuklären sei. Der Betrachter steht nach wie vor im Verdacht, die wahre Wirkung der Kunst nicht ohne den Wink der Texte erkennen zu können: der Betrachter ein hilfloser Depp, dem die Texte zu Hilfe eilen müssen.

Doch woher kommt diese Zurückweisung des Betrachters als einem den Texten unterlegenen Deppen? In seinem schon erwähnten Buch *Der emanzipierte Zuschauer* zeigt Jacques Rancière, dass diese Geringschätzung des Betrachters auf das 19. Jahrhundert zurückgeht, als die Eliten der bürgerlichen Gesellschaft anfangen, sich vor der Emanzipation der nicht zu diesen Eliten zugehörigen zu fürchten. Die Vervielfältigung des Warenangebots und die Erweiterung der Rechte leiteten nämlich einen Abbau der alten Aufteilung von Macht und Wissen ein, der für die bisherigen Eliten immer bedrohlicher wurde. „Die Anklage der lügnerischen Verführungen der ‚Konsumgesellschaft‘“, schreibt Rancière, „wurde zuerst von diesen Eliten erhoben, die entsetzt waren über die zwei zeitgleichen Zwillingsgestalten des Experimentierens mit neuen Lebensformen: Emma Bovary und

die internationale Arbeiterbewegung. Sicherlich nahm dieses Entsetzen auch Form der väterlichen Sorge um die armen Leute an, deren zarte Gehirne unfähig waren, diese Vielfalt zu meistern.“

Ähnliche „väterliche Sorge“ um die Fähigkeit, aus einer unübersichtlichen Vielfalt des Warenangebots der Kunst, der Musik und der experimentellen Lebenswege die richtige Wahl zu treffen, ist bei der kritischen Theorie zu beobachten. Denken wir nur an die Zurückweisung des Jazz, der Musik von Igor Strawinsky wegen ihrer volkstümlichen Elemente und der Konsumindustrie bei Theodor W. Adorno oder an die Ausfälle des US-amerikanischen Kunstkritikers Clement Greenberg gegenüber denjenigen Produkten, die er als „Kitsch“ bezeichnete.

So verwandelte sich die Kritik immer mehr in ein Verfahren mit dem Ziel – um Rancière noch einmal zu zitieren – „sich um die Unfähigen zu kümmern, die nicht sehen, nicht verstehen, was sie sehen, und die nicht das angeeignete Wissen in engagierte Energie umwandeln können“. Ob dieses väterliche, auf Reglementieren hin zielende Verfahren der Kunstkritik im Zeitalter von Wikileaks und Facebook sich weiter halten kann? Ich glaube kaum.

Daher ethischer Grundsatz Nr. 3

Kunstkritik steht dem Betrachter bei seiner ästhetischen Erfahrung emanzipatorisch zur Seite.

Grundsatz Nr. 4

Im Jahr 1915 stellte der russische Maler Kazimir Malewitsch sein *Schwarzes Viereck auf weißem Grund* im damaligen Petrograd aus und führte damit die Gegenstandslosigkeit in die Malerei ein, wobei er einige Jahre später wieder gegenständlich zu malen anfang. Nur einige Monate später, Anfang 1916 gründeten Hugo Ball und Emmy Hennings in Zürich das *Cabaret Voltaire* und stellten damit Dada und mit ihm das Performative in der Kunst vor. Und schließlich 1917 stellte Marcel Duchamp in New York sein *Fontaine* aus und leitet damit eine grundsätzliche Auseinandersetzung über das Wesen der Kunst ein, die heute noch nicht abgeschlossen ist.

Alle drei Gesten – bei Malewitsch zwar nicht die Einführung der Nichtgegenständlichkeit aber die anschließende Wiederaufnahmen der gegenständlichen Malerei – vergisst die Kunstkritik wieder. Auch spielen sie in der Theorie der Kunst zunächst kaum eine Rolle. Sie werden erst nach 1960 und zwar nicht von den Kritikern und Theoretikern, sondern von den Künstlern wiederentdeckt. Marcel Duchamp in den 60er Jahren des vorigen Jahrhunderts von Andy Warhol und den Pop Artisten, Dada ebenfalls in den 60er Jahren von Allan Kaprow und der Fluxus Bewegung. Malewitschs Wiederaufnahme der gegenständlichen Malerei vom Ende der 20er Jahre an wird erst in den 80er Jahren, als durch den Aufbruch der malenden Künstler gegenständliche Malerei wieder akzeptiert werden kann, wiederentdeckt.

Daher ist es auch kein Wunder dass keines von diesen Ereignissen in den Theorien von Clement Greenberg oder Theodor W. Adorno eine Rolle spielt. Und selbst in Rosalind Kraus 1985 veröffentlichtem Buch *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* gibt es Duchamps Pissoir nicht. Und das obwohl schon 1981 – also fast 60 Jahre später – der US-amerikanische Philosoph Arthur C. Danto in seinem Buch *The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art* aus Duchamps Aufstellen des Pissoirs Konsequenzen für die Theorie zog. Die nötigen Konsequenzen aus der Tatsache, dass Malewitsch, übrigens wie auch Alexander Rodtschenko und Vladimir Tatlin, die gegenständliche Malerei wieder aufgegriffen hat, sind für die Theorie bis heute nicht gezogen.

Woher kommt dieses Versagen der Theorie? Meiner Meinung nach von einem für die Moderne typischen Glauben an eine vorhersagbare Zukunft, an ein Konzept, das vorgibt zu wissen, in welche Richtung sich die Kunst entwickeln werde. In diesem Konzept sind Malewitschs gemalte Bauern, Rodtschenkos Zirkustänzer und Tatlins blutige Fleischstücke, Duchamps Pissoire und die performativen Dada-Blödeleien nicht vorgesehen. Daher hatte man sie nicht wahrgenommen, oder man weigerte sich sogar, wie im Falle von Malewitsch, sie wahrzunehmen. Da sie nicht vorgesehen waren, entsprachen sie nicht den Erwartungen.

Ethischer Grundsatz Nr. 4

Kunstkritik tritt vor allem für das Unvorgesehene und daher Unerwartete in der Kunst ein.

Um sich jedoch als Kritiker/Kritikerin auf das Unvorgesehene und Unerwartete einlassen, um es überhaupt wahrnehmen zu können, ist ein zweckfreier, Milieus, Gruppen und Klassen übergreifender und die Emanzipation des Betrachters/der Betrachterin zulassender Umgang mit der Kunst – also die ethischen Grundsätze Nr. 1, 2 und 3 – die definitiv ultimative Voraussetzung.

¹ *was draussen wartet*, Ausstellungskatalog der 6. Berlin Biennale für zeitgenössische Kunst, Berlin 2010, S. 137 und 165 ebenda, S. 113

² Jacques Rancière, *Der emanzipierte Zuschauer*, Wien 2009, S. 99

³ Isabelle Graw, *Nur für Kenner – Malereixperten und ihr Gegenstand*, in: *Kunstvermittlung in den Medien*, Ostfildern-Ruit 2011, S.10

⁴ Martin Warnke, *Wissenschaft als Knechtungsakt*, in: ders., *Künstler, Kunsthistoriker, Museen. Beiträge zu einer kritischen Kunstgeschichte*, Luzern 1979, S. 99-107

⁵ ebenda S. 106

⁶ Jacques Rancière, *Der emanzipierte Zuschauer*, Wien 2009

⁷ ebenda

⁸ ebenda

BIOGRAFIE

Studium der Kunstgeschichte, Geschichte und Philosophie in Köln und in New York, Promotion über die Entstehung der abstrakten Malerei am Beispiel des Malers Wassily Kandinsky. Kunstkritikerin und Kuratorin mit Veröffentlichungen in *artforum international*, *frieze*, *frieze d/e*, *aperture* und seit den 1990er Jahren in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung. Publikationen zum Thema der russischen Avantgarde am Anfang des 20. Jahrhunderts und zu dem Maler František Kupka. Professuren und Gastprofessuren an der HfbK Hamburg, der HfbK Dresden und an der Alanus Hochschule, Bonn und an der Universität zu Köln. Seit 2010 unterrichtet sie Kunsttheorie und Kunstkritik an der Universität Bonn. Zwischen 2008 und 2010 leitete sie die *Werkstatt Kunstkritik* bei der Montag Stiftung, Bonn, seit 2012 das *Kunstkritik Labor* in KAI 10 | Raum für Kunst, Düsseldorf. Sie lebt in Bonn und Prag.



DAS ROTE ZIM- MER

Niklas Maak

Zu einer Ethik der Kunstkritik

Im landläufigen Verständnis gilt Ethik als Teil einer praktischen Philosophie, die sich auf Fragen menschlichen Handelns bezieht und von erkenntnistheoretischen Fragestellungen abgegrenzt wird.

Kunstkritik bewegt sich zwischen diesen Feldern.

Sie hat eine klare hermeneutische Ausrichtung – sie will Kunst erklären; gleichzeitig muss sie sich Fragen nach den Maßstäben gefallen lassen, nach denen sie urteilt, und, auf einer einfachen Anwendungsebene, auch nach der Verantwortung des Kritikers.

Man muss im Kontext dieses Seminars zwei Fragen voneinander trennen: Die nach einem möglichen Verhaltenskodex für Kritiker und die weitergreifende nach einer ethischen Begründung von Kritik selbst, die vielleicht zu einem veränderten Selbstverständnis des Kritikers und seines Tuns führt.

Die erste Frage ist eine nach den moralischen Grundsätzen der Kunstkritik.

Dazu gehört im Fall meines Ressorts etwa, dass ein Debüt, über das ohnehin niemand berichten würde – etwa die erste Ausstellung eines Künstlers in einer unbekanntem Galerie – nicht verrissen wird, auch wenn es misslungen ist: Man ist nicht Kritiker, um Existenzen zu zerstören. Ein Kritiker, der seine Genugtuung vor allem daraus zieht, Künstler in Angst und Schrecken versetzen zu können, ist kein Kritiker, sondern ein verklemmter Sadist, der sich seinen Sadismus als Erkenntnisproduktion und als ‚Schwimmen gegen den Mainstream‘ schönredet. Leider gibt es, in der Kunst – vor allem aber in der Theater- und Literaturkritik, viele solcher Gestalten, die die Frustration über die begrenzten eigenen Fähigkeiten in Aggression gegen das Objekt ihrer Betrachtung umwandeln. Es sind diese Figuren, die den Eindruck zementieren, dass dort, wo es zum Kunstprofessor nicht reichte, Kunstkritik, und dort, wo es für Literatur nicht reichte, Literaturkritik gemacht wird.

Außerdem sollten nach meinem Verständnis einige Grundsätze gelten, von denen die Glaubwürdigkeit des Kritikers abhängt. Ein Kritiker darf keine Kunst kaufen, dann darüber schreiben und sie dann wieder verkaufen. Dass dies immer wieder passiert, hat zu dem Eindruck geführt, der Kunstbetrieb sei von Kuratorokritikhändlern besiedelt, die nach Belieben Karrieren, Preise und kunsthistorische Einschätzungen steuern.

Es wäre auch wünschenswert, dass ein Kritiker nicht – womöglich noch gegen Geld – eine Ausstellung für ein Museum kuratiert und bald danach über dieses Museum lobend schreibt. Man hörte von Kritikern, die junge, unbekannte Kunst kauften, dann groß darüber schrieben, dann eine

Ausstellung mit ebendiesen Künstlern kuratierten, über diese Ausstellung von bezahlten Kollegen berichten ließen und die Werke schließlich zur Auktion brachten. So etwas ist nicht gut für den Ruf des Kritikers.

Ich gebe aber zu, dass es einfach ist, eine klare Trennung von kuratorischer und kritischer Tätigkeit zu fordern, wenn man ein sicheres monatliches Einkommen von einer Zeitung bezieht, und ich verstehe den Groll freier Autoren und Kuratoren, denen bekannte Kritiker aus ihrem sicheren Redakteurstuhl mit strenger Geste Interessenkonflikte vorwerfen. Aber dass es diese Konflikte gibt: Dass jemand nicht eine Ausstellung in einem Museum oder einer Galerie verreißen wird, von dem oder der er noch Folgeaufträge erhofft, ist nicht ganz unwahrscheinlich.

Noch diffiziler ist die Frage nach Freundschaften. Viele große Kritiker waren mit den Künstlern, über die sie schrieben, eng befreundet, ihre Wohnungen hingen voll mit den Bildern, deren Bedeutung sie schreibend steigerten. Viele Galeristen und Künstler sehen im idealen Kritiker einen Komplizen im Geiste, dem man zur Belohnung für eine passende Kritik gern einmal eine Graphik zuschickt. Wir als Redaktion der FAZ sehen das etwas anders und schicken alle Kunstwerke, die uns Galeristen als Dankeschön nach einer positiven Kritik zusenden, wieder zurück. Dies ist auch notwendig, um den Eindruck zu vermeiden, die Begeisterung eines Kritikers diene vor allem dazu, seine Kunstsammlung zu vergrößern.

Eine deutliche Grenze liegt dort, wo finanzielle Interessen als intellektuelle Faszination getarnt werden. Ein Galerist darf keine Kritik schreiben, eine Zeitung keine Kritik drucken, die der Galerist des Künstlers bei einem bekannten freien Kritiker gekauft hat (leider ist auch das schon vorgekommen). Eine Zeitung wie die FAZ wird natürlich auch nicht der Bitte des Galeristen eines schlecht besprochenen Künstlers nachkommen, doch zum Ausgleich einen positive Kritik von Sir Norman Rosenthal zu drucken, der diese gern schreiben werde.

Eine Grenzfrage ist die nach der Freundschaft zwischen Künstler und Kritiker. Dieser lebt nicht im luftleeren Raum, er trifft in Galerien, auf der Straße, an einer Bar Künstler, redet mit ihnen, vielleicht haben Kritiker und Künstler gemeinsame Freunde. Ab wann kann er nicht mehr über ihn schreiben? Wenn man einmal an der Bar miteinander stand? Wenn man einmal miteinander essen war? Das hängt davon ab, wann man sich außerstande sieht, unbeeinflusst zu urteilen. Auch hier gilt am Ende der Finanzvorbehalt: Wenn der Kritiker mit den Werken des Künstlers handelt, wenn er Geld von der Galerie bekommt oder Geld vom Künstler nimmt, kann er nicht über ihn schreiben. Wenn der Kritiker einen Katalogbeitrag für ihn schreibt, werden andere Künstler sich benachteiligt fühlen – hier ist es besser, den kostenlosen Nachdruck einer bereits in der Zeitung erschienenen Kritik anzuregen.

Dies sind Fragen einer praktischen Moral des Kritikers. Es wäre andererseits Unsinn, zu glauben, ein Kritiker könne ‚objektiv‘ über Kunst urteilen. Denn was wäre das objektivierbare Referenzsystem dieses Urteils? Hier sind wir bei der zweiten, grundsätzlicheren Frage nach einer Ethik der Kritik. Sie lautet: Was will man erreichen, in dem man etwas über Kunst sagt?

Hier müssen erneut zwei Dinge voneinander getrennt werden – Kunstkritik als Systemkritik und Kunstkritik als Werkkritik.

Kunstkritik als Systemkritik fragt nicht nach werkimmanenten Aspekten und Qualitäten, sondern nach den Voraussetzungen von Kunst: Warum wird uns gerade jetzt gerade hier gerade dies als ‚Kunst‘ gezeigt? Welche Interessen, welche Machtstrukturen bilden sich hier ab, welche kommerziellen oder machtpolitischen Interessen werden mit einem ästhetisch argumentierenden Diskurs verschleiert?

Wenn der Kurator Walter Smerling erklärt, die 2012 in der Bundeskunsthalle in Bonn stattfindende Anselm-Kiefer-Ausstellung sei „die bedeutendste Retrospektive des Künstlers seit 1991“, dann kann man versuchen – dies wäre eine unkritische, werkimmanente Form von Kunstkritik – diesen Anspruch anhand der gezeigten Werke nachzuprüfen. Oder – dies wäre Kunstkritik als Systemkritik – man kann fragen, ob die Aussage nicht schlicht falsch ist angesichts der Tatsache, dass die Bonner Ausstellung zu Anselm Kiefer aus der Sammlung Grothe von Oktober 2011 bis Februar 2012 in der Sammlung Frieder Burda in Baden-Baden ausgestellt worden war und auch das Essl Museum bis Ende Mai 2012 eine umfangreiche Kiefer-Schau bot; und dass das Säbelrasseln vielleicht von den fragwürdigen Begleitumständen der Schau ablenken sollte: Dass sie etwa mit Werken von Anselm Kiefer aus der Privatsammlung Grothe bestückt ist.

Hier werden Privatinteressen bedient, anstatt die Kollektion des Sammlers in einen kunsthistorischen Zusammenhang einzugliedern. Grothe hatte Kunstwerke, die dem benachbarten Kunstmuseum als Leihgabe überlassen worden waren, abgezogen und versteigert – und so sein Versprechen gebrochen, seine Werke von Andreas Gursky, Thomas Struth, Thomas Demand und Thomas Ruff im Museum zu belassen. Nur unter dieser Bedingung hatten die vier Künstler ihm ihre Arbeiten verkauft. Museen sind auch immer Durchlauferhitzer des Markts, und man kann auch fragen, was mit den Kiefer-Werken nach der Ausstellung passieren wird.

Überhaupt, die Sammler: Zur Kunstkritik als Systemkritik gehört die Feststellung, dass es einen neuen Typus von Kunstsammler gibt, der nicht nur Kunst, sondern gleich das gesamte System inklusive seiner Insassen (Kuratoren, Museumsleiter) mit kauft, Museen gründet oder de facto übernimmt, hochdotierte Preise vergibt, die an Künstler gehen, welche dann in ihrer Sammlung auftauchen und in den eigenen Museen gezeigt werden. So wird eine zweite Kunstwelt aufgemacht, in der Karrieren vollkommen steuerbar werden – und es wundert nicht, dass in diesem neuen System immer dieselben Namen auftauchen.

Ein Hauptvertreter des neuen Sammlertypus ist der LuxusproduktHersteller und Milliardär François Pinault, der sich in Venedig mit dem Palazzo Grassi und der Punta della Dogana gleich zwei opulente Privatmuseen leistet, in denen er – wie Dakis Joannou – unter anderen großflächige Arbeiten von Murakami und Koons zeigt. Ein anderer ist der ukrainische Stahloligarch, Medienunternehmer und Milliardär Victor Pinchuk, dem neben der Interpipe Group unter anderem vier Fernsehkanäle

und die Zeitung Fakty i Kommentarii gehören. Er hat vor kurzem einen Kunstpreis ausgeschrieben, den mit 100.000 Dollar dotierten Future Generation Art Prize. Dem Gewinner winkt neben dem Geld eine Betreuung durch berühmte Mentoren – nämlich durch die Künstler Andreas Gursky und Damien Hirst sowie Jeff Koons und Takashi Murakami.

Zum internationalen Beratergremium für Pinchuks Preis und seine Stiftung gehören neben diesen Künstlern laut einer Presseerklärung von Pinchuk die Museumsleiter Richard Armstrong, Direktor des Guggenheim Museum, Glenn D. Lowry vom Museum of Modern Art, Alfred Pacquement vom Centre Pompidou und Sir Nicholas Serota von der Londoner Tate sowie der Sänger Elton John, die Modemacherin Miuccia Prada – und Dakis Joannou. So etwas nennt man erfolgreiches Networking; wenn diese geballte institutionelle Macht keine Künstler machen kann, wer dann?

Es ist eine Sache, wenn Sammler sich Privatmuseen bauen, die die staatlichen Institutionen an Größe und finanzieller Ausstattung weit in den Schatten stellen – wobei es mittlerweile nicht mehr nur die Großindustriellen wie Pinault sind, die sich ihre eigenen Museen errichten; Christian Boros ließ sich einen Berliner Bunker für seine Sammlung spektakulär umbauen, Thomas Olbricht hat sich ebenfalls in Berlin einen bald zu eröffnenden Sammlungsbau direkt neben den Kunstwerken errichtet, der diese optisch weit überragt und zeitweilig auch physisch zu verschlucken schien (der rechte Flügel der Kunstwerke drohte in die Baugrube zu stürzen, was einigen wie eine Metapher vorkam). Es ist aber noch eine andere Sache, wenn Museen ganz den Sammlern überlassen werden oder wenn sie große Privatsammlungen zur Betreuung angedockt bekommen wie in München oder in Berlin, wo man für die Flick-Collection eigens eine Halle anbaute, die gerade lang genug für den monumentalen Schriftzug „Christianfriedrichflickcollection“ sowie die darunter firmierende Sammlung ist.

Auf der Strecke bleibt bei diesen Einverleibungen die Urkompetenz des Museums als einer kulturellen Institution, in der unabhängige Experten Kunstwerke auswählen, sortieren, werten und in thematischen Ausstellungen präsentieren. Die Ansage, das Museum in Zukunft gleich den großen Privatsammlern zu überlassen, statt sich von ihnen ausgewählte Werke auszuleihen und damit eigene Ausstellungen zu veranstalten, ist vielleicht konsequent; es macht aber den kulturellen Auftrag des Museums zunichte, ein Ort zu sein, an dem sich Gesellschaft jenseits von oligarchischen Privatinteressen abbildet.

Ohne diese Diskussion der institutionellen Bedingungen von Kunst kann Kunstkritik nicht auskommen. Aber sie kann sich auch nicht darauf beschränken. Sie muss erklären, was sie von Kunst erhofft. Dies ist ihr zweites, schwierigeres Feld, das Feld ästhetischer Urteile. Wie unklar hier die Lage ist, und wie groß die Sehnsucht nach einfacher Orientierung, zeigen die grimmigen Rufe nach saftigen Verrissen. Niemand, heißt es, verreiße mehr richtig; niemand traue sich, zu sagen, was gute und was schlechte Kunst sei.

Aber was ist schlechte Kunst? Es gibt sie nicht. El Greco wurde lange schlecht gefunden. Anders als bei verdorbene Fleisch kann man bei Kunst nicht sagen, ob sie schlecht ist; es gibt höchst-

tens Kunst, bei der sich sehr viele Insassen des aktuellen Kunstsystems einigen können, dass sie ‚schlecht‘ sei, und dieses Urteil ist Verhandlungssache: Es kann sich über die Jahrzehnte und Jahrhunderte ändern.

Diese Feststellung klingt banal, ist aber wichtig – gerade in einem historischen Moment, in dem einige Vertreter eines neuen Feldes der Kulturkritik, der mit Erkenntnissen der Neurobiologie argumentierende ‚Neuroästhetik‘, behaupten, dass es neurologisch wirksame Effekte von Kunst gibt, die über individuelle und über epochale und kulturelle Grenzen basal in allen Menschen Reaktionen auslösen, weshalb einige Kunstwerke die Menschen über Epochen hinweg immer noch beschäftigen, die Mona Lisa etwa.

Gegen dieses biologistisch-deterministische Modell steht die Überzeugung, dass, was Kunst sei, in jeder Generation neu verhandelt werden muss und vom individuellen Geschmack, der individuellen Prägung einzelner Galeristen, Kuratoren und Kritiker abhängt. Wer in einem roten Zimmer angenehme Erfahrungen machte, wird Rothkos Gemälde vielleicht anders sehen als jemand anders; wer in einem Kiefernholz-Kinderzimmer aufwuchs, wird vielleicht die neuen Holzbauten aus Japan furchtbar finden – oder besonders lieben.

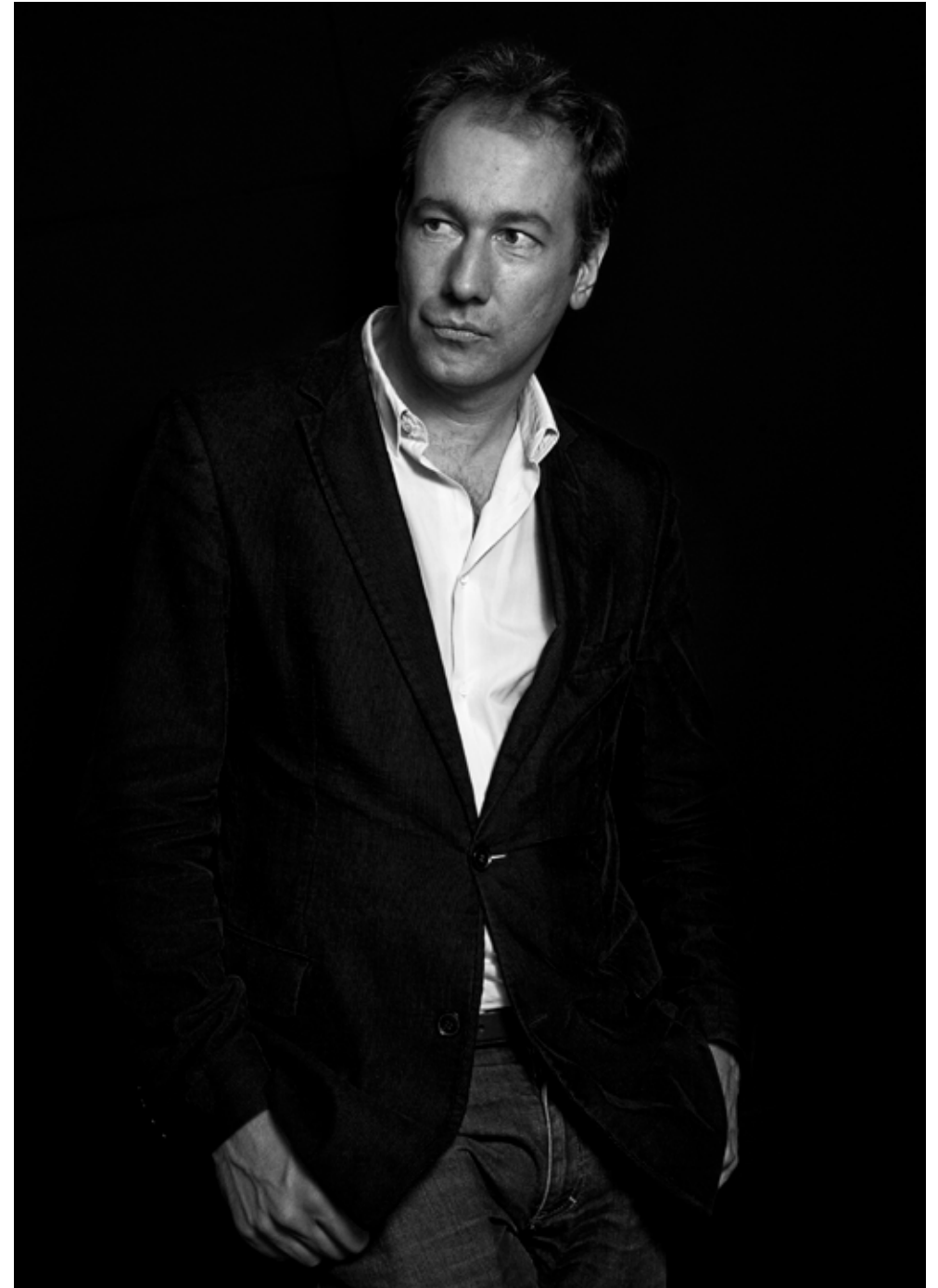
Kunstkritik hat mehr mit persönlichen Idiosynkrasien zu tun, als sie in der Regel zugibt. Man betrachte nur die Vernichtungsenergie, mit der eine ganze Kritikergeneration auf die informelle Nachkriegsmalerei losging. Diese sei ein Akt der ‚Verdrängung‘ heißt es da. Natürlich könnte man auch argumentieren, es sei ein Akt der Befreiung vom Abstraktionsverbot der Nazis, großformatig ungegenständlich zu malen. Man könnte in den allen Perspektivregeln spottenden Bildräumen eine Grundlagenforschung utopischer Formen und Freiheiten erkennen – aber dieses Argument hätte es der Kritikergeneration der mittsechziger Jahre nicht erlaubt, sich selbst als Aufklärer in Szene zu setzen. Ihr Argument lautete, dass sich erst Baselitz (Hitlereske Figur onaniert) und Gerhard Richter (malt den Nazi-Onkel Rudi) der Geschichte stellten. Damit positionierte der Kritiker sich und seine Künstler als Aufklärer, die der vermufften, ins dekorative fliehenden Nachkriegsgesellschaft ‚den Spiegel vorhalten‘ oder sich trauen, ‚in Abgründe zu schauen‘. Hier ist schon der unsympathische Zug der Kritik zu erkennen, sich selbst als Wissende und die ‚normalen Betrachter‘ als intellektuell unterbelichtetes, halbblindes Fußvolk anzusehen, dem man als Psychooptiker die Augen öffnen muss. Diese Selbstgefälligkeiten zu hinterfragen, gehört ebenfalls zur Aufgabe einer kritischen Historisierung des eigenen Metiers. Dazu kommt, dass viele Kunstkritiker, die gegen das Informel zu Felde zogen, von der Ausbildung her Literaturwissenschaftler sind; sie haben eine Idee von Narrativität, die sie zu Max Ernst, Gerhard Richter, Neo Rauch treibt. Ein Kritiker, der Musiker oder Architekt ist und sich mit Harmonie, Rhythmus und Raum befasst, würde auch Kunst anders beurteilen.

Es wäre an einer Ethik der Kunstkritik, das Reden über Kunst als ein – entschlossenes, aber nicht nach Objektivität des Urteils strebendes – Angebot an die Leser anzusehen. Als ein Angebot, Welt zu sehen, ein Angebot, über Kunst und ihre Rolle nachzudenken, als eine Aufforderung zur kritisch anregenden Prüfung, die den Leser nicht belehrt, sondern seinen Geist aktiviert: Kann ich die

Gedanken, Assoziationen des Kritikers nachvollziehen, decken sie sich mit meinem Erleben, kann ich seine Prämissen der Beurteilung teilen? Kritik in diesem Sinne ist kein vom Thron höherer Kenntnis herunter gesprochenes Urteil, sondern eine Aufforderung zum Selberdenken. Ein kunstkritisches Urteil, nicht als systemkritisches, sondern als ästhetisches Urteil verstanden, kann nur eine Aufforderung zum Streit sein, aber keinen Anspruch darauf erheben, eine Wahrheit ans Licht gebracht zu haben. Wenn wir über eine Ethik der Kunstkritik reden, wie sie mir interessant erschien, müssen wir den Begriff der Ethik deutlich unterscheiden von dem der Moral – als eine Arbeit, die nicht von festgesetzten ästhetischen oder moralischen Axiomen aus urteilt, sondern an einem möglichen Verständnis zunächst aus der Immanenz heraus arbeitet. Ich urteile nicht, ich mache ein Angebot, etwas in einer bestimmten Weise zu sehen. Der mit Informationen und nachvollziehbaren Gedankengängen aktivierte Denkprozess im Leser ist das eigentliche Ziel der Kritik: Eine Aktivierung zum Selberdenken, dessen Ergebnis offen bleibt.

BIOGRAFIE

Studium der Kunstgeschichte, Philosophie und Architektur an der Universität Hamburg, der HfbK Hamburg und an der Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales in Paris, Promotion in Kunstgeschichte. Von 1999 bis 2001 Redakteur für Architektur und Streiflicht-Autor der Süddeutschen Zeitung. Seit 2001 Redakteur im Feuilleton der Frankfurter Allgemeinen Zeitung. Maak leitet dort zusammen mit Julia Voss das Kunstressort. Er war Gastprofessor für Architekturgeschichte an der Städelschule in Frankfurt am Main, sowie an den Universitäten in Basel und Berlin. Für seine Essays erhielt er unter anderem den George-F.-Kennan-Preis und zuletzt den Henri Nannen Preis 2012. Im Hanser Verlag erschienen *Der Architekt am Strand* und die Geschichtensammlung *Fahrtenbuch. Roman eines Autos*. Er lebt in Berlin.



MINERAL- WASSER IST AUCH KEINE LÖSUNG

Astrid Mania

Gibt es ethische Grundsätze der Kunstkritik, und welches sind ihre Handlungsräume, fragen dieses Seminar und mit ihm seine Publikation. Schlichter und aktiver formuliert: Was kann, soll oder darf die Kunstkritik? Und ehe in den nun folgenden Zeilen der Eindruck entsteht, die Kunstkritik röchelte ihrem Ende entgegen, sei vorab gesagt, dass die Kunstkritik meiner Meinung nach über eine Vielzahl von Handlungsräumen verfügt. Auch wenn der Anschein ein anderer ist. Auch wenn die Feuilletons schrumpfen und manche Tageszeitung die Marktkritik gänzlich zur Disposition stellt. Auch wenn auf zahlreichen Symposien und in ebenso vielen Essays seit geraumer Zeit die „Krise der Kunstkritik“ beschworen wird. Aber leidet die Kunstkritik wirklich an einer ernst zu nehmenden Krankheit oder mehr noch unter einem akut grassierenden Krisenfetischismus?

Korrupt und markthörig sei unsere Profession, geblendet vom Bling Bling des sozialen Spektakels und der spektakulären Preise, so heißt es allenthalben. Es gibt sicherlich genügend Fälle, in denen KunstkritikerInnen zum bewundernden oder aburteilenden (letztlich besteht hier kein Unterschied) Hofberichterstatter dessen werden, was sie im Grunde begehren. Wenn man nicht über das nötige Geld oder den nötigen Status verfügt, erlaubt die Kunstkritik zumindest eine randständige Teilhabe am champagnergetränkten Event. Doch selbst, wenn im Glas nur Mineralwasser perlt, sieht es nicht besser aus. So beklagte eine Tagung der Akademie Schloss Solitude die „Dienstleistungsfunktion der Kunstkritik“¹; die Pressemitteilung zu einem Panel der AICA Association Internationale des Critiques d'Art tadelte den Kritiker dafür, dass er sich als „Presse-Texter, Kurator, Künstler- oder Galerie-Berater“² verdinge. In allen Fällen läuft der Vorwurf auf das Gleiche hinaus: auf eine mangelnde Unabhängigkeit oder Distanzierung des Kritikers von seinem zu kritisierenden Gegenstand, wobei als Gründe entweder eine innere Bereitschaft zur Willfährigkeit oder ökonomische Ablenkungen und Verstrickungen oder eine Gemengelage aus beidem ausgemacht werden.

Doch es kommt noch schlimmer. Nicht nur sind die KunstkritikerInnen moralisch schwach und beeindruckbar und ihre ökonomische Situation desolat, sie stehen auch zunehmend vor intellektuellen Herausforderungen, denen sie (angeblich) nicht gewachsen sind. Es fehle schlicht am nötigen akademischen Rüstzeug. Allerspätestens seit Nicolas Bourriaud das Label der „esthétique relationnelle“³ erfand, musste die Forderung aufkommen, ästhetische Beurteilungskriterien durch andere, in diesem Fall so etwas wie ethische, zu ersetzen. Wenn aber beispielsweise die Qualität der durch ein Kunstwerk erzeugten Beziehungen zu dessen Wertmaßstab wird, wer fühlt sich dann zu einem Urteil berufen? Artur Żmijewski schreibt den Kunstkritikern in seinem gerade angesichts der aktuellen Berlin Biennale lesenswerten Essay über „Angewandte Gesellschaftskunst“⁴ schlicht jegliche Kompetenz ab, sich bestimmten zeitgenössischen Kunstformen adäquat zu nähern. Soziologisches, philosophisches, psychologisches Wissen sei gerade im Umgang mit einer sozial engagierten Kunst nötig, und ein Kunsthistoriker, der „an einer Diskussion mit Soziologen und Psychologen teilnehmen will“, könne „nur als laie auftreten“⁵, so Żmijewski. Wie recht er mit dieser Beobachtung

hat, macht die von ihm mit verantwortete Berlin Biennale in mehrfacher Hinsicht deutlich. Hier können nur sehr wenige Beiträge, wenn überhaupt, als vorwiegend künstlerische Projekte mit einer vorwiegend künstlerischen Sprache gelesen werden; zudem wäre es in meinen Augen ausgesprochen erkenntnisreich, die Biennale in ihrer Gesamtheit als Ausdruck einer bestimmten psychischen Verfasstheit auszudeuten. Und in der Tat finden sich in der Kunstkritik immer mehr Vertreter anderer geisteswissenschaftlicher Disziplinen, die demnach nicht das Feld gewechselt, sondern lediglich die Berufsbezeichnung geändert hätten.

Wo können nun angesichts dieser grob skizzierten Konfliktlage „ethische Grundsätze der Kunstkritik“, nach denen dieses Seminar fragt, greifen? Meiner Meinung nach kann die Antwort nicht, wie auch vorgeschlagen wurde, in einer Parteinahme für eine bestimmte Kunstform bestehen, die man als förderwürdig erklärt und mit einer Art Gütesiegel beklebt. Ein entschiedener Positionsbezug ist sehr wohl eine Strategie und ein Rollenmodell für KunstkritikerInnen; er erlaubt leidenschaftliches Argumentieren und ist zudem gute alte Berufstradition. Die namhaften KritikerInnen vor allem der Moderne sind fast sämtlich als Apologeten oder Widersacher bestimmter Strömungen hervorgetreten und eng mit deren Schicksal verknüpft. Doch auf welcher Basis wollte man heute eine Grundsatzentscheidung etwa zwischen einer Kunst, die sich „zweckfrei bewegt“ und einer, die „zum Wissen, zur Bildung, der Erweiterung von Freiräumen, zur Überwindung von Grenzen, gar zur Heilung“ beiträgt, wie es die Pressemitteilung zu diesem Kunstkritik Labor formuliert, begründen? Dieser Einwand soll ein auf persönlicher Überzeugung beruhendes Engagement für oder wider eine bestimmte Ausprägung von Kunst in keiner Weise schmälern. Heikel scheint es jedoch, daraus Kategorien zu machen. Und auch wenn mir bestimmte Kunstformen deutlich näher als andere sind, bin ich dennoch eine entschiedene Verfechterin des Pluralismus, des gleichberechtigten Nebeneinanders vieler verschiedener Optionen. In meinen Augen besteht einer der großartigen Aspekte der Kunstkritik gerade darin, dass man die Pluralität verteidigen, dass man Protest anmelden kann, wenn wieder einmal verkündet wird, die Kunst (als Stellvertreterin für vieles andere) ‚müsse‘ bestimmte Dinge tun oder sie lassen.

Ich möchte nun an dieser Stelle den so befrachteten Begriff der Ethik durch den der Verantwortung ersetzen und dabei den semantischen Kern des ‚Antwortens‘ betonen. Denn im Antworten auf Kunst und die – auch eigene – Situation, in der man sie sieht, liegt doch wohl die Aufgabe der Kunstkritik. Damit eröffnen sich ihr zahlreiche Handlungsräume, denn auf Situationen zu antworten, heißt eben nicht, ihnen hilflos ausgeliefert zu sein, in einer Position als Claqueur oder ‚Dienstleister‘ zu verharren oder wie immer man die Vorwürfe an die Kunstkritik umschreiben mag. Auf die Kunst zu antworten, bedeutet im Idealfall, sie vorurteilsfrei zu betrachten, ehe man zu einem ausformulierten Urteil kommt, und ihr nicht nur deshalb negativ-kritisch entgegenzutreten, weil man meint, damit den ramponierten Ruf der Kunstkritik und ihrer Sprachorgane retten zu müssen. Auf die Kunst zu antworten, bedeutet, die Erklärungen und Versprechungen, die in den verkaufsfördernden oder vermittelnden Medien gemacht werden, sorgfältig mit dem tatsächlich Gebotenen abzugleichen. Die schwierige Frage nach im Vorfeld gesetzten Kriterien oder Wertmaßstäben entfällt, nimmt man die zu beurteilende Kunst zunächst einmal so, wie sie sich zeigt, und misst sie an ihren eigenen

Ansprüchen. Und zu einem adäquaten Antworten auf Kunst gehört in der Tat, die eigenen Kompetenzen zu überprüfen, nötigenfalls zu ergänzen oder sich in bestimmten Fällen guten Gewissens für inkompetent zu erklären.

An dieser Stelle lässt sich auch dem Vorwurf der Beliebigkeit begegnen, der so gerne – und nicht immer zu Unrecht – an die Kunstkritik gerichtet wird. Wer sich nicht der Verteidigung einer bestimmten Kunstform verschrieben hat, sondern in den Blick nimmt, was sich bietet, wird über sehr vielfältige Erscheinungsformen schreiben. Die Pluralität der Kunst und des Denkens anzuerkennen, bedeutet aber noch nicht, positionlos zu sein.

Die ökonomischen Realitäten, in denen wir uns bewegen, benötigen ebenfalls verantwortungsvolle Antworten. Das Bilden einer eigenen Meinung erfordert eben nicht nur eine gewisse Seherfahrung und die Bereitschaft zur Meinungsbildung, sondern oft auch mehr Zeit, als es die Übernahme der vorgegebenen Lesart etwa durch den Presstext kosten würde. Diese Zeit muss sich ein freier Kritiker erst einmal, wortwörtlich, leisten können. Meine Auffassung, dass die Kunstkritik nicht schlecht ist, weil die Kunstkritiker allerlei anderen, artverwandten Tätigkeiten nachgehen, sondern sie dieses tun, weil die Kunstkritik schlecht honoriert wird, habe ich bereits auf besagtem AICA-Panel vorgetragen. Verlässliche Zahlen speziell aus dem Bereich der Kunstkritik gibt es meines Wissens nach nicht. Wie gerufen kam da die Veröffentlichung von Spiegel Online am 15. Juni 2012 über die Einkommenszahlen selbständiger (und angeblich glücklicher) Journalisten, die laut Künstlersozialkasse im Jahr 2010 ihren durchschnittlichen Jahresverdienst auf 17.000 Euro schätzten⁶ – eine Summe, die sich mit den Erfahrungen aus meinem Umfeld deckt.

Eine der strukturellen Kernfragen unseres Berufes, die ganz dringend einer Antwort bedarf, lautet also, wie man sich mit selbigem ein Auskommen sichert und zugleich seine Unabhängigkeit und Integrität wahren kann. Wie positioniert man sich mit den verschiedenen möglichen Rollen etwa als Rezensent und als Vermittler? Wie verfährt man mit Pressereisen, ohne die der Besuch vieler Ausstellungen oder Messen gar nicht finanzierbar wäre? Wie viel kritische Distanz traut man sich zu, wenn man vom Gutdünken einladender Institutionen abhängig ist? Welches sind die Antworten auf die vielen, auch ökonomischen, Zwänge, denen Redakteure und Herausgeber ausgesetzt sind, die deren Handlungsräume ebenso betreffen wie die ihrer Autoren? In Zeiten, in denen sich gerade die Printmedien unter massivem finanziellem Druck sehen und es für Onlinejournale noch keine wirklich funktionierenden Bezahlmodelle gibt, steht Wirtschaftlichkeit meist im Vordergrund. Die Abhängigkeit einer Publikation von Anzeigenkunden und deren Befindlichkeiten mag in Einzelfällen sehr wohl Auswirkungen auf die inhaltliche Ausrichtung bestimmter Texte haben; Online-Werbung und die Optimierung des Google-Ranking hingegen zielen auf den digitalen Content. Vor diesem Hintergrund streichen viele Zeitungen und Magazine gerade den Kulturteil auf anorexöse Maße zusammen, etwa weil – zu Recht oder Unrecht und ohne wirklich nach den Gründen zu fragen – dem Leser mangelndes Interesse an längeren, reflektierten Kritiken unterstellt wird. Mit diesen Mechanismen sollte man sich zumindest in Teilen vertraut machen, um ihnen nicht unwissend ausgeliefert zu sein.

Und last but not least gilt es auf die Umstände zu antworten, unter denen Kunst gezeigt wird. Sie ist ebenso Notwendigkeiten und Zwängen unterworfen, die ihre Handlungsräume bestimmen oder beschränken. Die meiste Kunst, die wir sehen, sehen wir wohl in Institutionsausstellungen oder kommerziellen Galerien. Wie verhält sich die Kunst zu diesen Orten und deren ungeschriebenen Gesetzen und welche sind dies? Es wäre naiv zu glauben, ein städtisches Museum sei so etwas wie ein Reinraum ohne jegliche Interesseneinmischung und die kommerzielle Galerie ein Hort dunkler Mächte. An jedem Ausstellungsort sind finanzielle und ideologische Interessen im Spiel. Gerade in Zeiten knapper Haushaltsmittel und einer – daraus resultierenden und weitgehend unwidersprochenen – Evaluationsmentalität sind sogenannte öffentliche Häuser auf die aufrichtige oder vermeintliche Großzügigkeit von Sammlern oder Galerien angewiesen. In vielen Ausstellungen ist es fast schon erhellender, auf die Courtesy-Labels als auf die Kunst zu schauen. Die letzte Biennale von Venedig zeigte an dieser Stelle eine interessante Perspektive auf die Verquickung von Großevent und Kunstmarkt. Die aktuelle documenta ist da deutlich zurückhaltender. Auf dem Schild jedenfalls lernt man viel über den Kunstbetrieb.

Kann man angemessen gerade auf die zeitgenössische Kunst antworten, wenn man den Markt samt all seiner Mechanismen ausblendet? Wenn man weder betrachtet, wie sich der Markt zur Kunst verhält, noch, wie sich die Kunst zum Markt verhält? Wie aufschlussreich kann es sein, gerade Kunst, die einen sozialen oder politischen Zweck verfolgt, auf ihr Verhältnis zum Kunstbetrieb und insbesondere zum Kunstmarkt hin zu befragen. Und auch die vermeintlich ‚zweckfreie‘ Kunst verfolgt bestimmte Zwecke oder wird zu solchen instrumentalisiert. Auch auf die Bannkraft exorbitanter Preise muss man nicht mit ehrfürchtigem Staunen oder Verdammnis reagieren, sondern könnte eine Künstlerkarriere sehr erkenntnisbringend als erfolgreiche „Entwicklung einer Produktreihe“⁷ analysieren, wie es Günter Herzog beispielsweise mit Gerhard Richter getan hat.

Der Kunstkritik stehen also meines Erachtens weit mehr Handlungsräume zur Verfügung, als die aktuelle Debatte um ihren Niedergang glauben macht. Gewiss sind uns mit den Letztbegründungsinstanzen, Normen und kategorialen Werten auch die verbindlichen Kriterien für Kunst abhandeln gekommen, aber liegt darin nicht, so pathetisch es klingen mag, eine gewaltige Freiheit? Und auf diese Freiheit zu antworten und sie zu verteidigen, darin bestehen in meinen Augen gerade die Privilegien und die Herausforderungen dieses Berufes.

¹ <http://www.akademie-solitude.de/de/welcome/veranstaltungen/2769-art-sciencebusinesssymposium-Autonome-Kunst-kritik/> Letzter Zugriff am 18.07.2012.

² Vgl. Pressemitteilung zu *KunstKritik prekär – AICA-Gespräch auf der Kunstmesse Art Cologne*, 13. April 2011, mit Eduard Beaucamp, Georg Imdahl, Astrid Mania

³ Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetics*, Paris 2002 (für die engl. Übersetzung)

⁴ Artur Żmijewski, *Angewandte Gesellschaftskunst*, in: Ders.: *Körper in Aufruhr – Gespräche mit Künstlern*, hg. von Ariane Beyn, Berliner Künstlerprogramm/DAAD, Stanislaw Ruksza, CSW Kronika, Berlin – Bytom 2010, S. 25-33

⁵ ebenda, S. 31

⁶ <http://www.spiegel.de/karriere/berufsleben/freie-journalisten-arm-aber-verblueffend-gluecklich-a-838734.html> Letzter Zugriff am 18.07.2012.

⁷ Günter Herzog: *Ohne Stil zum Welterfolg – Der Siegeszug der Marke Richter*, in: *Süddeutsche Zeitung, Kunstmarkt*, 29./30. Oktober 2011

BIOGRAFIE

Studium der Kunstgeschichte, Baugeschichte und Philosophie an der RWTH Aachen. Promotion über die Künstler Komar & Melamid. Von 2003 bis 2008 als freiberufliche Kuratorin und Autorin in Berlin tätig. Publikationen u.a. für Art Asia Pacific (Germany Desk Editor), artnet Magazin, Art Review, Flash Art, Texte zur Kunst. Mitglied des Editorial Advisory Board of Broadsheet, Australien. 2004/05 Gastkuratorin und Gasttutorin im Kurs *Curating Contemporary Art* am Royal College of Art, London. In den Jahren 2006 bis 2008 Lehrauftrag *Ästhetik und Museumsmanagement* an der FH Gelsenkirchen, 2007 Herausgabe des Künstlerbuchs *I DON'T MUST* von David Hatcher. Von 2008 bis 2010 Redakteurin des deutschsprachigen artnet Magazins. Seit November 2010 freiberuflich als Übersetzerin und Autorin tätig, u.a. für artforum international, Art Review, Kunstforum International, Süddeutsche Zeitung, Texte zur Kunst. Sie lebt in Berlin.



ZIRKU- LATI- ONS- DOMP- TEURE

Jörg Heiser

Kunstkritik zwischen A wie Assange und Z wie Zuckerberg

Was bedeutet es für die Kritik im Allgemeinen und die Kunstkritik im Besonderen, wenn zwei der maßgeblichen Akteure von Online-Publizität der letzten Jahre – Julian Assange mit Wikileaks und Mark Zuckerberg mit Facebook – offenbar in mindestens drei Punkten ähnlichen Ziele verfolgen, bzw. eine ähnliche Wirkung entfalten: Sie arbeiten beide auf je unterschiedliche Weise auf die Abschaffung von erstens Diskretion und Diplomatie, zweitens geistigem Eigentum und drittens Kritik hin.

Meine These ist, dass diese Entwicklung symptomatisch für einen Paradigmenwechsel in der Kunst ist, dessen Auswirkungen auch auf die Kunstkritik wir erst zu spüren beginnen.

Bei Assange spielte das redaktionell unbearbeitete Durchreichen und Zirkulieren von bis dahin geheim gehaltener Information eine herausragende Rolle, verbunden mit dem Gestus unbedingter Transparenz. Dies geht bei ihm Hand in Hand mit einem Modell von Kritik, das sich nicht über Auswahl, Einordnung und Bewertung definiert wie bei investigativen Journalisten (die beispielsweise darauf angewiesen sind, ihre Informanten zu schützen, z.B. auch durch Nichtveröffentlichen von Informationen, die diesen gefährlich werden könnten), sondern ausschließlich über die Kontrolle von Zirkulation. Das ‚leaking‘ – Herausfließen – ist ja schon vom Begriff her nah am Zirkulieren von Flüssigkeiten. Die Währung heißt geheime Information. Assange inflationiert diese Währung. Die Pointe besteht nicht in einer intellektuellen Leistung der investigativen Recherche, sondern in einer technologisch souveränen Subversion traditioneller Kanalisierung von Information durch Geheimdienste, Diplomatie und klassischen Journalismus.

Nun mag man erstens einwenden, dass es doch nur gut sein könne, wenn all das ans Licht kommt. Demgegenüber sei daran erinnert, dass die Hauptaufgabe der klassischen Diplomatie darin besteht, Kriege zu verhindern und dass sie dies nur kann, wenn sie unter Bedingungen der Diskretion arbeitet (davon unbenommen ist, dass Geheimdienste und auch Diplomaten Dreck am Stecken haben können – aber da ist eben investigativer Journalismus gefragt, nicht unterschiedsloses ‚leaken‘).

Zweitens mag man einwenden, dass all dies mit Kunstkritik nichts zu tun habe. Dem sei entgegnet, dass es in der Zirkulation von Information über Kunst ähnliche Tendenzen gibt. Nur beispielhaft genannt sei an dieser Stelle die Website contemporaryartdaily.com. Diese tut nichts weiter als ihr zur Verfügung gestellte Informationen und Bilder zu Galerieausstellungen aufzubereiten und zu kompilieren. Das hat nichts mit Kunstkritik zu tun? Richtig, aber genau das ist das Problem. Leider erfüllt diese Art von vermittelnder Rezeption zunehmend für viele junge Kunststudenten – dies sage

ich aus eigener Erfahrung als Lehrender – die Funktion von Kunstkritik: also ‚gefilterte‘ Information über Ausstellungen zugänglich zu machen, nur eben abzüglich einer kritischen Bewertung, abzüglich ‚anstrengender‘ Gedankengänge. Ersetzt wird die Bewertung – ähnlich wie bei Wikileaks, nur natürlich auf viel kleinerem Terrain – durch die Illusion globaler Transparenz (man muss gar nicht mehr vor Ort in Augenschein nehmen, alle Informationen sind ja scheinbar schon digital verfügbar usw.).

Der klassische investigative Journalist – sagen wir, jemand wie Hans Leyendecker von der Süddeutschen Zeitung – aber auch der klassische Zeitungs-Kunstkritiker – sagen wir, wenn Niklas Maak in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung in die Diskussion um die Verlagerung der Sammlung der Berliner Gemäldegalerie eingreift¹ – recherchiert, spricht mit Informationsgebern und Whistleblowern etc. und entscheidet dann – teils allein, teils zusammen mit Redaktionskollegen – welche dieser Informationen in welcher Form an die Öffentlichkeit gebracht werden. Dem zugrunde liegt eine Ethik der Abwägung: zwischen dem Persönlichkeitsrecht Einzelner und dem Recht auf Information aller. Zwischen der Notwendigkeit von Sachlichkeit und dem Recht auf persönliche Stellungnahme bis hin zur Polemik.

Der Widerspruch von individuellem Persönlichkeitsrecht und allgemeinem Recht auf Information ist analog zum Verhältnis von Transparenz und Geheimnis. Assange (und übrigens auch die Piratenpartei) haben bislang mit einer radikalen Transparenzideologie operiert – allen sollen prinzipiell alle Informationen offen stehen, auch unter Missachtung z.B. des Briefgeheimnisses und auf die Gefahr hin, dass z.B. Informanten oder Dritte massiv gefährdet werden (genau darin besteht ein Hauptunterschied zu den klassischen Enthüllungsgeschichten wie Watergate usw.).² Das Absurde ist jedoch, dass über die Entscheidungskriterien im Inneren von Wikileaks selbst alles andere als Transparenz herrscht. Ein narzisstisches Modell des Alleingangs des Super-Nerds Assange (derzeit noch absurd gesteigert durch seinen Asylantrag in Ecuador) ans Ideal von Open Source und File-Sharing angelehnt. „Das Ziel von Wikileaks ist eben das Verbreiten von Daten, nicht das Entwickeln von Nachrichten“³, wie Jan Verwoert geschrieben hat. Entsprechend öde sind übrigens die Vorträge Assanges – detailversessene, langwierige Monologe ohne argumentatives Zentrum.

Noch einmal, was hat das alles mit Kunstkritik zu tun? Vordergründig – abgesehen von einer Faszination für Assange, die ihm auch aus der Kunst entgegen getragen worden ist, etwa mit einem mehrteiligen Interview im e-flux Journal⁴ – scheinbar wenig. Aber bevor ich begründe, warum es eben doch von Belang für die gegenwärtige Kunstkritik ist, und um das Bild zu vervollständigen, noch ein paar Worte zu einem weiteren Super-Nerd: Mark Zuckerberg.

Man muss zunächst die Anfänge von Facebook bedenken, die im Film *The Social Network* (2010) sehr eindrücklich geschildert werden. Die Kränkung der Zurückweisung – kein Zugang zum Harvard Club, einen Korb kassiert – kanalisiert der Hacker Zuckerberg mit der Etablierung der Website facemash.com. Ein Bewertungs-Algorithmus liegt zugrunde: Bilder von jeweils zwei Studentinnen werden verglichen und User sollen entscheiden, welche der beiden ‚hotter‘ (schärfer) ist. Die

sexistische Schwundstufe von Kritik und Urteilskraft also: Daumen rauf/Daumen runter als Form des Cybermobbing bzw. der sexuellen Belästigung. Als Forum dafür wird facemash.com dann auch zu Recht im universitären, politisch korrekten Kontext kritisiert. Zuckerberg zieht die Konsequenz – und verfällt ins genaue Gegenteil. Er verbietet mit der Sexualität (selbst künstlerische Abbildungen Nackter sind verboten) gleich auch die Möglichkeit negativer Bewertung ganz aus der Grundstruktur von Facebook. Wir erhalten eine sanitäre Vernetzungskultur, die bekanntlich nur ‚like‘ und kein ‚dislike‘ kennt. Die einzigen beiden Dinge, die von Facebook wirklich diskret behandelt werden, sind die Facebook-eigenen Algorithmen, die entscheiden, welche Postings (d.h. Mitteilungen, Äußerungen, hochgeladene Bilder etc.) wie prominent erscheinen; sowie die Vorgänge, bei denen jemand die Postings von jemand anderem blockiert oder für sich unsichtbar macht (der Betroffene bekommt darüber keine Mitteilung gemacht). Das ist natürlich erst einmal positiv, wenn die Existenz des Stachels der Zurückweisung oder des Ignoriertwerdens einem nicht noch aktiv von Facebook mitgeteilt wird. Vor allem aber geht es offenbar darum, den Anschein zu bewahren, dass prinzipiell alle sich mit allen vernetzen und freundschaftlich verbunden fühlen könnten.

Womit wir letztlich doch geradewegs bei der kritischen Kultur der zeitgenössischen Kunst gelandet sind. Denn ist es nicht so, dass beispielsweise auf Ausstellungseröffnungen und in vielen Mitteilungsmedien der Kunst ebenfalls alles dafür getan wird, den Anschein zu bewahren, dass prinzipiell alle sich mit allen vernetzen und freundschaftlich verbunden fühlen könnten (während Kritik tendenziell hinter vorgehaltene Hand, in die Welt von Intrige, Klatsch und Gerücht verbannt wird)? Die klassische Rolle der Kunstkritik – kritisch zu bewerten, zum Verständnis beizutragen, aber auch Distanz zu markieren, wo es nötig erscheint – kann da nur stören. Meine Beobachtung der letzten Jahre, dass der Vernetzungsgrad, den junge Künstler, Kuratoren und Kritiker für sich herstellen – ob auf Vernissagen oder eben auf Facebook – mindestens genauso wichtig von diesen erachtet wird wie das, was sie tatsächlich kreativ/kritisch machen. (Nicht wenige Künstler haben bereits Facebook oder andere Vernetzungsmedien zum Ort ihrer künstlerischen Äußerung gemacht, die notgedrungen innerhalb der Grenzen der von Facebook vorgegeben Strukturen verläuft.)

Im Prinzip war es natürlich immer schon so, dass Agierende der Kunstwelt sich untereinander vernetzt haben. Nur hat sich Vernetzung quantitativ massiv erhöht – ein Zusammenspiel von einerseits global massiv erweiterter Kunstwelt und andererseits massiv prekärer und flexibler gewordener Arbeitsverhältnisse. Gestiegener Wettbewerbsdruck und Zersplitterung der Szenen sind die Folge. Das Solidaritätsprinzip, das mit den Emanzipationsbewegungen des 20. Jahrhunderts durchgesetzt worden war, ist sozial und politisch in Frage gestellt. Damit aber auch das Streitkultur- und Kritikprinzip. Denn wo existentiell das soziale Netz öffentlicher Leistungen löchriger wird, wird die selbst geschaffene soziale Vernetzung umso wichtiger: Und welcher Kritiker ist dann beispielsweise noch geneigt, den Kuratoren oder Künstler zu kritisieren, dessen zukünftiger Textauftrag ihm die Miete zahlen könnte? Es gibt immer noch selbstbewusste Autoren, die es dennoch tun – aber strukturell wird die Versuchung größer, sich in Zeiten der Freundschaftskultur von Facebook lieber keine Feinde zu machen.

Auf Plattformen wie Facebook kommen die Sehnsucht und die Fantasie von Solidarität und Freundschaft zum Ausdruck – entsprungen dem Hirn eines Aspergerhaft genialen Hackers, der sich mit seinen Mitteln gegen sozialen Dünkel und sexuelle Zurückweisung wehrte. Richtig: Unter autokratischen Regimes ist die Fantasie von Solidarität schon unter Strafe gestellt – Facebook kann unter diesen Bedingungen emanzipativ sein. Aber in Demokratien, in denen eine kritische Diskussionskultur eigentlich möglich wäre, überlagert die Angst vor wirtschaftlich-sozialer Isolation das Interesse an wirklicher Auseinandersetzung. Als Ersatz und Triebabfuhr haben wir stattdessen Cybermobbing und Prominentenklatsch und die StreitTheater der Fernseh-Talkshows. Auf Facebook dagegen ist Streiten nicht vorgesehen, es kommt dort bekanntlich allenfalls dazu, dass der like-Button nicht angeklickt wird, was auch heißen kann, dass jemand bloß gerade nur keine Zeit hatte dazu. Wobei die Existenz eines ‚hate‘-Buttons natürlich ebenfalls nicht wirklich Kritik, sondern allenfalls Cybermobbing zur Folge hätte.

So wie auf Facebook Kritik meist nur als schweigendes Ignorieren vorkommt, wird offene Konfrontation auch sonst als existenzbedrohend empfunden. Als Redakteur von frieze kenne ich die Emails tief in ihrem egomanischen Selbst verletzter Künstler, die verlangen, dass eine negative Ausstellungskritik von der Website entfernt wird. Die quantitative Erhöhung von Kontakten durch die typische Easyjet-Mobilität und Facebook-Freudigkeit des gegenwärtigen jüngeren Kunstmilieus bringt eine qualitative De-Intensivierung und Fragmentierung der so gemachten Kontakte mit sich. Der Kritiker der Gegenwart ist dementsprechend ein Netzwerker, ein Selbstvernetzer und in diesem Sinne eigentlich kein Kritiker mehr, auf Distanz gehen wird schwierig. Entsprechend könnte es als attraktiv erscheinen, Informationen unterschiedlichster Art in Wikileaks-Manier nur noch durchzureichen, sich als eine Art Zirkulations-Dompteur zu präsentieren: der Kritiker als derjenige, der entscheidet, wann welche Information durch welchen Reifen springt. Bei der Online-Plattform e-flux, über deren Email-Verteiler man gegen Zahlung einer nicht unerheblichen Gebühr eine Informationsveröffentlichung zu einer Ausstellung oder ähnlichem in Umlauf bringen kann (wobei e-flux sich vorbehält, auch nach bestimmten, allerdings nicht öffentlich gemachten Qualitätskriterien zu entscheiden, welche dieser Aufträge auch angenommen und versendet werden), drückt sich das Bewusstsein um die Problematik immerhin dadurch aus, dass e-flux mit Organen wie ArtAgenda (per Email in Umlauf gebrachte Ausstellungsinzelkritiken) und e-flux Journal (ein Online-Journal für politisch-kunsttheoretische Essays) klassischen Formen der Kunstkritik ein Forum gibt.

Die Achtziger Jahre waren ein Jahrzehnt polemischer Ironie: „Keiner hilft keinem“, hieß es bei Martin Kippenberger. Übersetzt hieß das: Vor meinem ätzenden Witz ist keiner sicher, nicht einmal ich selbst. Wir dagegen leben im Zeitalter der Postironie: ‚Alle helfen allen‘. Was übersetzt heißt: Ich tue Dir nix, wenn Du mir nix tust. Der ödipale Stoff, der Vätermord, ist abhanden gekommen. Selbst die Altvorderen der Kunstkritik wie beispielsweise Werner Spies demontieren sich durch außerkritische Aktivitäten tragischerweise gleich selbst. Während dessen war laut Umfragen keine Generation Jugendlicher je so einverstanden mit ihren Eltern wie diese gegenwärtige. Dabei ist eine der Hauptvoraussetzungen von Kunstkritik die Bereitschaft zum Uneinssein und zur Skepsis.

Facebook hat durchaus dazu beigetragen, uns vom Zwang zum Gruppenopfer im Dienste der Erzeugung von Gruppenzusammenhalt zu befreien. (Das Gruppenopfer war in früheren künstlerischen Milieus oft ein Mittel der Erzeugung von Loyalität, und Kritiker erfüllten oft die Funktion, den ‚Verräter‘ öffentlich anzuprangern – etwa, als Philip Guston massiv dafür angegriffen wurde, dass er figurative cartoon-hafte Elemente in seine Malerei brachte und dafür aus dem Kreis der abstrakten New Yorker Künstler ausgestoßen wurde.) Die Occupy-Bewegungen weisen zumindest prinzipiell einen Weg auf, wie man den Social Media doch wieder Kritikfähigkeit einimpfen könnte. Denn sie kommen ohne Leader, ohne Führerfiguren wie Assange aus, sind in besten Momenten polemisch und pragmatisch zugleich (obwohl man auch hört, dass die flachen Hierarchien bei Occupy zu endlos-fruchtlosen Diskussionen auf Party-Niveau führen können).

Die von Assange und Zuckerberg links liegenden gelassenen Ideale von Diskretion (Respekt vor dem Recht auf Intimität, Opazität und Rückgezogenheit, inklusive der Spielräume diplomatischer Diskretion, werden im Namen radikaler, vermeintlicher Aufklärung bzw. Vernetzung aufgegeben), geistigem Eigentum (erst in Umlauf bringen und erst dann fragen, welche Folgen das jeweils hat) und Kritikfähigkeit (Zirkulieren lassen anstatt bewerten) müssen wieder neu verhandelt werden für den digitalen Raum. Tatsächlich ist der digitale Raum ein wenig wie der Wilde Westen, in dem die sozialen und ökonomischen Verhältnisse erst neu politisch ausgehandelt werden und die brutaleren Formen der Aneignung erst kollektiv begriffen und bekämpft werden müssen, ohne die neu gewonnene Freiheit der Kommunikation aufzugeben.

Die auf Kritikvermeidung angelegte Facebook-Kultur und die auf Kritik-Delegierung ausgelegte Wikileaks-Kultur sind – meine kulturoptimistische Prognose zum Schluss – nur ein Übergangsphänomen hin zu einer über ihre ethischen Kriterien aufgeklärteren Kultur der Kritik. Auch Kunstkritiker werden weiterhin aus diesem Milieu hervor gehen; aber Respekt vor Intimsphäre und geistigem Eigentum, entsprechend die stets neue Abwägung des Schutzes der Persönlichkeitsrechte und des Rechts auf Information (anstatt eines indifferenten Zwangs zur ‚Enthüllung‘), bzw. von Interessenskonflikten und persönlicher Kompetenz (anstatt eines Verschleierns von persönlichen Interessen), werden ethische Kriterien bleiben, die nicht Hindernis, sondern Voraussetzung von Kritik sind. Sie bilden die ethischen ‚Leitplanken‘, innerhalb deren Grenzen Kunstkritik sich ihren Mut bewahren muss, sich über die Versuchung fortgesetzten sozialen Sichgutstellens mit allen ‚Playern‘ hinwegzusetzen und zumindest im Moment des Schreibens eine Amnesie gegenüber den eigenen Bedürfnissen nach ständiger Vernetzungsverbesserung zu entwickeln. Die Kunstkritik muss sich die darauf aufbauenden Qualitäten von Emphase und Kritik, Polemik und Fairness immer wieder neu erarbeiten am Gegenstand.

¹ Niklas Maak, *Rettet die Gemäldegalerie*, Frankfurter Allgemeine Zeitung, 28.06.2012

² Auch die im Juli 2012 erfolgte Veröffentlichung von mehr als 2 Millionen Emails aus Syrien birgt mit Sicherheit auch die Möglichkeit, dass darunter Informationen sind, die Whistleblower oder Informanten der Regimegegner gerade gefährden.

³ Jan Verwoert, *Top Secrets*, frieze Issue 144, Januar/Februar 2012

⁴ <http://www.e-flux.com/journal/in-conversation-with-julian-assange-part-i/> Letzter Zugriff am 16.07.2012.

BIOGRAFIE

Studium der Philosophie, Anglistik und Amerikanistik in Frankfurt. Co-Chefredakteur des internationalen Kunstmagazins *frieze* und Herausgeber von *frieze d/e*. Er ist Gastprofessor an der Kunstuniversität Linz und nimmt einen Lehrauftrag an der Hochschule der Bildenden Künste Hamburg wahr. Seit den Neunziger Jahren schreibt er für die *Süddeutsche Zeitung*. Zwischen 1990 und 1994 war er Mitgründer und Redakteur der in Frankfurt am Main herausgegebenen Kulturzeitschrift *Heaven Sent*. Sein Buch *Plötzlich diese Übersicht. Was gute zeitgenössische Kunst ausmacht* erschien 2007, es liegt in englischer Übersetzung als *All of a Sudden. Things that matter in Contemporary Art* vor. Er kuratierte u.a. die Ausstellungen *Romantischer Konzeptualismus* (Kunsthalle Nürnberg und Bawag Foundation Wien, 2007), *Fare Una Scenata/Making a Scene* (Fondazione Morragreco, Neapel, 2008) und *Trailer Park* (Teatro Magherita, Bari, 2010). Er lebt in Berlin.



KRITIK KOMMT VON KRISE

Jörg Scheller

Plädoyer für eine närrische Ethik der Kunstkritik

Im Jahr 2011 gab sich der Philosoph und Kunstwissenschaftler Christian Demand auf der Karlsruher Tagung *Theoriedesign* als ewiges Sorgenkind zu erkennen. Selbst nach Jahren unermüdlichen Publizierens, so Demand, habe er noch immer keine verlässliche Technik für das Verfassen seiner Texte entwickelt. Vielmehr stürze ihn jeder neue Text in eine Krise. Unablässig hadere er mit seinem eigenen Stil, reibe er sich an Aufbau und Argumentationsstruktur. Was andere als klares Defizit bezeichnen würden, münzte Demand zu einem überzeugenden, selbstbewusst-masochistischen Plädoyer für nicht-standardisierte Erkenntnis- und Schreibprozesse um. Dafür gibt es einen guten Grund.

Etymologisch ist ‚Kritik‘ mit ‚Krise‘ verwandt. Beide Begriffe basieren auf dem griechischen Verb ‚krinein‘, was so viel wie ‚unterscheiden‘ bedeutet. Dies wiederum impliziert einen aktiven Prozess. Wer schon entschieden hat, muss nicht mehr unterscheiden, also kritisieren. Überspitzt ließe sich sagen: Ein Kritiker, der sich nicht in einer Krise befindet, ist ein schlechter Kritiker. Ohne Krise keine Kritik. Und ohne Kritik keine Ethik. Historisch betrachtet, ist Ethik immer aus der Kritik entstanden, aus dem Akt des wertenden Unterscheidens – die aristotelische Ethik aus der Kritik an Platon, die christliche Ethik aus der Kritik am dekadenten Rom, Hegels Ethik aus der Kritik an Kant, etc.

Die in psychohygienischer Hinsicht verführerische Gewissheit, gleichsam wie ein mittelalterlicher Fürst souverän über Themen, Gegenstände und Adressaten zu verfügen, hat sich auch beim Autor dieser Zeilen trotz faktischer Publikationsroutine und gewisser rituell wiederkehrender Stilelemente nicht eingestellt. Eine Zeitlang habe ich versucht, mir kunstsystems-konforme rhetorische Standards aufzuerlegen, die mir eine gewisse Stabilität im Umgang mit der jeweiligen Materie verschaffen sollten. Allein, der bewusste Versuch, den Dilettanten und Sisyphus in mir auszuschalten und mich zum Kunst-Insider, zum Kunstsprech-Sprecher zu bekehren, führte nicht etwa zu besseren Texten. Im Gegenteil. Zumeist erschien mir das Resultat von eher dröger und spannungsarmer Art zu sein.

Aber vielleicht sind ja gerade das von Demand beschriebene notorische Befremden und das Gefühl, immer wieder von vorne anzufangen zu müssen, mögliche Motoren dessen, was diese Publikation thematisiert, nämlich eine ‚Ethik der Kunstkritik‘. Vielleicht ist es gerade die mangelnde Gewissheit, welche es einem Autor erlaubt, seine Themen nicht überfallartig zu disziplinieren oder routiniert abzuhandeln, sondern vielmehr in einer hermeneutischen Spirale um sie zu kreisen, die immer neue, irritierendere Facetten aufscheinen lässt – was im hyperfacettierten Kunstbetrieb mit seinen banalisierenden Lobgesängen auf das Nicht-Banale fast schon klischeehaft erscheinen mag.

Das bedeutet nicht, dass Kritiker keine Schreibtechniken erlernen oder sich darüber hinwegtäuschen sollten, dass nolens volens Vorurteile in ihre Texte einfließen. Im Gegenteil. Im Sinne Hans Georg

Gadamers sind Vorurteile insofern positiv, als sie den Mythos freier Subjektivität in Frage stellen; und insofern unausweichlich, als wir immer schon Teil jener Geschichte sind, welche wir zu schreiben glauben.

Allerdings ist gerade die freie Subjektivität ein zentraler Mythos der gegenwärtigen liberalen Konsumkulturen, vom jüngeren Marketing- und Management-Credo „commodify your dissent“ über individualisierte Nike-Sneaker bis hin zum Werbeslogan von Vanderbilt Perfume: „Break the rules. Stand apart. Keep your head. Go with your heart.“ Der Alltag hat der Avantgarde einige ihrer besten Argumente geklaut. Genau an diesem Punkt, an der Pluralisierung und Hybridisierung, muss eine ‚Ethik der Kunstkritik‘ ansetzen.

Im Folgenden geht es mir also nicht um sittliche Selbstverständlichkeiten wie die, dass Kunstkritiker keiner Kumpanei mit dem Kunstbetrieb frönen sollten – wenngleich, dies sei angemerkt, der Trend aktuell zum Kritiker als ‚Künstlerkollaborateur‘ geht, also zu einer kulturalistischen Schrumpfform des ‚embedded journalist‘, der sich nicht als Aufsichtsrat, sondern als Glückcoach für die ewig unverstandene Künstlerschaft versteht. Ich bin kein Freund dieses Modells. Für mich ist und bleibt der Kritiker, obwohl er immer schon Teil des von ihm beobachteten Systems ist, eine unattraktive Nervensäge am Rande des Spielfelds. Wird sie zu oft zu den Partys eingeladen, macht sie irgendetwas falsch. Es geht mir auch nicht um Kunstkritik in Fachmagazinen mit einer klar umrissenen Zielgruppe und deren rhetorischen Codes. Vielmehr geht es mir um die vielleicht problematischste Form der Kunstkritik: um jene, die sich an das richtet, was man gemeinhin ‚breite Öffentlichkeit‘ nennt – und damit an Leser, deren Gemeinsamkeiten wohl diffuser sind denn je.

Im Jahr 1906 konnte der Kunstkritiker Karl Scheffler noch unmissverständlich fordern: „Vom Kritiker muß die Nation die rechte Art der Kritik lernen. Ja, das Ideal ist ein ganzes Volk solcher Kritiker, die von der sachlichen Einsicht und der voraussetzungslosen Erkenntnis allein ihr Ziel empfangen.“ Aussagen wie diese klingen in heutigen Ohren einigermmaßen komisch. Ein „ganzes Volk“ von sachlichen Kritikern, instruiert von einem Wortdompteur wie Scheffler? Letzterer forderte eigentlich gar keine ‚Ethik‘, sondern eine ‚Moral‘ der Kunstkritik, insofern sich Moral an das Kollektiv, Ethik aber an Einzelne oder einzelne Gruppen richtet. Eine zeitgemäße Ethik der Kunstkritik in unseren Breitengraden muss in der Tat primär an Einzelne adressiert sein. Gleichzeitig muss es ihr gelingen, diese Einzelnen wiederum als Gemeinschaft zu erreichen, also jenes Paradoxon einer Gemeinschaft der Einzelnen zu entwerfen, an dem sich nicht zuletzt die liberale Demokratie oder die postmoderne Ethik etwa von Michel Foucault abarbeiten.

Eine wirksame Ethik der Kunstkritik setzt Rezipienten voraus, welche deren Grundsätze entweder teilen oder zumindest grundsätzlich bereit sind, diese zu teilen und auch ihre Entscheidungen danach auszurichten. Ohne die Bestätigung der Öffentlichkeit wird Kritik zum atomistischen Nerd-Diskurs. Deshalb war es in der Entstehungsphase der modernen Kunstkritik, etwa im Frankreich des 18. Jahrhunderts, für die Kunstkritiker so wichtig, ihre Leserschaft überhaupt erst zu konstituieren – wie auch das Publikum der Kunst überhaupt erst konstituiert werden musste, nachdem letztere sich aus der

Umarmung der Geburtslotteriegewinner gelöst hatte. Empirisch betrachtet, handelte es sich bei den Besuchern des Salon de Paris um eine amorphe, chaotische Masse, vom Aristokraten über den Juristen bis hin zum Handwerker. Der Begriff ‚Publikum‘ implizierte eine Abstraktion dieser wabernden Masse, eine Synthese – doch wer durfte diese Synthese legitimerweise vornehmen? Wer verfügte über den Begriff des Publikums, wer definierte es nach welchen Kriterien? Die offiziellen Kritiker der königlichen Akademie oder private Dilettanten wie der Kritiker La Font de Saint-Yenne? Dieser Streit durchzieht alle Kunst-Debatten im Frankreich des 18. Jahrhunderts, wie etwa Thomas Crow in seinem lesenswerten Buch *Painters and Public Life in Eighteenth Century Paris* aufgezeigt hat.

Heute befinden wir uns in einer durchaus vergleichbaren Situation, einmal abgesehen davon, dass mittlerweile jeder öffentlich kritisieren darf – nicht zuletzt deshalb sind ‚Journalist‘ und ‚Kritiker‘ keine geschützten Berufe. Das klassische bildungsbürgerliche Kunstpublikum mag es in seinen Enklaven weiterhin geben, doch längst ist Kunst, insbesondere die moderne und zeitgenössische, ein touristisierter Breitensport geworden. Wer heute Kunst- oder sonstige Kritiken für Massenmedien schreibt, kann keine homogene Leserschaft und damit keine homogene Kunst-Ethik voraussetzen. Gleichwohl scheint die Hoffnung, eine homogene, folgsame Leserschaft existiere weiterhin, gerade im Kunstkontext noch am Leben zu sein – was nicht zuletzt die inflationäre Formulierung „die Kunst zwingt den Betrachter“ zeigt.

So hieß es über ein Selbstporträt von Egon Schiele 2011 im Deutschen Ärzteblatt: „Die fehlende Hand zwingt den Betrachter, die nicht gezeichneten Linien mit den Augen weiter zu verfolgen.“ Zur Inszenierung von Richard Wagners Ring in Mannheim bemerkte 2011 die Frankfurter Allgemeine Zeitung: „Sehr frei, aber ohne postmoderne Beliebigkeit bedient sich Freyer dazu bildlicher und filmischer Anspielungen und zwingt den Betrachter fortwährend zu munterem Rätselraten.“ Das Stuttgarter Institut für Auslandsbeziehungen berichtete 2002 über Georg Baselitz: „Seine veränderte Sicht auf die Dinge zwingt den Betrachter seiner Arbeiten, von dem Wissen um das Bildmotiv Abstand zu nehmen und statt dessen den Beziehungsreichtum von Formen und Farben zu erkennen.“ In seiner Eröffnungsrede zur Werkschau von Neo Rauch im Max-Ernst-Museum Brühl gab der (mittlerweile nicht mehr ganz so) renommierte Kunsthistoriker Werner Spies 2007 Folgendes von sich: „Der Künstler nimmt, das zeigt schon ein erster Blick auf seine Bilder, [...] die sich im Erzählen ungeheurer Geschichten überstürzen, diese Nähe zur Geschichte nicht nur auf sich, sondern er zwingt den Betrachter dazu, das, was er heute, als unverwechselbarer, kritischer Zeitgenosse liefert, an Themen, Objekten und Kombinationen von Realitätsebenen zu messen, die sich in unser Gedächtnis eingelagert haben. Wir sehen und denken im Vergleich und holen dabei ständig unbewusste oder verdrängte Bilder aus dem Fundus unserer Erinnerung. Die folgenreiche Entdeckung, ja die entscheidende Ideologie, die wir Max Ernst verdanken, die Collage, hat auf einschneidende Weise unsere Erwartung an Kunst und an Poesie geprägt.“

In diesen holperigen Sätzen wimmelt es nur so von zwangskollektivierenden ‚Wir‘ und ‚uns‘ – ‚wir‘ und ‚uns‘, das bedeutet hier: Werner Spies. Eine solche paternalistische Herangehensweise darf mit gutem Grunde ‚spiesig‘ genannt werden.

Derlei Oden auf den Kunstzwang sind natürlich Unfug. Die Kunst zwingt heute nichts und niemanden, vermutlich hat sie es niemals getan. Weder gibt es ‚den Betrachter‘ noch gibt es ‚die Kunst‘. Hinter diesen Kollektivsingularen verbergen sich eher die frommen Wünsche von Kunstvermittlern und Kunstpädagogen, die da meinen, es existiere ein prästabiliertes Verhältnis zwischen Werk und Rezipient. Eine Ethik der Kunstkritik darf ein solches Verhältnis aber keinesfalls voraussetzen, wenn sie nicht ihre Wurzeln in der Krise verraten möchte, die Demand zu Recht gelobt hat. Ihre Aufgabe ist es, dazu beizutragen, dass ernsthafte, im positiven Sinne krisenhafte Verhältnisse zwischen Werken und Rezipienten entstehen. Dafür sollte sie sich zuallererst bewusst sein, dass sie aus einem Machtvakuum heraus agiert. Kunst und Publikationen zur Kunst sind heute zwar vielfältiger und präsenter denn je, doch der Glaube der modernen Avantgarden, die Kunst oder die Kunstkritik könnten das Leben fundamental verändern, ist passé. Diesen Job erledigen Konsum, Pop, Medien, Design und Industrie weitaus besser und effizienter.

Gerade in der Position eines machtlosen Hofnarren aber liegt die größte Chance für eine Ethik der Kunstkritik. Denn als Hofnarr muss sie sich weder als moralische Volkserzieherin gerieren wie zur Zeit Karl Schefflers, noch muss sie in jenes unverfängliche Geplauder einstimmen, das auch in den Feuilletons sogenannter ‚Qualitätszeitungen‘ Einzug erhalten hat. Der Hofnarr sagt die Wahrheit, weil er weiß, dass er eine spezifische Form der Immunität kraft seiner Schwäche genießt. Er hat Einfluss, doch einen vielfach gebrochenen, oft nur unmerklichen. Eine hofnarrische Kunstkritik könnte ihre konstitutiv krisenhafte Verfassung eingestehen, ohne sich in intellektuellem Defätismus zu üben.

Die Ethik der Kunstkritik wäre also nicht als Set von Prinzipien, Regeln, Normen oder Geboten zu denken, die ohnehin – wie alle formalen Gesetze – gebrochen werden, sobald es die Situation erfordert oder der schlechte Charakter es verlangt. Überdies wäre es müßig, solche Gebote aufzustellen, würden sie sich doch in hohem Maße mit den längst existierenden ethischen Standards des Qualitätsjournalismus decken. Sie wäre stattdessen zu denken als Verfahren, als hermeneutische Haltung, als Stil, auch als Ästhetik, als interventionistischer Witz – der Journalist Peter Richter gäbe dafür ein gutes Beispiel ab. Von ihm stammt die schöne Videobotschaft an die Taliban, diese müssten doch nicht ständig unter großem Aufwand Gebäude in die Luft sprengen. Der Westen habe dafür schließlich die Architekturkritik erfunden. Auf diese Weise erscheinen Ethik und Kritik bei weitem nicht so dröge, wie Søren Kierkegaard einst klagte: „Unter dem ästhetischen Himmel ist alles graziös, schön, flüchtig; aber kommt die Ethik angeschritten, so wird die Welt kahl, hässlich und unsagbar langweilig.“ Im trojanischen Pferd des Witzes und der Ästhetik lassen sich Ethik und Kritik vielleicht sogar weitaus wirksamer lancieren als ex cathedra. Wenn sich Kunstkritik, wie ich oben erwähnt habe, heute primär an Einzelne richten muss, die nicht zwingend über ein gemeinsames Set von Traditionen, Werten und Zielen verfügen, so muss sie eben auf anderen Wegen Gemeinsamkeit generieren – etwa durch zielgruppenübergreifenden Humor oder eine hybride Rhetorik zwischen Seriosität und Spektakel. Dem Popjournalismus der 1980er- und 1990er-Jahre, aber auch den Mid-brow-Autoren der 1960er und 1970er wie Leslie Fiedler ist in dieser Hinsicht viel Positives zu verdanken. Nicht zuletzt waren es die Enzyklopädisten des 18. Jahrhunderts wie Diderot und Voltaire, die Kritik und Wissenschaft mit den Geschützen des Humors aufrüsteten.

Zusammenfassend lässt sich sagen: Reinheitsgebote oder Katechismen für die Kunstkritik sind wenig hilfreich, beziehungsweise genügen die Standards des Qualitätsjournalismus hier völlig. Die Kunstkritik ist vielmehr aufgerufen, aus dem eingestandenen Zustand ihrer Machtlosigkeit heraus eine hofnarrische Macht zu entfalten, die nicht unmittelbare Wirkung à la Papst, Schraubenzieher oder Red Bull, sondern trojanische Raffinesse anstrebt. In diesem Sinne ist das Fundament einer Ethik der Kunstkritik, wie ich sie verstehe, nicht nur die Krise, sondern auch der Intellekt als Kunst des ‚inter legere‘, des ‚Zwischenlesens‘. Leslie Fiedler hat eine Definition des Intellektuellen aufgestellt, die sich hier als fruchtbar erweist: „Der Intellektuelle ist der ewige Revolutionär des Geistes. Noch im Begriff, die eine Barrikade zu erklimmen, mit roter Fahne in der Hand, träumt er bereits von der nächsten, auf der er die schwarze Fahne hissen wird. Schlimmer noch, in Gedanken schreibt er schon an dem Buch, das enthüllt wird, wie absurd der Anblick ist: er und seine Genossen, eine rote oder schwarze Fahne schwenkend.“

Die größte Gefahr für eine Ethik der Kunstkritik sehe ich aktuell nicht in ideologischem Druck von außen, sprich, in unmittelbarer Unterdrückung und Zensur, sondern eher in einer vorausseilenden, gouvernementalen Selbstzensur die das ‚inter legere‘ vorab unterbindet. In der Kunstpublizistik spielen wir ein Spiel, bei dem es mehr Teilnehmer als Startplätze und mehr Preise als Preisgelder gibt. Immer mehr Menschen produzieren immer mehr Kunst, wohingegen die Zahl der Abnehmer für diese Kunst nicht in proportionalem Verhältnis wächst. Das gleiche gilt für die Texte, die über Kunst geschrieben werden – es wird eklatant mehr publiziert, als gelesen werden kann. Analog zu den Materialschlachten der hoch entwickelten Konsumgesellschaften besteht ein Überangebot im Bereich des Kunst-Diskurses respektive der Kunstkritik und damit ein starker Konkurrenzdruck, der sich mitunter durch bewusste oder unbewusste Anpassung ohne direkten Zwang artikuliert. In diesem Sinne tut man gut daran, sich wieder ein wenig an den Spielfeldrand zu stellen und sich durch die in ökonomischer Hinsicht ohnehin meist unvermeidliche Zweit- oder Dritt-Karriere eine närrische Freiheit zur Krise zu bewahren.

- 1 Karl Scheffler, *Der Kritiker*, in: Der Tag (Berlin) vom 11.03.1906. Ich danke Andreas Zeising für den Hinweis auf das Zitat.
- 2 Vgl. Thomas Crow, *Painters and Public Life in Eighteenth Century Paris*, New Haven: Yale University Press, 1985.
- 3 <http://www.aerzteblatt.de/archiv/84061/Koerperbilder-Egon-Schiele-%281890-1918%29-Ausgemergelt-und-gequaelt>. Letzter Zugriff am 12.07.2012.
- 4 <http://m.faz.net/aktuell/feuilleton/buehne-und-konzert/wagners-ring-in-mannheim-hier-geschehen-noch-zeichen-und-wunder-11511643.html>. Letzter Zugriff am 12.07.2012.
- 5 <http://www.ifa.de/ausstellungen/ausstellungen-im-ausland/bk/georg-baselitz/>. Letzter Zugriff am 12.07.2012.
- 6 http://www.eigen-art.com/files/spies_bruehl.pdf. Letzter Zugriff am 12.07.2012.
- 7 Vgl. <http://www.youtube.com/watch?v=Qwa2zEfkZGM>. Letzter Zugriff am 12.07.2012.
- 8 Søren Kierkegaard, *Das Tagebuch des Verführers*, Leipzig: Insel Verlag, 1903, S. 97.
- 9 “The intellectual is the permanent revolutionist of the spirit; even as he straddles one barricade, the red flag in his hand, he is dreaming of the next, when he will raise the black. And worse than that, he is already in his mind writing the book that will reveal just how absurd he and his comrades looked waving the red flag or the black.” Leslie Fiedler, *The Intellectual Roots of Anti-Intellectualism*, in: Leslie Fiedler (Hg.), *A New Fiedler Reader*, New York: Prometheus Books, 1999, S. 116.

BIOGRAFIE

Studium der Kunstwissenschaft & Medientheorie, Medienkunst, Philosophie und Anglistik in Stuttgart, Karlsruhe, Heidelberg, 2011 Promotion über Arnold Schwarzenegger. Er ist Dozent für Kunstgeschichte und Kunsttheorie an der Zürcher Hochschule der Künste und wissenschaftlicher Mitarbeiter am Kunsthistorischen Institut der Universität Siegen. Zahlreiche Lehraufträge führten ihn u.a. an die Staatliche Hochschule für Gestaltung Karlsruhe, an die Staatliche Akademie der Bildenden Künste Stuttgart und an die Universität de Strasbourg. Als Journalist publiziert er regelmäßig u.a. in Die Zeit, Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung, frieze d/e, artnet. Nebenbei ist er Sänger und Bassist des Metal-Duos Malmzeit. Zu seinen Buchpublikationen zählen *No Sports! Zur Ästhetik des Bodybuildings* und *Arnold Schwarzenegger oder Die Kunst, ein Leben zu stemmen*. Er lebt in Bern.



Sarah Alberti

KUNST UND KOHLE

Die Manifesta 9 im belgischen Genk stellt die Ressource Kohle in den künstlerischen Kontext

Ein Podest voller Gebetsteppiche neben Küchenhandtüchern, bestickt mit Sprüchen wie: „Mir ist so wohl im Paradies, ihr wisst was ich erfahren habe.“ – wer seinen Rundgang auf der Manifesta 9 im belgischen Genk beginnt, ist zunächst irritiert: Ist das Kunst? Auf den rund 25.000 Quadratmetern des Hauptgebäudes der ehemaligen Mine Waterschei widmet sich die Manifesta – die seit 1996 alle zwei Jahre an einem anderen Ort stattfindende europäische Biennale für zeitgenössische Kunst – genau einem Thema: Kohle. Diese entdeckte man in der Gegend 1906, Gasterbeiter wurden angeheuert, 1986 war Schluss. Vieles ist im Gebäude noch original erhalten: Die gestalteten Treppenaufgänge, die Emporen, die Oberlichter. Ausstellungen in ehemaligen Industrieanlagen zu beheimenten, liegt im Trend, doch die Manifesta 9 verfolgt damit konsequent ihr grundsätzliches inhaltliches Ziel, zwischen künstlerischen Debatten und regionalen Gegebenheiten zu vermitteln.

Hierzu trägt nicht nur das dauerhaft im Gebäude installierte Bergbaumuseum inklusive Kneipe bei, sondern auch ein kulturhistorischer Teil gleich zu Beginn der Ausstellung: Neben den bestickten Küchenhandtüchern, die die Lebensgefahr der Arbeit unter Tage im Alltag präsent hielten, wirft die Aneinanderreihung von Gebetsteppichen der ersten Generation türkischer Migranten aus den 1950er-Jahren eine spannende Frage auf: Resultierte aus der täglichen Gewissheit um die greifbare Lebensgefahr und dem damit einhergehenden Gemeinschaftsgefühl eine frühe Form gelungener Migration?

Unter dem Titel *The Deep of the Modern* konzipierte das kuratorische Dreigespann aus Cuauhtémoc Medina, Katerina Gregos und Dawn Ades die Manifesta 9 als Triptychon: Neben dem kulturhistorischen und einem kunsthistorischen Seitenflügel fungieren 41 zeitgenössische Positionen auf den oberen Etagen als dessen Mittelbild. Installationen, Videos und zeitbasierte Arbeiten hinterfragen hier die Folgen der ökonomischen Umstrukturierungen unseres Produktionssystems Anfang des 21. Jahrhunderts. Mittendrin, im ehemaligen Ballsaal, eine Installation des chinesischen Künstlers Ni Haifeng: Tonnen von Lumpen ergeben einen überdimensionalen, bunten Flickenteppich, der in eine graue, undefinierbare Masse übergeht, die wiederum an einen Kohlehaufen erinnert. Die Frage nach den Mechanismen der Massenproduktion wird hier unmittelbar greifbar, denn der Besucher darf sich selbst an eine der aufgestellten Nähmaschinen setzen. Mikhail Karikis und Uriel Orlov inszenieren in einem Video einen ehemaligen Bergarbeiterchor in karger Landschaft und lassen ihn unter Tage erfahrene Klänge vokalisieren. Das ist politisch, poetisch und auch ergreifend.



Zwischen den drei Sektionen der Ausstellung gibt es immer wieder starke Rückbezüge: Stand man etwa im kleinen musealen Part gerade noch vor der typischen Kücheneinrichtung einer Bergarbeiterfamilie, greift die Österreicherin Aglaia Konrad in ihrer fotobasierten Installation Utopien des sozialen Wohnungsbaus aus dem 20. Jahrhundert auf.

Der zweite Seitenflügel des kuratorischen Triptychons zeigt künstlerische Arbeiten seit 1800, die auf das Thema Kohle Bezug nehmen. Auch hier ergeben sich Verweise auf den kulturhistorischen Teil: So zeigen die Fotos des Ehepaares Bernd und Hilla Becher eine verblüffende Nähe zu Archivmaterial aus der Museumssektion. Sie hängen in einem extra eingezogenen White Cube, der sich der Veränderung des Landschaftsbildes vom Pittoresken bis hin zur Industrial Landscape widmet. Impressionistische Gemälde von Emile Claus hängen hier neben expressiven Zeichnungen von Henry Moore, selbst Sohn eines Bergarbeiters, die das qualvolle Leben unter Tage illustrieren.

Die Sektion *Dark Matter*, die zwischen dem kunsthistorischen und dem zeitgenössischen Teil unverortet bleibt, führt das kuratorische Konzept schließlich ad absurdum: Hier liegt eine Kohlehaufen-Installation neben der anderen, von Marcel Broodthaers bis zu David Hammons. Dass sich eine Biennale ihrem gesetzten Thema über drei Etagen derart konsequent widmet, ist so ungewöhnlich wie zunächst erfreulich, wird jedoch dann inkonsequent, wenn Kunstwerke, die eben nur im weitesten Sinne einen Bezug zu Kohle aufweisen, im Sinne des Konzepts okkupiert werden.

So findet sich der Besucher unter einer Re-Installation von Marcel Duchamps berühmten Kohlesäcken wieder, die 1938 die Decke des Hauptraumes der Pariser *Exposition Internationale du Surréalisme* dominierten. Kohle stand dabei nicht im Fokus: Duchamp hatte die Säcke mit Zeitungspapier gefüllt; ursprünglich wollte er umgedrehte Regenschirme verwenden, schaffte es jedoch nicht, rechtzeitig genügend gebrauchte zu finden. Doch die Manifesta 9 setzt nach Aussage der Kuratoren vor allem auf die Fähigkeit des Publikums, Sinnbezüge zwischen den drei Ebenen zu entdecken und so die verschiedenen Aspekte kultureller Produktion im Dialog miteinander zu durchdringen. Dieses Konzept ist aufgegangen.



ABGRÜNDIGE MODERNE

So eigenwillig eine Ausstellung auch sein mag – an einer Bedingung kommt keine vorbei: Ortsspezifisch muss es sein. Diesen bisweilen großzügig ausgelegten Anspruch erfüllt die 9. Manifesta so präzise wie umfassend.

Eine Bodenarbeit aus Robert Smithson's Serie der *Non-Sites* ist Teil und Sinnbild der traditionell lokal ausgerichteten Wanderausstellung, die diesmal von der vom Steinkohlebergbau geprägten Region im belgischen Limburg ihren Ausgangspunkt nimmt.

In den *Non-Sites* fasste Smithson die Beziehung zwischen ausstellendem Rahmen und ausgestellttem Gegenstand zusammen: Site ist der Ort im Außenraum, in den der Künstler eingreift; *Non-Site* ist die Form, die dieser Ort im Kontext seiner Repräsentation annimmt. Folglich arrangierte Smithson Rohmaterial – im vorliegenden Fall Steinkohle – in industriell gefertigten Metallboxen, wodurch amorphe und kristalline Strukturen sich zu natürlich synthetischen Skulpturen verbinden, und der sperrige Rohstoff unter institutionellen Bedingungen dargeboten wird.

Die Transformation von Natur im kulturellen Umfeld beschäftigt auch Smithsons Land Art-Kollegen wie Richard Long, dessen charakteristisches Geröllfeld hier ebenfalls aus Kohle besteht.

Dem Beitrag der Kohleindustrie bei der Erzeugung und Zerstörung von Kultur und Natur nähert sich die Biennale im 1924 errichteten Hauptgebäude einer ehemaligen Mine aus drei Perspektiven. Neben 39 zeitgenössischen Arbeiten aus bildender Kunst, Film und Performance zeichnet eine kunsthistorische Sektion die Entwicklung des Kohlebergbaus als Gegenstand der Grafik und Malerei seit der Romantik nach, während die dritte Abteilung die soziokulturelle Entwicklung der Bergarbeiter-Region dokumentiert.

Der sich so ergebende rhythmische Wechsel von Bildfasten und Augenschmaus entzerrt den potentiellen Informations-Overkill, zumal die vier Stockwerke des kathedralenartig dimensionierten Art déco-Baus sowohl kleingedruckten als auch monumentalen Exponaten ihre Schutzzonen und Hoheitsgebiete zugestehen.

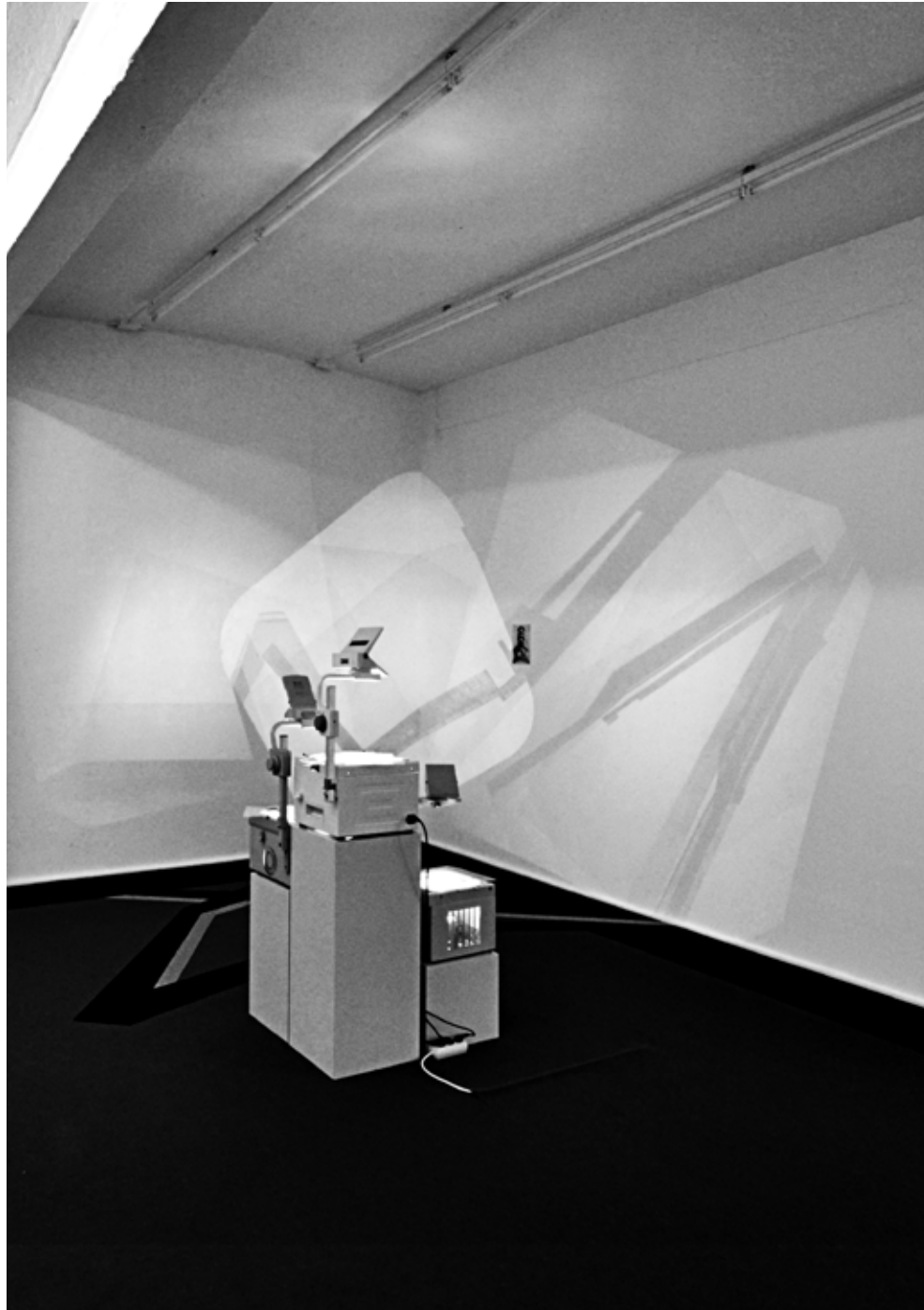
Die Veranschaulichung abstrakter Prozesse von Produktion, Distribution und Zerstörung industrieller Produkte gelingt mit Hilfe einer Kollektion Gebetsteppiche der in den 1950er- und 1960er-Jahren angeworbenen ‚Gastarbeiter‘ ebenso wie mit Kuai Shens Ameisen-Kolonie, die ihre elabourierte Logistik in Plexiglas Apparaturen vorführen. Während Magdalena Jitrik die Aufbruchsstimmung des revolutionären Russlands in einer multimedialen Installation beschreibt, beschränkt sich der

Kommentar der Gruppe Claire Fontaine zum Ende der Sowjetunion auf die Rekonstruktion der optimistisch-farbenfrohen Neonschrift, die einst das Haus der energetischen Kultur im bei Tschernobyl gelegenen Pripyat zierte.

Beim Publikum führt eine diffuse Ahnung der Einbindung in von unbekannter Seite gesteuerte Abläufe zur Identifikation mit Ante Timmermans, der inmitten eines Käfigs aus Tonnen geduldig wartenden Papiers mit quälender Gewissenhaftigkeit ein Blatt nach dem anderen stempelt und locht, wobei er einen Konfettihügel produziert. Angesichts der vom Fenster aus sichtbaren Abraumhalden ließe sich der langsam wachsende Kegel als Migration der Form bezeichnen, oder als postindustrielle Variante der Königstochter inmitten des Strohs, das sie zu Gold spinnen soll.

Die hier manifeste Aussichtslosigkeit entfremdeter Arbeit nimmt auch in Ni Haifengs hallenfüllender Mitmach-Aktion groteske Gestalt an, wo sich eine so majestätische wie lächerliche Kaskade wohllos aneinander genähter Fetzen auf ein Gebirge weiterer Textilreste senkt. Einzelnen, die das Ihre zum Gemeinwohl beizutragen wünschen, steht eine ganze Produktionsstraße funktionstüchtiger Nähmaschinen zur Verfügung.

Eine solch ästhetische Erfahrung unbewussten Handelns ermöglicht auch Nemanja Cvijanovićs Ermunterung zur Betätigung einer unpräzisen Spieluhr, woraufhin leise *Die Internationale* erklingt. Erst später und damit zu spät, wird das jeweilige Opfer – vielmehr Täter – feststellen, dass die arglose Einwilligung zum Gehorsam gegenüber einem undurchschaubaren System dazu führt, dass Verstärker im Außenbereich die Botschaft verlautbaren. Durchschnittlich drei Personen pro Minute werden auf diese Weise zu unwissenden Rädchen im Getriebe, die die Völker auf der Terrasse zum Hören der Signale nötigen. Sie wird der redundante Pep-Talk weniger zum letzten Gefecht inspirieren, als vielmehr dazu, über die räumlich und zeitlich entfernten Konsequenzen des eigenen Tuns früher nachzudenken als es während der Industrialisierung nebst ihrer Späfolgen geschah.



Britta Peters

KUNST AM BAU

Die handgefertigte Collage umgibt inmitten unserer computergenerierten Bildwelten der Charme einer knisternden Schallplatte zwischen lauter digitalen Tonträgern. Vielleicht lässt sich auch mit dieser Retro-Ästhetik begründen, warum der Papierschnitt aktuell bei einer jüngeren Künstlergeneration so beliebt ist – abgesehen davon, dass die Technik der Dekonstruktion, des Auseinandernehmens und neu Kombinierens, die gegenwärtige Kultur ohnehin bestimmt. Auch Frauke Dannert, Jahrgang 1979, arbeitet bevorzugt mit Skalpell und Klebstoff. Die Düsseldorfer Galerie Rupert Pfab zeigt aktuell ein Duzend eher kleinformatiger Werke Dannerts, eingebettet in eine vor Ort entstandene Rauminstallation.

Das Ausgangsmaterial für die Ausstellung liefert der britische New Brutalism, eine Architekturströmung der 1950er- bis 1970er-Jahre. Sichtbeton, Fertigbauteile und eine offen liegende Infrastruktur kennzeichneten ihren Versuch, der repräsentativen Nachkriegsarchitektur eine ‚ehrliche‘, funktionale Bauweise entgegenzusetzen. Bei Dannert werden fotografische Abbildungen solcher Gebäude freigestellt, zerschnitten, vervielfältigt und neu zusammengesetzt. Eine aus industriellen Teppichböden gelegte, konstruktivistische Bodenarbeit ‚rahmt‘ die Ausstellung und wird in ihren Strukturen teilweise durch eine Overhead-Projektion wieder aufgenommen. Beides setzt mit seiner Nähe zur Kunst des Bauhaus die Bezugnahme auf die Architekturgeschichte der Moderne fort.

I was here lautet der Titel der Ausstellung. Das kann als Verweis auf die Graffiti-Szene gelten, deren Signaturen mit Vorliebe jene Betonarchitekturen schmücken, die in der Tradition des Brutalismus entstanden sind. Gleichzeitig liest sich der Satz wie eine künstlerische Selbstbehauptung: Ich war hier (und habe die Moderne mit simpelsten Mitteln in die Postmoderne überführt). So richtig überzeugend vermittelt sich diese Haltung allerdings erst in einer Papierarbeit, in der Dannert die Erkennbarkeit ihres Referenzrahmens zugunsten der Abstraktion verlässt. Aus wieder und wieder vergrößerten Kopien entsteht hier ein grafisch anmutendes Tableau, dessen kompositorische Eigenständigkeit den ‚Retro-Chic‘ der anderen Arbeiten übersteigt. Die Vervielfältigungsspuren betonen die massenhafte Reproduzierbarkeit, wie sie die serielle Ästhetik des modernen Wohnungsbaus entscheidend geprägt hat. Alles, was Dannert beschäftigt, spaziert hier ganz lässig durch die Hintertür ins Bild.

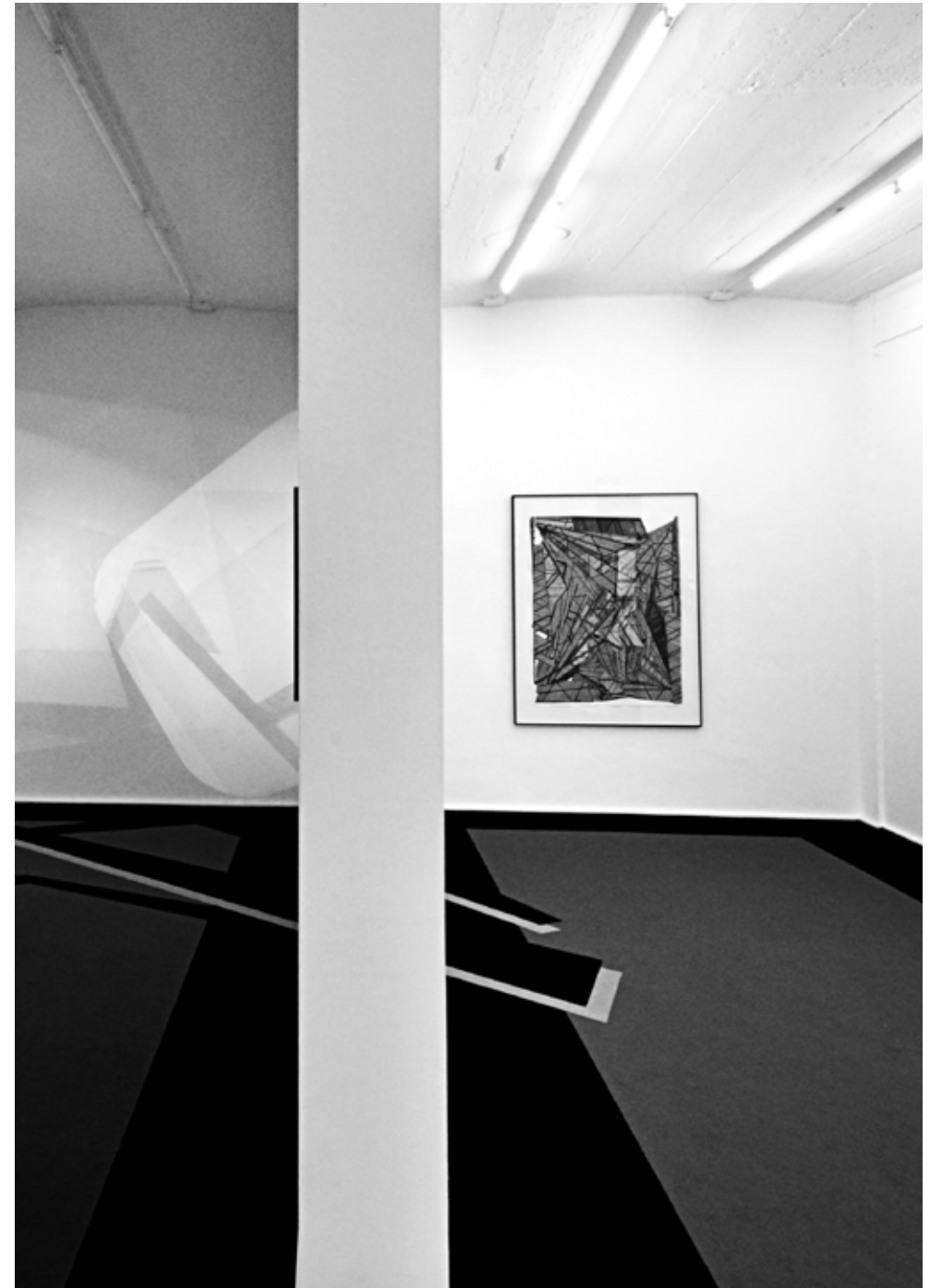
ONCE UPON A TIME...

Frauke Dannert in der Galerie Rupert Pfab

Betritt man die aktuelle Ausstellung von Frauke Dannert, sieht man sich in ein Kabinett der Referenzen versetzt. Skapell, Kleber und Kopierer bilden die Utensilien; Architekturbildbände der 1960er-Jahre das Material für ihre Collagen. Den motivischen Fundus bietet das im Stadtbild Londons präsente architektonische Erbe des New Brutalism, eines Baustils der Nachkriegszeit, den geometrische Formen und Fassaden aus Wasch- oder Sichtbeton dominieren. Der rauen Textur dieser festungsartigen Gebäude wohnt eine abweisende, und doch skulptural reizvolle Ästhetik inne, die sich die Künstlerin zu Eigen macht. Sie arbeitet mit einem reduzierten Vokabular, wobei es ihr gelingt, dem Material eine verblüffende Leichtigkeit zu entlocken. Architekturfragmente, ihrem Kontext entrissen, werden im Bild neu verbunden und schaffen der räumlichen Logik zuwiderlaufende Formgebilde. Ebenen und Perspektiven verschachteln sich. Das wirkt mal kompakt, mal erzeugt es eine elegant strudelartige Dynamik.

Die Art, wie Dannert in *Morning Glory* Strukturen des Trellick Towers mit scharfmlinigen Partien anderer Bauten verschränkt, Nah- und Fernsicht kollidieren und eine irrwitzige Stadtlandschaft entstehen lässt, erinnert an Science-Fiction-Filme und die dystopischen Romane J. G. Ballards. Eine großformatige Collage aus gitterartigen Diagonalstrukturen wirkt in ihrer zersplitterten Formaflösung, als habe man Lyonel Feiningers 1919 entstandene *Kathedrale* mit Germaine Krulls neusachlichen *Métal*-Fotografien von 1928 in den Mixer geworfen. Weitere Bauhaus-Anklänge finden sich in der Einbeziehung des Raumes und den Mehrfachbelichtungen architektonischer Details, die vom Interesse der Künstlerin an Gestaltungsprinzipien konstruktivistischer Fotografie zeugen.

Durch diese zahlreichen Rekurse werden auch die einstigen Versprechen der Moderne thematisiert. Dennoch stellt sich in der Ausstellung die Frage, ob eine solch formale Ästhetisierung in der Lage ist, ein Bewusstsein für Gegenwart zu demonstrieren. Oder bietet sie lediglich eine Neuauflage früherer urbanismuskritischer Arbeiten? In ihrer Rückwärtsgerichtetheit, wie sie alle Bereiche kulturellen Schaffens erfasst hat, ist diese Kunst symptomatisch für die Praxis einer jüngeren Künstlergeneration. Fasziniert von Verfallsprozessen und Vergangenheitsrelikten, rückt sie das Ruinöse zivilisatorischen Fortschritts und einstige Utopien ins Licht. Wobei sie Gefahr läuft, sich in Bezügen zu erschöpfen und ihr größtes Kapital – die Gegenwart – schlicht zu verspielen.



MONTAGE ALS PRINZIP

Die Galerie Rupert Pfab zeigt Frauke Dannert

Frauke Dannert ist inzwischen keine Unbekannte mehr. In ihrer zweiten Einzelpräsentation bei Rupert Pfab macht die junge Künstlerin auch vor den vier Wänden – genauer gesagt dem Fußboden – der Galerie nicht Halt. Ein sorgsam verlegter Teppich unterwandert die strenge Teilung der beiden Ausstellungsräume mittels einmontierter Intarsien; der fahlblaue Boden ist zudem mit einer schwarzen Rahmung versehen. Kunst, die ruhigen Gewissens mit Füßen getreten werden darf.

Seit ihrem Studium in Düsseldorf und London setzt sich Frauke Dannert mit architektonischen Strukturen auseinander, greift in diese ein und bricht sie auf. Dabei geht sie weniger brachial vor als einst Gordon Matta-Clark oder Monica Bonvicini. Um Architekturen zu sprengen, braucht sie weder Hammer noch Motorsäge; sie bevorzugt einfache Werkzeuge wie Skalpell, Kleber und Kopierer. In der aktuellen Ausstellung *I was here* sind es erneut brutalistische Betonbauten der 1950er- bis 1970er-Jahre, deren Abbildungen sie aus Publikationen herauskopierte, zerschnitt und zu eigenwilligen Konstruktionen zusammensetzte. Die Funktion und spezifische Ästhetik der wuchtigen, von geometrischen Körpern bestimmten Gebäude scheinen in ihren Collagen zwar noch durch, werden aber in die freie Struktur einer eigenen Wirklichkeit überführt. Mal finden sich die einzelnen Elemente zu tänzerischen oder figürlichen Kompositionen, mal wachsen Architekturutopien in die Höhe und wecken Assoziationen an Fritz Langs Filmklassiker *Metropolis* oder den Turm des russischen Konstruktivisten Wladimir Tatlin.

Neben Dannerts Gespür für Raum, Rhythmus und Geschichte zieht einen aber vor allem die feine Stofflichkeit ihrer Arbeiten in den Bann. Wunderbar spiegeln die grobkörnigen Kopien das Rohe des Betons, greifen Messing- oder Aluminiumplatten als Bildträger die in den Gebäuden verwendeten Materialien auf. Dass es hier weniger um die Collage als Technik, denn um die Montage als Prinzip des Wirklichkeitsbezuges geht, zeigen Dannerts kleinformartige Fotografien. Hier hat sie ein Negativ mehrfach überfotografiert, so dass der Schwarz-Weiß-Abzug die Wirklichkeit nicht abbildet, sondern in ein Vexierspiel überführt: Was sehen wir? Kommoden, einen Innenraum oder die abstrakte Komposition geometrischer Grundformen?

Die Vielfalt und Konsequenz, mit der Frauke Dannert die Möglichkeiten der Montage in verschiedenen Medien verfolgt, überzeugt und weckt Vorfreude auf die kommenden Ausstellungen.

IMPRESSUM

Diese Publikation erscheint anlässlich der Veranstaltung:

KUNSTKRITIK LABOR

1. - 2. und 22. - 23. Juni 2012

HERAUSGEBER:

KAI 10 | Raum für Kunst der Arthena Foundation

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

KONZEPT UND LEITUNG:

Noemi Smolik

REFERENTEN:

Jörg Heiser, Niklas Maak, Astrid Mania,
Jörg Scheller

Alle Rechte, insbesondere das Recht auf Vervielfältigung und Verbreitung sowie Übersetzung, vorbehalten. Kein Teil dieses Werkes darf in irgendeiner Form ohne schriftliche Genehmigung des Herausgebers reproduziert werden oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

AUTOREN:

Jörg Heiser, Niklas Maak, Astrid Mania, Jörg Scheller, Noemi Smolik
Sarah Alberti, Charlotte Lindenberg, Britta Peters, Andreas Prinzing, Michael Stockhausen

© KAI 10 | Arthena Foundation, die Künstler, die Autoren

REDAKTION DES KATALOGS:

Julia Schleis

KAI 10 | Raum für Kunst
Arthena Foundation

KOORDINATION DER VERANSTALTUNG:

Julia Schleis

Kaistraße 10
40221 Düsseldorf
Tel. +49 (0)211 99 434 130
Fax +49 (0)211 99 434 131
info@kaistrasse10.de
www.kaistrasse10.de

ASSISTENZ:

Birgit Popien, Tanja Fernholz

GRAFISCHE GESTALTUNG:

Bobbi Fleisch, Hamburg / Berlin

VORSITZENDE ARTHENA FOUNDATION:

Monika Schnetkamp

LEKTORAT:

Julia Höner, Susanne Kalf-Muhtaroglu,
Julia Schleis

PROJEKTLEITUNG:

Julia Höner, Julia Schleis

FOTOGRAFIE:

Zsu Szabó; Arne Reimann

(Ausstellung *Frauke Dannert I was here*)