

Inauguraldissertation

„Bedeutung von Kunstkritik in wissenschaftlichen
und populärwissenschaftlichen Medien“

zur Erlangung des Grades
eines Doktors der Philosophie

im Fachbereich Sprach- und Kulturwissenschaften
der Johann-Wolfgang-Goethe-Universität zu Frankfurt am Main

vorgelegt von Charlotte Lindenberg
aus Hofheim am Taunus

Einreichungsjahr 2020

Erscheinungsjahr

1. Gutachter/-in: Prof. Dr. Verena Kuni
2. Gutachter/-in: Prof. Dr. Georg Peez

Tag der mündlichen Prüfung 23.02.2022

Inhalt	
Titel	Seite
0.1 Titelblatt	
0.2 Inhalt	1
Teil 1 Einleitung	7
1.1 Gegenstand der Arbeit	8
1.2 Verfahrenstechnische Hinweise	9
1.2.1 Zur Verwendung ambivalenter Begriffe	9
1.3 Geschichte der Kunstkritik	9
1.3.1 SchlieÙe dein leibliches Auge: Wie Kunstkritik zu sich selbst fand	9
1.3.2 Habemus papam: Historische Autoritäten	10
1.3.2.1 Die Geburt der Kunstkritik aus dem Geist der Gig-Economy	10
1.3.2.2 Was haben sie denn? Die unwiderstehliche Leichtigkeit des Sinns	11
1.3.3 Die kaiserlose, die schreckliche Zeit oder: Do we need another hero?	11
1.3.4 Was tun? Kunstkritische Hoheitsgebiete im Wandel der Zeit	12
1.4 Mitbe-werber: <i>frieze</i> und <i>Texte zur Kunst</i> als kunstkritische Grenzsteine	13
1.4.1 Grundlegende Eigenschaften von <i>frieze</i> und <i>TzK</i>	13
1.4.1.1 <i>frieze</i> Zielsetzung	13
1.4.1.2 Themen	13
1.4.1.3 Form	14
1.4.1.4 Finanzierung	14
1.4.1.5 <i>frieze</i> aus der <i>TzK</i> -Perspektive	14
1.4.1.6 <i>TzK</i> Zielsetzung	15
1.4.1.7 Themen	16
1.4.1.8 Form	18
1.4.1.9 Finanzierung	19
1.4.1.10 <i>TzK</i> aus der Außenperspektive	20
Teil 2 Spektrum von Kunstkritik	21
2.1 Gründe der Differenzierung von Kunstkritik	21
Frage 1: Wodurch zeichnet sich die Zielgruppe aus?	21
2.2 Verhältnis analoger und digitaler Medien	25
2.2.1 Einbahnstraße: Von Geistern, Flaschen und der Rückführung ersterer in letztere	25
2.2.2 Gegenverkehr: Freundliche Übernahme	25
Frage 2: Welche Alleinstellungsmerkmale haben analoge und digitale Medien?	26
2.3 Ab- und Zuwendung: Das Auditorium spricht zurück	27
2.4 Kundenbindung im Zeitalter technischer Überholbarkeit	28
2.5 Wirtschaftliche Faktoren	28
Frage 3: Ist das Ausüben verschiedener Tätigkeiten aufschluss- oder konfliktreich?	29

Teil 3 Kategorien von Kunstkritik	30
3.1 Eigenschaften von Periodika: Geschichte, Funktion, visuelle Identität, Rezeption, Haltbarkeit	30
3.2 Inhaltlicher Anspruch von Periodika: Wissenschaftlich, populär, populärwissenschaftlich	31
Frage 4: Wie lässt sich die Zeitschrift kategorisieren?	33
3.3 Aktivismus in Periodika	35
Frage 5: Welche Texte lassen persönliches Engagement erkennen?	35
3.4 Art Writing	35
Frage 6: Unterscheiden sich Kriterien künstlerischer Texte und Kunstkritik?	37
Frage 7: Welche Beispiele für Art Writing existieren?	39
3.4 Fachbücher	39
Frage 8: Können negative Kommentare den Gegenstand aufwerten?	40
3.5 Journalistische Texte	41
3.6 Kommerzielle Texte	41
Teil 4 Funktionen von Kunstkritik	42
4.1 Kunstkritik als Wertbesprechen	42
Frage 9: Sind Information, Interpretation und Wertung getrennt?	42
4.2 Kunstkritik als Anwalt von Kunst	43
4.3 Kunstkritik als pädagogische Handreichung	43
4.4 Cui bono? Kunstkritik als Beschreibung des Kunstbetriebs	44
Frage 10: Welchen Anteil haben Beschreibungen des Kunstbetriebs?	45
4.5 Kunstkritik als Kommunikationsangebot	46
4.6 Wer weiß? Kunstkritik als Rechtsinhaber	46
Frage 11: Was wissen Künstler*innen über ihre Arbeit?	48
4.7 Kunstkritik als Übersetzung von Kunst	49
Frage 12: Welchen Stellenwert haben Übertragungen visueller in verbale Form?	50
4.8 Kunstkritik als Analyse	52
4.9 Kunstkritik als Interdisziplin	53
Frage 13: Wie wird Kunstkritik definiert?	55
4.10 Kunstkritik als Politik mit anderen Mitteln	57
Frage 14: Wie einflussreich ist Kunstkritik?	58
Teil 5 Funktionsstörungen von Kunstkritik	61
5.1 Chronische Krise	61
Frage 15: Ist die Krise der Kunstkritik noch aktuell?	63
5.2 Professionelles Selbstverständnis	65
Frage 16: Wie verhält sich Kunstkritik zum Kunsthandel?	67
5.3 Kunstkritik als Leitkultur	69
Frage 17: Wer erzeugt wie Reputation der Zeitschrift?	70

5.4 Kunstkritik als Verkaufshilfe	70
5.5 Erfreuliche Erbitterung	73
Frage 18: Was wird negativ kritisiert?	74
Frage 19: Welche Texte lösten Verärgerung aus?	75
5.6 Curacritics	76
Teil 6 Theorie	78
6.1 Wahl der Waffen	78
Frage 20: Wie methodisch geht Kunstkritik vor?	78
6.2 Bedeutung von Theorie	80
6.3 Geschichte von Theorie	80
6.4 Gegenwart von Theorie	80
Frage 21: Welche Bedeutung hat welche Art von Theorie?	81
Teil 7 Gegenstände der Kunstkritik	83
7.1 Worüber man nicht sprechen kann: Themenwahl im Ausschlussverfahren	83
7.2 Kunstgeschichte	83
Frage 22: Wird Vergangenes vergegenwärtigt und Gegenwärtiges historisiert?	85
7.3 Alles andere: Keine-Kunst in der Kunstkritik	88
Frage 23: Welche Bedeutung kommt dem Kontext des Werks zu?	89
7.4 Kunstwerke	93
Frage 24: Wie wird Kunst in der Zeitschrift definiert?	95
7.5 Das Leben der Anderen: Soziale Aspekte der Themenwahl	99
Frage 25: Welche Inhalte haben sich wie geändert?	100
Frage 26: Welche Kunstkritik wird wahrgenommen?	101
Teil 8 Einzelne Themen in <i>frieze</i> und <i>TzK</i>	105
8.1 Ausgewählte Themen in <i>frieze</i>	105
8.1.1 Institutionskritik	105
8.1.2 Kunstbetrieb	105
8.1.3 Politische Kunst	106
8.2 Ausgewählte Themen in <i>TzK</i>	109
8.2.1 Appropriation	109
8.2.2 Biopolitik	109
8.2.3 Forschende Kunst	115
8.2.4 Institutionskritik	117
8.2.5 Kunstbetrieb	118
8.2.6 Kunstkritik	119
8.2.7 Politische Kunst	119
8.2.8 Populärkultur	122
8.2.9 Sammeln	129
Teil 9 Kriterien zur Beurteilung von Kunstkritik	131
9.1 Wozu Kriterien?	131

9.2 Einzelne Kriterien zur Beurteilung von Kunstkritik allgemein	132
Inhalt: 9.2.1 Aktualität, 9.2.2 evokative Kraft, 9.2.3 Erweiterung des Kunstbegriffs, 9.2.4 Heterogenität, 9.2.5 Informationsgehalt, 9.2.6 Konfliktbereitschaft, 9.2.7 literarische Qualität, 9.2.8 Ökonomie der Mittel, 9.2.9 Originalität, 9.2.10 Präsenz des Autors, 9.2.11 Sachkenntnis, 9.2.12 Selbstreflexion, 9.2.13 Struktur; 9.2.14 Trennschärfe, 9.2.15 Unterhaltungswert.	132
9.3 Kriterien zur Beurteilung von Kunstkritik in <i>frieze</i>	139
Inhalt: 9.3.1 Anarchischer Charakter, 9.3.2 Angemessenheit, 9.3.3 Informationsgehalt, 9.3.4 Konkretion, 9.3.5 literarische Qualität, 9.3.6 Opposition, 9.3.7 Präzision, 9.3.8 Selbstreflexion, 9.3.9 Sorgfalt, 9.3.10 Subjektivität, 9.3.11 Suggestivität, 9.3.12 Unterhaltungswert, 9.3.13 Vielfalt.	139
9.4 Kriterien zur Beurteilung von Kunstkritik in <i>TzK</i>	146
9.4.1 Folgerichtigkeit, 9.4.2 Konkretion, 9.4.3 Kontextualisierung, 9.4.4 Kritik, 9.4.5 literarische Qualität, 9.4.6 Positionierung, 9.4.7 Selbstreflexion, 9.4.8 Sorgfalt.	146
Teil 10 Urteile	160
10.1 Psychologische und soziale Funktion von Bewertung	160
10.2 Sense and Sensibility: Informationsverarbeitung bei der Rezeption	160
10.3 <i>Pride and Prejudice</i> : Distinktion durch Rezeption	160
10.4 Gegen Urteile	161
10.4.1 Wo ist das Problem?	161
10.4.1.1 Kunst entzieht sich Dualismen	162
10.4.1.2 Urteile fingieren Objektivität	162
10.4.1.3 Urteile zielen auf Objekte und treffen Subjekte	163
10.4.1.4 Urteilsverzicht verhindert Simplifizierung	163
10.4.1.5 Urteile sind grundsätzlich veraltet	164
10.4.1.6 Urteile behindern die Wahrnehmung	164
Frage 27: Wo wird gegen das Aussprechen von Werturteilen argumentiert?	164
10.5 Für Urteile	165
10.5.1 Warum ist das kein Problem?	165
10.5.2 Urteile als Ein- statt Vorladung	166
10.5.3 Urteile als Inflationsbremse	166
Frage 28: Ist Herstellen künstlerischer Hierarchien ein Anliegen?	167
10.5.4 Urteile als Bürgerwehr	168
10.5.5 Urteile als Alternative zur natürlichen Auslese des Marktes	168
10.5.6 Urteile als Mittel der Erkenntnis	168
Frage 29: Dominiert Vermeidung von oder Bekenntnis zu Subjektivität?	169
10.5.7 Urteile beleben das Geschäft	170
10.5.8 Urteile als Verfassungsschutz	170
Frage 30: Wo wird für künstlerische Qualitätsurteile argumentiert?	170

10.6 Alternativen zu Urteilen	171
10.6.1 Wir müssen weiter	171
10.6.2 Ästhetisch erfahren	172
10.6.3 Ignorieren	172
10.6.4 Kontextualisieren	173
Frage 31: Woher nehmen Kritiker*innen Alternativen zum Bestehenden?	173
Teil 11 Kriterien zur Beurteilung von Kunst	175
11.1 Sein oder Nichtsein	175
11.2 Gegenwärtiger Stand	175
Frage 32: Wo werden Kriterien thematisiert?	176
11.3 Historische Entwicklung von Kriterien	180
Frage 33: Wer entwickelt Beurteilungskriterien?	181
11.4 Externe Kriterien	182
11.4.1 Die Kraft des Kaufs	182
11.4.2 Die Kraft der Dauer	183
11.4.3 Die Kraft der Emotion	184
11.4.4 Die Kraft des jpps oder das Kunstwerk im Zeitalter seiner Unreproduzierbarkeit	184
11.5 Einzelne Kriterien zur Beurteilung von Kunst allgemein	185
11.5.1 Zur Struktur	185
11.5.2 Kriterien: 11.5.2.1 Ästhetische Wirkung, 11.5.2.2 Affektive Wirkung, 11.5.2.3 Aktualität, 11.5.2.4 Analytischer Gehalt, 11.5.2.5 Anschlussfähigkeit, 11.5.2.6 Ausstellbarkeit, 11.5.2.7 Emotionaler Gehalt, 11.5.2.8 Humor, 11.5.2.9 Innovation, 11.5.2.10 Integration der Geschichte, 11.5.2.11 Kontingenz, 11.5.2.12 Negation, 11.5.2.13 Opposition, 11.5.2.14 Prägnanz, 11.5.2.15 Prozess, 11.5.2.16 Räumlicher Bezug, 11.5.2.17 Selbstreflexion, 11.5.2.18 Sensibilisierung, 11.5.2.19 Technik, 11.5.2.20 Überwältigung, 11.5.2.21 Utopie, 11.5.2.22 Zeitbezug.	186
11.6 Eigenschaften einer zeitgemäßen Kunstkritik	196
11.6.1 Förderung der Wahrnehmung; 11.6.2 Herstellen von Bezügen zwischen Kunst und Nicht-Kunst; 11.6.3 Beurteilung des Anspruchs.	196
11.6.4 Ausblick	197
Teil 12 Literatur	199
12.1 Print-Veröffentlichungen ohne <i>frieze</i> und <i>Tzk</i>	199
12.2 Online zugängliche Audio-Veröffentlichungen ohne <i>frieze</i> und <i>Tzk</i>	203
12.3 Online zugängliche Print-Veröffentlichungen ohne <i>frieze</i> und <i>Tzk</i>	204
12.4 <i>frieze</i>	207
12.5 Print-Veröffentlichungen von <i>frieze</i> -Autor*innen ohne <i>frieze</i>	211
12.6 Online zugängliche Audio-, Print- und Video-Veröffentlichungen von <i>frieze</i> -Autor*innen	211
12.7 <i>Tzk</i>	213

12.8 Print-Veröffentlichungen von <i>TzK</i> -Autor*innen ohne <i>TzK</i>	221
12.9 Online zugängliche Audio-, Print- und Video-Veröffentlichungen von <i>TzK</i> -Autor*innen	221
12.10 Sonstige Quellen	223
13 Lebenslauf	224
14 Erklärung	226

Teil 1 Einleitung

1.1 Gegenstand der Arbeit

Im Mittelpunkt stehen Funktionen von Kunstkritik hauptsächlich in Europa von den 1990er Jahren bis ca. 2019. Angesichts dieser räumlichen und zeitlichen Grenzen werden grundsätzliche Informationen wie Geschichte und Kategorien kunstkritischer Veröffentlichungen nur ausnahmsweise erwähnt. Anliegen ist die Untersuchung von Eigenschaften auf bildende Kunst bezogener Sprache, die ungeachtet wechselnder Medien bestehen. Seit dem Verfassen dieses Textes hat sich die Medienlandschaft wie folgt gewandelt: Maschinelle Sprachverarbeitung galt öffentlich noch nicht als gleichwertige Form der Texterstellung. Die Nutzung hier erwähnter Informationsträger schwankte, während die Sozialer Medien zunahm. Deren diverse Plattformen wurden erfunden, erneuert, ersetzt. Gleiches gilt für kollaborative Software: Während bis ca. 2019 Videokonferenzen überwiegend im beruflichen Zusammenhang stattfanden, verzeichnete audiovisuelle Gruppenkommunikation von 2020 bis ca. 2022 Zuwachs, bevor sich ihre Anwendung wieder in den gewerblichen Bereich verlagerte. Anders als in den ersten beiden Jahrzehnten dieses Jahrhunderts, da Konsument*innen die Träger ihrer Umgangsformen relativ bewusst auswählten, sind audiovisuelle Echtzeitunterhaltungen inzwischen Standard, so dass Formate beliebig zum Einsatz kommen. Dieweil sich die Verbreitung von Information demnach von linearen zu interaktiven Vertriebsformen verschob, ist das Medium der Sprache bewegten, statischen und zeichenhaften Bildern gewichen. Wo keine Bilder verfügbar sind, findet Verbalisierung als gesprochene statt schriftliche Sprache statt. Ob aufgezeichnet oder -geschrieben, basiert die Wahrscheinlichkeit der Kenntnisnahme verbaler Mitteilungen auf Vereinfachung und -kürzung. Das eingangs erwähnte Interesse an überdauernden Eigenschaften bezieht sich daher auf eine Mitteilungsform von – rein – historischer Bedeutung.

Es folgt ein Überblick über die Inhalte der elf Teile. Mit Ausnahme des letzten werden die an Kunstkritik gestellten Fragen aus jeweils drei Perspektiven behandelt: Die erste bilden kunstkritische Formen und Inhalte seit den 1980er Jahren bis 2019. Die zweite und dritte hingegen besteht aus Ausgaben der vorrangig auf bildende, teilweise auch darstellende Kunst bezogenen Periodika *frieze* und *Texte zur Kunst* (im Folgenden *TzK*). Inwieweit sich deren Methoden und Inhalte unterscheiden, ist Gegenstand der Untersuchung. Die Auswahl des aus den Zeitschriften gewonnenen Materials stützt sich auf Ausgaben beider Publikationen zwischen 2009 und 2019, da innerhalb dieses Zeitraums, nämlich 2011 und 2016, beide ihr zwanzig- und fünfundzwanzigjähriges Bestehen zur Bestandsaufnahme nutzten, was ihren Vergleich nahelegt, sowohl miteinander als auch den ihrer anlässlich der Jahrestage formulierten Absichtserklärungen. So wird aus jeweils einer alle Kunstkritik betreffenden Problematik eine Frage abgeleitet¹, erläutert und anschließend seitens einer oder beider Zeitschriften thematisiert, was das jeweilige Thema mittels prinzipieller und spezieller Herangehensweisen entwickelt.

1 Diese Fragen sind in der Höflichkeitsform an die zweite Person Singular adressiert, weil sie zuweilen von einem Gesprächspartner beantwortet wurden.

Teil 1 gibt einen Überblick über Kunstkritik allgemein, und die in *frieze* und *TzK* im besonderen. Teil 2 differenziert Auffassungen der kunstkritischen Funktion, und die Teile 3 bis 5 das Spektrum kunstkritischer Aktivität einschließlich benachbarter Kategorien, Formate, Ziele und Hindernisse. Teil 6 behandelt theoretische Konzepte kunstkritischen Denken; Teil 7 zählt dauerhaft präzente Gegenstände, bevor deren Konkretisierung in beiden Magazinen in Teil 8 Perspektiven verdeutlicht, ohne die angedeuteten Diskussionen zu führen. Teil 9 widmet sich Kriterien zur Beurteilung von Kunstkritik – abermals zunächst allgemeinen, gefolgt von denen aus *frieze* und *TzK*. Die Funktion des Beurteilens von Kunst und Kunstbetrieb erläutert Teil 10, um im elften Teil dazu notwendige Kriterien zu präsentieren. Entgegen der bisher praktizierten Dreiteilung sind die Argumente diesmal zusammengefasst zwecks Entwicklung eines Kriterienkatalogs, dessen Gebrauch der Nachweis des Ursprungs seiner Bestandteile erschweren würde. Dieser Darlegung der im genannten Zeitraum geltenden Parameter der Beurteilung von Kunst schließen sich die von der Autorin präferierten an, gefolgt von Vermutungen über zukünftige Zuständigkeiten der Kunstkritik.

1.2 Verfahrenstechnische Hinweise

Begriffsdefinitionen: Das Adjektiv „sozioökonomisch“ findet Verwendung anstelle von „politisch“, das sich als – auch individuelle – Wechselwirkung sozialer und ökonomischer Faktoren definieren lässt. Ihre kollektive Manifestation wird als „gesellschaftlich“ bezeichnet.

Formatierung: Die uneinheitliche Kursivschreibung der Titel von Publikationen entspricht der innerhalb von Zitaten angewandten Schreibweise.

Geschlechtsspezifische Formulierungen: Die der derzeit dominierenden Konvention entsprechende Endung „*in / *innen“ kommt nicht zur Anwendung bei generischen, die keine Individuen samt ihrer Geschlechtsidentität bezeichnen. Betrachter*in/en wird zumeist durch Rezipient*in/nen ersetzt, weil bildende Kunst nicht nur den Gesichtssinn betrifft.

Personalpronomen: Die unter „9.2 Präsenz des Autors“ erwähnten akademischen Vorbehalte gegen Verwendung der ersten Person Singular missachte ich, weil die einzige Alternative zum trügerischen Pluralis majestatis in „die Autorin“ besteht, was ebenso irreführend ist innerhalb eines Textes voller Autorinnen.

Reihenfolgen: Aufzählungen erfolgen in der Regel alphabetisch, um der Suggestion von Bedeutungshierarchien entgegenzuwirken. Gerade wo thematische Gruppierungen Sinn stiften könnten, soll die Formgebung der amorphen Masse unterbleiben, um ihre Strukturierung den somit Teilnehmenden zur Verfügung zu stellen.

Stilmittel: Verfremdete Wörter, darunter durch Bindestriche in ihren Bestandteilen betonte Begriffe suggerieren Bedeutungen und Subtexte, ohne durch Erklärungen die Argumentation zu unterbrechen. Abwandlungen bekannter Titel und Zitate erheben keinen Anspruch auf inhaltliche Verwandtschaft, sondern Einprägsamkeit. Sämtliche Maßnahmen sollen einen abstrakten Text abwechslungsreich gestalten.

Übersetzungen: Im Text sind sämtliche Zitate aus dem Englischen übersetzt, um den Lesefluss zu unterstützen. Angelsächsische Lehnswörter sind nach Möglichkeit² durch deutsche Synonyme ersetzt.

Zeichensetzung: Einfache Anführungszeichen markieren Titel von Veranstaltungen und signalisieren Distanz zu von ihnen eingeschlossenen Ausdrücken.

Zeitform: Der Text ist im Präsens gehalten, während die einfache Vergangenheit die Abgeschlossenheit historischer Ereignisse andeutet.

Zitate: Wörtliche Aussagen aus beiden Zeitschriften werden ergänzt von solchen ihrer Redakteur*innen, die außerhalb von *frieze* und *TzK* veröffentlicht wurden. Erläuterung, Kommentierung sowie alternative Positionen entstammen gedruckten und gesprochenen Äußerungen kunstkritischer Tätiger aus dem gleichen Zeitraum. Nur wenn unverzichtbar zum Verständnis sind Namen Angaben zur Berufstätigkeit beigefügt, weil sie sich ändern können und oft mehrdeutig sind.³

Die Häufigkeit direkter Zitate⁴ verdankt sich der Tatsache, dass ihnen be- wie unbeabsichtigte Haltungen zuverlässiger zu entnehmen sind als ihren (An-)Verwandlungen: „Ich ziehe den Wortlaut Paraphrasen oder verkürzenden Zusammenfassungen vor und bin bekennender Nuancen-Langweiler.“⁵ Da jedes Textbeispiel Manipulation durch Auswahl und -schnitt impliziert, lässt diese Beeinträchtigung des Beobachteten durch die Beobachtung Authentizität nicht gewährleisten, aber respektieren. Mit eckigen Klammern gekennzeichnete Auslassungen stärken bedeutungstragende Aussagen durch Entfernung irrelevanter.

1.2.1 Zur Verwendung ambivalenter Begriffe

Kunstkritik ist Analyse, Beurteilung und Kommentierung von Objekten und Prozessen bildender und darstellender Kunst, sowie ihrer Bedingungen. Die Gewichtung der Komponenten hängt ab von Produzent*innen, Rezipient*innen und den Strukturen, die Inhalte und Formen der Kunstkritik transportieren. Strukturen bestehen aus allen Mitteln, die Botschaften zwischen Sender und Empfänger vermitteln.

1.3 Geschichte der Kunstkritik

1.3.1 Schließe dein leibliches Auge: Wie Kunstkritik zu sich selbst fand

Verstärkte öffentliche Sichtbarkeit von Gegenwartskunst seit den 1980er Jahren infolge der gestiegenen Zahl professioneller Künstler*innen, ihrer Medien, Abnehmer*innen und Ausstellungsmöglichkeiten hatte eine entsprechende Menge an Begleitmaterial nach sich

2 Für manche Anglizismen wie „gig-economy“ existieren (noch) keine Übersetzungen; für andere missverständliche, wie beispielsweise die mehrdeutige Übersetzung von „Sponsor“ als Förderer, Geldgeber, Schirmherr oder Träger.

3 Vergleiche die Aufzählung gleichzeitig ausgeübter Tätigkeiten in „2.5 Wirtschaftliche Faktoren“.

4 In eckigen Klammern befindliche Worte innerhalb von Zitaten sind Kommentare von mir sowie eingefügte Wörter, z.B. „[...] und]“, die Satzteile verbinden.

5 Collini 2016, S.5, Übersetzung CL.

gezogen. Diese schriftlichen, seltener in Fernsehen und Radio verbreiteten, später digitalen Publikationen widmeten sich der Vermittlung moderner und zeitgenössischer Kunst an interessierte Laien, sowie Fragen zur Erzeugung von gesellschaftlichem und finanziellem Status im Zusammenspiel von Kunstgeschehen, Kunstwissenschaft und Kunstmarkt. Die Untersuchung der Bedingungen kultureller und ökonomischer Relevanz machte Verschiebungen der Aufgabenverteilung zwischen Institutionen, Kurator*innen, Publikationen, Sammler*innen und Sponsor*innen sichtbar. Die abnehmende Bedeutung publizistischer zugunsten privatwirtschaftlicher Akteure veranlasste Autor*innen und Medien zur Reflexion vergangener und zukünftiger Zuständigkeiten.

Zwischen dem kommerziellen Erfolg des Neo-Expressionismus der 1980er Jahre und dem der Young British Artists im darauf folgenden Jahrzehnt hatte die Wertsteigerung und die davon mitbegründete Popularität aktueller europäischer Kunst für Erstaunen gesorgt angesichts der scheinbaren Emanzipation der Preise von nachvollziehbaren Erwägungen. Das Interesse an der Entstehung von Wert – sei er historischer, kultureller, materieller, ökonomischer, psychologischer, sozialer oder technischer Art – weckte Interesse am Phänomen Qualität samt der sie konstituierenden Kriterien.⁶ Die Suche nach den ihre Aufsichtspflicht vernachlässigenden Diensthabenden führte zur Selbstbefragung der Kunstkritik, die fortan sich und anderen Rechenschaft ablegte über ihre Grenzen, Möglich- und Verantwortlichkeiten.⁷

1.3.2 Habemus papam: Historische Autoritäten

1.3.2.1 Die Geburt der Kunstkritik aus dem Geist der Gig-Economy

1976 füllt ein Fragezeichen den Umschlag einer Aufstellung von Magazinen zu zeitgenössischer Kunst. Drei Jahrzehnte später konstatieren die Autorinnen Eugenia Bell und Emily King unverändert öffentliches und wissenschaftliches Schulterzucken gegenüber dem Dunklen

⁶ Im deutschsprachigen Bereich verhiessen allein 2007 Titel wie Jörg Heisers *Plötzlich diese Übersicht. Was gute zeitgenössische Kunst ausmacht* oder Hanno Rauterbergs *Und das ist Kunst?! Eine Qualitätsprüfung* eine aus Sicht von Teilen des Kunstpublikums überfällige Auseinandersetzung mit Grundsatzfragen. 2008 veröffentlichte Stefanie Lucci ähnliche Überlegungen in *Um die Ecke denken. Zur Konstruktion von Qualitätsmerkmalen und Funktionen zeitgenössischer Kunst*, und im selben sowie folgenden Jahr organisierte und dokumentierte die Montag-Stiftung Bildende Kunst zwei Symposien unter dem Titel 'Sprache als Tarnung? Das Dilemma der Kunstkritik'.

⁷ Darunter 2003 in Christian Demands *Die Beschämung der Philister. Wie die Kunst sich der Kritik entledigte* oder die von Harry Lehmann 2012 herausgegebene Anthologie *Autonome Kunstkritik*. Was den englischen Sektor betrifft, verfassten Matthew Arnatt und Matthew Collings 2004 eine Polemik unter dem zweideutigen Titel *Criticism*, bevor in einer 2006 von Raphael Rubinstein veröffentlichten Textsammlung mit der ebenso ambivalenten Überschrift *Critical Mess* sich „Kunstkritiker*innen dem Zustand ihrer Praxis“ widmeten. Wegweisende Publikationen waren die Dokumentation des Symposiums 'Neue Kunstkritik in Frankfurt' 1999; die 2008 von James Elkins und Michael Newman organisierte Veranstaltung 'The State of Art Criticism'; eine Tagung in Vancouver 2010 namens 'Judgment and Contemporary Art Criticism'; ein im selben Jahr von Daniel Birnbaum und Isabelle Graw herausgegebener Sammelband mit dem zuversichtlichen Titel *The Power of Judgement*; Jane Rendells *Site-Writing, The Architecture of Art Criticism* sowie ein 2010 im Rotterdamer Witte de With Center for Contemporary Art stattfindendes Symposium namens 'The Critics. The Curators. The Artists'. 2013 widmete die Zeitschrift *Kunstforum* der *Lage der Kunstkritik* und 2015 dem *Kunsturteil* jeweils eine Ausgabe. 2015 folgten der Reader *Spaces for Criticism. Shifts in Contemporary Art Discourses*; 2016 die Anthologie *The Magazine* sowie Ines Kleesattels *Politische Kunst-Kritik zwischen Rancière und Adorno*, und 2018 Jarrett Earnests *What it Means to Write About Art. Interviews with art critics*.

Kontinent.⁸ Fünf weitere Jahre später ist das nicht mehr der Fall und Kunstkritik sich selbst zum Lieblingsthema geworden.⁹

Seit dem 19. Jahrhundert basiert ihre Geschichte maßgeblich auf Inhaber*innen jeweils zweier Ämter wie Kunstkritik und Kunsthandel (Clement Greenberg, Daniel Henry Kahnweiler), Kunstkritik und Kunst (Donald Judd, Agnes Martin, Robert Morris, Hans Platschek, Ad Reinhardt, Bridget Riley, Robert Smithson, Jeff Wall und viele andere), Kunstkritik und Kunstgeschichte (Julius Meyer-Graefe, John Ruskin), Kunstkritik und Literatur (Guillaume Apollinaire, Charles Baudelaire, Friedrich Nietzsche, Oskar Wilde), Kunstkritik und Soziologie (Theodor W. Adorno, Arthur Danto, György Lukács). Chronologisch endet mit Clement Greenberg die Reihe mehrheitlich anerkannter Autoritäten – mit Betonung auf mehrheitlich. Seither konsultierte Expert*innen erfreuen sich der Wertschätzung einzelner Gruppierungen mit diversen kunstkritischen Identitäten. Die Streuung des Angebots durch Stimmen von ähnlichem Status setzt unter Beteiligung von Greenbergs Schüler*innen wie Michael Fried und Rosalind Krauss ein.

1.3.2.2 Was haben sie denn? Die unwiderstehliche Leichtigkeit des Sinns

Die Solitäre der Vergangenheit verdanken ihre Autorität kunstgeschichtlichen oder -wissenschaftlichen Kenntnissen, deren Anbindung an andere Bereiche, dem mehr oder weniger ausgeprägten Wunsch nach politischer, sozialer und theoretischer Positionierung sowie der Fähigkeit, ihr Ausdruck zu verleihen. Rezipient*innen erreichen sie durch Anpassung an mentale und psychologische Bedingungen, zusammen mit der Vermittlung des Inhalts in verbal attraktiver Form. Die Raffinierung sperriger Gedankengänge zu handhabbaren Paragraphen mit Aphorismuspotential generiert die Überzeugungskraft, die Adressat*innen als Folgerichtigkeit interpretieren und akzeptieren. Die Bereitschaft zur Formulierung dezidierter Meinungen, mit der sich der Fürsprecher angreifbar bis unbeliebt macht, verdankt sich dem Glaube an objektiv korrekte und unkorrekte Annahmen, demzufolge der Wahrheit zum Recht zu verhelfen ist. Diese bis in die 1980er Jahre nahezu selbstverständliche duale Weltanschauung versorgt die Verfechter*innen mit einem Eifer, der den Wert des Verfochtenen steigert.

1.3.3 Die kaiserlose, die schreckliche Zeit, oder: Do we need another hero?

Der seither dominierende Eindruck abwesender kritischer Stimmen resultiert aus der Tatsache, dass nicht länger Einzelnen Deutungshoheit obliegt, sondern Urteilsfähigkeit geteilt wird von einer Kohorte ähnlich Einflussreicher, deren individuelle Relevanz zeitlich begrenzt und deren Kategorisierung angesichts ihrer Vielzahl kaum möglich ist. So wurde die Suche nach allseits respektierten Koryphäen abgelöst von der nach Sachverständigen für spezifische Themen zu spezifischen Zeiten auf spezifischen Plattformen für spezifische Zielgruppen. Was die Rezeption des Inventars betrifft, lässt sich im Zuge einsetzender Theorie-Dysphorie seit den 1990er Jahren

⁸ Bell, Eugenia / King, Emily: Collected Writings, in: <https://frieze.com/article/collected-writings>. [Letzter Zugriff 23.06.2019], Übersetzung CL.

⁹ Ein Beispiel war die Präsentation von Kunstzeitschriften während der 2007 veranstalteten documenta 12.

Gleichgültigkeit gegenüber vergangenen Standards beobachten infolge abnehmenden Konsums gedruckter Texte und zunehmenden Vertrauens auf die eigene Originalität. Autor*innen wiederholen unwissentlich bereits Formuliertes oder verwenden fehlerhafte Zitate ihnen fremder Quellen. Solche Raderfindungen behindern die Nutzung früherer Erkenntnisse zur Entwicklung neuer durch Verharren in bestehenden Stadien.

1.3.4 Was tun? Kunstkritische Hoheitsgebiete im Wandel der Zeit

Der Vergleich einstiger und gegenwärtiger Funktionen lässt eine Verlagerung der an Kunstkritik gestellten Erwartungen erkennen von der Begutachtung zu Kontemplation und zurück zum Schiedsspruch. Seit der Entwicklung eines freien Kunstmarkts im 18. Jahrhundert hatte die Aufgabe in Zeitungen erscheinender Kolumnen in der Beurteilung von Kunst und Kunstgeschehen anhand mehrheitlich geteilter Maßstäbe bestanden. Vom ausgehenden 19. bis in die 70er Jahre des 20. Jahrhunderts gründeten die Urteilkriterien zusätzlich auf Prioritäten von als Autorität anerkannten Individuen. Doch der seit den 1970er Jahren Kreise ziehende Abfall vom Glaube an absolute Werte zugunsten universeller Relativität ließ Rechtsprechung als unvereinbar mit ihrem künstlerischen Gegenstand erscheinen, widerspricht doch ein nach menschlichem Ermessen unermessliches Phänomen menschlichem Ermessen – zumindest nach Dafürhalten derer, die Kunst als eine überhistorische Materialisierung von Freiheit begriffen. Nachdem Vergleich und Argumentation somit als Anmaßung geächtet waren, avancierte für wertfrei gehaltene Beschreibung des Sichtbaren zur vorrangigen Verantwortung von Texten, die nicht länger als Kritik galten. Doch im Verlauf der quantitativen Ausweitung von Herstellung und Vertrieb von Kunst und dem damit einhergehenden Verdacht nur mehr kommerziell regulierter Ein- und Ausschlusskriterien sah sich solche Schilderung von Wahrnehmung dem Vorwurf der Affirmation, wenn nicht gar pseudo-wissenschaftlicher Rechtfertigung außerkünstlerisch motivierter Urteile und mithin wirtschaftlicher Indienstnahme ausgesetzt. Es folgte der Ruf nach offensiver Positionierung als Gegengewicht zur marktorientierten Auf- und Abwertung der Ware Kunst. Doch die Preisgabe seit Jahrzehnten nur noch selten angefragter Schiedssprüche allein hätte nicht die Existenzberechtigung einer Nischenkreatur in Zweifel gezogen, wäre sie dem steigenden Bedarf nach Vermittlung der ihrer zunehmend bedürftigen Gegenwartskunst nachgekommen. Was dieser entrüstet eingeforderten Handreichung entgegenstand, war die in auf Kunst bezogenen Texten verwendete Sprache, die als in betriebsinternen oder aber akademischen Konventionen befangen galt und außerhalb dieser Logen ansässige Adressat*innen verfehlte.

Der resultierende Entzug öffentlicher Aufmerksamkeit verlief parallel zur Umstrukturierung der Medienlandschaft, deren bereits seit den 1990er Jahren angeschlagene physische Ausdrucksmittel zusätzlich Einbußen verzeichneten dank der Ersetzung professioneller Pressetätigkeiten durch Soziale Medien Anfang dieses Jahrhunderts. Die Vielzahl und -falt kunstbezogener audiovisueller Formate kam den diversen Bedürfnissen der Klientel entgegen. Innerhalb des kompetitiven Feldes

schärften professionelle Kritiker*innen ihr Profil durch wiedererkennbare Formen, Inhalte und Verfahren.

1.4 Mitbe-werber: *frieze* und *Texte zur Kunst* als kunstkritische Grenzsteine

In Bezug auf Themen und deren Vermittlung markiert *TzK* ein Extrem, *Frieze* eine Alternative dazu. Dieser erste Abschnitt des Vergleichs zweier Vertreter kunstkritischer Erwartungen beschränkt sich auf den Grund, ihnen eine repräsentative Rolle zuzuerkennen.

1.4.1 Grundlegende Eigenschaften von *frieze* und *TzK*

1.4.1.1 *frieze* Zielsetzung

Die 1991 von Amanda Sharp und Matthew Slotover gegründete und achtmal jährlich erscheinende englischsprachige Zeitschrift *frieze magazine* ist eine Publikation des Medien- und Veranstaltungskonzerns Frieze und behandelt Kultur der Gegenwart, nämlich Architektur, bildende und darstellende Kunst, Design, Film, Klangkunst, Literatur, Mode, Musik und Soziales in Beiträgen, die allgemeine Vorkenntnisse verlangen.

1.4.1.2 Themen

Akustisch ist der Titel identisch mit dem der 1988 in London von Studierenden des Goldsmith College veranstalteten Ausstellung 'Freeze', der Assoziationen des Fixierens von Prozessen auslöst wie im freeze-frame und so benennt, was eine Präsentation von Objekten tut. Die Bedeutung des Homophons *frieze* evoziert mit dem Bild eines Frieses eine sich in der Betrachtung entfaltende Folge verwandter Elemente, was der Struktur eines Periodikums entspricht.

2018 führt die Anzeige für ein Abonnement Eigenschaften und Inhalte auf: „Kunst, Architektur, Kuratieren, Design, Ausstellungen, Film, Glamour, Geschichte, Internationales, jargonfreie Information, Belletristik, Musik, Netzwerk, Meinung, Politik, queer, radikal, lebendig, Geschmack, Untergrund, Vorhut, geistreich, Röntgen, Maßstab, Zeitgeist.“¹⁰ Ein Vergleich der (Wunsch-) Liste mit ihren Gegenteiligen – dem programmatisch Gemiedenen – vervollständigt die selbst gewählte Identität. Zu diesem psychoanalytisch ausgedrückt Unterbewussten gehörten demnach Natur, planlose Zweckbauten, wahlloses Zusammenstellen, Produktungestaltung, besser: -entstellung, Lagerung potentieller Exponate unter Ausschluss der Öffentlichkeit, herausgeschnittene Filmsequenzen, Elend, Amnesie, Nationales, fachspezifisch formulierte Desinformation, Fachliteratur, Lärm, Autarkie, Neutralität, Politikverdross, binäre Geschlechtszugehörigkeit, gemäßigt, betäubt, Beliebigkeit, Leitkultur, Status Quo, stumpf, Oberflächenerscheinung, Willkür, chronisch verspätet.

10 NN: Werbung für ein *frieze*-Abonnement 2018 in diversen Medien. Im englischen Original sind die Begriffe alphabetisch gelistet. Übersetzung CL.

1.4.1.3 Form

Die Texte sind in ein abwechslungsreiches Layout integriert, innerhalb dessen sie die von Bildern gelenkte Aufmerksamkeit binden müssen. Die Hervorhebung von Passagen mittels wechselnder Typen, Schriftgrößen und Formate fungiert als Animation, um das erhoffte Lesekontinuum kurzweilig zu gestalten. Bedenken in Bezug auf Wortlastigkeit werden durch visuell Attraktives, Humorvolles oder Unerwartetes zerstreut. In Überschriften wird „und“ gern durch „&“ ersetzt, und so eine Schriftzeile grafisch portioniert.

1.4.1.4 Finanzierung

Der Kritik an der Menge der Anzeigen in Kunstzeitschriften halten Eugenia Bell und Emily King entgegen, dass von Werbung generierte Einkünfte das Niveau heben und den Verkaufspreis senken.¹¹ 2007 gibt Redakteurin Jennifer Higgie zu Protokoll, *frieze* habe kommerziellen und redaktionellen Teil stets getrennt.¹² Co-Chefredakteur Jörg Heiser bestätigt, dass Sharp und Slotover auf Unabhängigkeit des Magazins gegenüber der Messe bedacht gewesen seien und daher keine Redakteur*innen an Zulassungsverfahren zur Veranstaltung beteiligt hätten. Die Annahme, Magazine würden von Anzeigenkunden unter Druck gesetzt, könne zutreffen, sofern sich eine Zeitschrift ausschließlich über Werbung finanziert. Das Privileg aber, u. a. von einer Kunstmesse getragen zu werden, stärke die Position des Magazins gegenüber angedrohten Anzeigenkündigungen.¹³ Das Formulieren ethischer Richtlinien unterstütze eine kritische Position und könnten Missvergnügen hervorrufen.¹⁴

1.4.1.5 *frieze* aus der *TzK*-Perspektive

„[D]ie 1994 [sic] gegründete Kunstzeitschrift *Frieze* [sic] hatte sich allein durch ihre Namensgebung auf [sic] Loyalität zur 'neuen britischen Kunst' verpflichtet. Da es sich bei dieser auf 'Popkultur' setzenden Zeitschrift um ein Konkurrenzunternehmen von *Texte zur Kunst* handelte, war Distanz auf meiner Seite gewissermaßen strukturell vorgegeben.“¹⁵

Den verschiedenen Bedeutungen und Konnotationen von 'Freeze' und *frieze* wird die Annahme, die Zeitschrift habe „sich allein durch ihre Namensgebung [...] verpflichtet“, nicht gerecht – geschweige denn „auf Loyalität zur 'neuen britischen Kunst'“. Der einer Unschuldserklärung ähnelnde Verweis auf den nicht persönlich intendierten, sondern „gewissermaßen strukturell vorgegeben[en]“ Abstand zum Rivalen verdankt sich der Tatsache, dass Popkultur für die *TzK*-Herausgeberin positiv besetzt und „Distanz auf meiner Seite“ daher bedauernswert ist.

11 Bell, Eugenia / King, Emily: Collected Writings, in: <https://frieze.com/article/collected-writings>. [Letzter Zugriff 23.06.2019], Übersetzung CL.

12 Higgie, Jennifer: Con Man, in: <https://frieze.com/article/con-man>. [Letzter Zugriff 13.11.2022], Übersetzung CL.

13 Heiser, Jörg: Hegemonie des Hybriden, in: <https://www.youtube.com/watch?v=f9xKrglzTgg>. [Letzter Zugriff 21.08.2023], Übersetzung CL.

14 Heiser, Jörg: Hegemonie des Hybriden, in: <https://www.youtube.com/watch?v=f9xKrglzTgg>. [Letzter Zugriff 21.08.2023], Übersetzung CL.

15 Graw 2010, S.33.

1.4.1.6 TzK Zielsetzung

TzKs Anliegen lässt sich mit zwei aus jeweils drei Worten bestehenden Satzteilen beschreiben, darunter sein Name, der das Anliegen verdichtet: Sprachliches Material („Texte“) ergänzt oder kommentiert „Kunst“ auf Augenhöhe. Die aus jeweils fünf Buchstaben bestehenden Komponenten stehen gleichrangig nebeneinander, was im Fall von „Texte für / in Bezug auf / mit / über / zur Erklärung von“ nicht erkennbar wäre. „Texte der Kunst“ würde eine Teilgruppe dem Oberbegriff Kunst unterordnen, „Texte und Kunst“ Unvereinbarkeit suggerieren. „Zur“ hingegen signalisiert eine gleichberechtigte Position, wie sie in der Redewendung „zur Seite stehen“ anklingt, und bringt das Selbstverständnis der Zeitschrift als Teilnehmer statt flankierende Maßnahme des Kunstgeschehens zum Ausdruck. Gleichzeitig schafft „zur“ Distanz, weil der Singular Kunst als Einheit erscheinen lässt, die von der Zeitschrift aus der Außenperspektive begleitet wird. „Zu“ würde die Heterogenität der unter Kunst subsumierten Künste bestätigen und daher eine kunstinterne Sicht einnehmen. Hingegen drückt die Suggestion eines unbeteiligten Blicks auf „die“ Kunst die Differenz zwischen dem Gegenstand der Texte und der Position der Autor*innen aus. Isabelle Graw formuliert den Anspruch der Zeitschrift, wenn sie „Texte“ als ehrgeizigen Theoriestützpunkt spezifiziert: „Die Betonung auf Texte war insofern programmatisch, als wir eine theoretische Debatte über künstlerische Phänomene auf hohem Niveau etablieren wollten.“¹⁶ Die Unterscheidung „theoretischer Debatte“ und „künstlerische[r] Phänomene“ verweist auf die emphatische Trennung des geistes- vom unwissenschaftlichen Ansatz: Die reziproke Beziehung kultureller und diskursiver Wertschöpfung wird als kunsthistorische Konstante erkennbar:

„*Texte zur Kunst* wird aktuelle Kunstproduktion und kunstgeschichtliche Reflexion miteinander verbinden. Damit soll jenes Wechselverhältnis [...] ins Bewußtsein gehoben werden, das [...] Kunstgeschichte unterschwellig bestimmt hat.“¹⁷

Das zweite der aus drei Worten bestehenden Leitbilder formuliert Sven Beckstette, demzufolge es darum geht ‚Kunstkritik als Gesellschaftskritik‘ zu praktizieren¹⁸. Die Einleitung eines Interviews mit dem Kollektiv Claire Fontaine benennt Eigenschaften, die TzK beansprucht¹⁹:

„Claire Fontaine [...] findet große Beachtung bei Kunstkritiker/innen und Kunststudent/innen. Mit seiner künstlerischen Praxis [...] analysiert es [...] Subjektivierungsformen des Neoliberalismus [...] Seine Arbeiten weisen dabei zumeist eine an politische Radikalität angelehnte Ästhetik auf. Bei der Kunstmesse abc [...] wusste es etwa mit der Neonarbeit 'capitalism kills love' zu provozieren.“²⁰

16 Graw, Isabelle: Wir sind links!; in: <https://www.taz.de/!350709/>. [Letzter Zugriff 27.07.2022].

17 Germer, Stefan / Graw, Isabelle: Vorwort, in: <https://www.textezurkunst.de/de/1/vorwort-2/>. [Letzter Zugriff 27.07.2022].

18 Beckstette, Sven / Rottmann, André: Interview, in: art-magazin.de/szene/36341/texte_zur_kunst_interview?p=2. [Letzter Zugriff 2015].

19 Erläuterungen zu Ursachen und Wirkungen dieser von TzK proklamierten Eigenschaften finden sich im Abschnitt „Einzelne Themen in TzK / Politische Kunst“.

20 Kleefeld, Stefanie: Interview Macht Arbeit, in: TzK 73, S.106-115, S.107.

Folgende Details lassen sich auf *TzK* übertragen: Die Zeitschrift begrüßt kollegiale und akademische Anerkennung, beschäftigt sich mit der Frage, wie wir wurden, was wir sind (vulgo „Subjektivierungsformen des Neoliberalismus“) und ist auf besagter Kunstmesse zugegen. Die „an politische Radikalität angelehnte Ästhetik“ trifft zu, insofern man der Publikation sozialwissenschaftlicher Schriften radikale Wirkung zugesteht. Die Claire Fontaine bescheinigte Provokation beschränkt sich im Fall von *TzK* auf diejenigen, die die Zeitschrift rezipieren und ignorieren. Ein Gastautor attestiert dem Auftraggeber das Gewünschte:

„Wer zu diesem Heft von *Texte zur Kunst* gegriffen hat [...] darf mehr erwarten als die übliche 'Kunstberichterstattung' [...] deshalb muss man hier damit rechnen, dass einem auch problematische Aspekte der Gegenwartskunst schonungslos vor Augen geführt werden, und [...] die ansonsten überall propagierte hedonistische Haltung vergällt wird [...] Diese Zeitschrift dient nicht der Verfeinerung unseres Kunstkonsums, sondern radikaler Kunstkritik.“²¹

Die Abfolge assoziationsreicher Kampfbegriffe – „übliche 'Kunstberichterstattung'“, „schonungslos vor Augen geführt“, „überall propagierte hedonistische Haltung“, „Verfeinerung unseres Kunstkonsums“, gekrönt von „radikaler Kunstkritik“ – suggeriert eine diesen Verfehlungen entgegengesetzte Besinnung aufs Wesentliche.

Sabeth Buchmann schätzt Unmutsbekundungen als existenzsichernde Maßnahme: „Ich finde produktiv, dass *TzK* ein so umstrittenes Magazin ist. Es lebt teilweise von seinem negativen Ruf, der anhaltend Grund zur Beschwerde gibt.“²² Isabelle Graw ergänzt, dass „Zuschreibungen ja auf einem Anlass beruhen“²³ und erklärt öffentliches Ärgernis zum Anliegen:

„Diese Vorbehalte gegen *Texte zur Kunst* sind das Beste, was der Zeitschrift passieren kann. Wenn sie nicht auch immer wieder Hassobjekt [...] wäre, verlöre die Zeitschrift ihre Daseinsberechtigung.“²⁴

1.4.1.7 Themen

Im folgenden Zitat erinnert erwähnter Gastautor an *TzKs* Desinteresse gegenüber Arbeiten, die in US-amerikanischer Diktion formalistisch genannt wurden, zusammen mit sich technologisch versiert gebender Kunst: „Für Puristen gibt es monochrome Malerei, für solche, die das Spektakel lieben, gibt es pompöse Installationen, und für diejenigen, die *Texte zur Kunst* lesen, gibt es Dokumentarismus und institutional critique.“²⁵

21 Lüdeking, Karlheinz: Kritische Kunst gut zu finden ist noch kein hinreichender Beitrag zur Verbesserung der Welt, in: *TzK* 74, S.77-80, S.77.

22 Buchmann, Sabeth / Eismann, Sonja / Kleesattel, Ines / Sonderegger, Ruth: Involvements in Art Criticism, in: Gielen u.a. 2015, S.152-166, S.164, Übersetzung CL.

23 NN: Was machen wir hier? Ein Roundtable-Gespräch, in: <https://www.textezurkunst.de/de/57/was-machen-wir-hier/>. [Letzter Zugriff 27.07.2022].

24 Graw, Isabelle: Wir sind links!, in: <http://taz.de/!350709/>. [Letzter Zugriff 27.07.2022].

25 Lüdeking, Karlheinz: Kritische Kunst gut zu finden ist noch kein hinreichender Beitrag zur Verbesserung der Welt, in: *TzK* 74, S.77-80, S.79.

Der Diagnose des institutionskritischen Schwerpunkts würde die Zeitschrift zustimmen, Verwendung von Dokumentation als künstlerisches Material hingegen als Mittel statt Zweck bezeichnen. Sie selbst erweitern ihren Aktionsradius um „das Nachleben des Modernismus [...] 'High Art' und Popkultur [...] Visual Culture und Cultural Studies und Kunstgeschichte [...] Identitätspolitik [...] Social Art History [...] Ästhetik“²⁶, um daraufhin drei Schwerpunkte hervorzuheben, die „von Anbeginn an als zentrale Prüfsteine dienten oder die sich diese Rolle im Laufe der Zeit erworben haben: die Sozialgeschichte der Kunst, Ästhetik und 'Biopolitik“²⁷, wobei „mit dieser thematischen Setzung keinesfalls die Bedeutung anderer Konzepte bei der Analyse gesellschaftspolitischer Zusammenhänge [...] gering geschätzt werden soll.“²⁸ Was gering geschätzt wird, lässt Graws Kommentar zu Cy Twombly ahnen: „Für mich war er bis dato eher der schöngeistige Mythenlieferant für Bildungsbürger [...] Seine Bilder schienen mir ein Fall für hoffnungslos Kunstgläubige zu sein“²⁹. Attribute wie „schöngeistig“ und „Bildungsbürger“ suggerieren mehr, als sie definieren und eröffnen Assoziationsfelder voller Signalworte, die die Grenze der von *TzK* präferierten Haltung gegenüber Kunst markieren. „Kunstglaube“ steht für Akzeptanz jeglicher Kunstproduktion, „hoffnungslos“ für die Nacht des Geistes.

Im Rahmen einer von *frieze* durchgeführten Befragung von Kunstmagazinen beantwortet Graw die Frage, ob *TzK* „einen bestimmten Bereich künstlerischer Aktivität unterstützt oder jeder neuen Entwicklung aufgeschlossen gegenübersteht“ mit „Kunstüberwachung seit 1990.“³⁰ Inhaltlich und syntaktisch weniger originell ausgedrückt, hätte sich die Frage mit Ja zum ersten, Nein zum zweiten Teil beantworten lassen. André Rottmann dementiert nicht die traditionell diagnostizierte Affinität zu einzelnen Ausprägungen des kulturellen Lebens, weist jedoch den Verdacht der Scheinselbständigkeit zurück, da „*Texte zur Kunst* ja keine Zeitschrift ist, die sich einem bestimmten Segment des Kunstfelds ganz verschrieben hätte.“³¹ Nun ist *TzK* sowohl bekannt dafür, sich keinem Segment ganz, als auch nicht allzu vielen Segmenten teilweise zu verschreiben. Die konzentrierte Auswahl erklärt Sven Beckstette unter Verweis auf technische Bedingungen:

„Schon unsere Erscheinungsform spricht dagegen, den ganzen Kunstbereich abdecken zu wollen [...] Uns kann es also nicht darum gehen, einen kompletten Überblick über die zeitgenössische Kunstszene zu geben“³².

Eine Anzeige zu Isabelle Graws 2011 erschienenem Sammelband eigener Texte begegnet dem latenten Verdacht der Befangenheit bezüglich der Auswahl der Gegenstände: „Im Zentrum von

26 Graw, Isabelle: in: Zur Einführung, in: *TzK* 81, S.38-41, S.39.

27 Rottmann, André: Zur Einführung, in: *TzK* 81, S.42-44, S.42.

28 Beckstette, Sven / Graw, Isabelle / Rottmann, André / Tischer, Jenni: Vorwort, in: *TzK* 81, S.4-5, S.5.

29 Graw 2010, S.437-438.

30 Graw, Isabelle: Periodical Tables (Part 3), in: <https://www.frieze.com/article/periodical-tables-part-3>. [Letzter Zugriff 25.04.2020], Übersetzung CL.

31 Beckstette, Sven / Rottmann, André: Interview, in: art-magazin.de/szene/36341/texte_zur_kunst_interview?p=2. [Letzter Zugriff 2015].

32 Beckstette, Sven / Rottmann, André: Interview, in: art-magazin.de/szene/36341/texte_zur_kunst_interview?p=2. [Letzter Zugriff 2015].

Graws Interesse stehen zum einen ganz unterschiedliche künstlerische Positionen³³ und identifiziert anschließend Themen, die auch in der Zeitschrift wiederkehren:

„In theoretischen Reflexionen befasst sie sich zum anderen mit dem Verhältnis von Kunst und Celebrity-Kultur, der Kategorie des Geschmacks sowie [...] 'Leben' im Zeitalter des Semiokapitalismus.“³⁴

Bei Auswahl und Einschätzung regelmäßig erwähnter Künstler*innen kommen neben inhaltlichen Aspekten persönliche Loyalitäten zum Tragen. Beispielsweise beschränkt sich Achim Hochdörfer in seiner Aufzählung von Protagonist*innen der „Malereientwicklung seit 1965“³⁵ auf von *TzK* geschätzte Kandidat*innen.³⁶ Bezüglich der Zusammenstellung und Beibehaltung dieser Besetzung erweist sich die in frühen Jahren räumliche und personelle Nähe zur Galerie Nagel als zukunftsweisend: „Man teilte sich damals nicht nur die Infrastruktur, sondern es entstand ein lebendiger Austausch zwischen Galerie und Kunstmagazin.“³⁷ Ergebnis sind Protokolle des Zeitgeistes: „Jeder Text enthält zudem Denkfiguren und Argumentationen, die zu einem bestimmten Zeitpunkt in einem sozialen Umfeld namens *Texte zur Kunst* zirkulierten“³⁸. Die schriftliche Chronik lässt sich auf die biografisch codierte Kunstproduktion übertragen: „Oft beruhen Kunstwerke aus dieser Zeit und diesem Raum auf Anekdoten und internen Verweisen“³⁹ – ein „Referenzsystem [...] kollegialer Verbundenheit“⁴⁰. Der Niederschlag lässt sich „als Allegorie jenes familienähnlich organisierten und an seinem sozialen Aufstieg arbeitenden sozialen Kontexts lesen, den man damals mit dem Umfeld der Galerie Nagel assoziierte.“⁴¹

1.4.1.8 Form

Die Wahl von Jörg Immendorffs emphatisch ungelenktem Gemälde *Wo stehst du* als Emblem einer Konferenz aus Anlass des zwanzigjährigen Bestehens der Zeitschrift bringt die Unterordnung von Form gegenüber dem Inhalt zum Ausdruck. Bevorzugung der Botschaft auf Kosten des Mediums war schon verantwortlich für das Heftformat, das mit 166 x 230 mm eine lesende statt blätternde Handhabung nahelegt, da ein Überfliegen eng bedruckter Seiten wenig Information liefert. Die kompakte Erscheinung ist dem Buch näher als der Illustrierten und motiviert zu kontinuierlicher statt selektiver Rezeption. Zudem verlangt die geringe Größe von Schrift und Abbildungen Nähe zum Körper und mehr Konzentration als das Betrachten großer Abbildungen und optisch abwechslungsreicher Schriften.

33 NN: Werbung für Abo-Prämie, in: *TzK* 81, S.294.

34 NN: Werbung für Abo-Prämie, in: *TzK* 81, S.294.

35 Graw, Isabelle / Hochdörfer, Achim: Die Malerei gibt es nicht, in: *TzK* 77, S.46-57, S.49.

36 Und zwar Merlin Carpenter, Mary Heilmann, Martin Kippenberger, Jutta Koether, Michael Krebber, Albert Oehlen, Christopher Wool.

37 Kraus, Karola: Titelloser Beitrag in: *TzK* Zwanzig Jahre, ohne Paginierung.

38 Graw 2010, S.10.

39 Relyea 2013, S.147, Übersetzung CL.

40 Kleefeld, Stefanie: Mission Impossible, in: *TzK* 80, S.222-227, S.222.

41 Graw 2010, S.338-339.

Graws Beschreibung einer Buchhandlung, die „Präsentation als künstlerische Technik“⁴² praktiziert, gilt auch für *TzKs* Ästhetik, denn „zum Glück ist unser Layouter Konzeptkünstler.“⁴³ Im Kommentar zum Buchvertrieb schwingt Respekt mit angesichts erfolgreicher Inszenierung der Ware, und Skepsis in Bezug auf den Stellenwert der Schauwerbegestaltung. Diese Ambivalenz ist charakteristisch für die Position der Zeitschrift hinsichtlich ihrer Erscheinung. Während Cover und Bildmaterial im Lauf der Jahrzehnte aufwändig wurden, oszilliert das Layout zwischen anspruchsvoller Gestaltung und demonstrativer Sachlichkeit. In der „Kunstzeitschrift mit starkem Theorieschwerpunkt“⁴⁴ wird die Aufmerksamkeit innerhalb einer Reihe dicht gedruckter Blätter mit nahezu homogener Typografie von wenigen Abbildungen abgelenkt, wobei die Provokation sieben bildloser Seiten⁴⁵ wie noch 2011 eine demografische Mehrheit, die Information überwiegend visuell aufnimmt, gezielt verfehlt.

1.4.1.9 Finanzierung

„*Texte zur Kunst* ist ein privatwirtschaftliches Unternehmen mit drei Standbeinen. Wie die meisten publizistischen Produkte leben wir vom Verkauf unserer Hefte sowie von Anzeigen. Außerdem erscheinen zu jeder Ausgabe mindestens zwei Editionen von Künstlerinnen und Künstlern, die wir ebenfalls unseren Sammlerinnen und Sammlern anbieten.“⁴⁶

Das Bild der Beine macht keine Aussagen über sonstige Zuwendungen, da solche Einkünfte keine beständige Einnahme darstellen. Die Editionen werden den Produzent*innen nicht finanziell, sondern mit redaktioneller Aufmerksamkeit vergütet. Die Erwartung, dass unvorteilhafte Thematisierung als Zahlungsmittel akzeptiert wird, wird mitunter enttäuscht:

„KünstlerInnen, die uns mit Editionen unterstützen, ermöglichen die theoretisch anspruchsvolle Erörterung ihrer Arbeit und fördern so die Freiheit der Kritik, sie zu kritisieren. Dieses Arrangement lässt sich manchmal schwer aufrechterhalten, aber das ist jedenfalls die Idee.“⁴⁷

Selbige will sich einer Gastautorin nicht erschließen: „Ich wünschte, dieser Auftrag würde mit Dollars statt einer Kunstedition bezahlt.“⁴⁸

2011 klingen die Anzeigen verhalten: „In jeder Ausgabe wird die Zeitschrift von international renommierten Künstler/innen mit exklusiven Editionen unterstützt.“⁴⁹ In einer dem Editionsvertrieb

42 Graw 2010, S.25.

43 Graw, Isabelle: Periodical Tables (Part 3), in: <https://frieze.com/article/periodical-tables-part-3>. [Letzter Zugriff 27.07.2022], Übersetzung CL.

44 Graw, Isabelle: in: Zur Einführung, in: *TzK* 81, S.38-41, S.39.

45 Holert, Tom: Künstlerische Forschung, in: *TzK* 82, S.38-63, S.57-63.

46 Beckstette, Sven: Und sonst so, Kollege?, in: www.monopol-magazin.de/und-sonst-so-kollege/. [Letzter Zugriff 29.08.2023].

47 Graw, Isabelle: artnet Asks, in: <https://news.artnet.com/art-world/interview-isabelle-graw-texte-zur-kunst-363479>. [Letzter Zugriff 24.08.2023], Übersetzung CL.

48 Martinez, Christina Catherine: Horny on Main Street, in: <https://www.textezurkunst.de/articles/horny-main-street-recipe/>. [Letzter Zugriff 27.07.2022], Übersetzung CL.

49 *Texte zur Kunst*: Facebook-Seite. [Letzter Zugriff 2011].

dienenden Beilage desselben Jahres haben die international Renommierten an Einfluss gewonnen: „In jeder Ausgabe unterstützen die einflussreichsten Künstler/innen der Gegenwart *Texte zur Kunst* mit exklusiven Editionen.“⁵⁰ Die Mehrheit der in der Regel anonym veröffentlichten Editionsanzeigen suggeriert den kommerziellen Wert der Produkte mit Hilfe der Reputation der Künstler*innen, der weder begründet, noch als Zitat ausgewiesen wird. Spender oder Spenderin „besticht“⁵¹; „ist eine der bekanntesten Malerinnen ihrer Generation“⁵²; „gehört heute zweifellos zu den international renommiertesten“⁵³, wahlweise „bedeutendsten“⁵⁴ sowie „bekanntesten Künstlern seiner Generation“⁵⁵; „ist [...] international bekannt geworden“⁵⁶; hat „in den letzten zwei Dekaden entscheidend mitgeprägt“⁵⁷; ist „weltweit bekannt und hat seither wie kein anderer das Verständnis [...] verändert und geprägt“⁵⁸; „zählt zu den erfolgreichsten Vertretern“⁵⁹; ist ein „Klassiker“⁶⁰; gilt „seit ihrer vielbeachteten Ausstellung [...] als eine der international einflussreichsten Künstler/innen [...], hat] das zeitgenössische Verständnis [...] geprägt“⁶¹. Dezentere Verweise auf die Attraktivität von Abonnements erhöhende Werbe“geschenke“ namens Abo-Prämien erfreuen sich ebenfalls rückhaltloser Zustimmung: „wie immer buchstäblich umwerfend“⁶².

Nach Nr. 75 wandern die Anzeigen der Editionen von ihrer Position zwischen zwei Sektionen (*Justify My Love* und *Besprechungen*) ans Ende des Hefts, wo sie leichter zu finden sind, falls man sie sucht, und weniger leicht zu überblättern, falls man es nicht tut. Die dem Verkauf der Editionen dienenden Anzeigen sind zuweilen umgangssprachlich⁶³ verfasst und großzügiger editiert als redaktionelle Beiträge.

1.4.1.10 TzK aus der Außenperspektive

„Zweifellos hat die deutsche Publikation *Texte zur Kunst* die Kritik in Deutschland und darüber hinaus geprägt. Was als kleines Unternehmen begann [...] hat im Verlauf von 25 Jahren und 100 Ausgaben einen regelrechten theoretischen Kanon hervorgebracht.“⁶⁴

50 NN: Werbe-Beilage, in: *Texte zur Kunst* 84 (Dezember 2011), ohne Paginierung.

51 NN: Werbung für Edition Isa Genzken, in: *TzK* 78, S.252.

52 NN: Werbung für Edition Mary Heilmann, in: *TzK* 73, S.258.

53 NN: Werbung für Edition Franz West, in: *TzK* 73, S.262.

54 NN: Werbung für Edition Florian Pumhösl, in: *TzK* 76, S.244.

55 NN: Werbung für Edition Thomas Demand, in: *TzK* 77, S.266.

56 NN: Werbung für Edition Elmgreen & Dragset, in: *TzK* 75, S.250.

57 NN: Werbung für Edition Wolfgang Tillmans, in: *TzK* 77, S.268.

58 NN: Werbung für Edition Jeff Wall, in: *TzK* 77, S.270.

59 NN: Werbung für Edition Norbert Bisky, in: *TzK* 78, S.250.

60 NN: Werbung für Edition John Baldessari, in: *TzK* 80, S.282.

61 NN: Werbung für Edition Isa Genzken, in: *TzK* 78, S.252.

62 Buss, Esther: Abo-Prämie Tocotronic, in: *TzK* 77, S.277.

63 Beispiel: „Mitunter kann es in diesen Szenarien ziemlich gefühlig zugehen [...] irgendwie 'aufgebrachter'“. NN in: *TzK* 82, S.264.

64 Graw, Isabell: *artnet Asks*, in: <https://news.artnet.com/art-world/interview-isabelle-graw-texte-zur-kunst-363479>. [Letzter Zugriff 24.08.2023].

Was auch immer mit „regelrechten theoretischen Kanon“ gemeint ist, scheint die Autorin der ein Jubiläum begehenden Zeitschrift normativen Status zuzubilligen. Konkreter, und mit der Überschrift „Glorreiche Entmystifizierer“, Untertitel „Die Zeitschrift feiert [...] Geburtstag: Ihr stetes Bekenntnis zu Kritik und Theorie bleibt mitunter selbstreferentiell“ ernennt die *taz* das „kultig abgekürzte“ Medium zum „Kreuzungspunkt aller Diskurse zur visuellen Kultur“ und „Beispiel für den Versuch, sich nach dem Epochenbruch 1989 neu zu orientieren. [...] Demonstrativ trugen die *TzK* das Bekenntnis zu Kritik und Theorie vor sich her.“⁶⁵

Frieze-Autor Jean-Philippe Obu-Stevenson beschreibt die fiktive Diskussion eines fiktiven Essays namens *Auf welcher Seite stehst du, Kulturarbeiter?*⁶⁶. Diese Parodie erscheint 2009 und somit bevor *TzK* 2011 das Symposium 'Wo stehst du, Kollege?' veranstaltet, was eine gewisse Berechenbarkeit suggeriert. Angesichts der explizit politischen Bezüge der Istanbul Biennale 2009 prophezeit Obu-Stevenson Kollege Tirdad Zolghadr, *TzK* werde von Berichten überlaufen.⁶⁷ *TzK* greift die Prognose zustimmend auf.⁶⁸

⁶⁵ Graw, Isabelle: Wir sind links!; in: <https://www.taz.de/!350709/>. [Letzter Zugriff 27.07.2022].

⁶⁶ Obu-Stevenson, Jean-Phillippe: Correspondence, in: *frieze* 124, S.12.

⁶⁷ Zolghadr, Tirdad: 11th Istanbul Biennale, in: <https://frieze.com/article/11th-istanbul-biennial?language=de>. [Letzter Zugriff 30.06.2019], Übersetzung CL.

⁶⁸ Demos, T.J.: Barbarei oder Sozialismus?, in: *TzK* 76, S.216-222, S.216.

Teil 2 Spektrum von Kunstkritik

2.1 Gründe der Differenzierung von Kunstkritik

Je konkreter die Vorstellung von Prioritäten der Rezipient*innen, umso gezielter lässt sich Interesse wecken und aufrechterhalten sowie Glaube an den Wissenswert des noch Unbekannten erzeugen. Doch trotz der durch Datenerfassung möglichen Individualisierung des Angebots muss die in einer kompetitiven Medienlandschaft notwendige Spezialisierung mit allgemeiner Relevanz einhergehen, um das Publikum zu vergrößern. Schließlich wächst parallel zur Menge an Kunst die der den Kunstbereich thematisierenden Publikationen, Publikationsformen, deren Wettbewerb und folglich die Notwendigkeit der Kundenbindung. Selbige beruht auf Vertrauen, das zur wiederholten Konsultation eines Periodikums motiviert aufgrund der Zuversicht, dass redaktionelle Entscheidungen auf mit den Leser*innen geteilten Prämissen beruhen. Sind solche Übereinstimmungen nicht erkennbar, entspricht die Auswahl des Materials lediglich dem Wunsch der Anzeigenschalter nach einem produktfreundlichen Umfeld. Existieren hingegen von den Leser*innen geteilte Prioritäten, formen diese Ziele und Wege die Identität von Publikation und Abnehmerschaft. So generiert das Interesse an oder Verständnis von Texten Teilöffentlichkeiten, die ihrerseits die Produktion passenden Materials anregen. Sender schaffen ihre Empfänger und deren Nachfrage das Angebot.

◆ Frage 1: Wodurch zeichnet sich die Zielgruppe aus?

Erläuterung zu Frage 1: „Eine regelmäßige Leserschaft macht das Schreiben dringender. [...] Man glaubt, die Leser*innen warteten darauf.“⁶⁹ Die von Roberta Smith beschriebene Motivation durch loyale Abnehmer*innen führt zur Frage nach deren Wesen: Wer wartet? Wer braucht und wem dient Kunstkritik? Sind Adressat*in und Empfänger*in identisch? Findet Kritik ihre Masse, und will die kritische Masse gefunden werden? Welche Teile des Kunstbetriebs und welche sonstigen sozialen und ökonomischen Bereiche (be)trifft Kunstkritik?

Bezüglich des Leseverhaltens rangiert An- und Quer- vor Durchlesen; das Angebot wird individuell selektiert: Sammler*innen registrieren Marktwert von Anbieter*innen und Produzent*innen, Kunsthandelnde orten Mitbewerber*innen, Künstler*innen aktualisieren ihre Kenntnis potenzieller Kooperationspartner*innen, und Autor*innen vergewissern sich des Stands des Diskurses, um sich an seine Spitze zu begeben.

Antwort zu Frage 1 *frieze*: Zwar ist Kenntnis der Zielgruppe Voraussetzung ihres Findens und Bindens, doch eingedenk der in Medien und Wirtschaft unentrinnbaren Aufforderung zu Kommunikation nennt Jan Verwoert „das Recht zu schweigen

⁶⁹ Smith, Roberta: Interview, in: Earnest 2018, S.460-476, S.463, Übersetzung CL.

angesichts des zunehmenden Zwangs zur Teilnahme [...] eines der vornehmsten Rechte [...] Insofern sollte man [...] schweigenden Lesern jederzeit Respekt zu zollen bereit sein.“⁷⁰ Die resultierende Ungewissheit akzeptiert Verwoert – eher würde- als freudvoll – als „Grunderfahrung beim Schreiben und Veröffentlichen von Texten. Wer die LeserInnen alle sind und was sie sich im einzelnen denken, werde ich nie erfahren“ und rät „anzuerkennen, dass die Anonymität des Adressaten spätestens von Anbeginn der Moderne an ein wesentliches Merkmal publizistischer Tätigkeit war“⁷¹. Nachforschung scheint eine „paranoide Reaktion auf die konstitutive Anonymität einer kulturellen Öffentlichkeit, die AutorInnen stets auf schmerzvolle Weise im Unklaren darüber lassen wird, für wen sie überhaupt schreiben.“⁷²

Jörg Heiser reduziert die Unklarheit: „Wir bewegen uns im Bereich der Fachzeitschriften und gehen daher davon aus, dass es sich um ein interessiertes Fachpublikum handelt.“⁷³ Das die Kategorie „Fachpublikum“ modifizierende Adjektiv deutet an, dass es sich weniger um den Kunstbetrieb Betreibende als ihn wohlwollend Beobachtende handelt. Um die Entwicklung von Interesse zu Expertise zu unterstützen, ist „Ziel die Förderung von Texten, die allen an zeitgenössischer Kunst Interessierten zugänglich sind“⁷⁴.

Antwort zu Frage 1 *TzK*: Verglichen mit der umgangssprachlichen Einladung an 'Menschen wie du und ich' erwartet man einen soliden Kenntnisstand und wendet sich an

„'Menschen wie ich': Gut informiert über zeitgenössische Kunst und ihre aktuellen Diskurse, interessiert an ästhetischer und politischer Theorie und vom Selbstverständnis her kritisch, unvoreingenommen und links“⁷⁵.

Unabhängig von der Überlegung, inwiefern Unvoreingenommenheit sich mit der unmissverständlich – genauer: höchst missverständlich – formulierten Gesinnung vereinbaren lässt, weist man auf eine weitere Gruppe von Ansprechpartner*innen hin: „Kunstkritiker adressieren sich immer auch gegenseitig.“⁷⁶ Insofern erklärt sich *TzKs* Bekenntnis zu exklusiver Ausdrucksweise aus der Orientierung an und hin zu Kolleg*innen. Redakteur*innen und regelmäßige Autor*innen passen ihre Wortwahl einander sowie der in ihrer jeweiligen Wahlheimat geltenden Etikette an; Rezensent*innen richten sich an den die Zeitschrift dominierenden Formen und

70 Verwoert, Jan: Ist da draußen noch jemand?, in: Montag 2009, S.20-26, S.25.

71 Verwoert, Jan: Ist da draußen noch jemand?, in: Montag 2009, S.20-26, S.23.

72 Verwoert, Jan: Ist da draußen noch jemand?, in: Montag 2009, S.20-26, S.24.

73 Heiser, Jörg im Gespräch 05.09.2012.

74 Starling, Anna: Periodical Tables (Part 2), in: <https://frieze.com/article/periodical-tables-part-2>. [Letzter Zugriff 25.04.2020], Übersetzung CL.

75 Buchmann, Sabeth / Eismann, Sonja / Kleesattel, Ines / Sonderegger, Ruth: Involvements in Art Criticism, in: Gielen u.a. 2015, S.152-166, S.161, Übersetzung CL.

76 Graw, Isabelle / Hess, Barbara: Vorwort, in: *TzK* 44, S.4-7, S.5.

Inhalten aus. Grit Weber beispielsweise hebt in *TzK* sozioökonomische Aspekte hervor, während sie für das seinerzeit von ihr geleitete Veranstaltungsmagazin *art kaleidoscope* anekdotische Artikel verfasst. Im Interview mit dem ausdrücklich sozial integrativen *art Magazin* erweitert *TzK*s damaliger Chefredakteur den Zuständigkeitsbereich um Kultur:

„*TzK* ist erst einmal ein Fachmagazin, das sich generell an alle Kunst- und Kulturinteressierte wendet. [...] Seit einigen Jahren besitzt *TzK* zudem eine englische Sektion, die uns zu einer der wenigen Zeitschriften im deutschsprachigen Raum macht, die international ausgerichtet ist. Dadurch verfügen wir über eine große Leserschaft etwa in den USA.“⁷⁷

Der in Kunstmagazinen für Anzeigen und Organisatorisches gewählten Sprache nach zu urteilen, ist die Mehrheit der „Zeitschriften im deutschsprachigen Raum [...] international ausgerichtet“.

„Im angloamerikanischen Raum gab es immer das Bedürfnis, die Debatten in *Texte zur Kunst* besser mitverfolgen zu können [...] Das Interesse in den USA wurde so stark, dass es sich lohnte [...] Teile der Zeitschrift ins Englische zu übersetzen.“⁷⁸ „[...] wir wollten direktere Gespräche mit Theoretiker*innen, Kunsthistoriker*innen und Kritiker*innen in den US und UK führen [...] und unseren Ansatz globaler diskutiert wissen“⁷⁹.

Einerlei, ob das „Interesse in“ oder an den USA erstarkte, kann eine gemeinsame Sprache bekanntlich Distanz erzeugen: Nachdem der Autor Simon Winchester zwei Jahre lang versucht hatte, Texte der von *TzK* respektierten Eminenz Benjamin Buchloh zu analysieren, gab er auf mit dem Argument, der Wortlaut bleibe ihm so zugänglich wie Assyrisch.⁸⁰ Eine mögliche Begründung liefert Simon Critchleys Vermutung, dass Philosoph*innen dank „konzeptueller Sprache eigene Absichten verbergen und sich absichern.“⁸¹ Ines Kleesattel respektiert *TzK*s Anliegen, sich ausschließlich einer demografischen Auswahl mitzuteilen, erinnert die somit halb-öffentliche Zeitschrift aber an die Möglichkeit, ihre Infrastruktur für Alternativen zur Simplifizierung zu nutzen:

„Magazine wie *TzK* sprechen [...] eine begrenzte und von vornherein spezialisierte Leserschaft an.“⁸² „Der Tatbestand einer beschränkten, weil

77 Beckstette, Sven: Und sonst so, Kollege?, in: <https://www.monopol-magazin.de/und-sonst-so-kollege>. [Letzter Zugriff 25.08.2023].

78 Beckstette, Sven / Rottmann, André: Interview, in: art-magazin.de/szene/36341/texte_zur_kunst_interview?p=2. [Letzter Zugriff 2015].

79 Graw, Isabelle: *artnet asks*, in: <https://news.artnet.com/art-world/interview-isabelle-graw-texte-zur-kunst-363479>. [Letzter Zugriff 25.08.2023], Übersetzung CL.

80 Spiegler, Marc: Do Art Critics Still Matter?, in: <http://marcspiegler.com/Articles/Artnewspaper/ArtNewspaper-2005-04-Critics.htm>. [Letzter Zugriff 29.04.2019], Übersetzung CL.

81 Critchley, Simon: A Kind of Faith, in: *frieze* 135, S.96-99, S.99, Übersetzung CL.

82 Buchmann, Sabeth / Eismann, Sonja / Kleesattel, Ines / Sonderegger, Ruth: Involvements in Art Criticism, in: Gielen

elitären Zielgruppe bleibt. [...] Die jargonlastigen Texte basieren auf stillschweigenden Voraussetzungen [...] statt Alternativen zu populistischem oder rein deskriptivem Journalismus anzubieten, die [...] ohne Fachwissen anziehend sind.“⁸³

Der Anspruch der Vermittlung unabhängig von Kenntnissen lässt sich nur bedingt realisieren, da Erläuterungen die Argumentation in die Länge ziehen und so die Anziehungskraft schwächen. Graw hält der Verlängerung der Reichweite die Verwirklichung des ursprünglichen Anspruchs entgegen:

„Wir interessieren uns für einen theoretischen Zugang zu Kunst [...] und gehen davon aus, das sei für andere ebenfalls interessant. [...] Wir strebten nie ein großes Publikum [...] an.“⁸⁴

Die Absicht den „theoretischen Zugang [...] für andere ebenfalls interessant“ zu machen, käme einer verlustarmen Vermittlung gleich, die zu den Voraussetzungen kunstkritischer Arbeit.

2.2 Verhältnis analoger und digitaler Medien

2.2.1 Einbahnstraße: Von Geistern, Flaschen und der Rückführung ersterer in letztere

Im Zusammenhang mit der Frage nach den Vorzügen von Druckerzeugnissen wird gern ihre sinnlichen Reize verwiesen. Doch digitale Kommunikation gewährleistet mehr Aktualität als die zeitversetzte Zirkulation physischer Objekte. Insofern stellt deren Abnahme einen irreversiblen Prozess dar innerhalb der Generationen, die mit digitalen als auch analogen Medien aufwuchsen. Zukünftigen Konsument*innen hingegen wird ein so breites Spektrum digitaler Optionen verfügbar sein, dass der einzige Vorteil analoger in ihren geringeren Energiekosten besteht .

2.2.2 Gegenverkehr: Freundliche Übernahme

Analoge profitieren von digitalen Kommunikations- und Vertriebsformen, da die Mehrheit der Autor*innen und Verleger*innen von Printmedien mittels sozialer Netzwerke wirbt und ihre Klientel nötigt, Rückmeldung ausschließlich dort zu geben, um mit jeder Kontaktaufnahme die Sichtbarkeit von Autor*in oder Verlag zu erhöhen, bzw. durch andere online erfassbare Sympathiebeweise ihre algorithmische Position zu optimieren. Weitere Unterstützung verdankt sich der Erweiterung der Kunstkritik in die 99% der Bevölkerung, wo sie weder nachgefragt noch angeboten wurde, auf Bildschirmen aber zumindest verfügbar wäre. Die Anpassung an Erfordernisse von

u.a. 2015, S.152-166, S.160, Übersetzung CL.

83 Buchmann, Sabeth / Eismann, Sonja / Kleesattel, Ines / Sonderegger, Ruth: Involvements in Art Criticism, in: Gielen u.a. 2015, S.152-166, S.161, Übersetzung CL.

84 Graw, Isabelle: artnet asks, in: <https://news.artnet.com/art-world/interview-isabelle-graw-texte-zur-kunst-363479>. [Letzter Zugriff 25.08.2023], Übersetzung CL.

Online-Formaten lässt sich anhand der Webversion von Periodika verfolgen, deren Mehrheit die Annäherung gedruckter an gesprochene Sprache sucht: Durch Zitate, Zwischentitel und Anschauungsmaterial strukturierte Folgen kurzer Sätze verheißen zeitnahe Belohnung der Konzentration durch einprägsame, idealerweise zitierfähige Einzeiler.

„Ungeachtet der Klage, im alten *Artforum* habe man gelesen, im neuen geblättert, ist es heute erfolgreicher. Um Kunstkritik geht es nicht.“⁸⁵ Schließlich gewährleistet Emanzipation von traditionelles Leseverhalten begünstigenden Eigenschaften die Haltbarkeit des analogen Mediums: „Indem sich *Artforum* überfliegen lässt, ist an die Stelle des kritische Distanz versinnbildlichenden Lesens Informationsmanagement getreten.“⁸⁶ Solche Demutsgesten gegenüber zeitgenössischen Prioritäten mobilisieren den Geist der Revolution unter dem anspielungsreichen Namen *October*: „Das Format verdankt sich unserer Aversion gegenüber *Artforum*, wo der redaktionelle Bereich Bildern und Werbung zum Opfer fiel. Wir hingegen geben Autor*innen Raum.“⁸⁷

In seiner Ode an die Freiheit horizontaler Kommunikation setzt der innerhalb populärer Kultur bekannte Autor Jerry Saltz seine finanziell gesicherte Position mit der all jener in eins, die Einkommen statt Eintracht suchen: „Kritiker*innen, die online schreiben, nehmen Kunstkritik selbst in die Hand [...] Wir sind frei, weil wir nie Geld verdienen werden und daher nichts zu verlieren haben.“⁸⁸ Die Autonomie erfreut sich der Wertschätzung jener, deren Lebensunterhalt unabhängig ist von den im digitalen Bereich großzügigen Regulierungen bezüglich Respekt intellektuellen Eigentums. Produzent*innen ihres online schutzlosen Materials hingegen sind durchaus bereit, die Bürde monetärer Gratifikation zu schultern.

◆ Frage 2: Welche Alleinstellungsmerkmale haben analoge und digitale Medien?

Erläuterung zu Frage 2: Im Printbereich waren Verrisse schon immer beliebter als Respektbezeugungen. Besondere Wertschätzung wird Rezensionen zuteil, die die Grenze zur Aggression nicht überschreiten. Denn nach der ersten amüsierten Überraschung können Tiraden psychopathologisch statt sachlich motiviert wirken. Der zu dieser Unterscheidung notwendige zweite Blick jedoch wird den von Natur aus kurzlebigen Online-Kommentaren selten zuteil. Da dort der Wettbewerb um verbale Spitzen lebhafter und gleichzeitig die Schwelle des Zulässigen niedriger wurde, befreiten sich Kommentare von dem auf Papier gewährten guten Ton. Diese Licence to Kill macht sozial-medial offerierte Kritik zum Ausdrucksmittel derer, die Triebabfuhr

85 Relyea 2013 S.181, Übersetzung CL.

86 Relyea 2013 S.186, Übersetzung CL.

87 Krauss, Rosalind: Interview, in: Earnest 2018, S.272-282, S.278, Übersetzung CL.

88 Saltz, Jerry: The Art of Criticism, in: <https://www.artagencypartners.com/transcript-jerry-saltz/>. [Letzter Zugriff 30.04.2019], Übersetzung CL.

inhaltlicher Nachhaltigkeit vorziehen.

Antwort zu Frage 2 *frieze*: Die online erwartete und gelieferte Polemik scheint Christy Lange eine Reaktion auf die reizarme Ausgewogenheit der Printmedien, die jenseits flüchtiger Erregungszustände Gültigkeit bewahren sollen.⁸⁹ Jörg Heiser hingegen hält konventionelle Umgangsformen innerhalb digitaler Kommunikation für so unverzichtbar wie im leibhaftigen Kontakt, da angesichts des wirtschaftlichen Werts von Verbündeten Selbstbeherrschung Selbstausdruck vorzuziehen sei.⁹⁰

Bezüglich der Bedeutung der Online-Präsenz von *frieze* verweist Sam Thorne 2013 auf das unentgeltlich verfügbare Archiv. Persönlich ziehe er die Druck- der Bildschirm Ausgabe vor, wo animierte Anzeigen vom redaktionellen Teil ablenkten.⁹¹

Jörg Heisers These bezüglich „einer“ Kunstzeitschrift verdeutlicht eine Priorität der seinen:

„Bei einer Kunstzeitschrift ist das Visuelle wichtig, weshalb *frieze* traditionell Wert auf Design und Bildauswahl legt und es interessanter ist, es in der Hand als auf dem Monitor anzuschauen.“⁹²

Antwort zu Frage 2 *TzK*: Seit März 2009 gestaltet *TzK* die taktile Beschaffenheit der Cover, indem unterschiedliche Papiersorten und deren Versiegelung den haptischen Reiz erhöhen. Auch das zunehmend ambitionierte Layout und die Bildqualität betonen den sinnlichen Vorsprung eines Druckerzeugnisses. Inhaltlich erreichen Urteile in Online-Texten nicht den sonst üblichen Reflexionsgrad und scheinen großzügig editiert.⁹³

2.3 Ab- und Zuwendung: Das Auditorium spricht zurück

Seit den 1970er Jahren ersetzte die Kunstrezeption Ein- durch Mitwirkung. Verabreichung von Information wurde Austausch, Empfangen und Senden Aktivität statt Identität, durch Nudge-Strategien organisierte Ausstellungsbesuche Gelegenheit zur Selbstbestimmung von Schwerpunkt und zeitlicher Strukturierung. Das zeitgeistsensible *Artforum* erhöhte 1993 die Anzahl von Interviews, Gesprächsrunden und kollektiv verfassten Texten, um Leser*innen an „der allmählichen Verfertigung der Gedanken beim Reden“⁹⁴ teilhaben zu lassen. Eine nicht-diskriminierende

89 Lange, Christy: Critical Values, in: *frieze* 122, S.13, Übersetzung CL.

90 Heiser, Jörg: Post-Internet Art Criticism Survey, in: <https://kunstkritikk.no/post-internet-art-criticism-survey/#heiser>. [Letzter Zugriff 21.08.2023], Übersetzung CL.

91 Thorne, Sam: Interview, in: wellthatsaloadofpollocks.wordpress.com/2013/03/13/an-interview-with-sam-thorne-assistant-editor-of-frieze/. [Letzter Zugriff 15.07.2022], Übersetzung CL.

92 Heiser, Jörg im Gespräch 05.09.2012.

93 Beispiel: NN in: *Texte zur Kunst* 44 (Dezember 2001), S.146.

94 Kleist, Heinrich von: Von der allmählichen Verfertigung der Gedanken beim Reden, in: *Kleist 1805*, S.3-7, S.3.

Geisteshaltung bewies sich in der Halbierung der seit 1994 jährlich veröffentlichten „best and worst“-Sektion 1997 auf „best“. Mit der Reduktion des als Grundlage selbständigen Denkens geltenden, weil isolierten Lesens durch 'Teilen' passte sich das somit frühreife *Artforum* der zunehmenden Erwartung permanenter Kommunikation an.

2.4 Kundenbindung im Zeitalter technischer Überholbarkeit

Mit Medien wandeln sich ihre Vertriebswege. Chefredakteurin Bice Curiger 2017 zum Ende der 1984 von ihr mitgegründeten Zeitschrift *Parkett*: „Die Lesegewohnheiten haben sich geändert. [...] Museumsshops [...] demontieren die Bücherregale und stellen ihre Merchandising-Objekte hinein, die einträglicher sind.“⁹⁵ Seither existiert *Parkett* als digitales Archiv und somit als ein Beispiel für die zunehmende Umwidmung einstiger Periodika zu Konservatorien der von ihnen dokumentierten Vergangenheit.

Mediale Präsenz basiert auf der Bereitschaft, Formen und Inhalte kontinuierlich zu erfinden für bewegliche Ziele, die nicht mediale Zugehörigkeit suchen als vielmehr Freiheit von Abonnements, geschweige denn physischen Vertriebsstellen. Die in dem fluiden Umfeld seitens der Anbieter umso dringender gewünschte Loyalität muss stets neu geschaffen und gefestigt werden, beispielsweise durch autonome Kriterien, die Stabilität inmitten opportunistischer Schnellebigkeit verheißen. Jörg Heiser verweist auf die Aktualität des Unaktuellen und umgekehrt:

„Bei jeder redaktionellen Entscheidung überlegt man: Trägt das zur gegenwärtigen Diskussion bei? Moden müssen im Verhältnis stehen zu dem, was nicht über eine Aufmerksamkeitskonjunktur gerechtfertigt ist. Es kann sein, dass wir Vergessene zur Diskussion stellen, weil sich darin Innovatives manifestiert.“⁹⁶

2.5 Wirtschaftliche Faktoren

In der Regel wird Kunstkritik als Vorbereitung für Erwerbstätigkeiten betrieben, seltener parallel dazu. Gleichzeitiges Ausüben mehrerer Beschäftigungen erweitert und verengt Erkenntnishorizont und Aktionsradius. Personalunion von Administrator*in, Art Consultant, Autor*in, Berater*in, Dozent*in, Galerieassistent*in, Ghostwriter, Grafiker*in, Journalist*in, Künstler*in, Kritiker*in, Kunsthistoriker*in, Kunst- oder Medienwissenschaftler*in, Kurator*in, (Museums-)Pädagog*in, Pressesprecher*in, Redenschreiber*in, Reiseführer*in, Sozialarbeiter*in, Übersetzer*in und Techniker*in verhindert Tunnelblicke und reduziert gleichzeitig die Hingabe an Professionen, die „Rollen und nicht Personen sind.“⁹⁷

⁹⁵ Curiger, Bice: Wir haben Übernahmeangebote abgelehnt, in: <https://www.nzz.ch/feuilleton/die-kunstzeitschrift-parkett-gibt-auf-wir-haben-uebernahmeangebote-abgelehnt-Id>. [Letzter Zugriff 01.05.2019].

⁹⁶ Heiser, Jörg im Gespräch 05.09.2012.

⁹⁷ Blase, Christoph: Einleitung zur Rolle einer „Neuen Kunstkritik“, in: Schaffhausen 1999, S.13-24, S.19.

„Nichts hat die Kritik also nötiger als klar formulierte Regeln. Um wieder an Souveränität und Ansehen zu gewinnen, braucht sie eine Art Ehrenkodex, der es dem Kritiker verbietet, Sammler zu beraten, Ausstellungen einzurichten, Aufsätze für monografische Kataloge zu schreiben und auf Vernissagen die Einleitungsworte zu sprechen.“⁹⁸

Abgesehen von der Frage, wie viel „Souveränität“ sich Bezieher*innen kunstkritischer Honorare leisten können, widerspricht Entflechten zeitgenössischen Arbeitsbedingungen, weswegen Harry Lehmann ein Reinheitsgebot nicht für überholt hält: „Der Autonomiebegriff ist unterkomplex in Bezug auf die komplexen Abhängigkeitsverhältnisse, in denen sich die moderne Kunstkommunikation abspielt.“⁹⁹ Anstelle also die Fassade der Autonomie aufrecht zu erhalten, plädiert Pablo Lafuente, die Einbindung in den Gegenstand samt der sich ergebenden Zu- und Abneigungen zu benennen und -nutzen.¹⁰⁰

◆ Frage 3: Ist das Ausüben verschiedener Tätigkeiten aufschluss- oder konfliktreich?

Erläuterung zu Frage 3: Da viele Tätigkeiten sowohl von allgemeiner als auch fachspezifischer Kompetenz profitieren, können Erfahrungen sich gegenseitig ergänzen und behindern.

Antwort zu Frage 3 *frieze*: Eine Parodie hybrider Arbeitsverhältnisse liefert Jean-Philippe Obu-Stevenson, indem er sich als „international curator/critic/collector/dealer/architect/designer/playwright/airline pilot/concert pianist/plumber/soldier of fortune/poet/art consultant“¹⁰¹ bezeichnet, was er drei Ausgaben später um engineer/steplejack/cupcake chef¹⁰² und nach weiteren zehn Ausgaben um „philosopher, paparazzo, hedgefund manager, mercenary and art critic“¹⁰³ ergänzt. Dan Fox berichtet von Scham über die Diskrepanz zwischen der im Kunstsektor obligatorischen Demonstration finanziellen Erfolgs und der prekären Existenz des Freiberuflers.¹⁰⁴ Die Annahme potentieller Korruption modifiziert Jörg Heiser:

⁹⁸ Rauterberg, Hanno: Die Feigheit der Kritiker ruiniert die Kunst, in: zeit.de/2004/05/Kunstkritik. [Letzter Zugriff 13.09.2022].

⁹⁹ Lehmann, Harry: Zehn Thesen zur Kunstkritik, in: www.harrylehmann.net/wp-content/uploads/2018/03/Harry-Lehmann_Zehn-Thesen-zur-Kunstkritik.pdf. S.1-35, S.18. [Letzter Zugriff 25.08.2023].

¹⁰⁰Lafuente, Pablo: Notes on Art Criticism as a Practice, in: archive.ica.art/bulletin/notes-art-criticism-practice/. [Letzter Zugriff 25.08.2023].

¹⁰¹Obu-Stevenson, Jean-Philippe: Confidential Interpol Notice, in: frieze 130, S.10, Übersetzung CL.

¹⁰²Obu-Stevenson, Jean-Philippe: Losing Proposal Unveiled, in: frieze 133, S.14, Übersetzung CL.

¹⁰³Obu-Stevenson, Jean-Philippe: Snappy Snaps, in: frieze 143, S.14, Übersetzung CL.

¹⁰⁴Fox, Dan: A Serious Business, in: frieze 121, S.108-113, Übersetzung CL.

„Ein Kritiker kann Ausstellungen kuratieren, darf sie aber nicht mit Werken bestreiten, die er geschenkt bekommt und dann lobt. Die Gefahr mag gegeben sein, aber die, dass jemand aufhört, Kritiker zu sein, weil er sich davon nicht ernähren kann, auch.“¹⁰⁵

Immunität gegenüber allen Verpflichtungen komme dem Abbruch sämtlicher Beziehungen zum Kunstbetrieb gleich.¹⁰⁶ Angesichts der Tatsache, dass die Inbegriffe autonomer Kritik Green- und Rosenberg aus anderen Berufen kamen, schlägt Sam Thorne vor, die Vielfalt der unter Kunstkritik versammelten Interessen als Vorteil zu begreifen.

Antwort zu Frage 3 TzK: Aufgrund der begrenzt einträglichen Beschränkung auf die traditionelle Abnehmerschaft wird freiberufliche Kunstkritik auf dem freien Markt angeboten. Obwohl Institutionen Institutionskritik als produktorientierte Kommunikation schätzen, sollte sie nicht am Firmensitz ihres Angriffsziels generiert werden. Statt einer solchen Personalunion von Produktion und Distribution wird der Diskurs

„in unsere Welt [i. e. der Freiberufler] hinüber outgesourcet, wo seine Herstellung billiger ist und es reicht, hin und wieder Brocken davon zurückzukaufen, anstatt sich selbst mit seinen aufwendigen Herstellungskosten zu belasten.“¹⁰⁷

TzK geht von der Annahme aus, die gleichzeitige Erfüllung verschiedener Funktionen trete erstmals in der Geschichte der Beschäftigungsverhältnisse auf.

Teil 3 Kategorien von Kunstkritik

3.1 Eigenschaften von Periodika

In Zusammenarbeit von Autor*innen, Gestalter*innen, Redakteur*innen sowie Vertriebsmitarbeiter*innen entstehende Zeitschriften zeichnen sich durch regelmäßiges Erscheinen innerhalb eines begrenzten Zeitraums aus, wobei die Definition von „regelmäßig“ Gegenstand mindestens eines Rechtsstreits war.¹⁰⁸ Die heterogenen Inhalte veranlassen Rezipient*innen, Auswahl und Reihenfolge der Beiträge selbst zu bestimmen und so innerhalb einer oder mehrerer Ausgaben Beziehungen herzustellen. Geschichte: Im 19. und 20. Jahrhundert entwickelten sich illustrierte Magazine zur dominierenden, weil überwiegend visuellen Form der Informationsvermittlung innerhalb einer buchstäblich und metaphorisch Aufsehen erregenden Medienlandschaft. In der

¹⁰⁵Heiser, Jörg im Gespräch 05.09.2012.

¹⁰⁶Heiser, Jörg: Hegemonie des Hybriden, in: www.youtube.com/watch?v=f9xKrglZTgg [Letzter Zugriff 21.08.2023].

¹⁰⁷Diederichsen, Diedrich: Zur Einführung, in: TzK 81, S.45-49, S.47.

¹⁰⁸Ende der 1960er Jahre verweigerte die US-amerikanische Post der Publikation *Aspen* die für Zeitschriften übliche reduzierte Versandgebühr mit der Begründung „the publication was not being 'regularly issued at stated intervals as frequently as four times a year' as required [...] to be entered and mailed as second-class mail.“ Allen 2016, S.68-69.

ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts veröffentlichten kleine Auflagen formale und inhaltliche Experimente, Manifeste kultureller Avantgarden sowie Beurteilungen künstlerischer Praktiken, Diskurse und kulturpolitischer Ereignisse. In den 1960er und 70er Jahren dienten sie der Entwicklung von Gegenöffentlichkeit und lernten von der visuellen Kultur sozialer und kommerzieller Bereiche.

Funktion: In Magazinen werden künstlerische Prozesse verbalisiert, illustriert, und Praxis, Theorie, allgemeine und spezifische Publikumsgruppen untersucht.

Visuelle Identität: Die Variation der optischen Ausstattung einzelner Ausgaben unter Beibehaltung signifikanter Elemente ermöglicht Entwicklung und Festigung eines wiedererkennbaren und doch abwechslungsreichen Charakters.

Rezeption: Redaktionelles und kommerzielles Material wird in Bezug zueinander entworfen und wahrgenommen – idealerweise in beiderseitigem Nutzen.

Haltbarkeit: Das Zeitliche der Zeitschrift, das Periodische des Periodikums und die Lagerkapazitäten des Magazins bestehen in ihrem Doppelcharakter als Integrations- und Leitmedium, das zeitgenössische Positionen vereint und zugleich deren Entwicklung mitbestimmt. Widmen sie sich stattdessen der Bestätigung des Bestehenden, gehen sie ihrer Existenzberechtigung verlustig:

„Wenn sie keine paradigmatischen Gegenstände mehr zeigen und diskutieren können, sind sie erschöpft, deswegen veralten und verschwinden Zeitschriften oft [...] durch den Schwund an Lesern / Leserinnen, die 'ihre' Gegenstände in der Zeitschrift nicht mehr finden können. [...] Deswegen ist es auch nicht verwunderlich, dass am Anfang von Zeitschriften oft neue Paradigmen der Kunst stehen, die ihrer Codierung harren“¹⁰⁹. „Wenn der Kanon aber 'rausgehört' werden kann, dann naht mitunter das Ende, sollte es nicht gelingen, den Kanon [...] umzuschreiben.“¹¹⁰

Während in Publikationen im Buchformat langfristige Gültigkeit vor kurzfristiger Aktualität rangiert, beruht die Stärke von Periodika auf ihrem Gegenwartsbezug. Anders als Tageszeitungen oder in Realzeit kommentierenden digitalen Medien wählen Fachzeitschriften ihre Gegenstände in Hinblick darauf, was sich als langfristig relevant erweisen wird. Gegenstand der vom Besprechungsteil getrennten Beiträge sind daher nachhaltige Themen. Rezensionen hingegen streben zeitliche Nähe zum Geschehen an.

3.2 Inhaltlicher Anspruch von Periodika: Wissenschaftlich, populär, populärwissenschaftlich

Die nicht verbindlich definierten Kategorien unterscheiden sich in Bezug auf Anliegen,

¹⁰⁹Koch, Gertrud: Unstimmigkeit statt Vielstimmigkeit, in TzK 100, S.65-71, S.65.

¹¹⁰Koch, Gertrud: Unstimmigkeit statt Vielstimmigkeit, in TzK 100, S.65-71, S.69.

Erscheinungsbild, Leserschaft, Sprache, Themen, Verhaltenskodex, erforderliche Vorkenntnisse und Zuverlässigkeit. Ziel wissenschaftlicher Zeitschriften ist zeitnahe Publikation aktueller Forschung und ihrer Ergebnisse. Da sich deren Formulierung nur diesbezüglich informierten Kreisen vermittelt, bemühen sich wissenschaftliche Journale nicht um Reputation in der Öffentlichkeit, sondern in Fachkreisen, wobei sie R&D-Demonstrationen vor den Augen einer staunenden Außenwelt ähneln können: „Man schreibt, um gelesen, aber nicht, um verstanden zu werden. Vielmehr schreibt man vor den Leser*innen her, weil man eine Idee ausbauen möchte.“¹¹¹

Populäre Publikationen hingegen enthalten neben ihren jeweiligen Kernthemen Unterhaltung und pragmatische Handreichungen. „Populärwissenschaftlich“ bezeichnet daher die Vermittlung faktisch geprüfter Thesen zu für interessierte Laien relevanten Themen in gebrauchsfertiger Form. Austausch zwischen akademischen und breitenwirksamen Texten ermöglicht, massenkompatiblen Titeln durch wissenschaftliche Ergebnisse Substanz zu verleihen, wie umgekehrt den Absatz theoretischer Publikationen durch entgegenkommende Aufmachung zu steigern.

Trotz solcher Schnittmengen versichern in den USA beliebte „Volkskritiker“ wie Jerry Saltz und Peter Schjeldahl die ihnen wohlgesonnenen Besitzer gesunden Menschenverstands wiederholt ihres nicht absolvierten konventionellen Bildungsweg, um Erwartungen wissenschaftlicher Standards früh und selbst zu entkräften. Folglich birgt der von Rosalind Krauss dem anekdotenreichen Schjeldahl und dem leidenschaftlich logodezentralistischen Dave Hickey bescheinigte „Mangel an kritischer Sorgfalt“¹¹² keinerlei Schrecken für ihr akademischer Unzulänglichkeit gegenüber großzügiges Gefolge. Andere der für ihren un- bis antiakademischen Ansatz gefragten Autor*innen wiederum rufen gern Hochschulabschlüsse in Erinnerung, um Idiosynkrasie als Stilmittel statt Unbeholfenheit auszuweisen.

Charakteristisch für das nicht-wissenschaftliche Ende der Skala sind Eigenschaften des in den 1980er Jahren entwickelten Pop-Journalismus, der sich als Alternative zu methodischen Konventionen verstand durch Behandlung nicht als Forschungsgegenstand akzeptierter massenkultureller Phänomene, die später zum „haltlosen und vereinsamt verblödeten Subjektivismus einer aggressiven Easy-Reading-Kultur“¹¹³ verflachte. Hal Foster differenziert die belletristische Fraktion:

„Die meisten Kritiker sind Kommentatoren. Sie mögen großartige Schriftsteller sein wie Schjeldahl, mehr aber auch nicht: zurückhaltend in Bezug auf politische Standpunkte und allergisch in Bezug auf theoretische.“¹¹⁴

111Nesbit, Molly: Interview, in: Earnest 2018, S.338-353, S.345, Übersetzung CL.

112Earnest, Jarrett: Some Ways of Writing about Art in the Twenty-First Century, in: Earnest 2018, S.6-13, S.7, Übersetzung CL.

113Diederichsen, Diederich: Akademismus, Visualismus, Fun, in TzK 44, S.29-36, S.34.

114Foster, Hal: Interview, in: Earnest 2018, S.144-160, S.155, Übersetzung CL.

◆ Frage 4: Wie lässt sich die Zeitschrift kategorisieren?

Erläuterung zu Frage 4: Während viele Künstler*innen spätestens seit der Erweiterung der traditionellen Disziplinen um noch nicht klassifizierte Verfahren ihre Arbeit als Kategorien übergreifend bezeichnen, verlangt die Durchsetzung einer Publikation Profilierung durch ein Referenzsystem.

Antwort zu Frage 4 *frieze*: Infolge zunehmender Präsenz zeitgenössischer Kunst in der Öffentlichkeit sei *frieze* „populärer aber nicht populistischer“¹¹⁵ geworden.¹¹⁶ Die in einer Abonnementwerbung verwendeten Signalwörter wecken und erfüllen Erwartungen von Personen mit unterschiedlicher Nähe zum Kunstbetrieb:

„Aufschlussreich, intelligent und hervorragend gestaltet, ist *frieze magazine* die führende Publikation im Bereich zeitgenössischer Kunst und Kultur. *Frieze* stellt aktuelle Positionen vor und erneuert den Blick auf etablierte. Mit Ausstellungsbesprechungen, Interviews, Städteprofilen und weltweitem Veranstaltungskalender ist es unverzichtbar für alle an bildender Kunst Interessierte.“¹¹⁷

Die Relativität der Vielfalt wird deutlich an der Tatsache, dass das Angebot seither verbindliche Schlüsselbegriffe in Bezug auf Inklusivität vermissen lässt.

Tom Morton verortet *frieze* zwischen einem von *afterall* markierten akademischen Ende der Skala und der dem sogenannten linken Spektrum zugeordneten Tageszeitung *The Guardian*.¹¹⁸ Anders als der journalistischer Kunstkritik zugrundeliegende kunstgeschichtliche Kanon¹¹⁹ beruht der Fokus von *frieze* auf von Kunstwissenschaft und -kritik der jüngsten Vergangenheit und Gegenwart verwendeten Kriterien. Die Erscheinungsfrequenz von acht Ausgaben jährlich setzt der für Redaktion und Lektorat verfügbaren Zeit Grenzen. Etliche Inhalte stimmen jedoch mit denen akademischer Publikationen überein.

Antwort zu Frage 4 *TzK*: Auch Sven Beckstette erinnert an die Endlichkeit von Zeit und

¹¹⁵Thorne, Sam: Interview, in: wellthatsaloadofpollocks.wordpress.com/2013/03/13/an-interview-with-sam-thorne-assistant-editor-of-frieze/. [Letzter Zugriff 15.07.2022], Übersetzung CL.

¹¹⁶„Populistisch“ beschreibt und interpretiert das Verhalten des Gegenübers im Lichte einer ihm unterstellten Absicht. Im kulturellen Zusammenhang wird Handeln als populistisch bezeichnet, wenn Hauptmotivation seine zeitnahe Akzeptanz seitens eines möglichst großen Teils der Bevölkerung ist. Dieses vorrangige Bemühen um quantitativ erfolgreichen Zuspruch geht zu Lasten aller Handlungen, die das kurzfristige Wohlwollen der angestrebten Mehrheit verringern.

¹¹⁷NN: Werbung für Abonnement, in: www.isubscribe.co.nz/frieze-uk-magazine-subscription.cfm. [Letzter Zugriff 04.08.2022], Übersetzung CL.

¹¹⁸Morton, Tom: The Trouble with Art Criticism, in: www.youtube.com/watch?v=hpOaJd1yljQ. [Letzter Zugriff 18.07.2022], Übersetzung CL.

¹¹⁹Obwohl die Definition von „Kanon“ dessen allgemeine Verbindlichkeit voraussetzt, bilden kulturelle Gruppen individuelle Kanons aus.

Raum:

„Beiträge aus *TzK* unterscheiden sich [...] von Kunstkritiken im Feuilleton grundsätzlich. [...] Dass zu unseren Autoren und Autorinnen auch Journalisten zählen, die in den großen deutschsprachigen Tageszeitungen schreiben, zeigt, dass sie *TzK* als Plattform schätzen, um bei uns tiefer gehende Analysen zu entwickeln und Themen anzusprechen, die in der Tageszeitung keinen Platz finden.“¹²⁰

Gemeinsamkeiten mit massenkulturellen Periodika resultieren aus dem Interesse an außerhalb von Kunst attraktiven Bereichen wie Bekleidungsindustrie und Lebensführung, die im Rahmen thematischer Konstanten wie Biopolitik aufgegriffen werden. Die Anzeige eines Verlags zu einer zweibändigen Anthologie von Texten aus zwanzig Jahren *TzK* verwendet die Superlative „das wichtigste, international renommierteste deutschsprachige Kunst-Theorieorgan“ ohne Angaben der Kriterien für „wichtig“ und verglichen mit wem oder was sich das Kunst- und Theorie-, Kunsttheorie- oder Theorieorgan hervortut. Dass der Verlag den Redakteur eines auflagestärkeren Magazins zitiert, der dem zu bewerbenden Gegenstand den Status eines seinerzeit marktführenden Designerlabels zugesteht, kann eine Anspielung auf *TzK*s Niveau oder aber Anspruch auf Exklusivität sein:

„*Texte zur Kunst* ist Prada, *monopol* ist H&M', flachste der *monopol*-Redakteur [...] Tatsächlich ist die Zeitschrift *Texte zur Kunst* das wichtigste, international renommierteste deutschsprachige Kunst-Theorieorgan [...] und hat wesentlich zum Import internationaler, vor allem US amerikanischer [sic], kunsthistorischer und theoretischer Debatten beigetragen. Mit und in den Texten zur Kunst gelang der deutschen Kunstkritik ein Neubeginn, hier fand sie endlich Anschluss an die internationale Theorielandschaft, hier wurde [...] der Brückenschlag zwischen Kunst und Gesellschaft gewagt.“¹²¹

Wann genau der erstmals gewagt wurde, ließe sich diskutieren: Seit der Emanzipation der nun so genannten Kunst von Handwerk wurden die damit elitären Objekte zur Einflussnahme auf das Kollektiv verwendet, bevor Ende des 18. Jahrhunderts die Bevölkerung als Abnehmer entdeckt und erzogen wurde. Da die so gesehen bestehende Brücke zwischen Kunst und Gesellschaft zumindest im 20. Jahrhundert nicht mehr geschlagen werden musste, wäre anzunehmen, dass „Kunst“ deutsche Kunstkritik meint. Doch auch diese fand spätestens mit Herwarth Waldens von 1910 bis 1914 herausgegebener Zeitschrift *Der Sturm* zur „Gesellschaft“. Wem auch immer das

¹²⁰Beckstette, Sven / Rottmann, André: Interview, in: art-magazin.de/szene/36341/texte_zur_kunst_interview. [Letzter Zugriff 2015].

¹²¹INN: Anzeige zu Erste Wahl (I) 20 Jahre Texte zur Kunst, 1. Dekade, in: [http://www.philo-fine-arts.de/programm/cat/fundus/buch/erste-wahl-i.html?tx_commerce_pi1\[basketHashValue\]=c8c0776e1b&cHash=36ea66c13054c62006729df174f7f88f](http://www.philo-fine-arts.de/programm/cat/fundus/buch/erste-wahl-i.html?tx_commerce_pi1[basketHashValue]=c8c0776e1b&cHash=36ea66c13054c62006729df174f7f88f). [Letzter Zugriff 26.07.2022].

Privileg des ersten Übergriffs zukommt, so wurde zumindest seit dem erwähnten Wagnis die Verbindung beider Bereiche zur Selbstverständlichkeit, da alle Kultur ihren Anspruch auf öffentliche Förderung durch soziale Relevanz rechtfertigt.

3.3 Aktivismus in Periodika

In kunstkritischer Arbeit wird die im direkten Kontakt entwickelte Identifikation reflektiert und modifiziert. Ohne diese Balance wären Empathie und Analyse defizitär, denn ein Mangel an spürbarer Betroffenheit reduziert die soziale Relevanz methodischer Präzision, während unreflektierte Anteilnahme sich mitunter als voreilig erweist.

◆ Frage 5: Welche Texte lassen persönliches Engagement erkennen?

Erläuterung zu Frage 5: Verweise auf die idealerweise im Text neutralisierte Subjektivität der Autor*innen gelten gemeinhin als Beweis mangelnder wissenschaftlicher Distanz – was ihre demonstrative Anwesenheit zur Protestkundgebung gegen akademische Konventionen qualifizierte.

Antwort zu Frage 5 *frieze*: Verbal und schriftlich thematisiert Jan Verwoert gelegentlich Arbeitsbedingungen der Berufsgruppen, denen er seinerzeit angehört, und lässt persönliche Details einfließen. Jennifer Higgie nimmt die eigene Geistesverfassung gern als Aufhänger ihrer Essays und appelliert an auf Zeitgenossenschaft basierende Befindlichkeiten, weil „andere ebenso erschüttert und inspiriert sind [...] wie ich“¹²².

Antwort zu Frage 5 *TzK*: Zustimmung kommt nicht explizit, sondern durch anhaltendes Interesse an einem Gegenstand zum Ausdruck. Wohlwollende Kommentare bedürfen daher des Bekenntnisses und einer Aufforderung, um

„dem Umstand Rechnung zu tragen, dass Kritik sich [...] auch in positiven Stellungnahmen [manifestiert]. Wir haben deshalb langjährige Autoren / Autorinnen [...] gebeten, sich zu einer oder zu mehreren künstlerischen Praktiken [...] zu bekennen“¹²³.

Isabelle Graws Eingeständnis eines Beobachter*innen des Kunstbetriebs vertrauten Befremdens erzeugt Nähe: „Es gibt aber auch dunkle Tage, an denen ich mich frage, warum in aller Welt ich mich auch weiterhin für zeitgenössische künstlerische Praktiken interessiere.“¹²⁴

3.4 Art Writing

Der unpräzise Neologismus enthält das Versprechen der Verwendung

¹²²Higgie, Jennifer: The Solace of Art, in: <https://frieze.com/article/solace-art>. [Letzter Zugriff 04.05.2019], Übersetzung CL.

¹²³Graw, Isabelle / Rebentisch, Juliane: Vorwort, in: *TzK* 100, S.4-5, S.4.

¹²⁴Graw 2010, S.18.

künstlerischer Gegenstände zu persönlicher Reflexion frei vom Anspruch der Nachvollziehbarkeit: „Die Idee von Kritik als literarischer Gattung, erlöst vom Dienst an den Künsten, hat Kritik von ihrem Anliegen abgelenkt. [...] Rechtfertigung durch Verweis auf Geschmack [...] liefert Ergebnisse ohne die Anstrengung ihrer Erzeugung.“¹²⁵ Auch Eileen Myles bemerkt den Einzug literarischer Ambitionen in das analytische Vakuum: „Der Kunstbetrieb akzeptiert Gedichte als Katalogtexte, und sie brauchen noch nicht einmal mit Kunst zu tun zu haben.“¹²⁶

Gleichgültig, ob Schreiben als, an, für, von, über oder wie Kunst, bezeichnet „Art Writing“ schriftliche Äußerungen mit literarischem statt faktischem Anspruch aufgrund der Überzeugung, „da Anliegen von Kritik weder Information noch Argumentation ist, sondern das Erzeugen einer Erfahrung, unterliegt Kunstkritik den gleichen Regeln wie eine Geschichte“¹²⁷, was Brian Dillon an den in „Essay“ etymologisch enthaltenen „Versuch“ erinnert: „Das Wort 'Essay' suggeriert das Abenteuer, das ich von Sachtexten erwarte“¹²⁸.

Die Beliebtheit der geräumigen Tätigkeitsbezeichnung Art Writer verdankt sich der Ablösung des mit Kritik assoziierten richterlichen Anspruchs durch Schöpfertum. So können suggestiv formulierte Texte kreativ statt dekonstruktiv wirken, nacherschaffend statt -erzählend, produktiv statt reproduktiv ohne Rücksicht auf methodologische Konventionen, deren Abwesenheit Jane Rendell genießt: „Dass Gavin die konventionelle Kunstkritik übernahm, erlaubte mir, etwas Kreatives zu tun.“¹²⁹ Thyrsa Nichols Goodeve erklärt das Kreative als Licence to Will: „Schreiben über Kunst liegt mir, weil ich eine horizontale Denkerin bin – undiszipliniert und interdisziplinär. Über die Kunst der Gegenwart zu schreiben bedeutet, dass man alles thematisieren kann.“¹³⁰ Vorausgesetzt man hält dem Unkonventionellen zugrundeliegende Konventionen ein: „An der Arbeit im Bereich Kunst hat mich immer gereizt [...] Zeichen anders, erst mal falsch oder verdreht zu benutzen. Momentan scheint es aber nicht so angesagt, die Codes zu hinterfragen“¹³¹.

David Everitt Howe stellt sich vor, über den Autor Josef Strau in dessen Manier zu schreiben: „So entstünde ein planloser Gedankenstrom in Kleinbuchstaben und

125Donoghue, Denis: The Arts without Mystery, in: http://downloads.bbc.co.uk/rmhttp/radio4/transcripts/1982_reith3.pdf. [Letzter Zugriff 28.06.2022], S.1-7, S.4, Übersetzung CL.

126Myles, Eileen: Interview, in: Earnest 2018, S.322-360, S.335-336, Übersetzung CL.

127Gielen, Pascal & Lijster, Thijs: Between Criticism and Critique, in: Gielen u.a. 2015, S.25-44, S.29, Übersetzung CL.

128Dillon, Brian: Never to be yourself and yet always—that is the problem, in: frieze 151, S.125, Übersetzung CL.

129Rendell, Jane: Site-writing, in: <https://www.youtube.com/watch?v=vnOkIHpGcf8>. [Letzter Zugriff 01.07.2022], Übersetzung CL.

130Nichols Goodeve, Thyrsa: Interview, in: Earnest 2018, S.186-204, S.193, Übersetzung CL.

131Dany, Hans-Christian: Künstlerin in der Rolle der Vermittlerin, in: Schafhausen 1999, S.45-61, S.46.

falscher Zeichensetzung – in seinen Worten 'zum Entsorgen.'¹³² Seth Price identifiziert als Ursache der Kultivierung von Ambivalenz die Unfähigkeit zur stringenten Äußerung:

„Die wenigsten Kritiker*innen können sich gut ausdrücken. [...] Dem Vorwurf nachlässiger Texte [...] hielt man entgegen, weniger Klarheit als delphische Lyrik anzustreben. Und letztlich ist es ja auch irgendwie egal.“¹³³

Das abschließende Verdikt verweist auf die Geringschätzung gesprochener, ganz zu schweigen von geschriebener Sprache innerhalb einer Kultur, die Information überwiegend visuell vermittelt. Ein Grund ist Effizienz: Bilder transportieren mehr Daten mit und durch Emotionen und somit eindringlicher als verbale und daher konzentrationsaufwändige Texte¹³⁴. Zudem verläuft sequentielle Verarbeitung linear zu dekodierender Zeichen langsamer als der simultane Effekt ästhetischer Stimuli.

◆ Frage 6: Unterscheiden sich Kriterien künstlerischer Texte und Kunstkritik?

Erläuterung zu Frage 6: Ist somit die Definition Art Writing per definitionem nicht definierbar, könnte die Definition des eigenen Verständnisses des pflichtscheuen Genres Spielraum schaffen.

Antwort zu Frage 6 *frieze*: Da für Art Writers für faktenbasierte Texte geltende Kriterien außer Kraft gesetzt seien, beklagen John Miller und Peter Suchin einen hohen Anteil zweitrangiger Veröffentlichungen. Doch Vivian Rehberg zufolge unterliegt das nur scheinbar regelwidrige Art Writing der Erwartung normgerechter Verweise.¹³⁵ Sam Thorne schätzt die Ambivalenz des Begriffs, der offen lasse, ob „Art“ Autor*in, Gegenstand oder Produkt meint.¹³⁶ Für Tom Morton sollen Rezensionen das Ereignis hervorrufen statt beschreiben¹³⁷, weswegen sie keinem logozentrischen Vorgehen verpflichtet seien. Auch der für sein Fach wegweisende Stuart Morgan habe Kunstkritik als Kreatives Schreiben praktiziert, da er Kunstwerke als Anlass für Essays verwendete. Dan Fox erstaunt die in Kunstkritik verbreitete freiwillige Anwendung akademischer Sprache außerhalb ihres angestammten Terrains angesichts der Gelegenheit, sich ungehindert von wissenschaftlichen Auflagen auszudrücken. Tirdad Zolghadr zufolge wird die Gefahr deren unwillkürlicher Reproduktion unterbunden durch eine wechselnden Klientels angepasste Sprache ohne pflichtschuldiges Zitieren. Andererseits begrüßt Zolghadr die vom akademischen Umfeld eröffnete Möglichkeit,

132Howe, David Everitt: Josef Strau's Throwaway Economy, in: <https://afterall.org/online/josef-strau-s-throwaway-economy#.XMnth6RS9PZ>. [Letzter Zugriff 29.06.2022], Übersetzung CL.

133Price 2015, S.24, Übersetzung CL.

134„Verbale Texte“ ist keine Tautologie: Texte sind Strukturen, die aus diversen Sinnesreizen bestehen können.

135Rehberg, Vivian Sky: Notes to Self, in: *frieze* 131, S.21-22, S.21.

136Thorne, Sam: Call Yourself a Critic?, in: *frieze* 145, S.13.

137Morton, Tom: Three or Four Types of Intimacy, in: Khonsari / O'Brian 2010, S.33-43, S.40.

sich ausschließlich innerhalb eines Fachpublikums verständigen zu müssen, als Luxus.¹³⁸ Auch Hans-Christian Dany hält die in Art Writing nachgeordnete Allgemeinverständlichkeit für verzichtbar, denn

„wenn die Parole der 'Informationsgesellschaft' lautet, dass sich alles und jeder kommuniziert, gibt es gute Gründe, sich unverständlich und abweisend aufzuführen. [...] Eine solche Sprache hat andere Aufgaben, als sich einer großen Menge [...] mitzuteilen.“¹³⁹

Das so beschriebene Insistieren auf Informationsverweigerung lösen Sam Thorne zufolge Schriftsteller*innen mit Hilfe erfundener Künstler*innen, deren Äußerungen Thorne als getarnte Kunstkritik bezeichnet. Doch obwohl er einräumt, Narration könne eine Form des Sprechens über Kunst sein, sei Belletristik unvereinbar mit angemessener Behandlung eines Werks.¹⁴⁰ Manche Auftraggeber*innen vereinbarten allgemeine Zugänglichkeit mit dem Gegenstand angemessener Hermetik, indem sie von Rezensionen Ein-, von Katalogtexten hingegen Mehrdeutigkeit erwarteten.¹⁴¹

„Kann sein, dass es eine Beißhemmung gibt, wenn man einen berühmten Künstler gebeten hat, einen Fragebogen zu beantworten, der schließlich die Stimme vermitteln soll. Da möchte ich nicht den house style von *frieze* draufwalzen.“¹⁴²

Antwort auf Frage 6 *TzK*: Graw plädiert für die zentrale Rolle kristalliner¹⁴³ Intelligenz, ohne die erforderliche Allgemeinbildung an ein Repertoire zu binden:

„Einerseits bin ich der Meinung, dass man als [...] Kulturproduzent [...] nicht genug wissen kann. Andererseits glaube ich nicht, dass man [...] einem akademischen Standard genügen muss.“¹⁴⁴

Den Unterschied zwischen Kritik und Belletristik beschreibt sie als den zwischen Bescheiden- und Vermessenheit:

„Kunstkritik bedeutet unweigerlich die Verpflichtung auf einen Gegenstand, auf den diese Kritik bezogen bleibt: Es ist die spezifische Verfasstheit von künstlerischen Arbeiten, denen es angemessen Rechnung zu tragen gilt. Jedem frei assoziierenden Fabulieren, jedem Selberdenkertum sind dadurch Grenzen gesetzt.“¹⁴⁵

Demzufolge sind von Künstler*innen wie Michaela Eichwald, Jutta Koether oder Josef

138Zolghadr, Tirdad: Work it Out, in: <https://frieze.com/article/work-it-out>. [Letzter Zugriff 02.07.2019], Übersetzung CL.

139Dany, Hans-Christian: Künstlerin in der Rolle der Vermittlerin, in *Neue Kunstkritik* 1999, S.45-61, S.54-55.

140Thorne, Sam: The Lives and Deaths of Fictonal Artists, in: *frieze* 140, S.167-169, S.169, Übersetzung CL.

141Groys, Boris: Who do you think you're talking to?, in: *frieze* 121, S.126-131, S.131, Übersetzung CL.

142Heiser, Jörg im Gespräch 05.09.2012.

143Gemeint ist Intelligenz auf der Basis von Erfahrung und Wissen, und somit das Gegenstück zu fluider Intelligenz.

144Graw 2010 S.158.

145Graw 2010 S.17.

Strau verfasste Beiträge keine Kunstkritik, weil ihre Assoziationsketten inhaltliche Dichte und Folgerichtigkeit reduzieren. Von Unorthodoxem trennt man sich unter Zuhilfenahme jener Diktion – „eingeschrieben“ – die der Ex-Kollege offenbar allzu konsequent vermieden hat: „Wir bedanken uns sehr bei Dir für Deine, wie Du selbst am besten gesagt hast, 'unterhaltsamen Risse', die Du in unser Magazin eingeschrieben hast.“¹⁴⁶ Undiplomatisch ausgedrückt: Der Redaktion fehlten die Worte, die Abweichung mit einer eigenen Formulierung zu benennen.

◆ Frage 7: Welche Beispiele für Art Writing existieren?

Erläuterung zu Frage 7: Die qualitative Spannbreite kann den Gegenstand bereichern oder verkürzen.

Antwort zu Frage 7 *frieze*: Maria Fusco schildert den Idealfall:

„Art Writing [...] experimentiert mit der Untrennbarkeit von [...] Kritik und Kreativität [...] Das Kunstwerk ist [...] Ausgangspunkt von Dichtung und Poesie.“¹⁴⁷

Überwiegt der Wunsch der Autor*innen nach Selbstaussdruck den nach Kommunikation mit der Leserschaft, erschwert das originelle Arrangement von Bild, Layout und Text den Nachvollzug. So setzen in *frieze* 141 die von Joseph Kosuth gestalteten Seiten 149-157 den die Jubiläumsausgabe beherrschenden Stichprobencharakter so konsequent um, dass die Prosafragmente sich Uneingeweihten nicht erschließen.

Antwort zu Frage 7 *TzK*: Beiträge, die Informations- bzw. kommunikativen Gehalt durch Anspruch auf Kunststatus ersetzen stammen u.a. von Anselm Haverkamp¹⁴⁸, Jutta Koether¹⁴⁹, der Kooperation von Damion Sfetsios und Elise Duryee-Browner¹⁵⁰ sowie Maya Schweizer¹⁵¹.

3.4 Fachbücher

Der Kunstbuchsektor umfasst Anthologien, Künstlerbücher, Monografien, Nachschlagewerke, pädagogische Handreichungen, Reihen sowie von Galerien, Institutionen, Künstler*innen, Museen oder Sponsor*innen in Auftrag gegebene Kataloge. Letztere wenden sich neben der von Fachzeitschriften anvisierten Leserschaft mit Vorkenntnissen an interessierte Laien, weswegen Zusammenhänge im

¹⁴⁶Beckstette, Sven / Graw, Isabelle / Rottmann, André / Tischer, Jenni: Vorwort, in *TzK* 81, S.4-5, S.5.

¹⁴⁷Fusco, Maria: 11 Statements Around Art Writing, in: <https://frieze.com/article/11-statements-around-art-writing>. [Letzter Zugriff 01.05.2019], Übersetzung CL.

¹⁴⁸Haverkamp, Anselm: Das Historisch-Erhabene, in: *TzK* 76, S.212-215.

¹⁴⁹Koether, Jutta: Der Durst nach Ästhetik, in: *TzK* 81, S.98-104.

¹⁵⁰Sfetsios, Damon & Duryee-Browner, Elise: Here's Not Here, in: *TzK* 100, S.239-241.

¹⁵¹Schweizer, Maya: An Office Chair down on the Street, in: *TzK* 82, S.108-113.

Text oder in Fußnoten hergestellt werden.

Laut Zolghadr ist die wissenschaftliche Gründlichkeit von als Dozent*innen tätigen Autor*innen gefährdet durch die Tatsache, dass im universitären Umfeld mit zunehmender Geschwindigkeit publiziert werde¹⁵², was vorschnelle Veröffentlichung zur Folge habe. Texten in Katalogen droht Bedeutungsverlust, da ein solches, in der Regel anspruchsvolles Sammelwerk mitunter auch aus Kostengründen gegen von Ausstellungshäusern herausgegebene kurzweilige Journale getauscht.

Das Anliegen von Eigentümer*innen und Veranstalter*innen, ihre Investition in Kunst zu erläutern oder zu rechtfertigen durch Texte, die die Bedeutung des Gegenstands bestätigen – ob „wenn nicht gar“ oder „wenn auch nicht“ erzeugen, wird in Frage 14 erörtert –, lässt eine positive Bewertung ratsam scheinen, was den damaligen *monopol*-Herausgeber Holger Liebs zur Identifikation von Kritik mit Literatur veranlasst: „Hier hat sich die Kunstkritik, die in bezahlten Katalogtexten ohnehin per definitionem zur Affirmation gezwungen ist, selbst ermordet.“¹⁵³ Zudem geht die Annahme, das positive Ergebnis der Auseinandersetzung entbehre zwangsläufig kritischer Substanz, von ungesicherten Voraussetzungen aus. Wertsteigerung wird unter Umständen nämlich auch durch negative Kritik erzielt, suggerieren doch Gründlichkeit oder Leidenschaft eines Verrisses von der Relevanz des Ärgernisses.

◆ Frage 8: Können negative Kommentare den Gegenstand aufwerten?

Erläuterung zu Frage 8: Die Durchsetzung mancher Innovation kündigt sich durch Widerstand der Verteidiger des Status Quo an, was den Fehlstart häufig zum Zeichen kommenden Erfolgs machte.

Antwort zu Frage 8 *TzK*: Beispiel für die Erwartung der positiven Wirkung ablehnender Berichterstattung ist die Aufforderung eines Künstlers, über eine Veranstaltung zu berichten, an der Beauftragte voraussichtlich etwas auszusetzen haben würde. Ungeachtet dessen persönlicher Haltung setzt der Künstler auf die Reputation des Kontrahenten und hofft, durch namhaften Autor und namhaftes Medium das negative Urteil zu neutralisieren. Das gleiche Kalkül liegt auch der von Graw beobachteten Bedeutungserzeugung durch Aufmerksamkeit zugrunde:

„Am Beispiel der Gattung Rezension lässt sich diese wertbildende Funktion der Kritik anschaulich demonstrieren. Noch wenn die Autorin an dieser Stelle massive Einwände erhebt, wird ihr Text am Ende doch entscheidend zur Herausbildung des Symbolwerts der besprochenen künstlerischen Arbeit

¹⁵²Zolghadr, Tirdad: Work it Out, in: <https://frieze.com/article/work-it-out>. [Letzter Zugriff 02.07.2019], Übersetzung CL.

¹⁵³Liebs, Holger: Zärtliche Cousinen oder Wie sich die Kunstkritik freiwillig ihrer Stärken entledigt, in: Montag 2009, S.14-19, S.15.

beitragen.“¹⁵⁴

Zwar hätte Verzicht auf „anschaulich“, „massive“ sowie „entscheidend“ Redundanz und Pathos gesenkt und den Wahrheitsgehalt gehoben, doch ungeachtet solch dramaturgischer Maßnahmen bleibt der Grund für die Akzeptanz negativer Kritik die erhoffte Wertschätzung des Gegenstands durch seine Kenntnisnahme, oder auch nur die räumliche Nähe zu einem klangvollen Namen.

3.5 Journalistische Texte

Journalistischer Kunstkritik möglich und findet sich im Kulturteil von Zeitungen und Zeitschriften, auf kommerziellen wie gemeinnützigen Webseiten sowie in Radio und Fernsehen. Die verglichen mit der Fachpresse kürzeren Beiträge bestehen aus Besprechungen aktueller und Betrachtungen genereller Ereignisse, behandeln Personen, Themen und Werke, und erzielen Aufmerksamkeit durch Bekanntheitsgrad oder Neuigkeitswert des Gegenstands, Signalwörter und einprägsame Formulierungen. Derlei Vermittlungstätigkeit unterliegt Anforderungen der Massenmedien statt des Kunstbetriebs und liefert Information einschließlich des gesellschaftlichen und ökonomischen Kontextes aus Perspektive von der Produktion ausgeschlossener Endabnehmer*innen in einer Mischung aus Umgangssprache und einer bis in die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts gebräuchlichen Terminologie, in der Begriffe wie Aussage, Bedeutung, Begabung, Erkenntnis, Genie, Inhalt, Innovation, Meisterschaft, Provokation, Schönheit, Sinn, Talent, Virtuosität, Wahrheit, Wirklichkeit und deren Adjektive zur Anwendung kommen. Der journalistische Aufmerksamkeitsbereich wird von kunstgeschichtlich verbürgten und somit nicht notwendig zeitgenössischen Kriterien bestimmt. Finanzielle, räumliche und zeitliche Sachzwänge, Verpflichtung zu Inklusivität sowie der Umstand, dass journalistische Kunstkritik häufig von Autor*innen mit allgemeiner kultureller Kompetenz verfasst wird, bedingt die Tiefenschärfe. Um innerhalb des aus konkurrierenden Texten bestehenden Layouts einer lebhaften Seite das Interesse aufrecht zu erhalten, ermöglicht optische Strukturierung des Texts und augenfällige Stichwörter Anpassung an ein diskontinuierliches Leseverhalten. Gliederung der Fläche als auch Verkürzung diffiziler Sachverhalte macht den mit Ermüdung drohenden gleichförmigen Schriftblock buchstäblich überschaubar und die Befürchtung konzentrationsintensiver Sätze hinfällig.

3.6 Kommerzielle Texte

Texte der Organisator*innen von Ausstellungen, Institutionen, gewerblichen und gemeinnützigen Veranstaltungsorten sowie von freien Autor*innen und Künstler*innen dienen in erster Linie dem Zweck, Waren und Dienstleistungen zu positiver Bewertung

¹⁵⁴Graw 2010, S.16.

zu verhelfen. Das Ziel der Durchsetzung des *Protegés* – sei es Botschaft, Künstler*in, Ort, Produkt, Prozess oder Veranstaltung – dominiert journalistische, literarische und wissenschaftliche Ansprüche. Der somit instrumentelle Text vermittelt mehr Information als die vordergründig transportierten, lassen seine Formen und Inhalte doch Rückschlüsse auf ein Selbstbild hinter dem aktuellen Anliegen zu. Signalwörter und Vokabular – exoterisch genug, um sich einer Mehrheit mitzuteilen, esoterisch genug, um sich als Botschaft an Eingeweihte zu qualifizieren – verweisen auf Kulturen, mit denen Gegenstand und / oder Autor*in identifiziert, und Diskurse, die fortgesetzt werden sollen. Erzeuger*innen solcher Verkaufshilfen erfahren deren Zweckgebundenheit nicht zwangsläufig als Freiheitsberaubung, sondern mitunter als Strukturierungshilfe, die einer andernfalls lähmenden Vielfalt möglicher Zugänge Richtung gibt.

Teil 4 Funktionen von Kunstkritik

4.1 Kunstkritik als Wertbesprechen

Anbieten und Zurückhalten von Information ist eine Form der Kritik, da Thematisieren den Gegenstand als Kunst bestätigt, wohingegen Ignorieren ihn disqualifiziert. Helmut Draxlers Paraphrase von Frank Stellas Gebrauchsanweisung für Kunst ohne Subtexte „what you see is what they say“¹⁵⁵ verweist auf die Gestaltung von sinnlichem Erleben durch Information. Auch Ernst Gombrich bestätigt die halluzinogene Macht der Wissensvermittlung: „Ein Verkaufsgespräch kann Geisteszustände hervorrufen.“¹⁵⁶ Michael Fried formuliert den Zusammenhang zwischen Benennen und Auslegen: „Beim Beschreiben [...] überwinde ich die Grenze zwischen Schilderung und Interpretation.“¹⁵⁷

◆ Frage 9: Sind Information, Interpretation und Wertung getrennt?

Erläuterung zu Frage 9: Mischung der drei Komponenten der Vermittlung begünstigt Suggestion, wenn nicht gar Manipulation.

Antwort zu Frage 9 *frieze*: *Frieze* versteht Information weniger als Ergänzung der Wahrnehmung denn als rein instrumentelle Fakten:

[Frage:] „Was hat für Sie Priorität: Kunstkritik oder Information? [Antwort:] Kunstkritik. Außerdem haben wir einen internationalen Programmteil, und ein Online-Archiv für alle, die mehr wissen möchten.“¹⁵⁸

¹⁵⁵Schütz, Sabine: Schlechte Kunst, böser Markt, elende Kritik, in: Kunstforum 221, S.42-66, S.56.

¹⁵⁶Gombrich, Ernst: Desert Island Discs, in: <https://bbc.in/2OhTemN>. [Letzter Zugriff 29.06.2022], Übersetzung CL.

¹⁵⁷Fried, Michael: Interview, in: Earnest 2018, S.160-185, S.170, Übersetzung CL.

¹⁵⁸Starling, Anna: Periodical Tables (Part 2), in: <https://frieze.com/article/periodical-tables-part-2>. [Letzter Zugriff 25.04.2020], Übersetzung CL.

Antwort zu Frage 9 TzK: Isabelle Graws Identifikation einer „neuen Definitionsmacht“ die Frage aufwirft, wann der Markt nicht über Qualität entschied:

„Angesichts der neuen Definitionsmacht des Kunstmarktes könnte man denselben Befund für einen Großteil der Kunstkritik erheben, da sich auch hier deskriptive Kategorien hoffnungslos mit normativen vermischt haben.“¹⁵⁹

4.2 Kunstkritik als Anwalt von Kunst

Als Sachkundige mit Zugang zu einem Außenstehenden bedingt zugänglichen Metier sehen sich Kunstkritiker*innen zuweilen zu dessen Verteidigung veranlasst. Boris Groys benennt zweierlei Erwartungen:

„Die verworrene Lage des heutigen Kunstkritikers ist dadurch gekennzeichnet, daß er den öffentlichen Auftrag ebenso geerbt hat wie den avantgardistischen Verrat an diesem Auftrag. Er versucht ständig, die Kunst im Namen des Publikums zu beurteilen – und zugleich die Gesellschaft im Namen der Kunst zu kritisieren.“¹⁶⁰

Kritisiert wird zwar nicht ein Ganzes namens „die Gesellschaft“, sondern deren Aspekte, und das nicht im Namen einer Instanz namens „die Kunst“, sondern individueller Positionen. Dennoch kann Groys zufolge Kritik nur einen von zwei Blickwinkeln einnehmen: Den der Rezipient*innen auf das der Rechtfertigung bedürftige Werk oder aber den der Produzent*innen auf eine zu erziehende, oder zumindest zu ertragende Öffentlichkeit.

Eine Perspektive, die Kunst nach von einer Öffentlichkeit festgelegten Regeln bewertet, war emanzipativ zu einer Zeit, da das Recht der Beurteilung dem Besitzer und somit der wirtschaftlichen Führungsschicht vorbehalten war. Abwertung der von dieser Minderheit geförderten Kultur implizierte Abwertung der Elite. Kritik hingegen, die Regeln vom Werk ableitet, rekonstruiert die ihrem Gegenstand zugrunde liegenden Prämissen, wodurch das Objekt zur geistigen Autorität avanciert. Gegenüber der so Gesetz gewordenen Kunst wird Gegenstand der Kritik der Kritiker, der dem Anspruch der Kunst entweder gewachsen ist oder daran scheitert. In der Moderne weitet sich der prüfende Blick des Werks auf das Publikum aus, dessen Unverständnis seine Unzulänglichkeit beweist.

4.3 Kunstkritik als pädagogische Handreichung

Seit den 1990er Jahren wurde die Urteils- zunehmend von der Vermittlungsfunktion ersetzt zwecks Aufarbeitung des Konzepts gemäß dem Publikum vertrauter Prinzipien. Die dazu notwendige Umbenennung des Kunstkritikers in Kunstvermittler

¹⁵⁹Graw 2010, S.67.

¹⁶⁰Groys, Boris: Kunstkritik als Kunst, in: lindenthal-institut.de/medien/artikel/die-lage-der-kunst-am-ende-des-20-jahrhunderts.html. S.3 der pdf. [Letzter Zugriff 16.08.2023].

„dokumentiert die Ablösung eines ehemals kritischen Ethos durch ein pädagogisches.“¹⁶¹ Die Notwendigkeit eines Wissensvorsprungs wird zuweilen bestritten mit der Begründung, dass nur vor der Moderne die Rezeption von Kunst Bildung erforderte. Mit der Abwendung der Avantgarden vom akademischen Kanon sei das bürgerliche Publikum, dem allein seine Erziehung die Wertschätzung von Kunst ermöglichte, abgelöst durch alle, die Kunst erfahren möchten. Praktisch aber unterliegen Zugang und Entscheidungsfähigkeit nach wie vor sozialen Bedingungen. Der Ausstellungsbetrieb kommt dem Bedarf nach Erläuterung durch individuelle Vermittlungsformate nach. Da sich die Konsultation des gedruckten Katalogs bedingt mit der Rezeption des Originals synchronisieren lässt, werden Kataloge vor oder nach dem Ausstellungsbesuch konsultiert, ohne den Kontakt mit dem Gegenstand zeitgleich zu unterstützen. Wandtexte hingegen ersparen die Suche des Exponats in der Literatur, und erhöhen durch ihre Kürze die Chance, gelesen zu werden. Tragbare Geräte verteilen das Bild-, Schrift- und Tonmaterial auf Gesichts- und Hörsinn und erlauben Bewegung, interaktive Alternativen wie Gruppenführungen Kommunikation.

4.4 Cui bono? Kunstkritik als Beschreibung des Kunstbetriebs

Da materielle, ökonomische und soziale Bedingungen des Werks häufig mehr Ähnlichkeiten zur Erfahrungswelt Interessierter aufweisen als formale oder konzeptuelle Überlegungen, kann die Erläuterung von Produktion und Distribution die Bereitschaft zur Auseinandersetzung unterstützen. Ben Davis' These jedoch, Leser*innen seien grundsätzlich eher an personellen und wirtschaftlichen Komponenten des Kunstbetriebs interessiert als Bewertungskriterien¹⁶², spielt zwei Phasen desselben Prozesses gegeneinander aus. Denn da der qualitative Unterschied der Grund finanzieller und sozialer Anerkennung ist, ist die vermeintliche Präferenz lediglich die Wirkung der Urteilsbildung.

Die dauerhafte Popularität der 1994 von Thomas Wulffen eingeführten Analogie von Kunst als Betriebssystem verdankt sich der Tatsache, dass sie ein esoterisches Regelwerk alltagssprachlich formuliert: „Betrieb“ suggeriert einen von exogen aufrechterhaltenen Prozess, dessen Stillstand das Ende des Betriebes bedeutet; „System“ die gegenseitige Abhängigkeit seiner Teile, die ein nicht näher definierter Mehrwert zur künstlerischen Summe ergänzt. Die Interpretation von Kunst als mechanisch geregeltes Feld veranschaulicht die Untrennbarkeit von Werk und Kontext, die bekannt ist, seit Marcel Duchamp die Institution, und poststrukturalistische Autoren wie Roland Barthes die Rezeption als Voraussetzung der Erzeugung von merkantilem und symbolischem Wert identifizierten. Da Erzeugung, Steigerung und Minderung von

¹⁶¹Demand 2003, S.115.

¹⁶²Davis, Ben: Total Eclipse of the Art, in: <https://www.blouinartinfo.com/news/story/36690/total-eclipse-of-the-art-the-rise-of-art-news-and-the-crisis-of-art-criticism?page=1>. [Letzter Zugriff 09.07.2019]. Übersetzung CL.

Wert aber der Öffentlichkeit weniger zugänglich sind als die bezeichnenderweise so genannten Exponate, besteht Bedarf an einer Beschreibung von Motivation, Produktion, Distribution, Rezeption und Evaluierung künstlerischer Arbeit seitens derer, die nicht daran teilhaben. Die Beschreibung der Welt, die den Kunstbetrieb zusammenhält, widmet sich den Ursachen des Bedarfs: Wer hat wann warum wo welches Interesse an welchen Eigenschaften und warum an welchen nicht? Und wer warum daran, dass es wie bleibt?

◆ Frage 10: Welchen Anteil haben Beschreibungen des Kunstbetriebs?

Erläuterung zu Frage 10: Analysen der Wertschöpfungskette konkurrieren mit werkimmanenten und folglich im Heft um Ressourcen.

Antwort zu Frage 10 *frieze*: Im Zusammenhang mit Biennalen werden Strukturen ansatzweise geschildert. Fertigung und Vertrieb von Kunst erscheinen in Form von Selektionen seitens einzelner Autor*innen, die beispielsweise in der ersten Ausgabe eines Jahres rück- und vorausschauend Ereignisse der Vergangenheit und Zukunft benennen. In den meisten Fällen geben derartige Bemerkungen Aufschluss über die Befragten und deren Verhältnis zum Gegenstand, ohne ihn jenseits persönlicher Assoziationen zu erhellen. So wurden im Interesse des mehrdeutigen Titels *20/20*¹⁶³ zwanzig Künstler*innen, die innerhalb der zwanzigjährigen Geschichte der Zeitschrift ein Cover gestaltet hatten, gebeten, inspirierende Kolleg*innen zu nominieren. Die dem Titel geschuldete Auswahl von zwanzig Teilnehmer*innen scheint insofern vertretbar, als quantitative Parameter häufig willkürlich aber einprägsam sind. Auch die Entscheidung, der jeweiligen Abbildung mindestens 2/3 (in einem Fall 7/8) des verfügbaren Raums zuzuweisen, dessen Rest sich biografische Angaben zu den Vorgestellten mit knappen Anmerkungen teilen, ist nachvollziehbar eingedenk der Tatsache, dass es sich bei den Gekürten um visuell Arbeitende handelt. Doch stellt sich die Frage nach dem Erkenntniswert von Kundgebungen, die weniger die Nominierten als die Nominierenden in Erinnerung rufen. Ein Würdenträger sieht sich veranlasst zur Niederschrift der Frage, was er schreiben solle;¹⁶⁴ eine andere Auserwählte lässt wissen, sie pflege die von ihr präferierte Arbeit bei Schlaflosigkeit zu betrachten.¹⁶⁵ Derartige selbstbezogene Sinnfreiheiten opfern die Gelegenheit der Einführung neuer und Erinnerung an frühere Kolleg*innen unbefangener Eigenwerbung.

Antwort zu Frage 10 *TzK*: Einen investigativen Einblick in Verbindungen zwischen privater und staatlicher Kulturpolitik liefert Tom McDonoughs Bericht über Jeff Koons'

¹⁶³NN: *20/20* in: *frieze* 141, S.122-134. Neben 20 Personen und 20 Jahren bezeichnet *20/20* den Wert der normalen Sehstärke des menschlichen Auges.

¹⁶⁴Prince, Richard: *20/20*, in: *frieze* 141, S.122.

¹⁶⁵White, Pae: *20/20*, in *frieze* 141, S.127.

Ausstellung im Schloss Versailles 2008-09.¹⁶⁶

4.5 Kunstkritik als Kommunikationsangebot

Zu den konsensfähigen Definitionen von Kunst gehört Kunst als Mittel der Verständigung. Kunstkritik kann den Transport solcher Mitteilungen verdeutlichen.

Schon bevor Anfang des 21. Jahrhunderts das Web 2.0 die von Sender zu Empfänger verlaufende Nutzung von Medien durch Interaktion ersetzte, waren in kunstspezifischem Zusammenhang Zweifel an der Eignung linearer Vermittlung von Information lauter geworden. Da Aufnahme von Schriftstücken mit passiver Akzeptanz gleichgesetzt wurde, wurden seit Mitte der 1990er Jahre Texte zu Kunst im und durch Austausch erstellt. Innerhalb der in 2.3 erwähnten Kommunikationsformen unterscheiden sich Kunstkritiker*innen von reinen Konsument*innen ebenso wie von Wissenschaftler*innen, da sie als Betrachter*innen ihr Erleben formulieren sowie als Sachverständige sich durch veröffentlichte Thesen angreifbar machen.

4.6 Wer weiß? Kunstkritik als Rechtsinhaber

Verschiedene Auffassungen hinsichtlich eines gültigen Verständnisses führen zur Frage nach Deutungshoheit. Dank ihrer Nähe zu Produzent*innen, Rezipient*innen und Sachverständigen kann Kunstkritik Zugänge vergleichen.

Spätestens mit der Konzeptkunst nahmen künstlerische Äußerungen buchstäblich buchstäblichen Charakter an. Deren erste Generation wollte den Kunstbetrieb samt der eigenen Rolle transparent machen, und das mittels reiner Information. Da diese um Evidenz bemühte Objektivität an Kunst gerichtete Erwartungen wie die von Narration, Atmosphäre und Integration von Phänomenen außerhalb künstlerischer Produktion enttäuschte, verfehlte die forensische Offenlegung Adressat*innen, denen der nicht umsonst so genannte Sinn nach Anschauungsmaterial stand. Ihr verhaltenes Interesse an Epistemologie, Linguistik, Mathematik, Phänomenologie und Statistik verwies auf die Zweckmäßigkeit pädagogischer Handreichungen, und zwar vorzugsweise mit Hilfe Dritter. Das oft jahrzehntelange Zitieren des resultierenden verbalen Begleitmaterials erzeugt um einzelne Œuvres eine vom Hersteller autorisierte Prosa.

Nach Angaben eines Mitglieds sind Claire Fontaines Arbeiten Ergebnis vorläufiger Reflexion und brauchen nicht von ihren Produzent*innen gerechtfertigt zu werden. Das sei Aufgabe der Kritik.¹⁶⁷ Christoph Blase hingegen bescheinigt Künstler*innen einen Wissensvorsprung: „Aktuelle Kunstkritik entsteht heute weniger aus dem Betrachten von Kunstwerken, sondern sehr viel stärker aus den Gesprächen mit Kunstproduzenten.“¹⁶⁸ Die doppelte Bekräftigung der zeitgemäßen Gültigkeit seiner

¹⁶⁶McDonough, Tom: Selbstgefälligkeit in der Krise, in TzK 73, S.98-105.

¹⁶⁷Kleefeld, Stefanie: Interview Claire Fontaine, in: TzK 73, S.111.

¹⁶⁸Blase, Christoph: Einleitung zur Rolle einer „Neuen Kunstkritik“, in: Schafhausen 1999, S.13-24, S.22.

These durch „aktuelle“ und „heute“ betont, dass sich Blase seiner Abweichung von der als intentionaler Fehlschluss kanonisierten Gegenposition bewusst ist, derzufolge Betrachter*innen das Werk ohne Rückversicherung bei dessen Autor*in erzeugen. Der zusätzliche Nachdruck erfährt zusätzlichen Nachdruck durch das zusätzliche Adverb „sehr“ vor dem zusätzlichen Adverb „viel“. „Stärker“ allein wäre zu schwach. Angesichts dieser Enteignung der Definitionsmacht klagt Barnett Newman schon vor der offiziellen Ausstellung des toten Autors Totenscheins: „Der Künstler gilt als instinktgetriebener Erfüllungsgehilfe, dessen impulsive Äußerungen Professionelle besser verstehen als er selbst.“¹⁶⁹ Diese Außerkraftsetzung der Führungskraft veranlasst Mark Rothko zum Misstrauensvotum mit der Schrotflinte: „Kunsthistoriker*innen und Kritiker*innen sind Parasiten, die sich von Kunst ernähren und in die Irre führen.“¹⁷⁰

Die Gründe für die von Künstler*innen oft erwartete Auslegung der eigenen Arbeit liegen in der gewachsenen Bedeutung theoretischer Eloquenz innerhalb künstlerischer Ausbildung. Die Transformation von Selbstzweck zur Forschungsdisziplin im Interesse einer Anpassung kultureller Tätigkeiten an die Erfordernisse der Informationsgesellschaft verlangt von Künstler*innen mehr Kenntnis relevanter Diskurse verglichen mit Generationen, für welche die ihnen widerstrebende Dominanz verbaler Kommunikation häufig Motiv ihrer Entscheidung für das wortkarge Reservat bildender Kunst war. Seit spätestens den 1990er Jahren aber ist die Fähigkeit zu Kontextualisierung und Verteidigung der eigenen Arbeit integraler Bestandteil selbiger: „Immer häufiger liefern Künstler*innen Gesten zusammen mit deren Auslegung.“¹⁷¹

Diese Bereitschaft zur Verbalisierung ihres bildenden oder darstellenden Produkts hat den Aktionsradius der Kritiker*innen verringert, die nun Botschaften klären oder verstärken für Außenstehende, die auf Übersetzungshilfen angewiesen sind: „Wenn der Künstler selbst die Deutungs Aufgabe übernimmt [...] bedeutet das [...] dass dem Kunstkritiker nun eine geringere Bedeutung zukommt; er wird zu einer zweitrangigen Figur, dessen Kommentare meist nur noch für die bloßen Dilettanten hilfreich sind“¹⁷².

Mit dieser dreistufigen Wissenshierarchie von Künstler*in, Kritiker*in, Dilettant*in spricht Luc Boltanski der Führungsriege die Fähigkeit massenkompatibler Selbstvermarktung zu. Auch Boris Groys zufolge können Künstler*innen für sich selbst sprechen und drücken sich zudem in ihrer Arbeit aus, weswegen sich der kunstkritische Beitrag auf Eckdaten beschränken kann.¹⁷³ Roberta Smith hingegen sieht sich von den

¹⁶⁹Newman, Barnett in: Hook 2013, S.303, Übersetzung CL.

¹⁷⁰Rothko, Mark in: Hook 2013, S.303, Übersetzung CL.

¹⁷¹Boltanski, Luc: Conversation with Robin Celikates and Thijs Lijster, in: Gielen 2015, S.111-128, S.117, Übersetzung CL.

¹⁷²Boltanski, Luc: Kunst ohne Kritik?, in TzK 81, S.59-63, S.60.

¹⁷³Groys, Boris: Who do you think you're talking to?, in: frieze 121, S.126-131, S.130, Übersetzung CL.

Erzeuger*innen behindert: „Sie stehen im Weg.“¹⁷⁴ Nämlich im Weg von Autor*innen, deren Argumenten die somit Vergleichenen mitunter widersprechen. Huey Copeland beschreibt Störsignale sendende Künstler*innen als begrenzt haltbare Quelle „performativer Verlautbarungen, die zu einer Zeit eine Funktion erfüllen.“¹⁷⁵ Andere plädieren für die Gleichwertigkeit der Außen- und Innenperspektive durch Arbeitsteilung zwischen frei- und nacherschaffender Methodik: Künstler*innen produzieren Wissen, dem Kritiker*innen eine soziale Funktion verleihen.¹⁷⁶

◆ Frage 11: Was wissen Künstler*innen über ihre Arbeit?

Erläuterung zu Frage 11: Der vom Künstler hergestellte Gegenstand unterscheidet sich von dem seitens der Kritik beschriebenen, da diese das Werk gemäß eigener Prioritäten wahrnehmbar macht und dabei – wie Aussteller*innen, Künstler*innen und Rezipient*innen – eine Version produziert, die von der Anderer abweichen kann. Peter Schjeldahl evoziert den Platzverweis „Bilde, Künstler! Rede nicht!“¹⁷⁷ sowie Schuster und Leisten: „Künstler*innen [...] ihr braucht nicht zu erklären, was eure Arbeit bedeutet. Lasst Kritiker*innen darüber sprechen. [...] Eure Aufgabe ist nicht Reden.“¹⁷⁸ Michael Fried ergänzt Schjeldahls Revierverteidigung um eine Haftungsausschlussklausel: „Ich bin der Kritiker; ich muss herausfinden, worum es geht und warum. Ich mag falsch liegen, aber das ist meine Aufgabe.“¹⁷⁹

Antwort zu Frage 11 *frieze*: Künstler*innen wird oft Deutungshoheit zugestanden. Interviews sind respektvoll statt konfrontativ, insbesondere wenn es sich um ältere Befragte handelt. Suzanne Lacy erinnert sich, wie in den 1970er Jahren Künstler*innen die Reflexion ihrer Arbeit übernahmen: „In Ermangelung von kritischem Umfeld schrieb ich, um herauszufinden, was ich [...] als Performerin tat. [...] Manche Kolleg*innen schrieben ausgiebig als Teil ihrer Praxis.“¹⁸⁰ Jörg Heiser benennt die ambivalente Wirkung überzeugender Analyse: „Manche Künstler sind die besten Interpreten ihrer eigenen Arbeit und der Anderer, was Gefahr läuft, eine Lesart vorzugeben.“¹⁸¹

Antwort zu Frage 11 *TzK*: Isabelle Graw hält künstlerische Selbstaussagen für hilfreich, wurden sie doch „als Bedeutungshersteller formuliert“¹⁸². Bei Feldforschung hingegen

174Smith, Roberta: Interview, in: Earnest 2018, S.460-476, S.466, Übersetzung CL.

175Copeland, Huey: Interview, in: Earnest 2018, S.68-82, S.77, Übersetzung CL.

176Oliva, Achille Benito: The Critics, in: Witte de With 2010, Audiodatei des zweiten Tages, Übersetzung CL.

177Aus einer Einführung zu Johann Wolfgang von Goethe: Gedichte, Ausgabe letzter Hand, 1827.

178Schjeldahl, Peter: Interview, in Earnest 2018, S.405-427, S.407, Übersetzung CL.

179Fried, Michael: Interview, in: Earnest 2018, S.160-185, S.171, Übersetzung CL.

180Higgle, Jennifer: Questions & Answers, in: *frieze* 149, S.142-147, S.143, Übersetzung CL.

181Heiser, Jörg im Gespräch, 05.09.2012.

182Graw 1999, S.93-94.

gleite „naturgemäß eher“ ins Anekdotische ab: „Die journalistische Praxis des Interviews oder Studiobesuchs konzentriert sich naturgemäß eher auf die Person des Künstlers und sein Umfeld. Diese Perspektive interessiert uns nicht.“¹⁸³ Das die Verallgemeinerung modifizierende Adverb „eher“ schließt ein, dass Ortsbegehungen unterschiedlich Ergebnisse zeitigen können, da der Fokus der Fragen den Erkenntnisgewinn bestimmt.

Anders als Künstler*innen werden Geisteswissenschaftler*innen sehr wohl interviewt. Gruppen wie Bernadette Corporation und Claire Fontaine, oder seinerzeit überdurchschnittlich nahestehende Künstler*innen wie Merlin Carpenter, Andrea Fraser und Jutta Koether werden wiederholt sowohl biografisch wie auch in ihrem Umfeld präsentiert, was nicht mit Verkaufshilfe zu verwechseln sei: „In der Geschichte der *Texte zur Kunst* gibt es dementsprechend nur ganz wenige monografische Essays und Features im klassischen Sinne.“¹⁸⁴ Denn:

„Wir wollten eine Zeitschrift machen, die sich der Verkürzung ihres Programms auf Promotion von Kunst und Künstlern [...] verweigern wollte.“¹⁸⁵ „Und von Beginn an wurde vermieden, dass bestimmte Arbeiten von Künstlern auf das Cover gehoben werden.“¹⁸⁶

Das Adjektiv „bestimmte“ lässt den Schluss zu, dass die Sanktionierung einer Auswahl von Arbeiten gilt. Doch auch ohne explizite Hervorhebung bestätigt wiederholte Berichterstattung Personen und Positionen. In der Mehrzahl der Fälle aber ersetzt die Zeitschrift die Künstler*innen seitens der Massenmedien offerierte Bühne durch die Aufforderung zu verbaler Präsentation: „Eher affirmativere Formate [...] wie Atelierbesuche oder Interviews, gibt es nicht in unseren Heften, dafür Gesprächsrunden, in denen mehrere Teilnehmer und Teilnehmerinnen zu ganz speziellen Themen eingeladen werden.“¹⁸⁷ Da aber Selbstdarstellung beruflich unverzichtbar ist, nutzt die Tischgesellschaft die Gelegenheit zur Vorstellung eigener Projekte, unterbrochen von gelegentlicher Erwähnung der anderer Anwesender. Der Vorteil der Beschäftigung mit einem Thema besteht in der Kombination von fremdem und vertrautem Terrain, auf dem die Teilnehmenden agieren, und das nicht auf künstlerischer, sondern diskursiver Ebene – wenn auch beide Felder im Fall der für TzK maßgeblichen Künstler*innen einander nah sind.

183Beckstette, Sven / Rottmann, André: Interview, in: art-magazin.de/szene/36341/texte_zur_kunst_interview. [Letzter Zugriff 2015].

184Beckstette, Sven / Rottmann, André: Interview, in: art-magazin.de/szene/36341/texte_zur_kunst_interview. [Letzter Zugriff 2015].

185Graw, Isabelle: Zur Einführung, in TzK 81, S.38-41, S.39.

186Beckstette, Sven / Rottmann, André: Interview, in: art-magazin.de/szene/36341/texte_zur_kunst_interview. [Letzter Zugriff 2015].

187Beckstette, Sven / Rottmann, André: Interview, in: art-magazin.de/szene/36341/texte_zur_kunst_interview. [Letzter Zugriff 2015].

4.7 Kunstkritik als Übersetzung von Kunst

Ästhetisches in Worte zu fassen ist grundlegend für die Vermittlung zwischen den Sphären, obwohl oder weil geistiger Gehalt mitunter weder plan- noch definierbar ist: „Bedeutung ist ein schwer fassbares Nebenprodukt menschlicher Absicht.“¹⁸⁸

Die im folgenden zitierten Autor*innen teilen die Überzeugung, dass Verbalisierung und Visualisierung verschiedene Wahrnehmungsmodi und daher nicht austauschbar sind. Statt denselben Inhalt mit zweierlei Vokabular darzustellen, präsentieren beide Medien einen ihnen jeweils eigenen Gegenstand. Beim Sprechen über Visuelles findet deshalb nicht Übersetzung als vielmehr Übertragung statt, und das im Bewusstsein der Nicht-Identität, was Voraussetzung ihrer gegenseitigen Bezugnahme ist: „Der erste Schritt [...] besteht darin, sich einzugestehen, dass die Sprache hier an ihre Grenzen stößt.“¹⁸⁹ Die Erwartung der Möglichkeit der Benennung von Reizen ignoriert die Kunst von anderen Kommunikationsformen unterscheidende Bedeutungskontingenz sowie die Tatsache, dass Sinn während Vermittlung und Rezeption entsteht.

Dem Wunsch eindeutiger Aussagen zu vieldeutigen Gegenständen kommen Texte mittels widersprüchlicher Wortkombinationen nach. Tirdad Zolghadr erklärt die Beliebtheit solcher Sowohl-als-auch-Sätze als Versuch, mehrdimensionale Arbeiten mit gegensätzlichen Begriffen zu umschließen, um vereinfachenden Bezeichnungen durch Kombination mit ihrem Gegenteil Komplexität zurück zu geben.¹⁹⁰ Wo Kunst in kein anderes Medium übertragen werden kann, zeigt sich das ihr Wesentliche. Das sich chronisch Entziehende motiviert zu chronischer Anstrengung: „Kunstkritik ist geprägt durch die Lust auf Vermittlung des Nichtvermittelbaren [...] weil so beim Rezipienten die Herausforderung zu einem Verstehenwollen aktiv bleiben kann.“¹⁹¹

◆ Frage 12: Welchen Stellenwert haben Übertragungen visueller in verbale Form? Erläuterung zu Frage 12 Die Behandlung einer Kommunikationsform mit Hilfe einer anderen bedeutet Gewinn wie Verlust.

Antwort zu Frage 12 *frieze*: Edward Allington zufolge ist ein solcher Transfer zum Scheitern verurteilt, da Kunstgeschichte eine Serie von Missverständnissen, und Übersetzen kontrolliertes Missverstehen sei.¹⁹² Diese Warnung vor der Erwartung

¹⁸⁸Earnest, Jarrett: Some Ways of Writing about Art in the Twenty-First Century, in: Earnest 2018, S.6-13, S.8, Übersetzung CL.

¹⁸⁹Demand 2003, S.238.

¹⁹⁰Zolghadr, Tirdad: Binary Fluffing, in: <https://frieze.com/article/binary-fluffing>. [Letzter Zugriff 29.12.2019], Übersetzung CL.

¹⁹¹Bianchi, Paolo: Vom prekären Dasein der Kunstkritik(er), in: Kunstforum 221, S.32-40, S.40.

¹⁹²Allington, Edward: Meekyoung Shin, in: *frieze* 140, S.208-209, S.208.

passgenauer Übereinstimmung bringt die Deutungsoffenheit zum Ausdruck, die aus der Divergenz zwischen Sender und Empfänger resultiert. Für Sam Thorne handeln Texte weniger von Bildern als von einer Beziehung zu ihnen. Weil die Fremdheit beider Erfahrungsebenen ihre Überwindung motiviere, diene Kunstkritik als Seziertisch unter Nähmaschine und Regenschirm: „Alles Schreiben über Bilder lässt sich als Kommentar zur Begegnung des Verbalen und Visuellen verstehen.“¹⁹³ Demnach geht es weder um eine oder beide Aus- und Eindrucksformen als vielmehr um ihre Interaktion. Die Ahnung ihrer Nichtexistenz begünstigt einen Jetzt-erst-recht-Reflex: „Dass Belletristik unvereinbar ist mit der Beschreibung eines Kunstwerks [...] macht Schreiben lohnenswert.“¹⁹⁴ Jan Verwoert offeriert daher keine Botschaften, sondern Gründe, sie zu finden: „Wenn ich über Arbeiten spreche, die mir wichtig sind, sage ich nicht, was, sondern warum sie mir etwas bedeuten.“¹⁹⁵ Verwoert plädiert für die Anerkennung der Ambivalenz, derzufolge das Werk über sich hinausweist, gleichzeitig aber seine Materialität betont. Als schweigender Gegenstand, von dem sich historische Spuren ablesen lassen, sei es stumm in seiner Präsenz und vielsagend in seiner Geschichte.¹⁹⁶ Die Verfügbarkeit digitalen Anschauungsmaterials hat den Bedarf an verbaler Beschreibung reduziert. Ein Teil der Kunstkritik jedoch ersetzt Beobachtung durch Verweise auf Konzepte, obwohl das Wesentliche gelegentlich im Offen- oder zumindest Sichtlichen verborgen sei.

Antwort zu Frage 12 TzK: Auch Isabelle Graw bezeichnet die Unzugänglichkeit einer Dimension durch die andere als Gütesiegel: „Kaum ein zeitgenössischer Kunstkritiker glaubt noch an seinen Gegenstand heranreichen zu können. [...] Daß das Objekt nicht getroffen werden kann, macht seine Qualität aus. Seine Essenz ist die Verfehlung.“¹⁹⁷ Verfehlung meint in diesem Zusammenhang den Widerstand gegenüber dem Versuch der Zurichtung. Trotz dieser wesentlichen Unvergleichlichkeit sei Kunst Teil eines historischen Ensembles, dessen Kontext erläutert werden kann und muss: „Kunst dagegen spricht niemals für sich. Sie ist [...] auf ein gewisses Maß an flankierenden und erklärenden Maßnahmen (beispielsweise der Kunstkritik) angewiesen.“¹⁹⁸ Diederich Diederichsen glaubt durchaus „an seinen Gegenstand heranreichen zu können“, weil „Kunsterfahrung einen reden macht, einen zwingt, eine nicht objektivierbare subjektive Erfahrung in [...] nachvollziehbaren Worten zu äußern. Das [...] ist also der

193Thorne, Sam: Artists in Fiction, in: Phaidon 2016, S.26-33, S.27, Übersetzung CL.

194Thorne, Sam: Artists in Fiction, in: Phaidon 2016, S.26-33, S.33, Übersetzung CL.

195Verwoert, Jan: Speaking through Masks, in: <https://www.youtube.com/watch?v=YLXISRoMox4>. [Letzter Zugriff 22.07.2022], Übersetzung CL.

196Verwoert 2010, S.224-225, Übersetzung CL.

197Graw 1999, S.93-94.

198Graw 2010, S.66.

entscheidende soziale Wert des Ästhetischen.“¹⁹⁹ Subjektive Wahrnehmung lässt sich vielleicht nicht teilen, aber mitteilen.

Jutta Koether erachtet Wortgewalt als rückständig verglichen mit der kommenden Selbst-Verständlichkeit der Zeichen – ganz im Sinn der volkstümlichen Zuversicht bezüglich tausend Worte übersteigender Informationsdichte visueller Reize: „Ab TzK 101 brauchen Bilder möglicherweise nicht mehr die alten Methoden der textlichen Bearbeitung. Aus dem Raum voller Bilder selbst werden die Dinge ersichtlich.“²⁰⁰ Zwar lässt die Metapher offen, welche „Dinge“ wie „ersichtlich“ werden, doch Koethers Prognose ist plausibel, da die Fähigkeit visueller Kommunikation parallel zur Zunahme verbaler Atrophie stieg.

4.8 Kunstkritik als Analyse

Das Trennen und Benennen der Bestandteile eines künstlerischen Erlebnisses gehört zu den Ursachen seines Verständnisses – und manchmal zu dessen Wirkungen. Analysiert werden Produktion und Rezeption naturalisierter Annahmen, die Wechselwirkung des Werks mit psychischen und physischen Befindlichkeiten des Subjekts oder atmosphärischen, räumlichen und sozialen Bedingungen der Rezeption sowie die Frage, inwiefern der Gegenstand dem von ihm suggerierten oder ihm angetragenen Anspruch gerecht wird. Eine solche Identifikation einzelner Faktoren findet bei der Rezeption nicht zwangsläufig statt:

„Zuerst kaufe ich und richte mich nach meinem, sagen wir, optischen Gefühl – und dann lese ich sehr interessiert die Kritik. [...] Sie kann mich bestätigen. Sie kann mir viel eröffnen, weil Kunstkritiker eine viel analytischere Denke haben. Ich habe die Dinge vorher entdeckt, nach meinen Kriterien.“²⁰¹

Die Tatsache, dass dieser Sammler Kunstkritik zur Bekräftigung seines Urteils sowie als willkommene wie verzichtbare Zusatzinformation nutzt, zeigt, dass er Rationalität schätzt, wo sie seine instinktiv getroffene Entscheidung diskursiv untermauert, und ignoriert, wo sie diese intuitive Autorität in Frage stellt. Zugrunde liegt die Auffassung von bildender Kunst als ästhetische Erfahrung, deren theoretische Begleitung ein reizvolles Werbegeschenk darstellt. So

„existiert im Kunstsystem kein Problembewusstsein dafür, dass die Reflexion über Kunst konstitutiv für die avancierte Kunst ist. Das Wissen der historischen Avantgarde über die Kommentarbedürftigkeit und Konzeptualität aller avancierten Kunst ist in der Postmoderne [...] verloren gegangen.“²⁰²

¹⁹⁹Diederichsen 2008, S.208.

²⁰⁰Koether, Jutta: Figure of Paint: Am Unwiderlegbaren, in: TzK 100, S.135-141, S.139.

²⁰¹Dörstel, Wilfried: Geben und Nehmen in: TzK 44, S.159-162, S.162.

²⁰²Lehmann, Harry: Zehn Thesen zur Kunstkritik, in: www.harrylehmann.net/wp-content/uploads/2018/03/Harry-Lehmann_Zehn-Thesen-zur-Kunstkritik.pdf. S.1-35, S.26. [Letzter Zugriff 25.08.2023].

Der Erwartung rein sinnlich erlebbarer Kunst widersprechen Vermittlungsprogramme des Ausstellungsbetriebs, die dem offenbar deutlich empfundenen Erklärungsbedarf begegnen. Schließlich wurde das gestiegene Interesse an der Kunst der Gegenwart von proportional mitwachsender Ratlosigkeit begleitet. Einmal erkannt, rief das Vermittlungsproblem die Sparte der Kommunikation über Kommunikation über Kunst ins Leben: Schriften über das Schreiben, Publikationen über das Publizieren, Gespräche über die Sprache und Reden über das Gerede (der Anderen) – eine „stetig wachsende Sprechblase“²⁰³. John Berger erinnert an die eigentliche Funktion verbaler Vermittlung: „Erklärungen, Analysen, Interpretationen sind [...] Linsen, die die Aufmerksamkeit schärfen. Die einzige Rechtfertigung für Kritik ist, dass sie uns erlaubt, klarer zu sehen.“²⁰⁴ Die Präzisierung ästhetischer Erfahrung durch deren diskursive Untersuchung macht geistige Verarbeitung zur Steigerung von Empfindung:

„Für mich ist die sinnlichste Form, ein Kunstwerk zu erleben, die Analyse. Wenn ich ein Werk in der Gesamtheit seiner Entstehung und seines Ausdrucks gedanklich durchdrungen habe und Begriffe dafür finde [...] das macht die intellektuelle Lust aus – argumentierende Ansätze zu einem Schluss zu bringen.“²⁰⁵

4.9 Kunstkritik als Interdisziplin

Das Thematisieren diverser Themen, Wertschätzen diverser Wortschätze, Orten diverser Orte, Beraten diverser Ratloser, Bekehren diverser Skeptiker – kurz: Vermarkten diverser Märkte wird erwartet seitens eines emphatisch diversen Publikums, das sich kaum noch festlegen will auf dauerhafte Prioritäten. Da das Beharren auf Prinzipien schwer vereinbar ist mit der Anpassung an sich schnell wandelnde Umstände, hat sich die multiple Persönlichkeit auf dem Arbeitsmarkt als Erfolgsmodell bewährt. Die Erweiterung des Dienstleistungsangebots steigert die Nachfrage nach intermediären Künstler*innen wie flexiblen Autor*innen: „Doch während die Kunstwelt mit mehreren Bindestrichen versehene Produzenten eigentlich schätzt, ist diese Wertschätzung [...] durch die Fähigkeit bedingt [...] Kriterien mehrerer Disziplinen zu erfüllen“²⁰⁶. Die in vielen Marktsegmenten verbreitete Not(wendigkeit) des Übernehmens von mehr Aufträgen durch weniger – mitunter fachfremde – Beauftragte wird im Kultursektor gern als die Tugend quereinsteigender Vielseitigkeit interpretiert.

In Kunstkritik verbinden sich Elemente aus Kunstgeschichte und Kunstwissenschaft mit Belletristik, Journalismus, Populär- und Subkultur zu einer definitiv nicht definierten

203Roelstrate, Dieter: Word Play, in: frieze 139, S.98-103, S.99, Übersetzung CL.

204Berger, John: Courbet and the Jura, in: Berger 1980, S.141, Übersetzung CL.

205Babias, Marius: Interview, in: Kunstforum 235, S.120-121, S.120.

206Edmonson, Tess: Dis, in: TzK 100, S.98-103, S.101.

Disziplin. Andreas Spiegl schließt von der Ungreifbarkeit des Gegenstandes Kunst auf die seiner Untersuchung: „Mit der Auflösung der klassischen Kunstgattungen und mit der Entfaltung eines Kunstbegriffs, der jede nur mögliche Ausdrucksform [...] umfasst, kann sich die Kunstkritik grundsätzlich nur als ausgefranstes Genre entwickeln.“²⁰⁷

Die Unbestimmtheit des kunstkritischen Zuständigkeitsbereichs widerspricht der im Wettbewerb erforderlichen Profilierung. Der Konflikt zwischen der ergebnisorientierten und -offenen Behandlung der Frage nach dem Hoheitsgebiet von Kunstkritik wiederholt sich in der Debatte zwischen James Elkins, der zur Definition von Kunstkritik aufruft, und Peter Plagens, der solche Begriffsschärfung der Domestizierung eines der letzten Wildgehege der Geisteswissenschaften bezichtigt.²⁰⁸ Doch der wissenschaftliche Anspruch einer programmatisch nicht-programmatischen, disziplinierten Un-Disziplin verleitet, auch ästhetische Prozesse rein logisch zu bewältigen. Da die Rezeption von Kunst irrationale Aspekte wie sensorisches Erleben und kognitive Ambivalenz einschließt, münden Versuche, das Ungeformte als Formel zu behandeln, in pseudo-stringente Beweisführung. Ergebnis ist das Vor- statt Ausführen von Analyse: „Aus diskursanalytischer Sicht handelt es sich in vielen Fällen um Verfallsformen argumentativer Rede. Texte zur Kunst [...] simulieren lediglich die Begründbarkeit ihrer Thesen.“²⁰⁹

Die Suche nach wissenschaftlichem Status teilt Kunstkritik mit Kunst, die sich seit den 1990er Jahren als Forschungszweig geriert – auch im Interesse von Fördermitteln. Selbst innerhalb der Kunstkritik sind kunstspezifische Inhalte für Institutionen von geringerer Bedeutung als wissenschaftliche, weil diese Information versprechen. Insofern gilt für Kunstkritik, was Isabelle Graw 1990 über Kunst schreibt: „Auch überall dort, wo künstlerische Produktion als Produktion, Kritik und Vermittlung von 'Wissen' [...] betrieben wurde, lag die Verbindung zu 'Forschung' nahe. [...] Kunst wurde nun endgültig als operatives Mitglied der Wissensgesellschaft begrüßt.“²¹⁰

Eine großzügige Auslegung des Begriffs Kunstkritik vertritt James Panero, demzufolge die heute entspannte Verwendung früher gepflegter Sprache zu einer Demokratisierung des einst privilegierenden Schreibens geführt habe. Die Möglichkeit spontaner 'Rezensionen' in Sozialen Medien befördere Kommentator*innen mit labiler Impulskontrolle in die Position von Kritiker*innen. Durch diese Gleichsetzung reflexhafter Eingebungen mit reflektierten Urteilen identifiziert Panero die

207Spiegl, Andreas: Eine kleine Ästhetik der Kunstkritik, in: Schaffhausen 1999, S.115-132, S.118.

208Elkins, James: Remarks on the State of Art Criticism, in: www.tate.org.uk/static/1/onlineevents/podcast/mp3/2010_12_13_James_Elkins.mp3. [Letzter Zugriff 28.06.2022], Übersetzung CL.

209Demand, Christian: Das Unsagbare wird ausgesprochen, in: Montag 2008, S.62-67, S.64.

210Holert, Tom: Künstlerische Forschung: Anatomie einer Konjunktur, in: TzK 82, S.38-63, S.45.

Verbalisierung von Ge- und Missfallen mit Kunstkritik.²¹¹ Dabei gehört gerade die Zunahme des Ausdrucks persönlicher Empfindungen ohne kontextualisierende Maßnahmen zu den Gründen für den Bedarf an Kunstkritik.

◆ Frage 13: Wie wird Kunstkritik definiert?

Erläuterung zu Frage 13 Vor dem Hintergrund unausgesetzter Appelle zur Bewertung von Waren und Dienstleistungen kann Präzisierung des Begriffs Kunstkritik von kommerziell motiviertem Gehorsam gegenüber Aufforderungen zur Rückmeldung unterscheiden.

Antwort zu Frage 13 *frieze*: Christy Langes Vergleich editierter mit spontanen Veröffentlichungen verdeutlicht die aus Überarbeitung resultierende Zuverlässigkeit redaktioneller Beiträge. Lange erklärt die Tendenz gedruckter Periodika, ihre Autor*innen zum Bloggen, d.h. spontanen Meinungsbekundungen zu ermuntern, als Hoffnung, durch demonstrative Subjektivität die Leserschaft zu ähnlich unbefangenen Reaktionen zu animieren. Der Hauptunterschied zwischen Print- und Sozialen Medien sei der zwischen systematischer Argumentation und un- bis anti-intellektueller Direktheit.²¹² Bezüglich der Frage, was Kunstkritik von Kommentierung unterscheide, möchte Jörg Heiser den Gegenstand ins Verhältnis gesetzt sehen:

„Kunstkritik heißt Stellungnahme. Es genügt nicht, wenn jemand eine Ausstellung schildert, aber nicht deren Relevanz abwägt oder sie im Vergleich zu anderen einordnet. Zweite Eigenschaft: Jeder Text sollte eine Idee entwickeln, statt die Anderer wiederzugeben.“²¹³

Antwort zu Frage 13 *TzK*: Ausschlaggebend für Isabelle Graw ist die Möglichkeit der Intervention, die bedeute „dass in bestimmten Situationen tatsächlich Einwände erhoben [...] würden.“²¹⁴

„Anders als bei *Texte zur Kunst*, wo die Infragestellung des in einem bestimmten Segment der Kunstwelt jeweils vorherrschenden Konsenses gleichsam zum guten Ton gehört, zeichnet sich die Gattung 'Katalogtext' durch ihren grundlegend apologetischen Charakter aus. [...] Entsprechend versuche ich in meinen Katalogbeiträgen, eine Form der 'loyalen Kritik' zu entwickeln, die den jeweiligen künstlerischen Praktiken auf produktive Weise auf den Zahn fühlt.“²¹⁵

211Panero, James: My Jerry Saltz problem, in: <https://newcriterion.com/issues/2010/12/my-jerry-saltz-problem>. [Letzter Zugriff 01.07.2022].

212Lange, Christy: Critical Values, in *frieze* 122, S.13, Übersetzung CL.

213Heiser, Jörg im Gespräch, 05.09.2012.

214Graw, Isabelle: Jenseits der Institutionskritik, in *TzK* 59, S.40-52, S.43.

215Graw 2010, S.13.

Claire Fontaine stellen Kunst und Kritik eine Aufgabe, der diese sich genaugenommen schon immer gestellt haben:

„Die Rolle des Kritikers / der Kritikerin und die Rolle des Künstlers / der Künstlerin könnten sich ergänzen, anstatt hierarchisch geschieden zu sein. Die Erforschung des Lebens könnte ein Projekt sein, an dem alle mitwirken, vorangetrieben mit unterschiedlichen Methoden, an deren Ende eine gemeinschaftliche namenlose Wissenschaft steht“²¹⁶.

Was auch immer Kunst und Kritik jemals taten – die „Erforschung des Lebens“ war mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit dabei. Ob sich eine so weitläufige Bestrebung aber als Projektbeschreibung eignet, ist insofern zweifelhaft, als eine interdisziplinäre, weil „mit unterschiedlichen Methoden“ operierende, konkurrenzfreie, weil „gemeinschaftlich“ und anonyme, weil „namenlose Wissenschaft“ historisch beispiellos und Aufgabengebiet von weder Kunst noch Kritik ist. Im Fall von Letzterer bestimmt ihr Bewusstsein ihr Sein:

„Zweifellos kann spezialisierte Kunstkritik sich als hochwertiger Diskurs gerieren, der sich mit den herrschenden Bedingungen arrangiert. Deshalb sollte sich Kunstkritik ihrer Sozialgeschichte und institutionellen Stellung bewusst bleiben, die eine Position der Minderheit wie der Macht ist.“²¹⁷

André Rottmann zufolge will das Prädikat Kritik verdient werden, indem „man künstlerische Praktiken [...] in gesellschaftlichen [...] Zusammenhängen verhandelt, und [...] Praktiken privilegiert, die [...] aktivistische Formate einbeziehen [...] Das ist Kritik, die den Begriff wert ist.“²¹⁸ Graw begründet die Notwendigkeit eines solchen Aktivismus mit der Einsicht, dass sich Gemachtes ändern lässt: „Wir sind links! Das bedeutet, den Kapitalismus als ein Ungleichheiten produzierendes System zu begreifen und diese Ungleichheiten nicht als gegeben hinzunehmen.“²¹⁹ Dabei „nahm die Art Kritik, um die es uns zu tun war, Foucaults Weigerung, für andere zu sprechen, durchaus ernst, und das führte uns zur sorgfältigen Vermeidung jeder Form von Präskriptivität oder Führungsanspruch.“²²⁰ Bezüglich dieser Sorgfalt mögen Leser*innen Zweifel beschleichen, lässt sich doch das Ausmaß der „Vermeidung jeder Form“ von Normativität nur bedingt selbst beurteilen.

Im Interesse der „Neuformulierung eines kunstkritischen Themenkatalogs“²²¹ verweist

216 Claire Fontaine: Entwurf einer kanonischen Freiheit, in: TzK 100, S.158-171, S.163.

217 Buchmann, Sabeth / Eismann, Sonja / Kleesattel, Ines / Sonderegger, Ruth: Involvements in Art Criticism, in: Gielen u.a. 2015, S.152-166, S.160-161, Übersetzung CL.

218 Beckstette, Sven / Rottmann, André: Interview, in: art-magazin.de/szene/36341/texte_zur_kunst_interview?p=2. [Letzter Zugriff 2015].

219 Graw, Isabelle: Viel Feind, viel Ehr, in: https://www.getidan.de/kritik/ingo_arend/19079/texte-zur-kunst. [Letzter Zugriff 27.07.2022].

220 Graw, Isabelle: Zur Einführung, in: TzK 81, S.38-41, S.39.

221 Graw, Isabelle: Periodical Tables (Part 3), in: <https://frieze.com/article/periodical-tables-part-3>. [Letzter Zugriff

Graw auf die Nähe, wenn nicht gar Identität ästhetischer und linguistischer Gegenstände, indem

„ich mich genausoviel mit Texten befasse wie mit Kunst. [...] ich beharre trotzdem darauf, dass das, was ich tue, die Arbeit einer Kunstkritikerin ist, um damit gleichzeitig auch zu sagen, dass kunstkritische Arbeit eben mehr umfasst als das, was man vielleicht bislang darunter verstanden hat.“²²²

Text ist ein Arrangement von Zeichen, die Information vermitteln. Da ihr Gehalt, nicht dessen Form, sie als Text funktionieren lässt, können diverse Sinnesreize Texte erzeugen. Dieses Verständnis sinnlich wahrnehmbarer Signale als Text ermöglichte die Anwendung literaturkritischer Konzepte auf Kunstkritik seit den 1970er Jahren, so dass Graws „kunstkritische Arbeit“ nicht unbedingt „mehr umfasst als das, was man vielleicht bislang darunter verstanden hat.“

4.10 Kunstkritik als Politik mit anderen Mitteln

Seit der Moderne haben große Teile der Kritik sozioökonomische Aspekte in Kunst gesucht, gefunden oder hergestellt, denn Suchen, Erkennen und Verstehen von Mechanismen verdeutlicht Ausüben und Ausgeübtwerden. Im Zuge der in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zunehmenden Selbstwahrnehmung der Kulturschaffenden als gesellschaftlich Handelnde vermochte ein ausschließlich ästhetischer Fokus die Existenz der Kunstkritik nicht länger zu rechtfertigen. Die Diskrepanz zwischen traditionell schöngestiger Sensitivität und der weder schönen noch geistigen, dafür umso traditionelleren Realität formuliert Ingrid Commandeurs vermeintliches Pauschalurteil:

„Gegenwärtige Probleme lassen [...] Kunstkritik überholt wirken. Wer braucht Ausführungen über bürgerliche Konzepte wie Kunst vor dem Hintergrund der Aufgaben, die in kommenden Jahrzehnten im Mittelpunkt stehen werden?“²²³

Die hörbaren Anführungszeichen um „bürgerliche Konzepte“ lassen die Distanz der Autorin zur paraphrasierten Gesinnung erkennen sowie ihre Absicht, dieses Verdikt im Verlauf der Argumentation zu entkräften, um zu dem Schluss zu gelangen: Alle. Vorausgesetzt: „Wir müssen den Mund aufmachen. Wir haben nichts zu verlieren außer unserer Bedeutungslosigkeit.“²²⁴ Dieser Appell zur Meinungsäußerung bezieht sich auf die Nutzung der kulturellen Bühne zur Verlautbarung unverständlicher Selbstverständlichkeiten: „Wir müssen Dinge tun, die wir nicht gewohnt sind, zum

25.04.2020], Übersetzung CL.

222Graw, Isabelle: Interview, in: <https://de-bug.de/mag/isabell-graw-interv/>. [Letzter Zugriff 05.08.2019].

223Commandeur, Ingrid: The Beautiful Risk of Criticality, in: Gielen u.a. 2015, S.231-248, S.244, Übersetzung CL.

224Spiegler, Marc: Do Art Critics Still Matter?, in: <http://marcspiegler.com/Articles/Artnewspaper/ArtNewspaper-2005-04-Critics.htm>. [Letzter Zugriff 21.07.2019], Übersetzung CL.

Beispiel sagen, was jeder weiß.“²²⁵ Benjamin Buchloh bestätigt die Möglichkeit der Wahrnehmungslenkung auf Interessen ohne Interessenvertreter: „Eine Funktion von Kritik besteht in Förderung und Erweiterung der Sichtbarkeit oppositioneller Kunst jenseits der Aufmerksamkeit von Markt und Institutionen.“²²⁶

Ein weiterer Grund des Insistierens auf politischer Potenz ist die vielseitige Anwendbarkeit kritischer Wahrnehmung: „Kritik fördert die Entwicklung einer auf andere Gebiete [...] übertragbaren Geisteshaltung.“²²⁷ Die Haltung manifestiert sich nicht im Inhalt als vielmehr im Vorgehen, was komplizierten Gegenständen entgegen kommt, denn „in Polemik gehen Feinheiten verloren.“²²⁸ Polarisierung hingegen vereinfacht Systeme zu Gegensätzen, woraus Andreas Spiegl schlussfolgert, dass „kritische Verunklärung von allzu klaren Verhältnissen zu den wesentlichen Aufgaben der Kritik“²²⁹ gehört. Für Hans-Christian Dany hingegen ist Kunstkritik nur bedingt als Strategie anwendbar, weil politische Eingriffe Verbindungen unterbrechen, die Kommunikation herstellt. Daher sei politische Intervention mit der für Kunstkritik essentiellen Verständigung schwer vereinbar.²³⁰ Eleanor Heartney begrüßt die Machtlosigkeit der Kritik bezüglich aktiver Unterstützung von Kunst. Denn statt durch Förderung favorisierter Gegenstände am Wettbewerb teilzunehmen, solle Kunstkritik Grundannahmen in Frage stellen, beispielsweise die Vorteile von Expansion und Unterhaltung²³¹ im Ausstellungswesen. Diesen unbeeindruckten Blick auf übernommene Werte vermisst T.J. Demos, dem bereitwillige Akzeptanz von Konventionen auffällt: „Begriffe wie Exil, Diaspora und Mobilität werden im kunstkritischen Diskurs unkritisch zelebriert.“²³² Linda Nochlin verwendete Kunstkritik, um die innerhalb von Kunst entwickelten Themen der Öffentlichkeit nahe zu bringen und so zur Demokratisierung einer der Elitebildung bezichtigten Kulturform beizutragen.²³³

◆ Frage 14: Wie einflussreich ist Kunstkritik?

Erläuterung zu Frage 14: Da Kunstkritik als verbale Tätigkeit traditionell als weder künstlerisch noch gesellschaftlich relevant galt, beharrten ihre Fürsprecher*innen

225WHW / What, How & For Whom: Ja, liebe Freunde, ich bemerke in diesen Hallen den Geruch der Depression, in: TzK 74, S.49-50, S.50.

226Buchloh, Benjamin: Theories of Art after Minimalism and Pop, in: DIA 1987, S.71-87, S.70, Übersetzung CL.

227Smith, Roberta: Interview, in: Earnest 2018, S.460-476, S.476, Übersetzung CL.

228Fried, Michael: Theories of Art after Minimalism and Pop, in: DIA 1987, S.71-87, S.84, Übersetzung CL.

229Spiegl, Andreas: Eine kleine Ästhetik der Kunstkritik, in: Schafhausen 1999, S.115-132, S.131.

230NN: Wenn Kunst auf Politik trifft. Ein Roundtablegespräch über politische Kunst, in: TzK 80, S.42-55, S.55.

231Heartney, Eleanor: The Crisis in Art Criticism, in: Rubinstein 2006, S.101-107, S.106.

232Demos, T.J.: Life full of Holes, in: Lind / Steyerl 2008, S.104-126, S.115, Übersetzung CL.

233Nochlin, Linda: Art Criticism and its Enemies, in: <https://www.youtube.com/watch?v=7j1X7WEB47Q&feature=related>. [Letzter Zugriff 09.06.2023], Übersetzung CL.

traditionell auf dem Gegenteil.

Antwort zu Frage 14 *frieze*: Entsprechend dem Titel seines 2007 veröffentlichten Buches *Plötzlich diese Übersicht* bemerkt Jörg Heiser den Wunsch nach klarer Kante: „Dass Kunst mehr und schwerer nachvollziehbarer wurde, stärkte die Rolle der Kunstkritik. Sie ordnet den Kontext gedanklich.“²³⁴

Indem Sean O'Toole den Sturz einer von Saddam Husseins Bronzestatuen 2003 als entsublimierte Form der Kunstkritik bezeichnet²³⁵, erkennt er den Kunststatus einem Objekt zu, das sich als Beweismittel, Drohgeste, Kommunikationsdesign, Psychogramm, Schauwerbegestaltung und Votivgabe kategorisieren lässt. Dennoch verweist O'Tooles Missverständnis auf emotionale und daher unwillkürliche Wirkung der Be- und Misshandlung visueller Stimuli. Ikonodule wie ikonoklastische Handlungen gelten weniger dem Repräsentierenden als dem Repräsentierten. Stellvertreterhandlungen wie Angriffe auf weltanschauliche Bedeutungsträger wirken physisch eindringlich. Kunstkritik aber ist diese Ersatzhandlung nicht, da das Objekt nicht als Kunst erlebt wird.

Antwort zu Frage 14 *TzK*: 2002 kann Isabelle Graw noch keinerlei Teilhabe an der Preisgestaltung erkennen: „Die Kunstkritik scheint heute ohnehin kein Faktor mehr zu sein, der für die Entstehung von 'Wert' maßgeblich wäre“²³⁶, wenn auch „zuweilen ihr hohes Niveau als Verkaufsargument ins Feld geführt wird.“²³⁷ Dirk von Lowtzow betont Vorteile wissenschaftlicher Dekoration zwecks Amortisierung. Schließlich „bedürfen sogar Künstlerinnen und Künstler, die Erfolg nur am Markt haben, irgendwann einer kritischen und kunsthistorischen Legitimierung.“²³⁸ Doch die Verfasser*innen des Vorworts der Dezemberausgabe 2001 sehen sich einer weiterziehenden Karawane gegenüber, hat sich doch „die Gewichtung jener Akteure verändert, die traditionell 'zusammenspielen' – Galeristen, Sammler, Kuratoren, Auktionäre [sic]. Der künstlerische Wert, den die Kunstkritik ermittelt, scheint für die Kaufentscheidung eines Sammlers kaum noch von Bedeutung zu sein“²³⁹.

Die Eintracht der Spielgefährten hat zur Folge „dass zahlreiche Kunstkritiker nur noch Entscheidungen nachvollziehen, die woanders – ohne ihr Zutun – getroffen wurden. Ein Problem ist auch, dass sie [...] Übereinkünfte nur selten in Frage stellen oder

234Heiser, Jörg im Gespräch, 05.09.2012.

235O'Toole, Sean: All Fall Down, in: *frieze* 139, S.21.

236Graw, Isabelle: Wer bietet mit?, in: *TzK* 44, S.37-50, S.45.

237Graw, Isabelle / Hess, Barbara: Vorwort, in: *TzK* 44, S.4-5, S.4.

238Völzke, Daniel: Was macht die Kunst, Herr von Lowtzow, in: www.monopol-magazin.de/artikel/20102294/Dirk-von-Lowitzow-Interview.html. [Letzter Zugriff 17.03.2019].

239Graw, Isabelle / Hess, Barbara: Vorwort, in: *TzK* 44, S.4-5, S.4.

eigene Urteile fällen.“²⁴⁰ Womit abermals Zwietracht mit der Natur, d.h. dem Naturalisierten als Aufgabe sichtbar wird, insbesondere angesichts der ökonomischen Potenz esoterischer Entscheidungen:

„Noch bis in die achtziger Jahre hinein hing jedoch die Bedeutung eines Künstlers / einer Künstlerin auch davon ab, ob deren Arbeit innerhalb einer Szene [...] als 'wichtig' galt. Künstler, Sammler, Galeristen, aber auch Kunstkritiker [...] waren [...] an diesem Anerkennungsprozess beteiligt. Heute [...] würden die Sammler [...] Entscheidungen im Wettbewerb miteinander fällen“²⁴¹.

Der Einfluss der Kunstkäufer*innen „wächst, und mehr und mehr sieht sich die angestammte korrigierende Instanz der Kunstkritiker und -historiker in ihrem Einfluss ausgehebelt.“²⁴² Ungeachtet schwindender materieller Relevanz verzeichnet Graw immaterielle und zeigt sich „erfreut, dass die Macht von Kunstkritik ständig zunimmt.“²⁴³

Und zwar innerhalb kunstkritisch Machtvoller:

„Viele unserer Autor*innen sind inzwischen Professor*innen; daher müssen wir zugestehen, dass wir Teil der institutionalisierten Kunstgeschichte sind. Einige unserer Methoden und bevorzugten Künstler*innen sind ebenfalls anerkannt; wir scheinen demnach über kanonisierende Kraft zu verfügen. [...] meiner Meinung gibt es keine künstlerische Laufbahn ohne Kritiker*innen und Theoretiker*innen, die symbolische Bedeutung generieren. Bei der Etablierung zahlreicher Künstler*innen hat *TzK* eine zentrale Rolle gespielt“²⁴⁴, da „es kein vergleichbares Organ in Deutschland gibt, in dem sich akademische Kunstgeschichte mit philosophischer Kunsttheorie und Kritik an Prozessen innerhalb der Gesellschaft verbindet. [...] Die einen lieben das Magazin für seine Eigenständigkeit, die anderen hassen es und halten es für selbstbezüglich. Gleichgültig steht ihm kaum jemand im Kunstbetrieb gegenüber.“²⁴⁵

Auf das Ausmaß an „Eigenständigkeit“ komme ich zurück. „Gleichgültig“ hingegen stehen dem Medium all jene Angehörigen des Kunstbetriebs gegenüber, deren Belange keine Erwähnung finden. Doch kann Kritik auch Information organisieren, weswegen sie „in einer wissensbasierten Gesellschaft zu einem Wert an sich wurde“²⁴⁶.

240Graw, Isabelle: Wer bietet mit?, in: *TzK* 44, S.37-50, S.45.

241Graw, Isabelle: Wer bietet mit?, in: *TzK* 44, S.37-50, S.42.

242Herstatt, Claudia: Zwischen Raffgier und Liebhaberei, in: *TzK* 44, S.156-158, S.156.

243Graw, Isabelle: Periodical Tables (Part 3), in: <https://frieze.com/article/periodical-tables-part-3>. [Letzter Zugriff 25.04.2020], Übersetzung CL.

244Graw, Isabelle: artnet asks, in: <https://news.artnet.com/art-world/interview-isabelle-graw-texte-zur-kunst-363479>. [Letzter Zugriff 25.08.2023], Übersetzung CL.

245Beckstette, Sven: Und sonst so, Kollege?, in: www.monopol-magazin.de/und-sonst-so-kollege. [Letzter Zugriff 25.08.2023].

246Graw, Isabelle: Zur Einführung, in: *TzK* 81, S.38-41, S.39.

Andrea Fraser kann keinerlei Wert erkennen bezüglich der

„Kluft zwischen dem, was wir tun, und dem, was wir darüber sagen [...] und wie diese Handlungen symbolisiert, repräsentiert, interpretiert und verstanden werden – oder auch nicht“²⁴⁷.

²⁴⁷Fraser, Andrea: Über die soziale Welt sprechen ..., in: TzK 81, S.88-93, S.93.

Teil 5 Funktionsstörungen von Kunstkritik

5.1 Chronische Krise

Die Klage über die Verzichtbarkeit der Kunstkritik hat Tradition. 1972 zeigt sich der zuständige Abteilungsleiter der BBC während einer Diskussion über den Titel eines zukünftigen Kulturprogramms großzügig: „Mir egal, wie Sie die Sendung nennen, sofern weder 'Kunst' noch 'Kritik' im Titel auftauchen.“²⁴⁸ Während die Identität von Kunst bislang nicht abschließend geklärt wurde, hatte die der Kunstkritik Hans Platschek bereits 1965 mit der ihm eigenen Subtilität geklärt: „Phrasenmüll und Inserate.“²⁴⁹ Auch hinsichtlich der Ursachen ihres Niedergangs ist man sich weitgehend einig: „Einst leidenschaftliche Polemik wurde durch unverständliche Sprache und Neutralität ersetzt.“²⁵⁰ Dennoch lässt sich noch 2015 beobachten „dass eine ganze Industrie von der Debatte lebt.“²⁵¹ Folglich verleiht Adrian Searle – anlässlich einer Diskussion namens 'The Trouble of Art Criticism' – seinem Bedauern Ausdruck: Hätte er gewusst, wie viel Zeit und Geld einst in die Krise der Kunstkritik investiert würden, hätte er sie selbst herbeigeführt.²⁵² Der Moderatorin zufolge hätte er das jedoch vor Jahrhunderten tun müssen, da die Klage auf eine lange Geschichte zurückblicken könne.²⁵³ „Diese Rede [...] gehört zum guten Ton. Ja, man meint fast, dass die einzige Geste der Radikalität, zu der die Kunstkritik heute noch in der Lage sei, die Behauptung ihres [...] Absterbens sei.“²⁵⁴

Obwohl Jerry Saltzs folgender Zustandsbericht den 1990er Jahren entstammen könnte, beweist der Umstand, dass er 2018 geäußert wurde, die Alterslosigkeit der Argumentation: „Zeitungen sparen sich Kritiker*innen. [...] Seit Jahrzehnten haben zu viele in einer Sprache geschrieben, die niemand versteht. [...] Man muss ihre Texte sorgfältig lesen um ihre Meinung zu erkennen.“²⁵⁵ Doch die Strategie, die eigene Position zwischen den sprichwörtlichen Zeilen zu platzieren, ist nicht zwangsläufig Folge von Konfliktscheu als vielmehr der Bereitschaft, Selbstdarstellung dem Gegenstand unterzuordnen. Schließlich beschränkt sich die auktoriale Stimme nicht auf die Transkription von Jauchzen und Seufzen, sondern manifestiert sich durch Auswahl des

248 Collini 2016, S.174, Übersetzung CL.

249 Bianchi, Paolo: Vom prekären Dasein der Kunstkritik(er), in: Kunstforum 221, S.32-40, S.40.

250 NN in: Kurzinformation zu The Trouble with Art Criticism, Institute for Contemporary Arts, London, 16.12.2011. www.youtube.com/watch?v=hpOaJd1yJjQ. [Letzter Zugriff 18.07.2022], Übersetzung CL.

251 Thaemlitz, Terre: Queerness in a Situational Sense, in: Gielen u.a. 2015, S.207-229, S.208, Übersetzung CL.

252 Searle, Adrian: The Trouble With Art Criticism, in: www.youtube.com/watch?v=hpOaJd1yJjQ. [Letzter Zugriff 18.07.2022], Übersetzung CL. Ein repräsentativer Titel ist der einer 2014 in New York organisierten Veranstaltung namens 'Is there a Crisis in Art Criticism in the U.S.?'. Zu exemplarischen Veröffentlichungen zählen: Martha Schwendener: What Crisis? Some Promising Futures for Art Criticism, in: www.villagevoice.com/2009/01/07/what-crisis-some-promising-futures-for-art-criticism/. [Letzter Zugriff 02.07.2022]. Ben Davis: Crisis and Criticism, in: www.artnet.com/magazineus/reviews/davis/davis1-29-09.asp. [Letzter Zugriff 28.06.2022]. Ben Davis: Total Eclipse of the Art, in: <https://www.blouinartinfo.com/news/story/36690/total-eclipse-of-the-art-the-rise-of-art-news-and-the-crisis-of-art-criticism?page=1>. [Letzter Zugriff 09.07.2019].

253 Gleadowe, Theresa: The Trouble With Art Criticism, in: <https://www.youtube.com/watch?v=hpOaJd1yJjQ>. [Letzter Zugriff 18.07.2022], Übersetzung CL.

254 Liebs, Holger: Zärtliche Cousinen oder Wie sich die Kunstkritik freiwillig ihrer Stärken entledigt, in: Montag 2009, S.14-19, S.14.

255 Saltz, Jerry: The Art of Criticism, in: www.artagencypartners.com/transcript-jerry-saltz/. [Letzter Zugriff 24.03.2019], Übersetzung CL.

Gegenstands, Beschreibung, Deutung, Kontextualisierung und Zeitpunkt. Tatsächlich setzt das Zurückhalten persönlicher Zu- und Abneigung Ressourcen frei für sachgerechte Behandlung. Die Aufmerksamkeit für Eigenheiten vermeidet den aus dem Kaschieren von Ratlosigkeit resultierenden

„Missmut des kunstinteressierten Lesers, der einfach nicht fassen kann, welche Ansammlung von sprachlicher Präntention, moralischer Hochstapelei und schlechtem Denken ihm in diesem Genre regelmäßig zugemutet wird. Die allermeisten der zahllosen Texte, die die zeitgenössische Kunstproduktion begleiten, sind derart haarsträubend [...] dass sie ohne weiteres als ihre eigene Satire durchgehen könnten.“²⁵⁶

Christian Demands Mischung aus Enttäuschung und Empörung ist repräsentativ für an Gedanken statt Gepflogenheiten geistiger Gruppierungen Interessierte, die Erkanntes statt Erschöpftes erhoffen. Das auf mangelnde Praxis rückführbare „schlechte Denken“ kann Resultat der Bevorzugung visueller gegenüber sprachlicher Informationsverarbeitung sein. Eine Kunstdozentin benennt Wirkung und Ursache: „Viele meiner Student*innen lesen nicht, weil sie nicht lesen wollen, weil sie nicht lesen können. Und das ist gut.“²⁵⁷ Das Fazit zeugt vom Einvernehmen mit den wortwörtlichen Zeichen der Zeit. Denn Grund für Chus Martínez' Willkommensbotschaft gegenüber einer schriftarmen, weil handlungsorientierten Generation ist die Anerkennung der historischen Bedingtheit von Mitteln der Verständigung. Die aktuell bevorzugte performative und visuelle Kommunikation ist der Grund, die Redewendung „Zeichen der Zeit“ hier „wortwörtlich“ zu nennen, hat sich doch die herrschende Zeichensprache des geschriebenen Wortes weitgehend entledigt. Denn verglichen mit der unmittelbaren Eindringlichkeit visueller Zeichen wirken Aufnahme, Aneignung und Speicherung verbaler Daten – vulgo Konzentration, Verständnis und Erinnerungsfähigkeit – zeitverzögert und mühsam. Hinzu kommt die dazu erforderliche Beherrschung von Kulturtechniken, die in einer neuronalen Entwicklungsstörungen gegenüber verständnisvollen Kultur nicht vorausgesetzt werden kann. Da literarisches Desinteresse aus Unkenntnis der zum Dechiffrieren erforderlichen Techniken entsteht und die resultierende Schwerfälligkeit die Lesebereitschaft weiter verringert, wird diese reziproke Beziehung die Entwicklung alternativer Formen von Informationsaustausch und -speicherung beschleunigen.

Die Visualisierung der erlebten Wirklichkeit auf Kosten verbaler, ganz zu schweigen gedruckter Information verdankt sich der gegenseitigen Steigerung von Angebot und Nachfrage. Informationsverarbeitung erfolgt überwiegend auf Grundlage visuellen Materials aus zweierlei Quellen, nämlich selbst erzeugter und kommerziell motivierter Bilder. Die Entwicklung eigener Produktion verlief seit den 1830er Jahren graduell, seit

²⁵⁶Demand, Christian: Das Unsagbare wird ausgesprochen, in: Montag 2008, S.62-67, S.62.

²⁵⁷Martínez, Chus in: https://www.youtube.com/watch?v=CE_OeBzb00A. [Letzter Zugriff 01.07.2022], Übersetzung CL.

Ende des 20. Jahrhunderts sprunghaft. So ermöglichte die allgemeine Verfügbarkeit tragbarer Foto-, seit Ende der 1960er Jahre Videokameras die visuelle Dokumentation des eigenen (Er-)Lebens im privaten Bereich. Die Simplifizierung dieser Technologie durch Digitalisierung und Integration in tragbare Endgeräte seit den 1990er Jahren verwandelte die zeit- und kostenintensive Herstellung und Speicherung statischer und bewegter Bilder in einen preiswerten Prozess unabhängig von technischer Qualifikation. Die zweite Kategorie von Anschauungsmaterial umfasst gewerbliche Bilder, die mit der Verbreitung des Farbfernsehens Ende der 1960er Jahre zunahm. Heute überschneiden sich beide Sphären, da die Umworbene eigene Dokumente Sozialen Medien unentgeltlich zur Verfügung und so die Attraktivität der mit kostenfreiem Material gefüllten Plattformen für Werbetreibende herstellen.

◆ Frage 15: Ist die Krise der Kunstkritik noch aktuell?

Erläuterung zu Frage 15: In altgriechischer Medizin und Jurisprudenz bezeichnet Krise eine zu entscheidende Situation, deren Lösung der Kritiker durch Kriterien vorbereitet. Da so gesehen die Krise das natürliche Umfeld der Kritik sei, stellten Kritiker*innen ihren Diskursen gern die Ausrufung einer Krise voran, weil sie ihre Existenz rechtfertige.²⁵⁸

Antwort zu Frage 15 *frieze*: „Ein ganzes Segment des Kunstmarkts ist bemüht, Kunstkritik zu umgehen.“²⁵⁹ 2019 gibt Dan Fox das Ende seiner Tätigkeit bei *frieze* bekannt:

„Seit Jahren verlassen Kolleg*innen den Kunstbetrieb [...] wegen unerfüllter Versprechen von künstlerischem und sozialem Fortschritt, dem Eindruck, dass die dort einst ansässigen Exzentriker von Geschäftsleuten ersetzt wurden, und der Erfahrung, unterbezahlt zu arbeiten inmitten von Reichtum.“²⁶⁰

Jennifer Higgie führt die Geringschätzung der kunstkritischen Funktion auf deren Unkenntnis zurück: „Diejenigen, die behaupten, es gäbe keine Kritik mehr, sind diejenigen, die Lesen vermeiden.“²⁶¹ Sam Thorne erklärt den Zweifel am Sinn von Kunstkritik mit Argwohn gegenüber der Legitimität von Werturteilen bei gleichzeitigem Mangel alternativer Funktionen, die laut Katy Siegel existieren, aber von ihr nicht spezifiziert werden.²⁶² Fox und Higgies Entscheidung, in ihrer Liste von Schlüsselwörtern des Kunstbetriebs unter „criticism“ zu vermerken „See: Crisis“²⁶³ impliziert, dass nicht nur der Einfluss von Kunstkritik, sondern von Kritik allgemein abnimmt, wiewohl die

258Verwoert, Jan in: Witte de With 2010, Audiodatei des zweiten Tages, Übersetzung CL.

259Heiser, Jörg: Hegemonie des Hybriden, in: <https://www.youtube.com/watch?v=f9xKrglzTgg>. [Letzter Zugriff 21.08.2023], Übersetzung CL.

260Fox, Dan: Leaving the Art World—or not, in: <https://frieze.com/article/dan-fox-leaving-art-world-or-not>. [Letzter Zugriff 28.04.2019], Übersetzung CL.

261Fox, Dan / Heiser, Jörg / Higgie, Jennifer: 25 Things We Have Learned, in: <https://www.frieze.com/article/25-things-we-have-learned>. [Letzter Zugriff 13.11.2022], Übersetzung CL.

262Siegel, Katy: *frieze* Writers Prize, in: <https://frieze.com/writersprize/>. [Letzter Zugriff 02.02.2018], Übersetzung CL.

263Fox, Dan / Higgie, Jennifer: Keywords, in: *frieze* 141, S.158-161, S.158, Übersetzung CL.

beträchtliche Menge von Printmedien auf Nachfrage schließen lasse.²⁶⁴ Doch weder die Auflage, noch James Elkins' These, Kunstkritik werde massenhaft produziert und massenhaft ignoriert²⁶⁵ lassen sich überprüfen, da Nachfrage messbar ist, nicht aber Verbrauch. Auflagen und Anzahl von Abonnements legen grundsätzliches Interesse nahe, nicht aber Quanti- und Qualität der Rezeption.²⁶⁶ Auch die Zahl der Zugriffe und die Verweildauer auf Webseiten erlauben keinen direkten Rückschluss auf Art und Gegenstand der Wahrnehmung. Doch selbst angenommen, verkaufte Medien würden konsumiert, lässt sich dennoch die Beliebtheit von Bildbänden und pädagogischer Literatur nicht auf kunstkritische Texte übertragen. Anlässlich der Zunahme von Kunstpublikationen gibt James Trainor das generell erhöhte Angebot kultureller Produkte zu bedenken²⁶⁷, das er auf die Notwendigkeit persönlicher Bildungsmaßnahmen zurückführt. Heiser und Higgle sehen Handlungsbedarf weniger innerhalb der Fach- als der Tagespresse, wo das Kunstgeschehen häufig über längere Zeit von denselben Autor*innen mit nachlassender Motivation begleitet werde.²⁶⁸ Jörg Heiser hält manche Kritik der Kritik für Code: „Kritik habe keine Kriterien mehr, heißt übersetzt: Kunst hat keine Kriterien mehr.“²⁶⁹

Antwort zu Frage 15 TzK: Eingedenk des Traditionsreichtums der Krise beweist der Beginn des ersten Artikels der Märzangabe 2019 die Dehnbarkeit des Wortes „momentan“: „Kritik hat momentan einen schweren Stand. Von allen Seiten wird ihre 'Krise' beschworen.“²⁷⁰ Als Grund schlägt Andrea Fraser unvereinbare Realitätswahrnehmungen vor, nämlich die „Trennung zwischen dem, was Kunstwerke unter diesen historischen und ökonomischen Bedingungen sind, und was Künstler, Kuratoren, Kritiker und Historiker darüber sagen, was diese Kunstwerke [...] bedeuten.“²⁷¹ Sven Beckstette scheinen spezialisierte Angebote wünschenswert angesichts der dank ihres heterogenen Charakters erleichterten Integration von Kunstkritik in journalistische, literarische und wissenschaftliche Bereiche, die er als Minderung ihrer Wirkung erachtet. Hinzu kommt traditionell – das folgende Zitat stammt von 2001 – die Ablösung von Respektsperson durch Respektsbezeuger: „Kunstkritik scheint kaum mehr Einwände zu erheben. Ihre Rolle reduziert sich [...] darauf, 'Cheerleader-Texte' [...] abzuliefern oder sich

264Fox, Dan / Heiser, Jörg / Trainor, James: Write On!, in: <https://frieze.com/article/write>. [Letzter Zugriff 18.08.2023], Übersetzung CL.

265Elkins, James: On the Absence of Judgment in Art Criticism, in: Elkins / Newman 2008, S.71-96, S.73, Übersetzung CL.

266Vergleiche die seinerzeit verbreitete These, Stephen Hawkings Eine Kurze Geschichte der Zeit gehöre zu den meistgekauften und seltenst gelesenen Büchern des 20. Jahrhunderts.

267Fox, Dan / Heiser, Jörg / Trainor, James: Write On!, in: <https://frieze.com/article/write>. [Letzter Zugriff 18.08.2023], Übersetzung CL.

268Heiser, Jörg / Higgle, Jennifer: Happy Returns, in: frieze 141, S.15, Übersetzung CL.

269Heiser, Jörg im Gespräch, 05.09.2012.

270Graw, Isabelle / Buchmann, Sabeth: Kritik der Kunstkritik, in: <https://www.textezurkunst.de/113/critique-art-criticism>. [Letzter Zugriff 27.03.2019].

271Fraser, Andrea: Über die soziale Welt sprechen ..., in: TzK 81, S.88-93, S.89.

zum Erfüllungsgehilfen des Künstlers zu machen.“²⁷² Demnach träfe auf sie ein auf Modejournalisten bezogenes Berufsbild zu, „diesen Trend zu kanalisieren, indem sie alle Kreationen eines Couturiers, die diesem entsprechen, herausheben und alles andere ignorieren.“²⁷³

Die Verfasser*innen des Vorworts des im März 2009 erschienenen Hefts „After the Crisis“ stimmen der seinerzeit herrschenden Zuversicht zu, steht doch „eine Neubestimmung des Kunstbegriffs an. Deshalb ist jede Krise immer auch eine Sternstunde der Kritik, die produktive Auseinandersetzungen darüber führt, was unter 'Kunst' jeweils zu verstehen ist.“²⁷⁴

Julia Voss wagt Superlative: „Das Publikum, das grundsätzlich bereit wäre, zuzuhören, ist größer denn je. Für einen Kunstkritiker gibt es damit wohl keine bessere Zeit als die heutige.“²⁷⁵ Der Konjunktiv und das Zweifel andeutende „wohl“ lassen keine Rückschlüsse auf die konkrete Nachfrage zu. Grund für die Unsicherheit der Prognose ist der Wettkampf um Aufmerksamkeit, der Bereitschaft von faktischer Rezeption trennt. Zudem richtet sich die Willigkeit nicht zwangsläufig auf Lesbares, wie die Metapher „zuzuhören“ andeutet.

5.2 Professionelles Selbstverständnis

Einigkeit über das breite Spektrum der Zuständigkeiten besteht hinsichtlich lexikalischen Wissens: „Sie müssen lesen bevor Sie schreiben. Ihre Leser*innen merken, ob Sie verstehen, was Sie sagen.“²⁷⁶ Was künstlerische Prioritäten betrifft, beschränken sich nur wenige Kunstkritiker*innen auf einzelne Bereiche. Laut einer von *frieze* durchgeführten Erhebung unter Kunstzeitschriften zeigen sich die meisten Befragten neuen Entwicklungen gegenüber offen. Ein Magazin gibt zu bedenken, dass Voreingenommenheit unter Zeitschriften so verbreitet sei wie deren Leugnung.²⁷⁷ Ein Beispiel für das Aufrufen vergangener Formen der Rezeption und Produktion von Texten ist das Werbevideo eines Studienprogramms für Kunstkritik aus dem Jahr 2016: Umgeben auf Papier gespeichertem Menschheitswissen aus der Zeit, da das Lesen noch geholfen hat, berichten Absolvent*innen des Studiengangs Art Criticism & Writing der New Yorker School of Visual Arts mit gründlich angeeigneter Zuversicht von Ursachen und Wirkungen ihrer Teilnahme am Bewerber*innen suchenden Programm. Um die Aufmerksamkeit zu-, genauer vorbeischauder Goldfische besorgt, werden die Redebeiträge eilig visuell belebt, wenn z.B. eine konzentriert Regale Abschreitende durch ehrfürchtiges Berühren von Folianten an die Kostbarkeit der Vergangenheit gemahnt.

²⁷²Graw, Isabelle / Hess, Barbara: Vorwort, in: TzK 44, S.4-7, S.6.

²⁷³Monneyron, Frédéric: Die Bedeutung von Couturiers und Modezeitschriften, in: TzK 78, S.36-51, S.49.

²⁷⁴Graw, Isabelle / Kleefeld, Stefanie / Rottmann, André: Vorwort, in: TzK 73, S.4-7, S.4.

²⁷⁵Voss, Julia: Was ist gute Kunstkritik?, in: Montag 2008, S.26-34, S.32.

²⁷⁶Hersh, Seymor: The Media Show, in: BBC Radio 4, 27.06.2018, Übersetzung CL.

²⁷⁷Cork, Richard: Periodical Tables (Part 1), in: <https://frieze.com/article/periodical-tables-part-1>. [Letzter Zugriff 25.04.2020], Übersetzung CL.

Außerhalb der verfeinerten Atmosphäre reinen Geistes findet der Alltag der versonnenen Bücher Streichelnden im gleichen digitalen Raum statt wie der jener, die ihr dabei zusehen. Umso wichtiger die kulturhistorische Zeitkapsel innerhalb eines kompetitiven Milieus, das sich die beschworene Kontemplation nicht leisten kann. In anschließenden Clips beteuern ehemalige Absolvent*innen, wie teuer ihnen ihr teures Studium ist. „Kritiker*innen beschäftigen sich mit dem Geist eines Zeitalters“²⁷⁸ lässt jemand wissen. Ein Maler, der durch derlei Beschäftigung seine Beschäftigungsaussichten zu optimieren hofft, erinnert, wie ihm ein angefordertes Essay zum Thema „Was ist Kunstkritik?“ zur Einsicht verhalf, er wisse es nicht.²⁷⁹ Das mit dem unerwartet schlichten Fazit einhergehende triumphierende Lächeln nobilitiert analytisches Unvermögen zum über profane Bildung erhabenen Indikator von Weisheit, hat er doch die Unfassbarkeit des sich Definitionen entziehenden Terminus geschaut. Die Aufgabe scheint symptomatisch manche der mit Kunstkritik Befassten, die ihre Aufgabe darin sehen, ihren Aktionsradius auszuloten. Soviel zum lancierten Berufsbild einer Profession auf der Suche nach der verlorenen Zeit – samt ihrer dabei verlorenen Zeit.

Die Notwendigkeit zur Ausübung mehrerer Erwerbstätigkeiten hat innerhalb der Kunstkritik Tradition sowie auf Flexibilität und Fragmentierung basierende Arbeitsverhältnisse zur Folge²⁸⁰ unter „Kritikern, die von den selbstausbeuterischen Angeboten, Events bei entlegenen Biennalen zu ko-kuratieren, ebenso wenig leben könnten wie von den unbezahlten kunstbezogenen Symposien“²⁸¹.

Innerhalb dieses Aktionsradius wird Kunstkritik geringer Status zugemessen, weswegen sich 2011 von fünf Sprecher*innen der Podiumsdiskussion 'The Trouble with Art Criticism' nur einer als Kritiker bezeichnet.²⁸² Eine weitere sieht sich als „Kunstvermittlerin“, die sich wie „wir alle“ nicht länger für „Kunstkritik im engeren Sinne“ interessiert.²⁸³ Die seinerzeit populärste Sprachregelung besteht in der von JJ Charlesworth bevorzugten Identifikation als „writer and critic“, deren Geräumigkeit Aufträge von unterschiedlicher Seite ermutigt. Ungeachtet dieser Bandbreite wird der kritischen Methode reflexhaft die Assoziation mit Herrschaftskritik unterstellt, die Diederichsen überholt scheint:

„eine Grundausrichtung von Kritik, die sich immer noch für viele ganz natürlich anfühlt, nämlich gegen das Stabile, den Staat und das staatsförmige Gesicht

278NN in: MFA Art Writing: About the Program. <https://vimeo.com/113255444>. [Letzter Zugriff 01.07.2022], Übersetzung CL.

279Dillon, Noah in: About the Program, in: <https://vimeo.com/113255444>. [Letzter Zugriff 01.07.2022], Übersetzung CL.

280Thorne, Sam: Call Yourself a Critic?, in: frieze 145, S.13.

281Diederichsen, Dierich: Zur Einführung, in: TzK 81, S.45-49, S.47.

282Morton, Tom: The Trouble with Art Criticism, in: <https://www.youtube.com/watch?v=hpOaJd1yJQ>. [Letzter Zugriff 18.07.2022], Übersetzung CL. Die anderen Teilnehmer*innen waren JJ Charlesworth, Theresa Gleadowe, Melissa Gronlund und Adrian Searle.

283Karcher, Eva in: Witte de With 2010, Audiodatei des zweiten Tages, Übersetzung CL.

politischer Verhältnisse, gehört revidiert.“²⁸⁴

◆ Frage 16: Wie verhält sich Kunstkritik zum Kunsthandel?

Erläuterung zu Frage 16: Die aus der Moderne übernommene Annahme einer Erbfeindschaft von Kritik und Markt wird ihrem Beziehungsgeflecht nicht gerecht. An die Stelle binärer Vorstellungen sind die von Konzession statt Kompromittierung, Kooperation statt Kooption getreten.

Antwort zu Frage 16 *frieze*: Um die Annahme zu widerlegen, *Artforum* belohne Anzeigenkunden mit positiven Rezensionen, versichert Jennifer Allen, von der Redaktion niemals zu Ausstellungen beordert worden zu sein, bevor sie es modifiziert: „*Artforum* hat mir nie vorgegeben, welche Ausstellungen ich besuchen soll – also schon, welche ich besuchen, aber nicht, was ich darüber schreiben soll.“²⁸⁵

Antwort zu Frage 16 *TzK*: Für Sven Beckstette bietet Reflexion Gelegenheit zur Beobachtung ohne Entscheidungsdruck, was eine teilnahmslose Teilnahme an den Wertschöpfungsketten des Kunstbetriebs erlaubt: „Doch ist gerade eine unabhängige Kunstkritik notwendig, um eine präzise Positionierung auch gegenüber den Mechanismen des Marktes zu entwickeln.“²⁸⁶ Beckstettes Kolleg*innen bezweifeln die Möglichkeit „unabhängig[e]r Kunstkritik“. Erinnerungen an die gegenseitig bedingte, oder auch „nicht unabhängig[e]“ Beziehung von Beobachter und Beobachtetem bilden ein Leitthema der Zeitschrift:

„Entsprechend funktioniert auch *Texte zur Kunst* nicht unabhängig vom Markt. Sonst gäbe es ja auch keine Editionen und keine Anzeigen.“²⁸⁷ „Die Editionen waren immer unsere Achillesferse. Das hinderte uns aber nicht, notfalls die Ausstellungen von Editions Künstlern in derselben Ausgabe scharf zu kritisieren.“²⁸⁸

Ein Beispiel für eine solche – wenn auch bedingt – scharfe Kritik ist Michael Hagners Text zu einer Ausstellung Carsten Höllers²⁸⁹ in einem Heft, das eine Edition des Künstlers anbietet.²⁹⁰

Anders als beim Handel mit Werbefläche und Auflageobjekt werden Texte nicht als Tauschobjekte verfasst: „Rezensionen sollten prinzipiell nicht käuflich sein und sind es

284Diederichsen, Dierich: Zur Einführung, in: TzK 81, S.45-49, S.49.

285Allen, Jennifer in: Witte de With 2010, Audiodatei des zweiten Tages, Übersetzung CL.

286Beckstette, Sven: Und sonst so, Kollege?, in: www.monopol-magazin.de/und-sonst-so-kollege. [Letzter Zugriff 29.08.2023].

287Beckstette, Sven / Rottmann, André: Interview, in: art-magazin.de/szene/36341/texte_zur_kunst_interview?p=2. [Letzter Zugriff 2015].

288Graw, Isabelle: Viel Feind, viel Ehr, in: www.getidan.de/kritik/ingo_arend/19079/texte-zur-kunst/. [Letzter Zugriff 27.07.2022].

289Hagner, Michael: You Do Look Glum!, in: TzK 81, S.267-271.

290NN: Werbung für Edition Carsten Höller, in: TzK 82, S.282-283.

auch nicht²⁹¹. Trotz drohenden Preisverfalls – „Präventiv schottet sich vor allem der Kunsthandel gegen jeden Zweifel ab, der [...] den Konsens über den Wert einer Arbeit gefährdete“²⁹² – beharrt man auf Meinungsfreiheit:

„Die zunehmende Bedeutung etwa der Auktionshäuser anzuerkennen ist eine Sache. Daraus folgt aber nicht, dass man die Wertsetzungen dieser Auktionshäuser unterschreibt. Eine Zeitschrift wie *Texte zur Kunst* ist ohnehin Teil dieses Markts – wir leben davon. Aber wir nehmen uns auch die Freiheit, seine normative Macht in Frage zu stellen.“²⁹³

Der letzte Satz verdeutlicht den Umfang kunstkritischen Einflusses. Eine Infragestellung normativer Macht ist ein Widerspruch in sich, da Normen gelten, weswegen sie sich beklagen, nicht aber in Frage stellen lassen – im Unterschied zu ihrer Vorstufe, den Urteilen: „Natürlich agieren wir nicht außerhalb des Marktes, beharren aber darauf, dessen Werturteile gelegentlich zu hinterfragen.“²⁹⁴ Werte entwickeln sich durch mehrfachen Wechsel von Bestätigung und Zweifel: Das Werk ist gut, schlecht, beides; folglich komplex und deshalb relevant. In Graws Worten: „Kritik – auch Marktkritik – ist wertbildend und dadurch dem Markt assoziiert.“²⁹⁵ Die Möglichkeit nicht-beitragspflichtiger Kritik beschreibt Graw in metaphorisch: Kritik „verfügt aber auch über die Fähigkeit, einen – fiktiven – externen Standpunkt einzunehmen, sich zu dissoziieren.“²⁹⁶ Das Erwachen aus dem Flugtraum ruft in Erinnerung, dass das Betriebssystem Kunst keine Feldherrenhügel duldet: „Für uns geht, anders gesagt, am Phänomen Kunstmarkt kein Weg vorbei. Er ist nicht nur Bedingung, sondern auch Voraussetzung unserer Arbeit.“²⁹⁷ Die Umschreibung der Finanzierung der Zeitschrift setzt André Rottmann fort: „Trotzdem versucht man sich gerade über die Editionen und Anzeigen den Freiraum zu schaffen, auch Einspruch einzulegen, wenn man glaubt, dass bestimmte Marktphänomene kunsthistorisch oder kunstkritisch irrelevant sind“²⁹⁸.

Die Einbindung in die Wertschöpfungskette wird als Folge kunstbetrieblicher, wenn nicht gar wissenschaftlicher Etablierung präsentiert: „Es gibt keine Möglichkeit, als Institution vollständig unkompromittiert zu sein.“²⁹⁹ Das Adverb „vollständig“ suggeriert die Möglichkeit geringfügiger Kompromittierung, etwa durch die Transsubstantiation von Not

291 Graw, Isabelle / Hess, Barbara: Vorwort, in: TzK 44, S.4-7, S.4.

292 Graw, Isabelle / Hess, Barbara: Vorwort, in: TzK 44, S.4-7, S.6.

293 Graw, Isabelle: Wer bietet mit?, in: TzK 44, S.37-50, S.41-42.

294 Graw, Isabelle: Periodical Tables (Part 3), in: <https://frieze.com/article/periodical-tables-part-3>. [Letzter Zugriff 25.04.2020], Übersetzung CL.

295 Graw, Isabelle: Wir sind links!; in: <https://www.taz.de/!350709/>. [Letzter Zugriff 27.07.2022].

296 Graw, Isabelle: Wir sind links!; in: <https://www.taz.de/!350709/>. [Letzter Zugriff 27.07.2022].

297 Graw, Isabelle / Hess, Barbara: Vorwort, in: TzK 44, S.4-7, S.4.

298 Beckstette, Sven / Rottmann, André: Interview, in: art-magazin.de/szene/36341/texte_zur_kunst_interview?p=2. [Letzter Zugriff 2015].

299 Graw, Isabelle: Wir sind links!; in: <https://www.taz.de/!350709/>. [Letzter Zugriff 27.07.2022].

in Tugend: „Kritiker sind vielleicht noch am wenigsten kompromittiert, weil sie so wenig Geld verdienen können.“³⁰⁰ Zudem betreiben sie Feldforschung:

„Wenn von einem absoluten Gegensatz zwischen 'Kritik' und 'Gesellschaft' (oder zwischen 'Kritik' und 'Markt') nicht mehr ausgegangen werden kann [...] muss man sich die kritische Arbeit als [...] Reflexion der Zusammenhänge, in die sie selbst eingelassen ist“³⁰¹

vorstellen. Interesse an dem sie umgebenden Gewerbegebiet gehört zu den Konstanten. So

„wurden von Anfang an Galerienausstellungen gleichberechtigt mit Museumsausstellungen besprochen. [...] damals hat man erkannt, dass ein wichtiger Teil der Gegenwartskunst [...] im Kunstmarkt stattfindet.“³⁰²

5.3 Kunstkritik als Leitkultur

Medien werten ihren Status auf durch namhafte Anzeigenkunden, die ihrerseits ein namhaftes Umfeld schätzen. Eine dem Markt gegenüber bekanntlich kritische Redaktion kann Werbeeinnahmen erhöhen, weil Opposition zu berüchtigten Strategien wie Gewohnheit erzeugende Reize, Instrumentalisierung von Emotion oder selektive Information kommerziell attraktiv wirkt. Als Werbung in Printmedien noch lukrativ und zahlreich war, konnte die räumliche Nähe redaktioneller Beiträge zu Klein- besser noch Fließtextanzeigen noch den Eindruck eines Einkaufszentrums mit integrierter Kulturmeile erwecken. Grundsätzlich erfordern innerhalb des Mediums verteilte Inserate, dass Rezipient*innen zwischen interesselosem Wohlgefallen und Kosten-Nutzen-Abwägung wechseln. Da dieses an Kippfiguren erinnernde Umschalten zwischen ästhetischer und pragmatischer Wahrnehmung erforderlich ist, wo Kunst im kommerziellen, öffentlichen oder privaten Raum rezipiert wird, erscheint sie innerhalb der Medien wie außerhalb, nämlich als Zeichen und Ware gleichzeitig. Den Einfluss der Anzeigenkunden beziffert *Art Review* mit „geringer als unsere Vertriebsmitarbeiter, und größer als unsere Redakteur*innen wünschen.“³⁰³ Je höher die Auflage, desto attraktiver für Anzeigen ohne erkennbaren Bezug zu Inhalten des Umfelds.

◆ Frage 17: Wer erzeugt wie Reputation der Zeitschrift?

Erläuterung zu Frage 17: Die Attraktivität eines Mediums für Investoren basiert auf dessen Rang innerhalb für sie relevanter Zielgruppen. Aus Sicht der Öffentlichkeit kann

300Graw, Isabelle: Wir sind links!; in: <https://www.taz.de/!350709/>. [Letzter Zugriff 27.07.2022].

301Graw 2010, S.16-17.

302Beckstette, Sven / Rottmann, André: Interview, in: art-magazin.de/szene/36341/texte_zur_kunst_interview?p=2. [Letzter Zugriff 2015].

303Weich, John: Periodical Tables (Part 2), in: <https://frieze.com/article/periodical-tables-part-2>. [Letzter Zugriff 25.04.2020], Übersetzung CL.

prestigeträchtige Werbung ihr Trägermedium aufwerten, wenn etwa die Anzeige einer exklusiven Marke das Heft sternbestäubt. Der Statusgewinn der Werbenden hingegen hängt davon ab, ob das Medium dem beworbenen Produkt einen kulturellen Bonus verleiht, wobei die Vertrautheit der Markenklientel mit der Zeitschrift weniger wahrscheinlich und folglich deren Strahlkraft gedämpft ist.

Antwort zu Frage 17 *frieze*:

„Man freut sich, wenn Prominente das Magazin abonnieren. Wenn Intellektuelle oder große Namen bereit sind, für uns zu schreiben, bedeutet das Anerkennung. Gleiches gilt, wenn Leute sich in dem Umfeld als Anzeigenkunden sehen wollen, bis hin zu Feedback von Künstlern oder Kuratoren, oder wenn man zitiert wird.“³⁰⁴

Während sich „Prominente“ übersetzen lässt mit „Personen von öffentlichem Interesse“, besteht die näher definierte Auswahl der Gewährsleute zunächst aus „Intellektuelle[n]“. Was immer darunter zu verstehen ist – Stefan Collini widmete der Klärung dieses Begriffs eine 526 Seiten starke Monographie³⁰⁵ – so gehören „große Namen“ offenbar nicht dazu, da sie separat Erwähnung finden. Den illustren Fürsprechern folgen „Anzeigenkunden“, die Galerist*innen einschließen, gefolgt von „Künstlern oder Kuratoren“. Die in der Aufzählung der Multiplikatoren abwesenden Kunstkritiker*innen fallen vermutlich in die letzte Kategorie, namens „wenn man zitiert wird“.

Antwort zu Frage 17 *TzK*: Laut Graw wäre *TzK* „niemals möglich gewesen [...] ohne all die Galerien und Institutionen, die in unserer Zeitschrift Anzeigen geschaltet haben, die eine kleine Auflage hat, die ihnen aber [...] Zugewinn an Ansehen verschafft hat“³⁰⁶.

5.4 Kunstkritik als Verkaufshilfe

Trotz der Zunahme entsprechender Ausbildungsinhalte bleibt das Eingeständnis mangelnden Verständnisses kunstbetrieblicher Wertbildung verbreitet – auch unter Produzent*innen und Kunsthändlern.³⁰⁷ Voraussetzung für die Schaffung von künstlerischem Wert ist die Klassifizierung des potentiellen Trägers als Kunst. Der Status wird nicht zu-, sondern anerkannt als Ergebnis folgender Schritte: Der Gegenstand wurde dank kommerzieller oder öffentlicher Präsentation kommerziell oder öffentlich wahrgenommen, durch positive Besucherzahlen oder namhafte Unterstützung weiterer Kenntnisnahme für würdig befunden, gehandelt und folglich finanziell klassifiziert. Der so erzeugte Status kann bestätigt oder bestritten, nicht aufgehoben werden, denn einmal als Kunst ratifiziert, ruft jeder Zweifel an der Anerkennung selbige in Erinnerung, was das Dementi zum Protest, nicht zur Annullierung macht. Während Kunstkritiker*innen selten

³⁰⁴Heiser, Jörg im Gespräch, 05.09.2012.

³⁰⁵Collini, Stefan: *Absent Minds. Intellectuals in Britain*. Oxford: Oxford University Press 2006.

³⁰⁶Graw, Isabelle: Zur Einführung, in: *TzK* 81, S.38-41, S.41.

³⁰⁷Die Autobiografie des Versteigerers Simon de Pury enthält entsprechende Äußerungen. De Pury 2016.

als Erste Phänomene zum künstlerischen Gegenstand der Analyse erheben, übernehmen sie häufiger eine vermittelnde oder apologetische Rolle und erörtern Entscheidungen, die von Anderen unter Hinzuziehung Anderer getätigt wurden, beispielsweise wenn es um Auswahl für Ausstellungen, Förderung und Preise geht. Texte fungieren mitunter als erster Richtwert, wie der Repräsentant eines Auktionshauses erläutert:

„Üblich ist für den ersten Auftritt eines Künstlers bei einer Auktion der unterste Galeriepreis. Die Arbeit soll verkauft werden, aber man weiß noch nicht, was sie tatsächlich wert ist. An diesem Punkt zieht man die Kunstkritik hinzu.“³⁰⁸

Wie von Dan Fox bemerkt, lichten sich die Reihen der Hinzuziehbaren. So gibt Sarah Thornton 2012 ein – rückblickend betrachtet vorübergehendes – Ende ihrer Tätigkeit als Marktberichterstatteerin bekannt. 2013 schließt sich Dave Hickey an, denn „Kritiker [...] sind zu Höflingen verkommen, die durch den Palast schlendern und sehr reiche Menschen beraten.“³⁰⁹ Tatsächlich scheinen die traditionellen Zuständigkeiten der Kunstkritik anderweitig besetzt: „Kunstkritik hat ihre Funktion verloren zwischen der Universität, wo die Kritiker*innen der 1970er und 80er Jahre hausen, und dem Markt, der aber keine Mediation braucht.“³¹⁰

Diese Abwanderung kunstkritischer Verantwortung bestätigt die Abwesenheit von Kritiker*innen innerhalb von Aufzählungen der Bestandteile des Kunstbetriebs, wie die von Gustav Metzger, die aus „Kurator*innen, Kunsthistoriker*innen, Manager*innen und Sponsor*innen“³¹¹ besteht. Daniel Richter benennt künstlerisch relevante Informationsquellen: „Ich lese in Zeitungen den Politik- und Wirtschaftsteil. Das Feuilleton überblättere ich“³¹². Die Wertschöpfungskette beruht auf

„Bedeutungserzeugungskombinaten', in denen Kritiker, Kuratoren und Sammler eine Deutungshoheit aufbauen [...] 'Das geschlossene System der Selbstpromotion in Form des wechselseitigen Versicherns der Bedeutsamkeit zwischen Künstlern und Sammlern, Kuratoren und Galeristen entzieht sich der Kritik'.“³¹³

Die Reziprozität zwischen symbolischem und finanziellem Wert bestimmt den Preis. Güterknappheit oder -verknappung steigert die Nachfrage, und diese sich selbst, denn bekanntlich ist nichts so erfolgreich wie der Erfolg. Die Tatsache, dass der Zirkelschluss

308Graw, Isabelle: Wer bietet mit?, in: TzK 44, S.37-50, S.48-49.

309Helmore, Edward / Gallagher, Paul: Doyen of American critics turns his back on the 'nasty, stupid' world of modern art, in: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2012/oct/28/art-critic-dave-hickey-quits-art-world>. [Letzter Zugriff 29.06.2022], Übersetzung CL.

310Osborne, Peter: What makes Contemporary Art Contemporary?, in: <https://www.youtube.com/watch?v=K17zNsZjreo>. [Letzter Zugriff 01.07.2022], Übersetzung CL.

311Metzger, Gustav: Talking Art, in: <https://www.tate.org.uk/context-comment/video/gustav-metzger-talking-art>. [Letzter Zugriff 10.04.2019], Übersetzung CL.

312Daniel Richter: Wenn es nach mir ginge, würden sich die Bilder selbst malen, in: <https://sz-magazin.sueddeutsche.de/kunst/wenn-es-nach-mir-ginge-wuerden-sich-die-bilder-selber-malen-81648>. [Letzter Zugriff 01.07.2022].

313Kliemann, Thomas: Wer macht die Kunst?, in: https://ga.de/news/kultur-und-medien/wer-macht-die-kunst_aid-43605075. [Letzter Zugriff 27.08.2023].

keine davon unabhängigen Gründe für den Status der Erzeuger*innen erkennen lässt, hindert nicht, diesen Mechanismus zu zitieren, wann immer logische Erklärungen fehlen, und ihn damit zu naturalisieren. Die infolge ihrer Kaufkraft einflussreichsten Sammler*innen brauchen Anlageberatung. Dazu sind Kunstkritiker*innen insofern qualifiziert, als die gelegentlich den kunsthistorischen Status von Gegenwartskunst vorhersehen unter Berücksichtigung rezeptionsästhetischer, sozialer und wirtschaftlicher Faktoren, die sich der von Interessen geleiteten Perspektive der Beteiligten nicht immer erschließen. Ein Kunstberater hingegen bezeichnet Kritiker*innen als die Befangenen:

(Isabelle Graw:) „Spielen die Urteile der Kunstkritik für Sie eine Rolle?“ (Todd Levin:) „Sehr wenig [...] es ist bisher sehr selten vorgekommen, dass die Meinung eines Kritikers meine Überzeugung [...] beeinflusst hätte. [...] Kritiker verfolgen Interessen“³¹⁴.

Den Stellenwert von Texten kleidet Boris Groys ins Bild des gedruckten Bikinis, der diskursiver Blöße entgegen wirke. Eloquenten Präsentation solle beweisen, dass Kunst weniger Ware als geistiges Gut sei.³¹⁵ Dem Warhol zugeschriebenen Rat „ignoriere, was sie über dich schreiben und miss es in Zentimetern“³¹⁶ schließt sich eine Galeristin an, derzufolge Inhalt

„irrelevant ist. [...] Wenn ein Künstler ausführlich in *Artforum* oder *Frieze* [sic] behandelt wird, ist das für Sammler und für Händler extrem wichtig, die Diskussion einflussreicher Kritiker über ihre Arbeiten aber nicht.“³¹⁷

Prognosen bezüglich der Übernahme kunstkritischer Funktionen durch Produzent*innen und Veranstalter*innen, weil „Kunstinstitutionen durch gute Pressearbeit inzwischen die journalistische Kunstvermittlung so steuern, dass ihnen Kritik [...] kaum noch etwas anhaben kann“³¹⁸ implizieren, dass Rezipient*innen Marketing nicht als solches erkennen und Presseinformation für Berichterstattung halten. Solcher Neutralisierung kommerzieller Strategien dienen Aufrufe an Künstler*innen, Galerien, Museen, Kurator*innen und Organisationen, Rezensionen – genauer Empfehlungen – zur Verfügung zu stellen, um die werbende Plattform zum Informationszentrum zu adeln.

5.5 Erfreute Erbitterung

Beschimpfungen ziehen die Aufmerksamkeit an nach dem Prinzip: „Die Warnung 'die folgende Sendung enthält Kraftausdrücke' ist keine Drohung, sondern ein Versprechen.“³¹⁹ Die freudige Erwartung unsubtiler Terminologie beruht auf dem

³¹⁴Graw, Isabelle: Wolf im Schafspelz, in: TzK 44, S.51-61, S.58-59.

³¹⁵Groys, Boris: Who do you think you're talking to?, in: *frieze* 121, S.126-131, S.131, Übersetzung CL.

³¹⁶Warhol, Andy in: https://en.wikiquote.org/wiki/Talk:Andy_Warhol. [Letzter Zugriff 03.07.2022], Übersetzung CL.

³¹⁷Hess, Barbara: Ein Interview mit Janelle Reiring, in: TzK 44, S.102-111, S.108-109.

³¹⁸Blase, Christoph: Einleitung zur Rolle einer „Neuen Kunstkritik“, in: Schafhausen 1999, S.13-24, S.14.

³¹⁹Wilson, John: Front Row, in: BBC Radio 4, 29.09.2018, Übersetzung CL.

Missverhältnis zwischen der seitens öffentlich-rechtlicher Institutionen geforderten Zurückhaltung und einer Erfahrungswelt, die unmissverständliche Wortwahl angemessen scheinen lässt.

Die Behauptung, schlechte sei gute Presse, belegt die folgende Aufforderung eines Prominenten, der um die Gnade des Verrisses bittet: „Schreiben Sie über mich, verurteilen Sie mich, aber erlösen Sie mich aus diesem Schweigen.“³²⁰ Bazon Brock liefert die Erklärung für Arno Brekers Ersuchen: „Es gibt nur eine Form der Anerkennung für Künstler und Wissenschaftler, und das ist Kritik.“³²¹ Auch Kenneth Clark weiß eloquente Analyse zu schätzen: „Als ihn ein angetrunkenes Clubmitglied einen Trottel nannte, kam Clark zu dem Schluss, es sei 'gut, gelegentlich die Wahrheit zu hören'“³²², wobei „gut“ sich hier auf die Bestätigung der eigenen Existenz durch Kenntnisnahme bezieht. Aus diesem Grund begrüßt auch Museumsleiterin Marianne Pitzen Diskursbeschleuniger: „Ein Verriß ist mir nicht unangenehm, denn dann spricht man wenigstens von uns. Eine wirkliche Strafe ist nur, wenn wir totgeschwiegen werden.“³²³

Jede wie auch immer geartete Nennung eines Namens weckt Aufmerksamkeit, die sich durch inszenierte Empörung – besser noch Sanktionierung – erhöhen, und durch deren Reduktion senken lässt. Da somit Eigenschaften des Gegenstands oft weniger ins Gewicht fallen als die Stabilisierung der Sichtbarkeit, wird häufig vor Zensur gewarnt. Das Prestige gedruckter Resonanz lässt sich an der Konvention ablesen, der Biografie von Künstler*innen eine Bibliographie sie betreffender Veröffentlichungen hinzuzufügen – weniger als Literaturvorschlag als vielmehr, um Warhols Empfehlung gemäß das Lineal anzulegen.

◆ Frage 18: Was wird negativ kritisiert?

Erläuterung zu Frage 18: Wertsteigerung durch Ablehnung lässt Mäßigung ratsam scheinen.

Antwort zu Frage 18 *frieze*: Damien Hirst erfreut sich anhaltender Unbeliebtheit – nicht obwohl, sondern weil die zum Inventar früher Nummern zählende Ikone britischer Kunst 1988 als Hauptorganisator der Londoner Ausstellung 'Freeze' den Namen der Zeitschrift inspirierte und somit dem entwicklungspsychologisch gerechtfertigten Ritual des Vaternordes unterliegt. Neben Individuen fallen Trends häufig mit Erreichen des Zenits in Ungnade, wie Dan Foxs Augenrollen angesichts standardisierter Versatzstücke andeutet: „Popkultureller Müll, Autobiografisches und übernommenes Wissen in Gestalt von

³²⁰Spies, Werner: Mein Glück, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 05.08.2006, S.41.

³²¹Brock, Bazon: Ausblick auf die documenta 14, in: <https://www.youtube.com/watch?v=5F94LtuZsVA>. [Letzter Zugriff 27.08.2023].

³²²Stourton, James: Life, Art and Civilisation, in: https://www.theguardian.com/books/2016/sep/18/kenneth-clark-life-art-civilisation-james-stourton-review?CMP=share_btn_tw. [Letzter Zugriff 03.07.2022], Übersetzung CL.

³²³Pitzen, Marianne in: Artemisia 2001, S.57.

Gepäckrollen thematisieren das Betriebssystem Kunst. Passt immer.“³²⁴

Antwort zu Frage 18 TzK: Geringschätzung sogenannter formalistischer Kunst und Teile der Unterhaltungskultur kommt durch Abwesenheit zum Ausdruck, einschließlich ephemerer Marktführer, weswegen „das Phänomen 'YBA' [...] ausgesprochen kritisch verfolgt“³²⁵ wurde – ebenso wie Steckenpferde: „Es gehörte zum kritischen Ethos redaktioneller Arbeit, dass gerade das Favorisierte einer kritischen Revision bedurfte“³²⁶. Interaktion verschärft die Inspektion, weswegen Graw bevorzugt

„mich und mein Gegenüber herauszufordern. Mit dieser Reaktivierung [...] des guten alten Streitgesprächs – wollte ich gewissermaßen den Beweis dafür antreten, dass Gespräche nur dann interessant sind, wenn die Teilnehmer/innen [...] um die Wahrheit ringen.“³²⁷

Die Reihenfolge der Herausgeforderten, nämlich „mich und mein Gegenüber“ lässt auf den Vorrang der Selbsterfahrung schließen, zu der Dialoge Gelegenheit bieten, wenn nämlich das Andere das Eigene verdeutlicht. Abgesehen von solchem Bonusmaterial geht es Graw um die Rehabilitation einer Umgangsform, der in einem Klima obligatorischen Harmoniestrebens destruktive Absicht unterstellt wurde. In einem Nichtangriffspakt befangene Zeitschriften sehen es „nicht mehr als ihre Aufgabe an, unbequeme Fragen zu stellen oder den allgemeinen Konsens aufzubrechen. Sie tun das, was alle tun – protokollieren und dabei den jeweiligen Gegenstand featuren.“³²⁸

Naturwissenschaftlich ausgerichtete Arbeiten werden allenfalls skeptisch erwähnt aufgrund der „Einsicht, wie wenig Wissenschaft die von der positivistischen Wissenschaftstheorie heraufbeschworene Objektivität produziert“³²⁹. Dementsprechend wird Carsten Höller ein kritischer Ansatz bescheinigt, gehe es ihm doch „darum, die Objektivität und den Positivismus der Naturwissenschaften zu hinterfragen und demgegenüber herauszustellen, dass ihre Grundlagen auf ähnlich subjektiven Wahrnehmungsprozessen basieren wie die Kunst.“³³⁰ Die gleiche Nichtachtung kommt anderen positivistischen Ansätzen zu, darunter analytische Philosophie. Regelmäßige und dezidiert negative Kommentare gelten Biopolitik, Kulturindustrie, Postfordismus, Semio-Kapitalismus.

◆ Frage 19: Welche Texte lösten Verärgerung aus?

324Fox, Dan: David Lieske, in: frieze 135, S.142, Übersetzung CL.

325Graw 2010, S.28.

326Graw, Isabelle / Kleefeld, Stefanie / Rottmann, André: Vorwort, in: textezurkunst.de/70/vorwort-24/. [Letzter Zugriff 27.07.2022].

327Graw 2010, S.15.

328Graw, Isabelle: Wer mit wem, in: www.textezurkunst.de/en/articles/wer-mit-wem-uber-das-obrist-portrat-der-spex/. [Letzter Zugriff 27.07.2022].

329Beckstette, Sven / Holert, Tom / Tischer, Jenni: Vorwort, in: TzK 82 S.4-5, S.5.

330NN in: TzK 81, S.282-283, S.282.

Erläuterung zu Frage 19: Negative Urteile werden von Betroffenen unterschiedlich wahrgenommen.

Antwort zu Frage 19 *frieze*: Da die Annahme der Folgenlosigkeit negativer Kritik von ihren Gegenständen nicht durchweg Bestätigung erfährt³³¹, erfordert die Begegnung mit selbigen eine positive Sicht des „guten alten Streitgesprächs“³³². Schließlich trifft die in kompetitiven Interessensgruppen emphatisch verliehene Bezeichnung „community“ auf die Kunstszene zu, weswegen „Kritik in Kunstzeitschriften die höflichste überhaupt geworden ist [...] weil [...] man riskiert, zu treffen, über wen man negativ geschrieben hat.“³³³ Jörg Heiser zufolge bedarf Entrüstung nicht grober Sender als vielmehr zartfühlender Empfänger: „Mindestens 20% der Besprechungen sind negativ, wenn auch subtil, was zum Kündigen von Abonnements oder Anzeigen führen kann. Insofern ist die Bedeutung der Kunstkritik auch am Ausmaß der Empörung ablesbar.“³³⁴

Antwort zu Frage 19 *TzK*: „In den späten achtziger und frühen neunziger Jahren galt es tatsächlich als eine Selbstverständlichkeit, dass man sich unter Freund/innen [...] auf Probleme in der jeweiligen kulturellen Produktion hinwies.“³³⁵ Graw beharrt auf solidarischer Aufrichtigkeit, weswegen „Kritik auch dann nicht zu Apologie und Hofberichterstattung verdammt ist, wenn sie mit ihrem Gegenstand ein freundschaftliches Verhältnis unterhält.“³³⁶ Doch in von Sensitivity Readers und Triggerwarnungen erzeugten Ohren klingen Vorwürfe schärfer als zu Zeiten, da Konflikte als identitätsbildend galten. Im auf gegenseitiger Verbundenheit beruhenden Kunstbetrieb können Angriffe spätere Allianzen behindern.

„Dies ist auch Ausdruck jenes Kooperationsimperativs, der in einer vernetzten globalen Kunstwelt herrscht [...] Wenn Kontakte zu einer Art Guthaben aufsteigen [...] wird man sich mit deutlicher Kritik in jedem Fall zurückhalten.“³³⁷ „Für das Projekt einer loyalen Kritik bedeutet dieses Eingebundensein [...] dass man zuweilen vor lauter Befangenheit wie mit angezogener Handbremse schreibt.“³³⁸
„Das Risiko, es sich mit jemandem zu verderben, ist einfach zu hoch.“³³⁹

331 Fox, Dan / Higgie, Jennifer: Keywords, in: *frieze* 141, S.158-161, S.159, Übersetzung CL.

332 Heiser, Jörg: Hegemonie des Hybriden, in: <https://www.youtube.com/watch?v=f9xKrgIzTgg> [Letzter Zugriff 30.07.2022], Übersetzung CL.

333 Verwoert, Jan: An Ethics for the Demoncracy, in: Verwoert 2013, S.36-43, S.37-38, Übersetzung CL.

334 Heiser, Jörg im Gespräch, 05.09.2012.

335 Graw, Isabelle / Kleefeld, Stefanie / Rottmann, André: Vorwort, in: textezurkunst.de/70/vorwort-24/. [Letzter Zugriff 27.07.2022].

336 Graw, Isabelle: Kanon und Kritik, in: *TzK* 100, S.51-57, S.57.

337 Graw, Isabelle / Kleefeld, Stefanie / Rottmann, André: Vorwort, in: textezurkunst.de/70/vorwort-24/. [Letzter Zugriff 27.07.2022].

338 Graw 2010, S.13-14.

339 Graw, Isabelle / Kleefeld, Stefanie / Rottmann, André: Vorwort, in: textezurkunst.de/70/vorwort-24/. [Letzter Zugriff 27.07.2022].

5.6 Curacritics

Nicolas Bourriaud gesteht Beziehungsprobleme ein bei der Definition von „Kunstkritiker*innen (oder Kurator*innen – ich konnte das noch nie auseinanderhalten)“³⁴⁰. Seine Verwirrung liegt in einer variablen Arbeitsteilung. Traditionell verbindet Kunstkritik kritische Theorie und kuratorische Praxis. Doch seit Ende der 1980er Jahre wuchs die Bedeutung von Museen, deren Kurator*innen Exponate historisch kontextualisierten. Dieses Arrangieren aufeinander bezogener Arbeiten implizierte die Kommunikation der Hängung – notfalls verbal. Folglich stellt sich die Frage, welches Ausdrucksmittel ein größeres Publikum erreicht. Für Ausstellungen spricht die Bevorzugung von sinnlich Erfah- gegenüber Lesbarem, für Texte ihre Mobilität. Die gegenseitige Abhängigkeit von Kritiker*innen und Kurator*innen beruht auf dem Umstand, dass Kritik die öffentliche Wahrnehmung des Ausstellungsgeschehens unterstützt, auf dem sie beruht, während Kurator*innen kunstkritische Texte verfassen und so den diskursiven Aspekt der Institution entwickeln. Die Ausübung beider Tätigkeiten durch dieselbe Person ermöglicht Kontakt mit Besucher*innen vor Ort sowie internationale Bekanntheit durch übersetzte Texte und so die Erweiterung des physischen Austragungsorts in den mentalen. Doch Realisieren und Reflektieren einer Ausstellung erfolgt aus unterschiedlicher Perspektive und „suggeriert, das Spektakel könne sich gleichzeitig feiern und analysieren, wenn nicht gar unterminieren. Das entspricht dem Wunsch vieler Museen und Künstler*innen. Doch Kritik erfordert das Eingeständnis, dass wir nicht alle auf der gleichen Seite stehen.“³⁴¹ Zwecks Vereinbarung beider Perspektiven bei gleichzeitiger Wahrung ihrer Identität plädiert Alex Farquharson für die Integration der kunstkritischen Funktionen ins Ausstellungsgeschehen durch Veranstaltungen.³⁴² Dirk Snauwaert bezeichnet die Konzeption einer Ausstellung als Veranschaulichung einer Argumentation und somit dem Text verwandt.³⁴³ Auch Tim Griffin vergleicht die Lektüre einer Kunstzeitschrift mit dem Besuch einer Ausstellung.³⁴⁴ Tatsächlich besteht die Ähnlichkeit zwischen redaktioneller und kuratorischer Arbeit in dem der Vielfalt zugrundeliegenden Konzept, dass sich erst durch den Zusammenhang der disparaten Bestandteile erschließt. Jennifer Allen zufolge ist parallel zum sinkenden Status spezialisierter Autor*innen der schriftstellerisch ambitionierter Kurator*innen gestiegen. Personalunion sei die Regel³⁴⁵, was Walter Grasskamp bestätigt: Kuratieren sei die einzige Möglichkeit, öffentliche Aufmerksamkeit zu erzeugen für Texte, die niemand liest.³⁴⁶ Der Verzicht auf solche Verkaufshilfen

340Bourriaud, Nicolas: Amplified Humanism, in: frieze 200, S.33, Übersetzung CL.

341Dillon, Brian: Bad New Days, in: <https://www.theguardian.com/books/2015/sep/03/bad-new-days-art-criticism-emergency-hal-foster-review>. [Letzter Zugriff 28.06.2022], Übersetzung CL.

342Farquharson, Alex: Get Together, in: frieze 149, S.150-155, Übersetzung CL.

343Snauwaert, Dirk: Interview, in: Garnett / Hunt 2008, S.108-117, S.110, Übersetzung CL.

344Griffin, Tim in: Witte de With 2010, Audiodatei des zweiten Tages, Übersetzung CL.

345Allen, Jennifer: Death Becomes Them, in: <https://www.frieze.com/article/death-becomes-them-0>. [Letzter Zugriff 16.04.2019], Übersetzung CL.

346Grasskamp, Walter: Podiumsdiskussion Kassel 01.07.2011, in:

hingegen sei ein ernster Fall von richtigem Sein im falschen: „Es gibt viele Kolleg*innen, die noch keine Ausstellung kuratieren wollten. Das macht uns zur Randfigur des Betriebs, was keine schlechte Position ist.“³⁴⁷

Als durch Ein- und Ausschluss Kunstgeschichte Schreibende erhalten Kurator*innen mehr Information als Kritiker*innen, die keine Ausstellungen in Aussicht stellen. Aufgrund von Kürzungen öffentlicher Gelder wird ihre Rolle zuweilen von Sammler*innen übernommen, die Werkgruppen erwerben oder Museen eröffnen. Jean-Philippe Obu-Stevensons Verbalisierung kuratorischen Selbstbewusstseins ist daher – ansatzweise – übertrieben:

„Meine Tätigkeit als Kurator [...] zeugt von der Macht des Kuratierens als furchterregende Angriffswaffe. Meine Ausstellungen wie 'Molotow Cocktails gehen auf mich!' oder 'TOTALER KRIEG! Neue Wege des Kuratierens' waren von so fundamentaler Wirkung, dass sich niemand dazu äußerte. Letztes Jahr organisierte ich ein Symposium zur Frage, wie sich Bürgerkrieg als Ausstellung denken lässt. Die Anwesenden waren sprachlos angesichts der Schärfe meiner Demaskierung politischer Sachverhalte, und das Publikum – in Tränen ob meiner verwegenen Analyse hegemonialer Macht – verschwand scharenweise, überfordert von meiner geistigen Intensität – manche mit dem internationalen Einfingergruß proletarischer Solidarität. Oft werde ich gefragt (gewöhnlich von mit Korruptionsvorwürfen konfrontierten Vorstandsvorsitzenden und Regierungschefs repressiver Regime), wie wir die Welt verbessern können [...] Sämtliche Probleme dieses Planeten lassen sich überwinden durch Ausstellungen, ein kuratiertes Programm von Filmen, Vorträgen, Performances, und undurchschaubare Wandtexte. Ungerechtigkeit wird beendet durch kontextualisierende Essays [...] Mangelernährung durch Post-Private-View-Dinners und Pressekonferenzfrühstücke.“³⁴⁸

Teil 6 Theorie

6.1 Wahl der Waffen

Eine Methode besteht aus einer Folge von Schritten, die Gültigkeit des resultierenden Urteils gewährleistet. Die Vielzahl künstlerischer hat eine entsprechende Bandbreite kunstkritischer Ansätze mit jeweils spezieller oder synthetischer Methodik hervor gebracht. Michael Fried beispielsweise untersucht phänomenologisch, bevor er das Ergebnis verifiziert: „Deutsche Kunsthistoriker*innen vermissen in meiner Arbeit den 'wissenschaftlichen' Aspekt. 'Das ist keine Methode; Sie beschreiben einfach, was Sie sehen.' Stimmt, aber ich belege es.“³⁴⁹ Da sich aber auch Belege einer Auswahl und selbige einem Erkenntnisinteresse verdanken, müsste Fried dieses Forschungsziel benennen, um seinen Empirismus von unreflektiertem Sensualismus zu unterscheiden. Barbara Krugers Vorwurf, keine argumentative Linie erkennen zu lassen, erfüllt Jerry Saltz mit Stolz, da Konsistenz bedeute, die eigene Reaktion zu kennen, bevor man sie

<https://d13.documenta.de/de/#/research/research/view/discussion-with-walter-grasskamp-carolyn-christov-bakargiev-and-the-audience-following-his-talk-at-the-d-documenta-conference>. [Letzter Zugriff 29.06.2022], Übersetzung CL.

³⁴⁷Grasskamp, Walter per Email, 21.02.2012.

³⁴⁸Obu-Stevenson, Jean-Philippe: Spam the Barricades!, in: frieze 149, S.14, Übersetzung CL.

³⁴⁹Fried, Michael: Interview, in: Earnest 2018, S.160-185, S.172, Übersetzung CL.

erfährt. Theorie beruhe auf Verstehen, Kunst auf Erleben; Theorie sei ordentlich, Kunst nicht.³⁵⁰

Die These von der Unberechenbarkeit der Kunst lässt sich über Adorno bis Hegel zurück verfolgen und konstatiert die Unvereinbarkeit ästhetischer und theoretischer Prozesse. Methodische Kunstkritik erscheint demnach als Oxymoron, da Konzeptualisierung der individuellen Behandlung des Einzelfalls widerspricht, die zu den mehrheitlich akzeptierten Prämissen von Kunstkritik gehört. Vor der Kategorisierung entsteht Kunstkritik im Kontakt mit dem Gegenstand und daher regelunmäßig, wenn auch nicht -widrig. Die aus der Literaturwissenschaft stammende Technik des Close Reading wird Eigenarten gerechter als Verfahren, die sich vom Konkreten entfernen. Die direkte Untersuchung ermöglicht den Nachvollzug der Herstellung und somit Teilhabe am künstlerischen Prozess.

◆ Frage 20: Wie methodisch geht Kunstkritik vor?

Erläuterung zu Frage 20: Folgt die Behandlung des Gegenstandes definierten Parametern, sind Analyse und Ergebnis Rezipient*innen leichter nachvollziehbar als die Veröffentlichung individuell geregelter Gedankengänge.

Antwort zu Frage 20 TzK: In den 1990er Jahren bestand Diskussionsbedarf: „Es ging darum, eine gewisse Ernsthaftigkeit [...] zu etablieren. Die fand damals ja weitgehend ohne jede Begriffsarbeit oder Methodendiskussion statt.“³⁵¹ Da „Kunstkritik in Deutschland hoffnungslos subjektiv und methodisch ahnungslos“³⁵² war, schien es notwendig „auf die [sic] Beschäftigung mit strengeren Modellen [...] zu bestehen, um [...] Probleme zu theoretisieren“³⁵³. Daher „waren Methodenfragen in der progressiven Kunstgeschichte der späten 80er und frühen 90er Jahre ein heiß umstrittenes Thema.“³⁵⁴ Dementsprechend kündigt ein Vorwort 1997 an:

„Die sich hier andeutende Diskussion [...] werden wir im nächsten Heft als 'Methodenstreit' weiterführen. Zwar findet die Auseinandersetzung um die jeweils adäquate kunstkritische Methode durchgehend in jeder Nummer statt, nur wird sie jetzt explizit gemacht.“³⁵⁵

Die versprochene Ordnung des instrumentarischen Wühltischs trat nicht ein:

„1997 gipfelten diese Debatten in einem Symposium mit dem sprechenden Titel 'Methodenstreit' [...] Heute findet sich [...] selten noch eine explizite

350Saltz, Jerry: Learning on the Job, in: <http://www.artnet.com/magazine/features/saltz/saltz9-11-02.asp>. [Letzter Zugriff 02.07.2022], Übersetzung CL.

351Graw, Isabelle: Interview, in: getidan.de/kritik/ingo_arend/19079/texte-zur-kunst. [Letzter Zugriff 27.07.2022].

352Graw, Isabelle: Zur Einführung, in: TzK 81, S.38-41, S.39.

353Graw, Isabelle: Zur Einführung, in: TzK 81, S.38-41, S.39.

354Graw, Isabelle: Zur Einführung, in: TzK 81, S.38-41, S.39.

355Germer, Stefan / Graw, Isabelle / Wege, Astrid: Vorwort, in: <https://www.textezurkunst.de/1/vorwort-2/>. [Letzter Zugriff 27.07.2022].

methodologische Reflexion. Mehr oder weniger explizit haben wir wohl alle unsere Methoden; wir neigen dazu, sie in einer idiosynkratischen Mischung anzuwenden, offen diskutiert werden sie aber höchst selten.“³⁵⁶

Die zweimalige Verwendung des Adjektivs „explizit“, das im anschließenden Zitat ein drittes Mal wiederholt wird, betont das fehlende Bekenntnis zu einvernehmlichen Vorgehen, da ein solches einer individualisierten Kunstlandschaft nicht angemessen scheint. So kommen in der „augenblicklichen Situation, in der Kunstkritiker/innen und Kunsthistoriker/innen zu einem eklektischen Methodenmix neigen, ohne diesen je explizit zu reflektieren“³⁵⁷ mitunter innerhalb eines Textes diverse Ansätze zum Ausdruck, so dass „sich die Kunstkritik oft an verschiedene theoretische Modelle anlehnt, ohne [...] reflektieren zu können, welche Prämissen eigentlich mit bestimmten Methoden verbunden sind.“³⁵⁸ Die vermeintliche Unfähig- könnte Unwilligkeit sein, da Identifikation vorgegebener Prämissen den subjektiven Spielraum begrenzt, den die Autor*innen inzwischen schätzen lernten.

Das 2011 veranstaltete Symposium 'Wo stehst du, Kollege?' gibt abermals Anlass, theoretische Affinitäten „einer Betrachtung zu unterziehen. Der vielversprechendste Weg dazu schien uns, methodologische Überlegungen erneut ins Zentrum der Debatte zu stellen.“³⁵⁹

6.2 Bedeutung von Theorie

Nach dem Prinzip Ich-hab's-doch-gesagt können Theorien auf Grundlage von Beobachtung Vorhersagen machen und periphere Details ins Zentrum rücken:

„Durch Sehen können wir einen Film nicht vollständig verstehen, da erst Theorien Verbindungen wahrnehmbar machen, die wir ohne sie nicht bemerken. [...] Um Sichtbares zu 'erklären', muss Theorie sehen lassen, was unsichtbar war“³⁶⁰,

wobei jedes scheinbar abschließende Ergebnis die Ursache eines anschließenden ist: „Eine vollständige Theorie zu behaupten basiert auf der Annahme, alles sei wahrnehmbar und alles Wahrnehmbare wahrgenommen.“³⁶¹

6.3 Geschichte von Theorie

Die Ursachen der erhöhten Signifikanz der Geisteswissenschaften für die bildende Kunst liegen in der zweiten Hälfte der 1970er Jahre infolge der Verlagerung des Interesses von

³⁵⁶Graw, Isabelle: Zur Einführung, in: TzK 81, S.38-41, S.40.

³⁵⁷Graw, Isabelle: Zur Einführung, in: TzK 81, S.38-41, S.39.

³⁵⁸Beckstette, Sven / Rottmann, André: Interview, in: art-magazin.de/szene/36341/texte_zur_kunst_interview?p=2. [Letzter Zugriff 2015].

³⁵⁹Rottmann, André: Zur Einführung, in: TzK 81, S.42-44, S.42.

³⁶⁰Toufic 2017, S.15, Übersetzung CL.

³⁶¹Toufic 2017, S.16-17, Übersetzung CL.

den Schönen Künsten zu Informationstechnologie, und Belletristik zu Sachliteratur. Katy Siegel beschreibt die Umschichtung der Rangordnung:

„Ich gehöre einer Generation von Kunsthistoriker*innen an, denen Kritik wichtiger ist als Denkmäler. [...] Theorie [...] ermöglichte Anpassung an die Bedingungen des Marktes [...] wo Kunstakademien der Forschung und Entwicklung dienen“³⁶².

Laut Thierry de Duve ließen sich anwenderfreundlichen Zuschnitte kritischer Theorie von Kunstwerken regelrecht ablesen, da sie kunstwissenschaftliche Relevanz versprach. Die gestiegene Bedeutung von Text innerhalb der akademischen Ausbildung entspricht Forderungen der Informationsgesellschaft und profiliert Kunst gegenüber der vom Bild dominierten kommerziellen und Unterhaltungskultur.

6.4 Gegenwart von Theorie

Da die Gleichwertigkeit der Herangehensweisen sich mit geisteswissenschaftlichem Wettbewerb nur bedingt vereinbaren ließ, wurde die Hierarchie durch Rückgriff auf Garantieträger wieder hergestellt:

„Aus der Sorge [...] nichts sagen zu können, was plausibler als irgendeine andere Interpretation sein könnte, suchen die meisten Exegeten Zuflucht bei der Autorität großer Namen oder gewichtiger Themen.“³⁶³

Während Philosoph*innen Thesen zuweilen mit bildender Kunst illustrieren, eignen sich umgekehrt Kunstkritiker*innen philosophische Fragmente zur Unterstützung kunstbezogener Thesen, oder auch bloßer Beobachtung an. Anne Pontégnie schlägt vor, die Notwendigkeit theoretischer Argumente nachzuweisen, indem Philosoph*innen sich zu künstlerischen Themen äußern, statt die Übertragung ihrer Erkenntnisse in den künstlerischen Kontext zu autorisieren, und Künstler*innen die Relevanz philosophischer Theoreme für ihre Arbeit erklären, statt deren Anwendung durch Kritiker*innen zu bewilligen.³⁶⁴

◆ Frage 21: Welche Bedeutung hat welche Art von Theorie?

Erläuterung zu Frage 21: Thematische und methodische Positionen bestimmen das inhaltliche und formale Profil eines Mediums.

Antwort zu Frage 21 *frieze*: Sam Thorne beanstandet die Anwendung des Begriffs Theorie auf ein breites Spektrum wissenschaftlicher Disziplinen.³⁶⁵ Verkürzung ganzer Gedankengebäude auf Epigramme – „Philosophen haben sich Lebzeiten um das

³⁶²Siegel, Katy: Writing Wrongs, in: <https://www.frieze.com/article/writing-wrongs> [Letzter Zugriff 02.07.2022], Übersetzung CL.

³⁶³Ullrich 2007, S.84.

³⁶⁴Pontégnie, Anne: Interview, in: Garnett / Hunt 2008, S.145-161, S.156.

³⁶⁵Thorne, Sam: Back & Forward, in: *frieze* 125, S.13.

Verständnis von Kant bemüht, und Sie zitieren ihn in Ihrer Presseerklärung?“³⁶⁶ – sei nicht länger zeitgemäß.³⁶⁷ Tirdad Zolghadr schimpft den philosophischen Gehalt kunstkritischer Texte als „Frankfurt Light“ und „Adorno Zero“³⁶⁸. Seien Quellen in den 1980er Jahren noch in voller Länge gelesen worden, begegneten sie seit Mitte der 90er Jahre Studierenden ausschließlich in Auszügen und Zusammenfassungen. Schon Baudrillard habe 1987 seine Anhänger*innen des Leichtnehmens von Schwergewichten bezichtigt. Da er umgangssprachliche Übersetzung von Abstraktion grundsätzlich begrüßt, schlägt Thorne vor, das Thema des *frieze*-Hefts „What happened to theory?“ zu ersetzen durch die Frage „Where is theory now?“ und so die Suggestion von Verlust durch die zeitlichen Wandels zu modifizieren.³⁶⁹

Antwort zu Frage 21 *TzK*: Der Biograf des Merve Verlags datiert die Domestizierung theoretischen Freibeutertums auf das Gründungsjahr von *TzK*:

„Die Zeitschrift 'Texte zur Kunst', die den Theoriediskurs in den Neunzigern fortführt, war [...] dichter an der Akademie, an der Universität gedacht. [...] Deswegen scheint mir 1990 ein guter Zeitpunkt [...] diese Geschichte zu beenden. Der lange Sommer neigte sich zum Herbst der Theorie.“³⁷⁰

Der elegische Tenor verdankt sich der diagnostizierten Angleichung selbstbestimmter Inhalte, Methoden und Stile an institutionelle Prioritäten. *TzK* würde dem Vorwurf der Vereinheitlichung widersprechen angesichts ihrer variablen Blickwinkel. So werden historische Themen bevorzugt aus sozioökonomischer, kunsthistorische aus sozialhistorischer, und psychologische aus psychoanalytischer oder soziologischer Perspektive behandelt. Ökonomische, philosophische, politologische und soziologische Diskurse hingegen kommen auch ohne unmittelbaren künstlerischen Bezug zur Sprache. Nachdem sich Nr. 100 der Selbstfindung und -vergewisserung widmete, indem *TzKs* in- und externe Autoritäten mit der Benennung vergangener und gegenwärtiger Kriterien beauftragt wurden, widmet sich die Selbstbefragung im darauf folgenden Heft der mitunter weitläufigen Verbindung post-strukturalistischer Theorie zu bildender Kunst: „Gerade weil im Universum von *TzK* die Theorie der Praxis weder Vorschriften macht noch sie einfach abbildet oder nachvollzieht, bleibt der Bezug der Kategorien aufeinander als Herausforderung erhalten.“³⁷¹ Will sagen: Er lässt sich nicht rechtfertigen. Die mangelnde Verbindung führt Diederichsen auf ein Missverhältnis zwischen zerebralen und ästhetischen Modi zurück, denn in „Kunstwissenschaft sind [...] Theoretiker und

³⁶⁶Fox, Dan / Higgie, Jennifer: Keywords, in: *frieze* 141, S.158-161, S.158, Übersetzung CL.

³⁶⁷Storr, Robert: Interview, in: [youtube.com/watch?v=ih7-iYF4fzg&feature=related](https://www.youtube.com/watch?v=ih7-iYF4fzg&feature=related). [Letzter Zugriff 2015], Übersetzung CL.

³⁶⁸Zolghadr, Tirdad: Worse than Kenosis, in: Khonsari / O'Brian 2010, S.13-31, S.22.

³⁶⁹Thorne, Sam: Back & Forward, in *frieze* 125, S.13.

³⁷⁰Felsch, Philipp: Geschichte der Theoriebegeisterung. Die Kinder von Suhrkamp und Merve. www.spiegel.de/kultur/literatur/philipp-felsch-lange-sommer-der-theorie-adorno-foucault-a-1022724.html. [Letzter Zugriff 28.06.2022].

³⁷¹Helmut Draxler in *TzK* 100, S.191.

akademisch gebildete Künstler involviert. Das hat dazu geführt, dass [...] das Wissen und die Kriterien der Künstler dort gar keine Rolle spielen.“³⁷² Timm Ulrichs bekennt sich zur Handgreiflichkeit: „TzK les ich heute noch. Nicht. Denn ich war schon immer für eine Theorie der Praxis, statt für eine Praxis der Theorie.“³⁷³

Die zeitweise nahezu obligatorische geisteswissenschaftliche Ergänzung von Kunstproduktion und akademischer Kunstkritik veranlasste etliche Künstler*innen zu inbrünstiger Theorieabstinenz. 2008 beobachten die Autor*innen des *TzK*-Vorworts die Trennung wissenschaftlicher und populärer Kritik: „Wo eine Art Theoretizismus in großen Teilen des akademischen Schreibens Einzug gehalten hat, geben sich flotte, junge Kunstjournalisten heute ausgesprochen theoriefeindlich.“³⁷⁴ In der Dezemberausgabe 2009 verortet Helmut Draxler Kritische Theorie „am äußersten Rand des intellektuellen Geschehens“³⁷⁵. Laut Graw wird die zur Kontextualisierung von Produktion und Rezeption notwendige Distanz als Desinteresse interpretiert:

„Dass das für die *Texte zur Kunst* typische Insistieren auf ein Verständnis von Kunst als Diskurs oft mit mangelnder Kunstliebe gleichgesetzt wird, scheint [...] symptomatisch für die in weiten Teilen der Kunstwelt immer noch ausgeprägte Theoriefeindlichkeit.“³⁷⁶

Der Vorwurf „mangelnder Kunstliebe“ entspricht durchaus *TzK*s Selbstbild, steht der bis Anfang des 20. Jahrhunderts gängige Begriff „Kunstliebe“ doch inzwischen für bildungsferne Gutgläubigkeit. In Graws Credo „[h]och schätzen tue ich Kunst grundsätzlich nicht“³⁷⁷, verwahrt sich Graw gegen einen kulturellen Erzeugnissen prinzipiell entgegengebrachten Respekt. Zudem gilt ihr Unmut Akademien, die Theorie als Ablenkung diskreditieren zugunsten der Konzentration auf die 'eigene' Arbeit. Tatsächlich aber besitze Kunst eine intellektuelle Dimension. Obwohl der Kunstmarkt der zuweilen resultierenden Konzeptkunst zurückhaltend begegne, dominiere deren Synthese von Wort und Bild wissensbasierte Märkte wie Biennalen, documenta und Manifesta. Die Integration theoretischer Impulse spiegele den Übergang zur Informationsgesellschaft.³⁷⁸

Teil 7: Gegenstände der Kunstkritik

7.1 Worüber man nicht sprechen kann: Themenwahl im Ausschlussverfahren

372Diederichsen 2008, S.200.

373Timm Ulrichs: Interview in: abc, Berlin 08.10.2010.

374Graw, Isabelle Kleefeld, Stefanie / Rottmann, André: Vorwort, in: <https://www.textezurkunst.de/70/vorwort-24/>. [Letzter Zugriff 27.07.2022].

375Draxler, Helmut: Ein bisschen Repression muss sein, in: *TzK* 76, S.177-180, S.177.

376Graw 2010, S.11.

377Graw, Isabelle / Hochdörfer, Achim: Die Malerei gibt es nicht, in: *TzK* 77, S.46-57, S.54.

378Graw, Isabelle: Teaching Survey, in: <https://frieze.com/article/teaching-survey>. [Letzter Zugriff 29.06.2019].

Einheitlichkeit der Gegenstände besteht nicht notwendigerweise auf der Ebene behaupteter Themen als auf der wiederholter und gemiedener, ergibt sich doch die Kontinuität eines Mediums aus der Beharrlichkeit, mit der Texte zu Denkfiguren zurückkehren oder sie aussparen. Diese Stärkung und Schwächung von Inhalten und Verfahren lässt sich als Unterbewusstsein des Mediums vorstellen, das von unbekanntem Zu- und Abneigungen so maßgeblich bestimmt wird wie auf individueller Ebene die Person.

7.2 Kunstgeschichte

„Kunstgeschichte ist ein fortwährender Prozess; Kunstkritik die tägliche Herstellung dieser Geschichte.“³⁷⁹

Während Kunstgeschichte sich mit Ereignissen der Vergangenheit beschäftigt, ist die Arbeit lebender oder jüngst verstorbener Künstler*innen Gegenstand der Kunstkritik. Ungeachtet der so behaupteten Aktualität klingt in „review“ die für Kunstkritik charakteristische Verzögerung an. Der chronische Rückstand, demzufolge Kritik nur des Abgeschlossenen habhaft wird, erklärt die Beliebtheit des Künstlergesprächs, das mit Hilfe der Frage nach laufenden oder bevorstehenden Projekten den Bezug zur Gegenwart herstellt. Aufgrund des wissenschaftlich höheren Status der institutionell anerkannten Urteile der Kunstgeschichte verglichen mit den sich wandelnden Einschätzungen zeitgenössischer Kunst, sehen sich beweglichen Zielen folgende Kritiker*innen dem Vorwurf der Fehleinschätzung ausgesetzt, wohingegen Kunsthistoriker*innen auf stillschweigende Zustimmung Verstorbener zählen können. Tatsächlich aber ergänzen sich Kunstgeschichte und -kritik, da Kunst mit Hilfe von Kritik untersucht, diskreditiert oder kanonisiert, und so Teil der Kunstgeschichte wird, während Kritik von kunstgeschichtlicher Forschung falsi- oder verifiziert wird und so in die Kunstgeschichte eingeht. Letztere nimmt innerhalb von Kunstkritik eine prominente Position ein angesichts der Unverzichtbarkeit des Vergangenen für die Kunst der Gegenwart. Laut griechischer Mythologie ist die Göttin der Erinnerung Mnemosyne Mutter von neun Musen. Folglich fasst Stephen Fry seine Überzeugung, Kenntnis der Vergangenheit verhindere das hartnäckige Erfinden von Rädern, in die Genealogie: „Das Gedächtnis ist die Mutter aller Künste.“³⁸⁰ Da sich die Wahrnehmung der Kunst von Vergangenheit und Gegenwart gegenseitig beeinflussen, lassen sich Urteile der Geschichtsschreibung angesichts aktueller Entwicklungen revidieren, und das zu Oscar Wildes Zufriedenheit: „Das einzige, was wir der Geschichte schuldig sind, ist, sie neu zu schreiben.“³⁸¹

³⁷⁹Fox, Dan / Heiser, Jörg / Higgle, Jennifer: 25 Things We Have Learned, in: <https://www.frieze.com/article/25-things-we-have-learned>. [Letzter Zugriff 13.11.2022], Übersetzung CL.

³⁸⁰Fry, Stephen: Desert Island Discs, in: www.bbc.co.uk/programmes/b05zg6ng. [Letzter Zugriff 29.06.2022], Übersetzung CL.

³⁸¹Earnest, Jarrett: Some Ways of Writing about Art in the Twenty-First Century, in: Earnest 2018, S.6-13, S.6, Übersetzung CL.

Der Verlauf der westlichen (Kunst-)Geschichte basiert auf traditioneller Innovation dank der Gleichzeitigkeit von Kenntnis der und Verstoß gegen die Konvention. Entwicklungspsychologisch gesehen erlebt das Kind sowohl das Gefühl der Allmacht als auch Bereitschaft zur Idealisierung von Autorität, samt dem Wunsch, an deren Macht teilzuhaben. Auch Kunst entsteht im Wechselspiel zwischen Glaube an das eigene Potenzial, dem vom Ideal ausgelösten Gefühl der Unzulänglichkeit und der resultierenden Inspiration. Von Selbstsicherheit gestärkte Eigenwilligkeit und der von Respekt gegenüber dem Etablierten geweckte Wunsch, sich als ebenbürtig zu erweisen, stabilisieren einander und erzeugen dauerhafte Bewegung. Insofern findet Innovation im Wettbewerb mit Konvention statt.

Innerhalb der bildenden Kunst Europas und den USA wurde Ende der 1970er Jahre die fortwährende Entwertung des Bestehenden durch den die Moderne bestimmenden Innovationsdruck ersetzt durch die ausdrückliche Identifikation mit historischen Problemlösungen. Das Interesse an der Reminiszenz veranlasste Neuauflagen künstlerischer Positionen und das vorläufige Ende der Interpretation von Innovation als Fort-Schritt vom Bestehenden. Werner Schmalenbach atmet auf:

(Frage:) „Sie sehen in Fortschritt keinen Gradmesser für Qualität?“

(Schmalenbach:) „Das nun schon gar nicht. Darum waren für mich die Jahrzehnte so fatal, als man überall nur der Innovation huldigte. Das ging [...] bis zum Innovationsterror. Es war [...] absolut kunstfern.“³⁸²

Dem Vorwurf der Trennung der Wirkung von ihren Ursachen stimmt Clement Greenberg zu: „Nichts ist weiter von der authentischen Kunst unserer Zeit entfernt als die Idee eines Bruchs mit der Kontinuität. Kunst ist [...] Kontinuität“³⁸³. Robert Morris ergänzt „dass die Kunst heute eine Form der Kunstgeschichte ist.“³⁸⁴ Die Annahme der Präexistenz des scheinbar Erstmaligen findet sich in Platos These, Wissen sei Erinnerung, bevor im 18. Jahrhundert Denis Diderot Erfinden beschreibt als „Entdecken von Verbindungen [...] die zuvor noch niemand wahrgenommen“³⁸⁵, und im 19. Auguste Rodin einsieht: „Ich erfinde nicht; ich finde wieder.“³⁸⁶ Die Anerkennung des Unterschieds zwischen Erfinden und Entdecken, d.h. Wahrmachen und Wahrnehmen hat zur Folge, dass ignorierten Künstler*innen öffentliche Aufmerksamkeit zuteil und dem vergesslichen Publikum ein erreichter Stand in Erinnerung gerufen wird. Hommagen, Neuauflagen oder -inszenierungen, Paraphrasen, Re-Enactments und andere Methoden der Ab- und Anverwandlung können unter- und abgebrochene Entwicklungen vertiefen oder vervollständigen. Die Kontextualisierung von Werken und Werten geschieht durch die

382Schmalenbach 2004, S.43.

383Greenberg, Clement in: Geilert 2009, S.20.

384Glöde, Marc: Und, aktiv operierend, in: Schaffaff / Schallenberg / Vogt 2013, S.297-304, S.301.

385Rees, Joachim: Entdeckung, in: Schaffaff / Schallenberg / Vogt 2013, S.55-62, S.58.

386van Gaalen 2013 S.31, Übersetzung CL.

Analyse ihrer historischen Bedingungen, den Vergleich gegenwärtiger Arbeiten mit vergangenen, und den gegenwärtiger Urteile mit denen vorhergehender Autor*innen.

◆ Frage 22: Wird Vergangenes vergegenwärtigt und Gegenwärtiges historisiert?

Erläuterung zu Frage 22: Die Wahrnehmung aktueller und historischer Aspekte eines Geschehens hängt weniger von deren Datum ab als von herstellbaren Bezügen.

Antwort zu Frage 22 *frieze*: „Die Zukunft wird erfunden aus Fragmenten der Vergangenheit“³⁸⁷ lautet die Generalvollmacht zum Abbau der Geschichte im Dienst der Zukunft. Der für eine Zeitschrift mit dem Untertitel „Contemporary Art and Culture“ hohe Anteil kunsthistorischer Themen fußt auf dem historischen Rückgriffe seitens der Gegenwartskunst: „Das Gespenst der Moderne geistert durch das Werk zeitgenössischer Künstler*innen.“³⁸⁸ Schließlich „besteht eine stabile Nachfrage nach Kunst, die aussieht wie Kunst, seitens einer Sammlerschicht, an der die Kritik der Moderne vorbei gegangen ist.“³⁸⁹

Suzanne Lacy verweist auf einen zentralen Unterschied zwischen Original und Reminiszenz: „Wenige Pioniere von Konzept- und Performance Art der 1960er und 70er Jahre dachten an den Markt. Heute findet man kaum welche, die es nicht tun.“³⁹⁰

Jonathan Griffin misstraut Gruppenausstellungen mit historischem Ausgangspunkt, weil sie vergessene Vorfahr*innen als einflussreich und die Arbeit ihrer Nachfolger*innen als Teil eines Kontinuums identifizieren, das die bislang Unbekannten etablieren soll.³⁹¹ Dan Fox hält den Nachweis historischer Bezüge für eine Strategie, die zwecks Aufwertung der Gegenwart Differenz unterschlägt.

Antwort zu Frage 22 *TzK*: Selbstdarstellungen der Zeitschrift lassen ein abwechslungsreiches Verhältnis zu chronologischen Kategorien erkennen. 2011 ist das Vergangenheitsbewusstsein in Begriffe eingelassen, die die Aufmerksamkeit späterer Adressat*innen nicht erregt hätte – geschweige denn positiv. „In grundlegenden Essays werden kunstgeschichtliche Fragestellungen und Themen zu gesellschaftspolitischer Theorie und Kulturpolitik erörtert.“³⁹² *TzK*s zeitgleiche Facebook-Seite ersetzt die mit wissenschaftlichen Monologen drohende Kette theoretischer durch stimulierende Begriffe: „TEXTE ZUR KUNST steht für kontroverse Diskussionen und Beiträge international führender Autor/innen über zeitgenössische Kunst und Kultur.“³⁹³ „[K]ontroverse Diskussionen und Beiträge“ lässt Spannung erwarten; „Kunst und Kultur“ weniger Mühe

387Obrist, Hans Ulrich: Friederike Mayröcker, in: *frieze* 200, S.178, Übersetzung CL.

388Allsop, Laura: Marine Hugonnier, in: *frieze* 132, S.192-193, S.192, Übersetzung CL.

389Hoeber, Julian: the fan club, in: *frieze* 174, S.208, Übersetzung CL.

390Higgie, Jennifer: Shouts & Murmurs, in: *frieze* 149, S.142-147, S.147, Übersetzung CL.

391Griffin, Jonathan: Kerry Stewart's Let's Get Married Today, in: *frieze* 200, S.146, Übersetzung CL.

392NN: Wikipedia-Eintrag Texte zur Kunst, in: http://de.wikipedia.org/wiki/Texte_zur_Kunst. [Letzter Zugriff 27.07.2022].

393Ohne Quellenangabe, denn Facebook-Seiten haben keine dauerhaften URL. [Letzter Zugriff 30.06.2019].

als „Themen zu gesellschaftspolitischer Theorie und Kulturpolitik“, und den Verzicht auf „kunstgeschichtliche Fragestellungen“ wird das zeitgenössische Publikum mit Fassung tragen. In einer Beilage der Dezemberausgabe desselben Jahres kehrt die Vergangenheit als der Auseinandersetzung würdige Moderne zurück: „Seit 1990 prägt *Texte zur Kunst* die entscheidenden Debatten um moderne und zeitgenössische Kunst.“³⁹⁴ Eine ebenfalls 2011 erschienene Werbung für einen Sammelband wagt den Begriff der Gegenwartskunst, ungeachtet der Tatsache, dass das gebundene Buch idealerweise noch verfügbar wenn die Gegenwart Vergangenheit ist. Erstmals kommen „Künstler“ selbst zu Wort, wobei die – verglichen mit „grundlegenden Essays“ komprimierten – „Beiträge“ auf – voraussichtlich kürzere – „Statements“ schrumpfen: „Neben ebenso grundlegenden wie Debatten anregenden Texten zur Gegenwartskunst versammelt die Anthologie [...] Kunstkritik, Kunstgeschichte und Philosophie sowie Essays und Statements zeitgenössischer Künstler.“³⁹⁵ 2012 bereichert man die nun wieder geschichtslose Produktpalette um – noch – mehrheitsfähige Schlüsselbegriffe, nämlich „anspruchsvolle Beiträge zu zeitgenössischer Kunst und Kultur [...] in denen aktuelle Kunst, Film und Musik, aber auch Mode und Design diskutiert werden.“³⁹⁶ Innerhalb der späteren 'unverkopften' Kultur wäre die Spezifizierung „anspruchsvolle“ einer Drohung gleichgekommen.

Im Theoriesegment des Satzes fungiert Kunstgeschichte 2018 als Widerlager zum Unterhaltungsteil: „Neben grundlegenden Essays bietet die [...] Zeitschrift Interviews, Gesprächsrunden und ausführliche Besprechungen zu Kunst, Film, Musik, Markt und Mode ebenso wie zu Kunstgeschichte, Theorie und Kulturpolitik.“³⁹⁷ Solche Rückbesinnung ist Ursachenforschung: „Im 21. Jahrhundert haben sich die Erkundungen rückwärts gewendet – nicht nach außen, nicht nach innen, sondern eindeutig in die Vergangenheit.“³⁹⁸ Grund ist die Aufarbeitung von verabreichter Kultur: „eine produktive Anverwandlung mehrerer kunsthistorischer Quellen gleichzeitig. [...] 'Wir wurden zuzusagen zwangsernährt [...] was wir jetzt tun, ist einfach verdauen.“³⁹⁹

TzKs Einbindung zeitgenössischer Kunst in einen historischen Rahmen soll die Seriosität der buchstäblich unberechenbaren Gegenwartskunst erhöhen durch ihre Präsentation als Fortsetzung von Traditionen, und eine Klientel jenseits der bestehenden Anhängerschaft erreichen. So tauchen in Daniel Richters Gemälden „figurative Motive auf, die [...] mit

394NN: Beilage zu TzK 84.

395NN: Anzeige zu Erste Wahl (I) 20 Jahre Texte zur Kunst, 1. Dekade, in: [http://www.philo-fine-arts.de/programm/cat/fundus/buch/erste-wahl-i.html?](http://www.philo-fine-arts.de/programm/cat/fundus/buch/erste-wahl-i.html?tx_commerce_pi1[basketHashValue]=c8c0776e1b&cHash=36ea66c13054c62006729df174f7f88f)

[tx_commerce_pi1\[basketHashValue\]=c8c0776e1b&cHash=36ea66c13054c62006729df174f7f88f](http://www.philo-fine-arts.de/programm/cat/fundus/buch/erste-wahl-i.html?tx_commerce_pi1[basketHashValue]=c8c0776e1b&cHash=36ea66c13054c62006729df174f7f88f). [Letzter Zugriff 26.07.2022].

396NN: Wikipedia-Eintrag Texte zur Kunst, in: https://de.wikipedia.org/wiki/Texte_zur_Kunst. [Letzter Zugriff 27.07.2022].

397NN: Homepage Texte zur Kunst 2018, in: <https://www.textezurkunst.de>. [Letzter Zugriff 27.07.2022].

398Roelstrate, Dieter: Über die Unmöglichkeit von Thesen und warum das schlecht ist, in TzK 74, S.51-55, S.54.

399Reski, Gunter: Im Zwielicht des Abstraktionsmoments, in TzK 79, S.201-203, S.202.

mythologischen oder kunsthistorischen Referenzen operierten und als zeitgenössische Rekontextualisierungen des Historienbildes diskutiert wurden. Vor dem Hintergrund von an Gerhard Richter, Werner Büttner oder Albert Oehlen erinnernden Bildmustern [...] als thematische oder kompositorische Bezugsgrößen⁴⁰⁰.

Zeitliche Kontinuität wird untersucht durch zwei Arten des Umgangs mit Kunstgeschichte.

1. Identifikation aktueller Diskurse in der Vergangenheit

Vergangenes wird unter dem Gesichtspunkt seiner aktuellen Relevanz betrachtet, um „die unerfüllten Versprechen vergangener ästhetischer Praktiken in die Gegenwart zurückzuübersetzen und weiterzudenken“⁴⁰¹, wobei „zurückzuübersetzen“ zum Transfer des Einst ins Jetzt nicht recht passen will. Ziel der Suche nach zeitgemäßen Aspekten in der Vergangenheit sind oft Positionen aus dem Europa zwischen 1874 und 1945, die erlauben, die „Präsenz der Moderne und ihrer Versprechen zu behaupten“⁴⁰² oder aber sich selbst zu finden: „Das Anknüpfen an die [...] 1920er Jahre ist deshalb auch als Versuch [...] zu werten, eine neue, eigene Identität aufzubauen.“⁴⁰³ Auch nach-moderne Perioden wie die Konzeptkunst der 1970er und Malerei der 80er Jahre finden Erwähnung.

2. Erweiterte Sicht der Gegenwart durch ihre geschichtliche Kategorisierung

Der historisierende Blick auf die jüngere Vergangenheit und Gegenwart macht den Wald 'hinter' den Bäumen sichtbar. Eine solche vorweggenommene Rücksicht „scheint sicherlich“ – Autor oder Übersetzer*in können sich nicht recht entscheiden – schwierig, da die aktuelle Landschaft vorzugsweise als Ur-wald, nämlich als vergangen wahrgenommen wird:

„Was werden Kunstkritiker, Historiker und Theoretiker [...] sagen, wenn sie auf das künstlerische Klima der 'nuller' Jahre zurückblicken? [...] es scheint sicherlich eine Verbindung zu existieren zwischen dem Unwillen einerseits, über den gegenwärtigen Augenblick in der Kunst nachzudenken [...] und den Unmengen von heute produzierter Kunst andererseits, die sich mit der Vergangenheit beschäftigt“⁴⁰⁴.

7.3 Alles andere: Keine-Kunst in der Kunstkritik

der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts isoliert die in Großbritannien und den USA virulente Literaturkritik namens New Criticism das Werk von seinen Bedingungen, um sich ausschließlich dem Künstlerischen der Kunst zu widmen. In Bezug auf bildende Kunst formuliert Ad Reinhardt das Äquivalent, indem er das ihm bekannte Universum in zwei Kategorien teilt, nämlich Kunst und alles andere. Kunstkritik kann beide verknüpfen durch das Herstellen einer Bedeutung, die eine über das Werk hinausweisende Dimension

400NN: Werbung für Edition Daniel Richter, in TzK 59, S.246.

401Bellu, Mattei: Künstlich geschichtet, in TzK 83, S.206-208, S.206.

402Schäfer, Magnus: Geschichtsorigami, in TzK 81, S.277-281, S.281.

403Beckstette, Sven: Stillgestanden, in TzK 84, S.148-153, S.149.

404Roelstrate, Dieter: Über die Unmöglichkeit von Thesen und warum das schlecht ist, in TzK 74, S.51-55, S.53.

aufzeigt und Information zum Kontext wie Autor*in, kulturelles, sozioökonomisches oder theoretisches Umfeld zum Verbindungsaufbau nutzt: „Häufig bringen Kunstwerke uns dazu, etwas anderes als Kritik zu schreiben, so wie Kunst uns zu etwas anderem als Kunst bringt. Schließlich will Kunst etwas über die Welt sagen.“⁴⁰⁵

Für Holland Cotter schützt Übertragbar- vor Überflüssigkeit: „Die interessantesten Texte haben größere Themen wie Institutionen, politische Entwicklungen, Geisteshaltungen.“⁴⁰⁶ Aus diesem Plädoyer für einen erweiterten Kunstbegriff zieht Andreas Spiegl die Konsequenz, wenn er überlegt „ob Kunstkritik [...] verzichten kann, in der Kunst den Ausgangspunkt nehmen zu müssen.“⁴⁰⁷ Teile der Kunstkritik tun das ohnehin nicht und verdeutlichen ein Thema gewissermaßen nebenbei an einem künstlerischen Gegenstand, ohne mit ihm zu beginnen oder zu enden. Nicolaus Schafhausen begrüßt, wenn „Kunst in den jeweiligen Zeitläufen zu kontextualisieren ist.“⁴⁰⁸ Zwar trifft das auf alles Menschgemachte zu, doch wünscht Schafhausen die Entzifferbarkeit historischer Bedingungen ohne Grabungsarbeiten. Genau diese Nutzung von Kunst als Bohrkern wünscht Maria Lind nicht und gibt 2019 das Ende ihres Interesses an der „Analyse der Zustände“ bekannt: „Nachdem Teile des Kunstbetriebs Aufmerksamkeit verwendeten auf Produktionsbedingungen, soziales Umfeld, Kommerz- und Medialisierung, möchte ich der Kunst nahe sein.“⁴⁰⁹

◆ Frage 23: Welche Bedeutung kommt dem Kontext des Werks zu?

Erläuterung zu Frage 23: Medien messen der Einbindung des Singulären in sein Habitat unterschiedliches Gewicht bei.

Antwort zu Frage 23 *frieze*: Die Analyse einzelner Arbeiten findet im Fall von Film, Performance oder komplexen Installationen statt, doch generell werden Arbeiten in Zusammenhänge gestellt oder aber als Gruppe behandelt. Das Gewicht liegt auf Disziplin übergreifenden Themen im vorderen Teil des Hefts, in denen bildende Kunst und ihre spezifische Rezeption eine von mehreren Perspektiven darstellt.

Über eine von *TzK* veranstaltete Podiumsdiskussion im Dezember 2010 berichtet Alessio delli Castelli, wie das aus zwei Historiker*innen bzw. Kritiker*innen und drei Philosophen bestehende Forum bildende Kunst zum Gegenstand Kritischer Theorie herabstufte. Der Unterordnung von Kunst unter geistes- oder naturwissenschaftliche Disziplinen liege ein Minderwertigkeitsgefühl künstlerisch gegenüber wissenschaftlich Arbeitenden zugrunde,

405Searle, Adrian: Empathy and Criticality, in: <https://frieze.com/fair-programme/empathy-and-criticality>. [Letzter Zugriff 19.04.2019], Übersetzung CL.

406Cotter, Holland: Interview, in: *Earnest* 2018, S.84-100, S.98, Übersetzung CL.

407Spiegl, Andreas: Eine kleine Ästhetik der Kunstkritik, in: Schafhausen 1999, S.115-132, S.116-117.

408Schafhausen, Nicolaus: Kunst muss neue Erwartungshaltungen schaffen, in: derstandard.at/consent/tcf/story/2000001330686/kunst-muss-neue-erwartungshaltungen-schaffen?ref=article. [Letzter Zugriff 02.07.2022].

409Lind 2019, S.29, Übersetzung CL.

das Erstere Objektivierbarkeit bis hin zu industriellen Standards anstreben lasse. Des weiteren moniert Castelli die Dominanz der Widerspiegelungstheorie. Denn die ausschließliche Definition von Kultur als Ergebnis politischer Umstände missachte die Möglichkeit, dass das Werk seine Bedingungen transzendiere. Die Forderung nach gesellschaftlicher Relevanz von Kunst vernachlässige formale Kriterien.⁴¹⁰

Antwort zu Frage 23 *TzK*: Beschreibung und Kontextualisierung bereiten das Umkreisen des Objekts vor, das vom Gegenstand ausgeht, abweicht, andere Themen integriert und dann alles zusammen und zum Thema zurückbringt. Jedes Fallbeispiel ist Anlass zu Induktion und wird theoretisch ergänzt. In Anlehnung an den Titel von Rosalind Krauss' wegweisendem Essay *Sculpture in the Expanded Field* wird Einbettung von Kunst in Zusammenhänge als „erweitert“ bezeichnet: „*Texte zur Kunst* ist mit der Behauptung einer erweiterten Kunstkritik angetreten. Fragen, die traditionell nicht als kunsttypische galten, wurden mit Kunst in Verbindung gesetzt.“⁴¹¹ Folglich lenkt *TzK* die Aufmerksamkeit von Produzent*innen auf Produktion und nutzt Kunst als Indikator: „Eine künstlerische Position ist [...] Teil bestimmter Strömungen. Warum treten bestimmte Phänomene zu einer bestimmten Zeit in der Kunst auf?“⁴¹² Graw bezeichnet Vergleich als Voraussetzung jeglicher Kategorisierung, denn „um künstlerische Arbeiten angemessen einzuordnen, halte ich es für unverzichtbar, sie in Beziehung zu setzen, sei es zu anderen künstlerischen Arbeiten, sei es zu ihren Produktionsbedingungen.“⁴¹³ Das Panorama schließe den mikroskopischen Blick aus:

„Statt sich dem Objekt anzunähern, gilt es, Referenzsysteme auszumachen, Arbeiten in ihrem spezifischen Umfeld zu situieren, Verbindungen zu anderen Feldern herzustellen, die vom Künstler für sich konstruierte Tradition nachzuvollziehen, seine Vorstellung vom Publikum zu erkennen und die Bedeutung der Arbeit im Hinblick auf die Künstlerbiografie zu untersuchen.“⁴¹⁴

Die Ersetzung des ersten Wortes „Statt“ durch „Um“ könnte ein Nullsummen- zum Gewinnspiel transformieren. *TzKs* im Folgenden weitläufig definiertes Bezugssystem inspiriert ähnliche Überlegungen wie Schafhausens Vorschlag „Kunst in den jeweiligen Zeitläufen zu kontextualisieren“:

„Von Anfang an ging es den Gründern des Magazins darum, bestimmte Phänomene zeitgenössischer Kunst und Kultur vor ihrem gesellschaftspolitischen Hintergrund zu sehen und kritisch zu beleuchten.“⁴¹⁵

410delli Castelli, Alessio: Postcard from Berlin, in: www.frieze.com/article/postcard-berlin. [Letzter Zugriff 19.04.2019], Übersetzung CL.

411Graw, Isabelle: Interview, in: <https://de-bug.de/mag/921.html>. [Letzter Zugriff 05.08.2019].

412Beckstette, Sven / Rottmann, André: Interview, in: art-magazin.de/szene/36341/texte_zur_kunst_interview?p=2. [Letzter Zugriff 2015].

413NN: Roundtablegespräch, in: *TzK* 67, S.42-59, S.45.

414Graw 1999, S.93-94.

415Beckstette, Sven: Und sonst so, Kollege?, in: www.monopol-magazin.de/und-sonst-so-kollege. [Letzter Zugriff

Was könnte man wo sonst sehen, wenn nicht „bestimmte Phänomene [...] vor ihrem gesellschaftspolitischen Hintergrund“? Der Abstraktionsgrad der Absichtserklärung resultiert in Unschärfe ohne Wiedererkennungswert.

Das für *TzK* zentrale Erklärungssystem entstammt der von T. J. Clark entwickelten Variante der Sozialgeschichte der Kunst. Sie „stellte das bevorzugte kritische Modell dafür dar, wie angeblich autonome ästhetische Phänomene mit [...] Bedingungen, die ihre Produktion und die Subjektivität von Künstlern wie Betrachtern prägten, zusammenzudenken seien“⁴¹⁶.

Die Rezeption unter vielfältigen Vorzeichen ermöglichte die Verweltlichung einer traditionell der Realitätsferne verdächtigten Disziplin: „Als das Magazin [...] gegründet wurde, versprachen die Methoden der Social Art History, zeitgenössische Kunst in einem erweiterten gesellschaftlichen, ökonomischen und ideologischen Rahmen betrachten zu können“⁴¹⁷, „mit den politikwissenschaftlichen und soziologischen Diskursen ihrer Zeit in Beziehung“⁴¹⁸ zu setzen oder auch mit ihnen identisch zu sein: „Kunst als Sozialgeschichte richtet sich in ihrer frühen Spielart gegen jede Vorstellung von [...] Autonomie.“⁴¹⁹ Im Zweifelsfall ordnet Graw die künstlerische der sozialen Komponente unter:

„Viele [...] äußerten sich allerdings besorgt, die Social Art History könne uns womöglich vom Kunstwerk wegführen. Doch ist es vielleicht methodologisch weniger bedenklich, das Kunstwerk einmal einen Augenblick aus den Augen zu verlieren, als es isoliert zu behandeln“⁴²⁰?

Die Behandlung des Kunstwerks als Nachweis äußerer Umstände verspricht als Alternative zum während *TzKs* Anfangszeit dominierenden Glauben an im sozialen Vakuum unabhängig Konzipierende und Produzierende „dass dieser Ansatz eine Fokusverschiebung erlaubte – weg vom Kunstwerk 'an sich' und hin zu den gesellschaftlichen Bedingungen seiner Produktion und Rezeption.“⁴²¹

Graw betrachtet die „Auflösung der Grenze zwischen künstlerischer Produktion und gesellschaftlichen Bedingungen [...] noch immer als ihre unhintergehbare Errungenschaft“⁴²². Das in „noch immer“ anklingende Insistieren gegenüber dem implizierten Zweifel an der Errungenschaft geht auf die Ablehnung zurück, die sozialgeschichtliche Herleitungen infolge ihrer flächendeckenden Anwendung erfuhren.

29.08.2023].

416 Rottmann, André: Zur Einführung, in: *TzK* 81, S.42-44, S.43.

417 Sven Beckstette, Isabelle Graw, André Rottmann, Jenni Tischer: Vorwort, in: *TzK* 81, S.4-5, S.4.

418 Ursprung, Philip: Was tun mit der Arte Povera?, in: *TzK* 80, S.260-265, S.261.

419 Leeb, Susanne: Zur Einführung, in: *TzK* 81, S.73-75, S.73.

420 Graw, Isabelle: Zur Einführung, in: *TzK* 81, S.83-87, S.83.

421 Graw, Isabelle: Zur Einführung, in: *TzK* 81, S.83-87, S.83.

422 Graw, Isabelle: Zur Einführung, in: *TzK* 81, S.83-87, S.87.

Denn um nachzuzeichnen, wie Kultur sozialen und ökonomischen Status erlangt

„wurde es zur methodischen Grundausstattung jeder progressiven Kunstkritik, noch die formalsten künstlerischen Entscheidungen im Hinblick auf historische, ortsspezifische oder ökonomische Bedingungen zu situieren.“⁴²³ „Diese Methode wurde [...] wegen ihrer Neigung angegriffen [...] die Eigenlogik künstlerischer Phänomene zu vernachlässigen“⁴²⁴.

Eine weitere Beschreibung des Liebesentzugs der anfangs als Grenzerweiterung begrüßten Politisierung der Kunstgeschichte lockert eine Folge drei latinisierender Adjektive durch einen seinerzeit beliebten Neologismus auf: „Im Laufe ihrer Existenz wurde die Sozialgeschichte der Kunst genau für ihre enge Bindung an historische Umstände als zu deterministisch, positivistisch, unsexy oder empirizistisch kritisiert“⁴²⁵. Die Verwendung des damaligen Modewortes wirkt wie ein apologetisches Augenzwinkern inmitten eines damit als unnötig kompliziert diskreditierten Monologs.

Der Konflikt kunstex- und interner Blickwinkel betrifft die Identität von Kultur schlechthin. Die Konzentration auf Bedingungen lenkt vom über sie Hinausweisenden ab. Eben diese Transzendierung aber erwarten viele Rezipient*innen von Kunst, und Beschreibung und Erklärung dieser Transzendierung von Kunstkritik. Während sozialhistorisch Interessierte politische Anliegen nicht mittels einer Kunstzeitschrift klären, machen künstlerisch Interessierte den Hauptteil der Klientel aus. Die Vernachlässigung von Faktoren, die sich sozioökonomischer Analyse entziehen, resultiert im Verlust der Mehrheit der Kunstkritik gegenüber Aufgeschlossenen, scheint doch „historische Forschung [...] das Wesentliche zu verfehlen. Sich auf die Biografie und auf historische Bezüge zu verlassen [...] sagt letzten Endes wenig darüber aus, wodurch sie zu überzeugenden Kunstobjekten werden“⁴²⁶.

Die abnehmende Relevanz der sozialdiagnostischen Funktion von Kunst geht mit der daran gebundener Hoffnungen einher, denn die Bevorzugung der sozialhistorischen Perspektive verdankte sich dem Glaube an die politische Potenz der theoretischen Begleitung kultureller Phänomene, bevor Enttäuschung einsetzte „angesichts einer eingestandenen Machtlosigkeit von Kunst und Kunstgeschichtsschreibung, einen politischen Wandel unmittelbar herbeizuführen.“⁴²⁷ Bleibt der Wunsch nach Synthese:

„Gibt es heute theoretische Modelle, die den methodologischen Einsichten der Sozialgeschichte der Kunst die Treue halten und zugleich aus dieser theoretischen Sackgasse herausführen? Gibt es einen Weg, formalistische oder phänomenologische Herangehensweisen mit einer Aufmerksamkeit für

423Graw, Isabelle: Zur Einführung, in: TzK 81, S.83-87, S.83.

424Rottmann, André: Zur Einführung, in: TzK 81, S.42-44, S.43.

425Leeb, Susanne: Zur Einführung, in: TzK 81, S.73-75, S.73.

426Kotz, Liz: Palermo in Los Angeles, in: TzK 81, S.250-255, S.252-253.

427Leeb, Susanne: Zur Einführung, in: TzK 81, S.73-75, S.73.

gesellschaftliche und historische Faktoren zu versöhnen?“⁴²⁸

Die Frage „wie sich formalästhetische Analysen mit sozialhistorischen verbinden lassen“⁴²⁹ beantwortet Graw in ihrer 2003 erschienenen Studie mit „der Anerkennung der relativen Autonomie der Kunstwelt“:

„Künstlerische Arbeiten folgen eigenen Gesetzen und Notwendigkeiten, ohne dass sie deshalb von politischen Ereignissen völlig unberührt blieben. Diese außerästhetischen Daten werden zu den Bedingungen der Kunst verarbeitet“⁴³⁰.

Folglich vereinbaren Autor*innen eines Vorworts 2011 Geschichtsbewusstsein mit Geschichtsbewusstsein:

„Auch wenn dieser Ansatz für viele der regelmäßig schreibenden Autoren und Autorinnen und Redakteure und Redakteurinnen [...] grundlegend ist, haben sich neue Modelle der theoretisch avancierten Auseinandersetzung mit der Kunst der Gegenwart herausgebildet“⁴³¹.

Diederichsen hingegen plädiert für kontextfreie Besinnung auf Mach- statt Menschenwerk. Grenzenlos erweiterter Kunstbegriffe überdrüssig, überlässt er sich einem Gedankenspiel zwecks Unterstützung einer bedrohten Minderheit mit Hilfe einer neuen Publikation: „Diese Zeitschrift würde sich [...] den kleinsten beschreibbaren und diskutierbaren Einheiten der Künste widmen: also der einzelnen Arbeit“⁴³². Dieses selbstgenügsame Ding galt als Auslöser einer beziehungslosen Form des Erlebens, die der von zunehmender Personalisierung strapazierte Diederichsen rehabilitieren will:

„Von ihm in seiner tradierten Form zu lassen, war eine Forderung linker und aufgeklärter Kunsttheorie [...] Personen haben Sachen [...] ersetzt. Biographien [...] ersetzen Argumente und Begriffe.“⁴³³.

7.4 Kunstwerke

Auch Andrea Fraser verlagert die Aufmerksamkeit vom Erzeuger aufs Zeugnis:

„Aufgabe der Künstler*innen ist nicht, sich zu präsentieren. Kataloge sollten von ihren Anliegen handeln. Biografien oder Essays zu Künstler*innen reduzieren Kataloge auf Verkaufshilfen.“⁴³⁴

Wohlweislich benennt Fraser „Anliegen“ der Autor*innen als Gegenstand und nicht etwa Kunst, da dieses Prädikat häufig vor der Behandlung als Kunst verliehen wird. Doch die Entwicklung von Kriterien, die „alles andere“ zu Kunst transformieren, ist Resultat der

428Rottmann, André: Zur Einführung, in: TzK 81, S.42-44, S.43.

429Germer, Stefan / Graw, Isabelle / Wege, Astrid: Vorwort, in: TzK 27, S.1.

430Graw 2003, S.15-16.

431Beckstette, Sven / Graw, Isabelle / Rottmann, André / Tischer, Jenni: Vorwort, in: TzK 81, S.4-5, S.4.

432Diederichsen 2008, S.193.

433Diederichsen 2008, S.194-197.

434Wuggenig, Ulf: Krise der Kunstkritik? – Teil I, in: Kunstforum 221, S.80-91, S.83.

Auseinandersetzung mit dem Vorgefundenen und nicht deren Ursache. Idealerweise erarbeitet ein Text die Prinzipien zur Beurteilung als Kunst ausgehend von der individuellen Arbeit, statt sie an Standards zu messen. Praktisch aber findet die Nobilitierung als Kunst gewöhnlich vor der Vergabe des Auftrags zur schriftlichen Auseinandersetzung statt. Allein aufgrund der in sie investierten Mittel scheint Kunst bemerkenswert, so dass Isabelle Graw gar den „Aufstieg der bildenden Kunst an die Spitze der kulturellen Hierarchie“⁴³⁵ ausruft. Die Spitzenposition ist beachtlich, da Kultur eine Vielfalt von Ausdrucksformen und Geisteswissenschaften umfasst, innerhalb derer auf bildende und darstellende Kunst, Bildung und Erziehung, Literatur, Musik, Sport sowie sonstige Kommunikation und Unterhaltung verwendete Ressourcen nur raumzeitlich differenziert verglichen statt als übergreifende Rangfolge geordnet werden können.

Welche kulturellen Phänomene der Kritik unterzogen werden, hängt von den herrschenden Kriterien für Relevanz ab, und dazu kann der kritische Anspruch des Werks gehören: „Ein gelungenes Kunstwerk müsse eigentlich selbst bereits kunstkritisch sein, um als kritikwürdig anerkannt zu werden“⁴³⁶, wobei die Auflage, ein „gelungenes Kunstwerk müsse [...] kritikwürdig“ sein, redundant scheint. Was es muss, um sich der Kritik würdig zu erweisen, zog spätestens seit Victor Cousins 1818 formuliertem Postulat *l'art pour l'art* wechselnde Auf- und Abwertung sogenannter freier und angewandter Künste nach sich, wohingegen zuvor seit der Renaissance die freien Künste privilegiert waren. Letztlich gilt die Frage nach dem Maß an Autonomie von Kunst ihrem Umfang: Wie weit weist ein Werk über sich hinaus und welchen Mehrwert generiert diese Expansion? Einerseits suggerieren allgemein nachvollziehbare Bezüge politisches Bewusstsein und erfreuen sich der Wertschätzung der Arbeit seitens sozial Engagierter, denen sich selbst thematisierende Kunst sinn- weil zwecklos scheint. Kunstinteressierte jedoch suchen den künstlerischen Gehalt solch eindeutiger bis -dimensionaler Verweise und verlangen Transferleistungen. Denn im Unterschied zu Dokumentation, Illustration, kommerzieller und politischer Werbung unterzieht Kunst ihr Ausgangsmaterial einem Stoffwechsel, um

„gesellschaftspolitische Fragestellungen und Entwicklungen aufzugreifen und sie mit den Mitteln der Kunst zu transformieren“⁴³⁷, weil „das künstlerische Konzept einen Reflexionsraum erzeugen kann, den eine wissenschaftliche Abhandlung, eine Meinungsumfrage oder ein historisches Dokument genau so nicht zu bieten vermag.“⁴³⁸

Die Beschreibungen der sozial zuträglichen Funktionen von Kunst enthalten Begriffe, die mehr evozieren als definieren: „aufzugreifen“ könnte be- oder verurteilen bedeuten,

435Graw 2010, S.419.

436Schütz, Sabine: Schlechte Kunst, böser Markt, elende Kritik, in: Kunstforum 221, S.42-66, S.59.

437Wagner, Silke: Interview, in: Kunstforum 235, S.164-165, S.164.

438Ullrich 2007, S.66.

während „transformieren“ für jedwede Wandlung stehen kann. Die ähnlich flexible Metapher „Reflexionsraum“ veranlasst zur Frage, ob Sachtext, Feldforschung und Quellenstudium tatsächlich ohne Reflexion verarbeitet werden. Die zitierten Versuche der Konkretisierung der vorteilhaften Rolle von Kunst exemplifizieren somit eine Benennung künstlerischer Kapazitäten, denen Andrea Fraser Zeichen von Realitätsverlust entnimmt: „Die Mehrheit von dem, was über Kunst gesagt oder geschrieben wurde, schien mir im Hinblick auf die behauptete gesellschaftliche Wirkung [...] größenwahnsinnige Züge anzunehmen.“⁴³⁹

Für Ines Kleesattel basiert der unter Kunst und Gesellschaft subsumierte Dualismus auf der Wahrnehmungsperspektive, verdanken sich doch in- und externe Aspekte des Werks dem Erkenntnisinteresse der Rezeption, weswegen es „keinen Konflikt gibt 'zwischen der Reinheit der Kunst und ihrer Politisierung'. Autonomie und Heteronomie sind vielmehr zwei Seiten derjenigen Medaille, die sich im ästhetischen Regime als 'die Kunst' etabliert.“⁴⁴⁰

Grund für den Zweifel an der Existenz selbstbestimmter Kunst ist die Überzeugung, dass die Erwartung der Freiheit von Erwartungen selbst eine Erwartung ist, was die Bedingungslosigkeit zur Bedingung macht. So bedauert Wolfgang Ullrich „daß Künstlern selbst das Originell-Sein vorgeschrieben wird. Gerade auch der Wunsch nach Eigenheit ist dem Kunstbegriff geschuldet und damit – paradoxerweise – fremdbestimmt. Nicht anders verhält es sich mit der Autonomie.“⁴⁴¹

Bis zu Minimal- und Konzeptkunst gehen Bemühungen um die Verbindung von Kunst und Nicht-Kunst, dem sogenannten Leben, mit solchen um deren Abgrenzung voneinander einher. Doch das Meiden von Funktionalisierung führt zu gesellschaftlicher Irrelevanz. Rückblickend kommt die Forderung künstlerischer Autonomie der nach politischer Impotenz gleich. Kunst sollte von, nicht in der Welt handeln, und sich ungeachtet sozioökonomischer Ursachen sozioökonomischer Wirkungen enthalten. Die Überlegung, wie sich Bereiche integrieren und dabei die Kunst charakterisierende Halbautonomie aufrecht erhalten lasse, führt zur These, Kunst sei Kunst nicht wegen sondern trotz eines Auftrags. Sie könne nutzen; ihr künstlerischer Sinn aber beginne, wo der Nutzen endet.

◆ Frage 24: Wie wird Kunst in der Zeitschrift definiert?

Erläuterung zu Frage 24: Die Möglichkeiten und Grenzen des als Kunst Verstandenen bestimmen die des Mediums. Konsens ist grundlegend für ein geschlossenes Auftreten, wie es Profilierung innerhalb der Medienlandschaft verlangt.

439Fraser, Andrea: Über die soziale Welt sprechen ..., in: TzK 81, S.88-93, S.90.

440Kleesattel 2016, S.74-75.

441Ullrich 2007, S.39.

Antwort zu Frage 24 *frieze*: Die in dem Resümee „Ist das Kunst?' und 'Was ist Kunst?' sind Witze“⁴⁴² zum Ausdruck kommende Müdigkeit gegenüber Grundsatzserklärungen resultiert aus der Wiederholung von Fragen, deren Voraussetzung nicht existiert. Die angesichts der Menge der Definitionen von Kunst drohende Vielzahl von Antworten erfordert Eingrenzungen wie: „Ist das Kunst entsprechend dieser Kriterien?“ und „Was ist Kunst unter jenen Bedingungen?“ Die auch innerhalb der Redaktion abwechslungsreichen Kunstbegriffe sind Grund für die späte Einführung eines auf redaktioneller Übereinstimmung beruhenden Vorworts.⁴⁴³ Die Antwort auf die Frage, ob Vielfalt oder Einheit dominiere, unterscheidet sich je nach Innen- oder Außenperspektive. Der Bestimmung von Kunst widmen sich Fox und Higgie in ihrem Glossar unter dem Begriff „Industrie: Kunst ist offenbar eine; vermutlich die am wenigsten regulierte der Weltgeschichte, abgesehen von Drogenhandel und Kunstkritik.“⁴⁴⁴ Dominic Eichlers Ode an die Ordnungswidrigkeit der Kunst versammelt Eigenheiten einer Vielgestalt:

„Kunst erzeugt [...] Diskussionen über das, was niemand und alle interessiert. Kunst ist so nutzlos und notwendig wie alle Aktivitäten. [...] symbolische Macht [...] gibt ihr [...] Handlungsfähigkeit. Kunst kann Bilder, Dinge und Situationen in mehr verwandeln. Kunst ist Sprache verwandt, und beide streiten zuweilen. Kunst begrüßt das Absurde und Respektlose. [...] Sie hat Probleme mit [...] Diskriminierung, aber wenigstens werden sie thematisiert. Kunst ist Religion vorzuziehen, weil sie keine allgemeingültigen Antworten verspricht. [...] Kunst ist ein alternatives Wertesystem [...] voll unbeständiger Hierarchien. [...] Vorstellungen von Kunst sind beweglich genug, um Definitionen zu entgehen. Kunst steckt voller Widersprüche, mag Schwierigkeiten [...] nimmt es mit Tod und Verzweiflung auf, aber ihr zentrales Anliegen ist Freiheit.“⁴⁴⁵

Auch Dan Fox zufolge erweitert ein erweiterter Kunstbegriff Kunst und Kunstfreunde: „Die Menge an Information über Autodidakt*innen hat eine Demokratisierung des Feldes und ein größeres Publikum zur Folge“⁴⁴⁶.

Die Flexibilisierung der Definitionsgrenzen bezieht kommerzielle Aufträge ein, wie im Fall eines Fotografen, der „sich als Teil der 'Bilddienstleistungsbranche' gewerblicher und künstlerischer Fotografie sieht. [...] ihr Publikum ist fremdfinanzierte Inhalte gewohnt“⁴⁴⁷.

Antwort zu Frage 24 *TzK*: Für Graw ist das Zugeständnis des Kunststatus grundsätzlich die Reaktion auf Zweifel daran, und beginnt daher mit einem impliziten „Doch, weil: ...“

442Tillman, Lynne: The Hardest Thing, in: *frieze* 149, S.17, Übersetzung CL.

443Fox, Dan / Heiser, Jörg / Trainor, James: Write On!, in: <https://frieze.com/article/write>. [Letzter Zugriff 18.08.2023], Übersetzung CL.

444Fox, Dan / Higgie, Jennifer: Keywords, in: *frieze* 141, S.158-161, S.159, Übersetzung CL.

445Eichler, Dominic: Value Added, in: *frieze* 126, S.15, Übersetzung CL.

446Fox, Dan: Whitney Biennial 2010, in: *frieze* 131, S.128-129, S.128, Übersetzung CL.

447Lange, Christy: To Happen, in: *frieze* 150, S.208-212, Übersetzung CL.

„Kunst 'an sich' gibt es meines Erachtens nicht, denn künstlerische Arbeiten sind diese gesellschaftlichen Verhältnisse.“⁴⁴⁸ „Anders als andere Kunstzeitschriften wollten wir Kunst nicht promoten, sondern als zu diskutierendes Problem auffassen.“⁴⁴⁹ „Mich interessieren [...] künstlerische Verfahren, die [...] sich auch selbst als Problem präsentieren.“⁴⁵⁰ „Ich versuche jedenfalls, selbstverständliche Annahmen wie die, dass alles an der Akademie Produzierte Kunst und der Rede wert und legitim sei, ein bisschen ins Wanken zu bringen“⁴⁵¹.

Die Wertsteigerung durch Wahrnehmung von Waren und Dienstleistungen als Kunst basiert auf der Zuversicht, dass ihr epistemologischer Gewinn den affektiven übertrifft, den die Formulierung „leidenschaftlich zugetan“ vermittelt: „Würde ich nicht selbst glauben, dass Kunstwerke Wissen und Erkenntnis herbeiführen können, könnte ich auch über Mode schreiben, der ich ebenfalls leidenschaftlich zugetan bin.“⁴⁵²

Manche Differenzen erweisen sich als unwiderstehlich:

„Die Kluft zwischen den Kunstwerken, die Kritiker und Theoretiker 'unter sich' diskutieren, und jenen, die auf dem Markt reüssieren, ist [...] ausgeprägt. [...] Doch] ist es nicht gerade produktiv, die Augen vor der normativen Macht des Kunstmarkts zu verschließen, zumal auch die eigene Wahrnehmung von ihr affiziert wird.“⁴⁵³

Denn Merkmale des Erfolgs wie Häufigkeit und Vehemenz der Bestätigung, die Autorität der Fürsprecher*innen und das Renommee der physischen und medialen Orte der Präsentation schärfen die Aufmerksamkeit, auch wenn

„sich die meisten [...] Mühe geben, ein außerökonomisches, selbstloses Interesse an der Kunst zu betonen. Doch spätestens bei der Nennung von Namen angeblich 'relevanter' Künstler ragt die normative Macht des Kunstmarkts in ihre Äußerungen wieder hinein.“⁴⁵⁴ „Und der kunstmarktbezogene Status einer Künstlerin / eines Künstlers wird auch die Intensität der theoretischen Auseinandersetzung [...] beeinflussen.“⁴⁵⁵

Auch Gering- stellt eine Form der Wertschätzung dar, weil Ablehnung die Benennung des Abgelehnten erfordert, ihm so Beachtung buchstäblich schenkt und daher seinen Gegenstand als bemerkens- und -handelnswert präsentiert: „Noch die überzeugendste Kanonkritik bleibt dem Kanon verhaftet und will letztlich [...] an seine Stelle treten.“⁴⁵⁶

448NN: Ein Roundtablegespräch über die 'Substanz' und Popularität zeitgenössischer Kunst, in: TzK 67, S.42-59, S.45.

449Graw, Isabelle: Wir sind links!, in: <https://taz.de/!350709/>. [Letzter Zugriff 27.07.2022].

450Graw, Isabelle: Die Malerei gibt es nicht, in: TzK 77, S.46-57, S.54.

451Graw 2010, S.261.

452Graw, Isabelle: The Critics, in: Witte de With 2010, Audiodatei des zweiten Tages, Übersetzung CL.

453Graw, Isabelle / Hess, Barbara: Vorwort, in: TzK 44, S.4-7, S.5.

454Graw, Isabelle / Hess, Barbara: Vorwort, in: TzK 44, S.4-7, S.6.

455Graw, Isabelle / Hess, Barbara: Vorwort, in: TzK 44, S.4-7, S.4.

456Graw, Isabelle: Kanon und Kritik, in: TzK 100, S.51-57, S.57.

Eine Möglichkeit der Ablösung bestehender Kriterien für künstlerischen Wert besteht in der Identifikation von Objekten und Prozessen vor ihrer Klassifizierung als Kunst. Eine solche Vorbesichtigung betrifft markttechnisch inexistente Arbeiten, die „keinen Konsens auf sich zu vereinigen vermögen – sie haben kaum noch eine Chance und werden für den Kunstmarkt zu Randerscheinungen, was eine kritische Auseinandersetzung mit ihnen umso wichtiger macht.“⁴⁵⁷

Apropos Konsens: Die Redakteur*innen dementieren den verbreiteten Eindruck

„dass es sich bei *TzK* um eine Art dogmatisches Zentralkomitee handelt, das seinen Mitgliedern die strikte Einhaltung einer Parteilinie abverlangt“⁴⁵⁸.

„Interessanterweise steht *Texte zur Kunst* immer noch im Ruf, eine dogmatische Parteizentrale zu sein. Wenn man sich die Zeitschrift aber anschaut, stellt man fest, das [sic] sie inzwischen beinahe pluralistisch anmutet. In diesem Sinne ist *Texte zur Kunst* [...] weniger homogen als es manchmal wahrgenommen wird.“⁴⁵⁹

Noch die engsten Mitarbeiter/innen sind oft geteilter Meinung darüber, wie etwa eine bestimmte künstlerische Praxis einzuschätzen sei.“⁴⁶⁰

Dabei wäre „das Magazin recht langweilig, wenn es nur unsere eigenen Interessen reflektierte.“⁴⁶¹ Da sich die Frage stellt, wessen Interessen es sonst Zeit, Raum und finanzielle Mittel zugestehen und so Ressourcen auf fremde, wenn nicht gar entgegengesetzte Anliegen verwenden sollte, hat die Unvoreingenommenheit Grenzen:

„Auch wenn sich die Zeitschrift [...] thematisch breiter aufgestellt hat, ist sie nach wie vor kein pluralistisches Magazin, das jedes Segment des Kunstbetriebs freundlich bedienen muss. Es gab immer die Idee, dass Kritik zumindest so viel Autonomie beanspruchen muss, dass sie auch mal etwas zurückweisen kann.“⁴⁶²

Eben diese Idee erregte gelegentlich den Verdacht allzu großzügigen Zurückweisens. Es folgt Helmut Draxlers Aufzählung dreier Faktoren, deren Dominanz zum Ausschluss von Abweichungen geführt habe. Der Vorwurf betrifft

„den bereits häufig bemängelten NATO-Zentrismus der Auswahl; sodann den Galerien-Zentrismus und [...] Kunst-Zentrismus. Kunst-zentristisch ist *TzK*, indem sie gerade einen breiten historischen, theoretischen und politischen Anspruch formuliert, diesen aber grundsätzlich auf Fragen der Kunst hin orientiert; Galerien-zentristisch ist *TzK*, indem sie [...] Kunstaktivismus [...] vernachlässigt“⁴⁶³.

⁴⁵⁷Graw, Isabelle / Hess, Barbara: Vorwort, in: *TzK* 44, S.4-7, S.5.

⁴⁵⁸Graw, Isabelle / Hess, Barbara: Vorwort, in: *TzK* 44, S.4-7, S.5.

⁴⁵⁹Beckstette, Sven / Rottmann, André: Interview, in: art-magazin.de/szene/36341/texte_zur_kunst_interview?p=2. [Letzter Zugriff 2015].

⁴⁶⁰Graw 2010, S.11.

⁴⁶¹Graw, Isabelle: Periodical Tables (Part 3), in: <https://frieze.com/article/periodical-tables-part-3>. [Letzter Zugriff 25.04.2020], Übersetzung CL.

⁴⁶²Beckstette, Sven / Rottmann, André: Interview, in: art-magazin.de/szene/36341/texte_zur_kunst_interview?p=2. [Letzter Zugriff 2015].

⁴⁶³Draxler, Helmut: Kanon der Existenz, Ethik der Pause, in *TzK* 100, S.185-192, S.189.

Orientierung „auf Fragen der Kunst“ bedeutet genau das: Ausrichtung, nicht aber Konzentration „auf Fragen der Kunst“, was nicht mit Kunst zu verwechseln ist. Vielmehr kommen philosophische und soziologische Beiträge häufig mit bloßen Verweisen auf künstlerische Belange aus. Falls „Kunstaktivismus“ sich auf Kunst bezieht, die als Medium für politisch motivierte Intervention dient, nahm ihr Anteil in den 2010er Jahren kontinuierlich zu. Überhaupt sind die von Draxler zitierten Charakteristika von außen vorgebrachte Anklagepunkte, die von der kontroversen Innenperspektive abweichen: „Wie jeder Kanon waren auch diese [Gegenkanons] nicht frei von internen Revisionen und äußeren Anfechtungen – beispielsweise aus feministischen und postkolonialen Perspektiven.“⁴⁶⁴ Angesichts dieser Gemengelage sieht Sven Lütticken „gute Gründe [...] eine 'schwierige' Beziehung [...] produktiv zu machen“⁴⁶⁵ und „Differenzen [...] als Arbeitsmaterial zu verwenden“⁴⁶⁶. Bleibt die Frage nach der Kommunikation solcher Vielfalt in der Einheit nach außen: „Wie artikulieren kritische 'Diskursgesellschaften' [...] Dissens, anstatt eine vorgeblich geschlossene Einheitsfront zu präsentieren?“⁴⁶⁷ Die Offenlegung von Entscheidungsprozessen ließe Leser*innen die Konsensfindung nachvollziehen: „Eine Möglichkeit wären Artikel zum gleichen Thema [... um] unterschiedliche Ansätze sowie die Machtgefüge zwischen ihnen sichtbar zu machen“⁴⁶⁸. Ein Grund für das Ausbleiben dieser Verwertung der Verschiedenheiten liegt in dem Umstand, dass sie trennen statt verbinden, und somit der Wunsch „aus dem Dissens ein Medium“⁴⁶⁹ zu machen, weniger akut scheint als das Medium aus Konsens herzustellen. Im Bewusstsein der potenziell zersetzenden Wirkung von Spannung, insbesondere wenn „Machtgefüge [...] sichtbar“ werden, gilt redaktioneller Dank „Autorinnen und Autoren, die so viel Zeit in ihre Texte investiert und es nach der Abgabe ertragen haben, kritisiert und infrage gestellt zu werden“⁴⁷⁰.

7.5 Das Leben der Anderen: Soziale Aspekte der Themenwahl

Das synchrone Erscheinen medial erfolgreicher Akteure und Veranstaltungsorte in Zeitschriften mit unterschiedlichen Profilen verdankt sich der Absicht, aktuelles Interesse an den Präsentierten und geopolitischen Zentren zu nutzen. Über Themen hingegen entscheidet der politischen und kulturellen Entwicklungen folgende öffentliche Gesprächsbedarf. Hinzu kommt, dass die von einem neuen Gegenstand erlangte kritische

⁴⁶⁴Lütticken, Sven: Falling Apart, Together, in TzK 100, S.165-171, S.165.

⁴⁶⁵Lütticken, Sven: Falling Apart, Together, in TzK 100, S.165-171, S.171.

⁴⁶⁶Lütticken, Sven: Falling Apart, Together, in TzK 100, S.165-171, S.169.

⁴⁶⁷Lütticken, Sven: Falling Apart, Together, in TzK 100, S.165-171, S.165.

⁴⁶⁸Buchmann, Sabeth / Eismann, Sonja / Kleesattel, Ines / Sonderegger, Ruth: Involvements in Art Criticism, in: Gielen u.a. 2015, S.152-166, S.164-165, Übersetzung CL.

⁴⁶⁹Lütticken, Sven: Falling Apart, Together, in TzK 100, S.165-171, S.171.

⁴⁷⁰Graw, Isabelle: Zur Einführung, in: TzK 81, S.38-41, S.41.

Aufmerksamkeit die anderer Autor*innen auf sich zieht, die sich durch Behandlung des gemeinsamen Objekts aneinander messen. Denn Kritiker*innen „suchen nach Anerkennung in ihrer eigenen Zunft. Sie schreiben immer auch für Kollegen, manchmal krampfhaft auf der Suche nach Originalität. Hat es ein junger Künstler bis in eines der Massenmedien geschafft, wird höchstwahrscheinlich bald ein weiteres folgen.“⁴⁷¹

◆ Frage 25: Welche Inhalte haben sich wie geändert?

Erläuterung zu Frage 25: Entsprechend der vom Wort „Zeitschrift“ nahegelegten Mitschrift der Zeit verdeutlichen Beständigkeit und Wandel der Themen die der protokollierten Geschichte.

Antwort zu Frage 25 *frieze*: Die im engeren Sinne politischen Beiträge haben so zugenommen, dass inzwischen in den meisten Themen deren sozioökonomische Aspekte erwähnt, wenn nicht betont werden unter besonderer Berücksichtigung vermeintlicher demographischer Minderheiten, obgleich bzw. weswegen sie in manchen Fällen keine mehr sind.

Antwort zu Frage 25 *TzK*: In der Biografie wurzelnde Prioritäten sind mitunter beständiger als aktuelle Geisteshaltungen, so dass vereinzelte Autor*innen ihre Kernkompetenz/en anhand beharrlich umkreister Schwerpunkte unter Beweis stellen. Isabelle Graw erinnert an die Macht der frühen Prägung durch ihre Einsicht, dass „man von der Vergangenheit auch dann noch eingeholt wird, wenn man zu neuen Ufern aufzubrechen meint.“⁴⁷² Caroline Busta hingegen meldet Vollzug: „Nach 25 Jahren hat TzK solide Distanz zu den eigenen Anfängen.“⁴⁷³ Laut Clemens Krümmel ist der Schwerpunkt dieser Periode gekennzeichnet von „Praktiken einer 'Kontext-Kunst', die [...] einen wesentlichen Teil der Frühgeschichte dieser Zeitschrift beeinflussten“⁴⁷⁴. Yilmaz Dziewior bestätigt:

„Die sogenannte Kontextkunst [...] hat meine Auseinandersetzung mit zeitgenössischer Kunst schon sehr geprägt [...] wie das Magazin 'Texte zur Kunst', das den Diskurs seit Anfang der neunziger Jahre mitbestimmt hat.“⁴⁷⁵

Stefanie Kleefeld zufolge manifestieren sich wechselnde Prioritäten in den Perspektiven, aus denen der Gegenstand behandelt wird, da

„Werke [...] an unterschiedliche Diskurse [...] angedockt [...] werden. Dies zeigt sich allein schon daran, dass die einzelnen Deutungen [...] kunstkritischen 'Moden' entsprachen und sich die Rezeption [...] als Genealogie kunstkritischen Interesses liest.“⁴⁷⁶

471 Czöppan, Gabi: Kunstkritik im populären Massenmedium, in: Schafhausen 1999, S.29-36, S.34.

472 Graw 2010, S.408.

473 Busta, Caroline: Bad Canon, in: TzK 100, S.114-121, S.121.

474 Krümmel, Clemens: Inklusive Prägung der Initialen, in: TzK 75, S.239-244, S.241.

475 Dziewior, Yilmaz: Interview, in: Kunstforum 235 S.116-117, S.116.

476 Kleefeld, Stefanie: Mission Impossible, in: TzK 80, S.222-227, S.223.

Blickwinkel samt der von ihnen nahegelegten thematischen Auseinandersetzungen verändern sich mit ihren Protagonist*innen: „Künstler/innen sind heute keine heroischen, selbstbezogenen Einzelnen mehr, noch [...] Gegner jenes Heroismus. Dies waren eher die Typen, mit denen *Texte zur Kunst* in den Gründungstagen zu tun hatte.“⁴⁷⁷

Die Frage nach dem Verbleib von Heroen und Drachen führt zur Vermutung, dass die zeitgenössische Kunstlandschaft sich auf einem Spektrum statt zwischen Polen bewegt.

◆ Frage 26: Welche Kunstkritik wird wahrgenommen?

Erläuterung zu Frage 26: Texte sind Ergebnis von Übernahme, Verinnerlichung, Weiterentwicklung und Distanz von Fremdmaterial. Grundlage sind die innerhalb des individuellen Ereignishorizonts enthaltenen Vorgänger oder -lagen. Was hingegen nicht zur Kenntnis genommen wurde, kann unabsichtlich wiederholt werden.

Antwort zu Frage 26 *frieze*: Jan Verwoert bezeichnet das Aufrufen von Koryphäen zwecks Nobilitierung andernfalls schutzloser Thesen als akademisches Gesetz.⁴⁷⁸

Antwort zu Frage 27 *TzK*: Laut Graw „gibt es wohl kaum einen künstlerischen Entwurf, der sich nicht zu irgendeinem Zeitpunkt an einem Vorbild abgearbeitet oder diese Abarbeitung inszeniert hätte.“⁴⁷⁹ Gleiches gelte für Texterstellung:

„Identifikation mit anderen ist [...] Grundlage jedes Subjektivierungsprozesses [...] Der Weg zu sich selbst verläuft [...] über eine Reihe von Identifikationen, die [...] Aneignungsverfahren beinhalten.“⁴⁸⁰ „Und diese naturalisierten Aneignungen [...] pflastern schlicht unseren Lebensweg“⁴⁸¹.

Die „naturalisierten Aneignungen“ werden kraft eines mentalen Metabolismus anverwandelt oder ausgeschieden, wohingegen ihre unveränderte Präsenz im eigenen Schaffen auf unvollständige Absorption oder schwache Abwehr schließen lässt.

TzKs theoretische Maximen lassen sich bis zur ersten Generation der Frankfurter Schule zurück verfolgen. Zu den nach eigenen Aussagen maßgeblichen Größen der Gegenwart gehört Hal Foster. Der Besuch der Vorlesungen von Benjamin Buchloh, Rosalind Krauss und Linda Nochlin Ende der 1980er Jahre weckte Graws Wunsch „ein vergleichbar hohes Diskussionsniveau auch in Deutschland zu etablieren.“⁴⁸² Die Präferenzen dieser Gruppe prägt die Auswahl der von *TzK* favorisierten Künstler*innen. Isa Genzken z.B., deren Karriere Graw und *TzK* begleiteten, gehörte zu den Düsseldorfer Schüler*innen Buchlohs, der seinerseits 1976 die erste Retrospektive von Sigmar Polke kuratiert. Selbiger erfreut sich ebenfalls *TzKs* anhaltender Aufmerksamkeit. Zu Buchlohs Hauptthema aber wird

⁴⁷⁷Diederichsen, Diedrich: Zur Einführung, in: *TzK* 81, S.45-49, S.45.

⁴⁷⁸Verwoert 2010, S.207, Übersetzung CL.

⁴⁷⁹Graw 2003, S.25.

⁴⁸⁰Graw 2003, S.26.

⁴⁸¹Graw 2003, S.28-29.

⁴⁸²Graw 2010, S.463.

Gerhard Richter, ein weiterer von *TzK* goutierter Maler, und das aufgrund ihm zugesprochener Kriterien, die die von *TzK* prägen.

So identitätsstiftend wie die gemeinsame Wertschätzung einzelner Künstler*innen ist die Geringschätzung anderer. Zu den Gründen für das Desinteresse der Zeitschrift an Beuys gehört, dass Buchloh 1980 einen Essay veröffentlicht, in dem er als erster Beuys Selbstmythologisierung und fragwürdiger Gesinnung bezichtigt. Weitere Schriften Buchlohs befassen sich mit Institutionskritik und konzeptueller Kunst. Von letzterer nimmt er Joseph Kosuth aus, weil er den eigenen Kontext keiner kritischen Betrachtung unterziehe. Somit sind drei für *TzK* zentrale Topoi genannt: Institutionskritik, konzeptuelle Kunst und Selbstreflexion als deren Basis. Auch Buchlohs Thesen zur Ähnlichkeit der Rückkehr zu figurativer Malerei im Europa der 1920er und 30er Jahre, die zeitgleich zur Entstehung totalitärer Regime verläuft, und der Wiederaufnahme solcher Figuration in den von politischer Restauration dominierten 1980er Jahren erklärt *TzKs* Desinteresse an großen Teilen des Neo-Expressionismus. Gemeinsamer Unmut ist auch Grundlage einer wohlwollenden Rezension von Michael Fried's *Why Photography Matters as Art as Never Before*, die Fried's Bedeutung als Kontrahent des von *TzK* ebenfalls missbilligten Minimal hervorhebt, was Fried zur wiederholt aufgerufenen Referenz machte: „Kaum ein Aufsatz der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts wurde in dieser Zeitschrift wie andernorts häufiger zitiert“⁴⁸³.

Hal Fosters Bedeutung geht auf die von ihm verkörperte Synthese von historischem und kritischem Ansatz zurück. Auch Krauss' beständiger Einfluss lässt sich an einer Reihe mit *TzK* geteilter Anliegen nachweisen, wie beispielsweise der Bedeutung sogenannter Authentizität für wirtschaftlichen Erfolg oder dem Plädoyer für Bearbeitung des Bestehenden anstelle der Behauptung originärer Produktion. Denn: „Für die progressive amerikanische Kunstkritik der späten siebziger Jahre war Autonomiekritik das Gebot der Stunde und Appropriation ein Konzept, mit dem sich die Hegemonie des Modernismus [...] bekämpfen ließ.“⁴⁸⁴ In Europa allerdings wäre der Kampf nicht notwendig gewesen, existierte doch dort weder Modernismus⁴⁸⁵ noch dessen Hegemonie. Doch die diesbezügliche „Autonomiekritik“ war zumindest das Gebot der Stunden, die Graw in US-amerikanischen Vorlesungen verbrachte.

Linda Nochlins Wirkung beruht auf ihren sozialgeschichtlichen Analysen, die mit Kritik an dem die Sozialgeschichte der Kunst dominierenden Primat des Historischen über das Ästhetische einhergehen. Die 1976 gegründete Zeitschrift *October* bildete die Grundlage

483Steiner, Shepherd: Zu „Why Photography Matters as Art as Never Before“, in: *TzK* 77, S.174-178, S.175.

484Graw 2010, S.280.

485'Modernism' bezeichnet die Nachahmung einer weder durchlaufenen noch verstandenen europäischen Moderne infolge seitens US-amerikanischer Künstler*innen diagnostizierten Epigonentums US-amerikanischer bildender Kunst. Unabhängig von der Frage, ob und wann die Moderne in Europa abgeschlossen war, existieren im deutschen Sprachgebrauch statt 'Modernismus' die Termini 'Moderne' (1874-1945) mit ihrer Untergruppe der 'Klassischen Moderne' (1905-45).

zur Fortsetzung interkontinentaler Interaktion:

„Gerade in der Anfangszeit von *Texte zur Kunst* sind einige Beiträge aus *October* erstmals in deutscher Übersetzung in unserem Magazin erschienen. Dieser Schritt war damals wichtig, um die in den USA geführten Diskurse über Kunst und Theoriebildung nach Deutschland zu tragen.“⁴⁸⁶

Octobers Entwicklung ist nicht auf europäische Verhältnisse übertragbar, da sie sich in Opposition zu Clement Greenberg vollzieht, der Verkörperung all dessen, was mit dem Begriff Modernismus in der US-amerikanischen Kultur assoziiert wurde: Streben nach Autonomie, Abgrenzung der Kunstgattungen untereinander sowie zwischen Kunst und Unterhaltungskultur sowie ausschließliche Aufmerksamkeit auf die Form bei programmatischer Vernachlässigung von Kontext und Semantik. Da man Greenbergs Positionen aber außerhalb der USA mit weniger Ehrfurcht begegnete als innerhalb, wirkt die für *TzK* charakteristische Ablehnung „modernistischer“ Tendenzen wie die Antithese zu einer in Europa unbekanntem These. „In den 80ern war Clement Greenberg ja gerade die meistgehasste Figur in der amerikanischen Kunstwelt. Nun muss man sich vorstellen, dass wir aber als Europäer dazu gar keinen Grund hatten, denn die Orthodoxie des 'Formalismus' war irgendwie an uns vorbeigegangen“⁴⁸⁷. Die Feststellung, dass eine „Orthodoxie [...] vorbeigegangen“ ist, lässt darauf schließen, dass es keine war. Und das konnte „irgendwie“ geschehen, weil nicht alle „Europäer“ der Evolution US-amerikanischer Kunstkritik folgen. „Dennoch schien es uns geboten, jene Debatten über das Nachleben des Modernismus aufzugreifen, die zu jener Zeit in den Vereinigten Staaten bereits einen hohen Komplexitätsgrad erreicht hatten.“⁴⁸⁸

Dass *TzK* Kritik an „Formalismus“ übernahm, ohne ihm ausgesetzt gewesen zu sein, spricht für die Überzeugungskraft derer, die sich durch „hohen Komplexitätsgrad“ auszeichnen. Auch das nach dem oben erwähnten „Gebot der Stunde“ wiederholte Argument, die Übereinstimmung mit den US-amerikanischen Kolleg*innen sei „geboten“, inspiriert Mutmaßungen hinsichtlich der Akzeptanz von Ge- und Verboten. Denn selbst wenn „wir [...] als Europäer dazu gar keinen Grund hatten,“ erweist sich die Grundlosigkeit als nachhaltig genug, um auf dem ersten und hundertsten Cover zum Ausdruck zu kommen:

„*TzK* machten ihre Ambitionen deutlich in der ersten Ausgabe, deren Vorderseite Greenberg [...] füllte. Das war die Geschichte [...] des seit den 60er Jahren zurückgelegten Wegs von Autonomie zu Kontext, Essenz zu Effekt, Überzeugung zu Kritik, die nachzeichnet, bei wem die Lehrer*innen der Gruppe und somit sie selbst gelernt hatten. [...] Der erdrückende Rahmen schrieb vor, mit welchen

⁴⁸⁶Beckstette, Sven: Und sonst so, Kollege?, in: www.monopol-magazin.de/und-sonst-so-kollege. [Letzter Zugriff 29.08.2023].

⁴⁸⁷Curiger, Bice: Erfahrungen mit Parkett, in: Montag 2009, S.6-13, S.11.

⁴⁸⁸Graw, Isabelle: Zur Einführung, in: *TzK* 81, S.38-41, S.39.

Begriffen und Problemen die Künstler*innen sich zu beschäftigen hatten. Das disziplinäre Gerüst war fast so eng wie die Gruppe, die es betraf.“⁴⁸⁹

Langfristig zeichnen sich Differenzen ab: „Ein großes Vorbild war eher die amerikanische Zeitschrift *October*. An der bemängelten wir jedoch ihren Ausschluss von popkulturellen Phänomenen sowie ihren Hang zum Kulturpessimismus.“⁴⁹⁰

Hinzu kommt eine selektive historische Wahrnehmung. Einer von fünf *October*-Autor*innen herausgegebenen Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts macht Graw zwei Vorwürfe, die in unterschiedlichem Maße für Medien generell gelten: „*Art Since 1900* zeichnet sich in der Tat durch massive Auslassungen und eine ausgesprochen tendenziöse Kunstgeschichtsschreibung aus.“⁴⁹¹ Je nach Perspektive wären die Auslassungen als Auswahl, die Tendenz als Positionierung erklärbar. Jedes Medium entscheidet Zentrum, Peripherie und Tabus seiner Aufmerksamkeit selbst, weswegen die *TzK*-Redaktion ab einer bestimmten Entwicklungsstufe auf fremde Federn verzichtet: „Irgendwann hat sich dann die Frage gestellt, wie man mit der Situation umgeht, dass man nicht mehr in der Situation ist, importieren zu müssen, sondern selbst Diskurs bildend ist.“⁴⁹²

489Relyea 2013, S.148-150, Übersetzung CL.

490Graw, Isabelle: Wir sind links!, <https://taz.de/!350709/>. [Letzter Zugriff 24.06.2019].

491Graw, Isabelle: Die Malerei gibt es nicht, in: *TzK* 77, S.46-57, S.50.

492Beckstette, Sven / Rottmann, André: Interview, in: art-magazin.de/szene/36341/texte_zur_kunst_interview?p=2. [Letzter Zugriff 2015].

Teil 8 Einzelne Themen in *frieze* und *TzK*

8.1 Ausgewählte Themen in *frieze*

Es folgt eine Reihe in *frieze* und *TzK* behandelter Komplexe, deren Vergleich Eigenschaften beider Zeitschriften verdeutlicht. Bei *frieze* geht es um Institutionskritik, Kunstbetrieb und politische Kunst.

8.1.1 Institutionskritik

Reflexion von Bedingungen der Produktion und Distribution von Kunst mit deren eigenen Mitteln kommt in *frieze* der Status einer historischen Phase zu. Zwar lässt sich Institutionskritik auf im Internet verwahrte und -breitete Kunst anwenden, da dessen Infrastruktur künstlerische Formen, Inhalte, Prozesse, Eigentümer*innen und Rezipient*innen ebenso fördert und hemmt wie es die von der Institutionskritik traditionell anvisierten physischen Plattformen tun. Das Verfallsdatum dieser seinerzeit wegweisenden Strategie hängt jedoch weniger vom Vertriebssystem als vom thematischen Spektrum ab, das die Status und Wert erzeugenden Bedingungen umkreist und -kreist: „Mag das Projekt der Institutionskritik in seiner Hochzeit auch einen radikalen Anstrich gehabt haben, hat es sich nicht gut gehalten.“⁴⁹³ Zudem kann Reflexion kommerzieller Mechanismen sie stärken: „Hirsts Arbeit handelt nicht von, sondern auf dem Markt. Sie visualisiert und generiert finanziellen Gewinn und rechtfertigt so die bestehende Ordnung.“⁴⁹⁴ Trisha Donnelly vergleicht Institutionskritik mit der Beschwerde über einem selbst zu Ehren veranstaltete Feste.⁴⁹⁵ Will sagen: Zielführender als lautstark protestierende Präsenz wäre stillschweigend annullierende Absenz.

8.1.2 Kunstbetrieb

Produktion, Distribution und Rezeption von Kunst steuernde Regeln und Konventionen kommen seltener zur Sprache als soziale und thematische Aspekte des Kunstgeschehens. Unter der Überschrift „Industrieller Standard“ kommentiert Carol Yinghua Lu die Nachahmung privatwirtschaftlicher Mittel und Zwecke im Kunstgeschehen. Weltweit ähnliche Veranstaltungen suchen durch hohe Besucherzahlen, positive Bilanzen, öffentliche Zustimmung und mediale Aufmerksamkeit den Anforderungen von Administration und Sponsoren zu entsprechen, und das durch Effizienz in Erzeugung und Vertrieb. Aufträgen gehen Aufforderungen zum Einreichen sozialverträglicher Entwürfe voraus. Parallel zur steigenden Zahl an der kulturindustriellen Wachstumsbranche partizipierender Institutionen beobachtet Lu die Ausbildung künstlerisch, logistisch und theoretisch autonomer Systeme. Als Beispiel führt sie die wachsende Zahl von Künstler*innen in China an, die kommerzielle Galerien „meiden“, ihre Arbeit selbst organisieren, online publizieren und theoretisch

⁴⁹³Wiley, Chris: Rachel Harrison, in: *frieze* 174, S.260, Übersetzung CL.

⁴⁹⁴Alberro, Alexander: Life Models, in: *frieze* 148, S.154-159, S.156, Übersetzung CL.

⁴⁹⁵Fox, Dan / Higgie, Jennifer: Keywords, in: *frieze* 141, S.158-161, S.159, Übersetzung CL.

begleiten.⁴⁹⁶ Da die Autorin offen lässt, inwieweit sich solche Unabhängigkeitserklärungen Resignation verdanken, ist anzunehmen, dass das Streben nach Autarkie aktiven wie reaktiven Motiven entspringt.

Bezüglich der Möglichkeiten, den Kunstbetrieb künstlerisch zu thematisieren, bezweifelt Dan Fox die Wirkung performativer Misstrauensanträge am Beispiel einer „Satire auf Idiotien der Gegenwartskunst [...] die, wie alle guten Kritiken des Kunstbetriebs, ohne die geringste Wirkung bleiben wird.“⁴⁹⁷

Um „Sponsor*innen das Erfüllen der Vorgaben nachzuweisen“⁴⁹⁸, hätte der Wettbewerb der Marken, Namen und Nationalitäten den der Ideen verdrängt.⁴⁹⁹ Gern gekauft wird auch Volksbelustigung:

„Eindringliche Großformate suggerieren, die einzig nicht-elitäre Möglichkeit künstlerischer Überzeugung sei Überwältigung im Interesse eines wohligen Orientierungsverlusts als Ersatz für geistige oder geistliche Erfahrung.“⁵⁰⁰

Sam Thorne benennt Krisenherde innerhalb öffentlicher und privater Kulturorganisationen:

„Spannungen zwischen dem Museum als bürgerlichem Ort mit sozialer Verantwortung und kommerziellen Druck erfordern, Kontemplation mit Partizipation zu verbinden, und Popularität mit Bestand. Wie sollen Kürzungen ausgesetzte öffentliche Sammlungen mit privaten konkurrieren, wenn man sich [...] über Museen voller Logos empört?“⁵⁰¹

Bice Curigers folgende Vorschläge lassen sich als Beschreibung von und Alternative zu aktueller Kunstkritik lesen: „Als Gegengewicht zu optimierter Unterhaltung sollte das Museum geprägt sein von einfallsreicher Selbstlosigkeit statt Hyperaktivität, Holzhammerkommunikation, Quotenorientierung und Markenentwicklung.“⁵⁰² Eine Möglichkeit des Ausgleichs besteht in der musealen „Doppelnatur als Zone für Erkundung und Rückzug“⁵⁰³ um „inmitten audiovisueller Stimulation Leerheit zu erleben.“⁵⁰⁴

8.1.3 Politische Kunst

Im Verlauf von *frieze*s Geschichte nahm die Behandlung kultureller Themen unter sozioökonomischen Gesichtspunkten zu. Doch die Beurteilung grundsätzlicher und konkreter Vorteile der konfliktträchtigen Wortkombination „politische Kunst“ bleibt

496Yinghua Lu, Carol: Industry Standard, in: *frieze* 137, S.11, Übersetzung CL.

497Fox, Dan: Jayson Musson. Salon 94 Bowery, New York, in: *frieze* 150, S.250, Übersetzung CL.

498Rinder, Lawrence: What is the Future of the Museum?, in: *frieze* 175, S.120-126, S.123, Übersetzung CL.

499Storr, Robert: Interview, in: [youtube.com/watch?v=ih7-iYF4fzg&feature=related](https://www.youtube.com/watch?v=ih7-iYF4fzg&feature=related). [Letzter Zugriff 2015], Übersetzung CL

500Murphy, Douglas: Towers of Babble, in: *frieze* 147, S.39, Übersetzung CL.

501Thorne, Sam: What is the Future of the Museum?, in: *frieze* 175, S.120-126, S.120-122, Übersetzung CL.

502Curiger, Bice: What is the Future of the Museum?, in: *frieze* 175, S.120-126, S.123, Übersetzung CL.

503McClellan, Andrew: What is the Future of the Museum?, in: *frieze* 175, S.120-126, S.125, Übersetzung CL.

504Castillo Deball, Mariana: What is the Future of the Museum?, in: *frieze* 175, S.120-126, S.126, Übersetzung CL.

konfliktträchtig. Jennifer Allen betont die gravierenden Unterschiede dreier Verbindungen von Ästhetik und Politik:

„Benjamin warnte vor der im Faschismus stattfindenden Ästhetisierung von Politik. Die korrekte Strategie bestehe in der Politisierung von Ästhetik. [...] Fusion sei Propaganda.“⁵⁰⁵

Intensivierung der politischen Perspektive in Kunst bedeutet keine Zunahme politischer Aspekte in Kunst, da diese Unterscheidung eine künstliche Trennung darstellt: „Kunstproduktion war immer mit Politik verbunden, sei es als Propaganda oder als Ergebnis von Mäzenatentum.“⁵⁰⁶ Nicht minder willkürlich nimmt sich die Trennung zwischen mehr und weniger authentischer Kunst aus, weswegen wahre Kunst unvereinbar ist mit wahrer Kunst. Das Dilemma, dass Kritik einer Norm eine alternative nahelegt, ist eine Konstante der Fahndung nach Kriterien:

„Totalitarismus und Fundamentalismus vernichten Komplexität zugunsten von Ideologie. Kunst hingegen akzeptiert Widerspruch, Abweichung und Mehrdeutigkeit. [...] Keins der größten Kunstwerke stellt jemanden als Typus dar.“⁵⁰⁷

Anhand welcher Kriterien auch immer sich die „größten Kunstwerke“ identifizieren lassen, so sind sie jedenfalls durchaus vereinbar mit Typisierung, kann doch das Abstrahieren des Individuums zum Repräsentanten der Gruppe die Anekdote zum Gleichnis erweitern. So begegnet Jennifer Higgies Plädoyer für postmoderne Illusionslosigkeit im Brustton moderner Überzeugung moderner Überzeugungen des 20. Jahrhunderts mit deren Methode, nämlich dem Tausch vergangener gegen aktuelle Lehrmeinungen: Ideologie schlecht; Widerspruch gut. Die Kategorie politischer Kunst sei durch nahezu wahllose Ausrufung inhaltslos geworden sei. Zur Bestimmung politischer Kunst schlägt Higgie Kriterien vor, die sie als Kennzeichen „guter“⁵⁰⁸ Kunst bezeichnet und setzt so eine Wirkung mit einem Rang in eins, was alle politische Kunst zu guter Kunst qualifiziert.

Dan Fox definiert politische Kunst als solche, die sich mit Macht, Recht, Regierungsform oder Wirtschaft beschäftigt. Doch verharre sie oft im Illustrativen und ersetze Analyse durch Generalisierung.⁵⁰⁹ Foxs Fehlmeldung scheint berechtigt, wenn auch keine Fehlermeldung, da Illustration traditionell in den Bereich künstlerischer Kompetenz fällt, Analyse nicht. Was den Vorwurf der Generalisierung betrifft, legen die vier genannten Komplexe Verallgemeinerung nahe im Interesse von Anschlussfähigkeit. Die eingeklagte Analyse lässt sich mit kunstlosen Mitteln effizienter realisieren. Dass sie dennoch in künstlerischem Rahmen stattfindet, liegt laut Jens Hoffmann an der Kaschierung kreativer Resignation durch das Zertifikat politischer Ambition. Es bedürfe aber keiner Ausstellungsräume, um zu

⁵⁰⁵Allen, Jennifer: A Taste of Politics, in: frieze 148, S.13, Übersetzung CL.

⁵⁰⁶Higgie, Jennifer: Shouts & Murmurs, in: frieze 149, S.13, Übersetzung CL.

⁵⁰⁷Higgie, Jennifer: The Solace of Art, in: <https://frieze.com/article/solace-art>. [Letzter Zugriff 04.05.2019], Übersetzung CL.

⁵⁰⁸Higgie, Jennifer: Take Courage, in: frieze 127, S.11, Übersetzung CL.

⁵⁰⁹Fox, Dan: State of the Art, in: <https://frieze.com/article/state-art>. [Letzter Zugriff 27.04.2019], Übersetzung CL.

lesen, was in der Zeitung steht.⁵¹⁰ Auch Dan Fox bezeichnet die Mehrheit der sich kritisch gebärdenden Kunst als verhinderten Journalismus, der Berichterstattung zu Kunst erklärt.⁵¹¹ Sam Thorne hält die Diskrepanz zwischen Mittel und Zweck für Inkompetenz, da ästhetische Aufbereitung abstrakter Phänomene Künstler*innen überfordere.⁵¹² Das Attribut sozialer Relevanz werde kraft konditionierter Reflexe vergeben. „Das Publikum hat gelernt, Gesten als Kunst zu begreifen und somit als Teil einer Tradition“⁵¹³, wobei manche „Aktivitäten mehr gemein haben mit sozialen Projekten“⁵¹⁴. Alexander Alberro führt die Möglichkeit der Politisierung durch Bewusstseinsänderung ins Feld: „Kritische Kunst nimmt Objekten ihre Normalität, erschwert ihre Wahrnehmung, um Registrieren durch Denken zu ersetzen, zeigt, wie Wirklichkeit dargestellt und bedeutungsvoll wird [...] und ermöglicht alternatives Verständnis.“⁵¹⁵ Künstlerische Autonomie hingegen verhindere politische Einflussnahme, während interdisziplinäre Kollaboration den Aktionsradius erweitert: „Anbindung an soziale Bewegungen macht kulturelle Formen zum Teil eines größeren Prozesses. Isoliert bewirken sie keine Veränderung.“⁵¹⁶

Negar Azimi bezweifelt die Effizienz sozial engagierter Kunst, die während des ersten Jahrzehnts des 21. Jahrhunderts zugenommen habe. Verglichen mit auf konkrete Sachverhalte gerichteten Aktionen vergangener Künstler*innen seien aktuelle – insbesondere im globalen Westen – abstrakter und von breiter Übereinstimmung getragen. Die Mehrheit politisch motivierter Ausstellungen argumentiere unter Berufung auf Autoritäten, deren vereinfachte Thesen sich großzügig anwenden ließen. Die politische Impotenz von Kunst lasse Künstler*innen auf Kunstpädagogik ausweichen. Politische Kunst bekehre Bekehrte und gäbe Bekanntes bekannt. Doch Kunst als geschützter Ort, um Bestätigtes zu bestätigen, sei verzichtbar.⁵¹⁷

Die Selbstüberschätzung künstlerischer Reichweite begründet Dieter Roelstrate mit der Diskrepanz zwischen explodierendem Anspruch und implodierender Ansprache:

„Ein Gründungsmythos der Stammeskultur besagt, Kunst könne (und daher müsse) die Welt verändern; ihre gesellschaftliche Strahlkraft sei groß, und das sei gut so. [...] Der tatsächliche Einfluss hat abgenommen, u.a. wegen der Abhängigkeit von [...] immer speziellerem Wissen in einer Sprache, die immer weniger verstehen“⁵¹⁸.

Higgie scheint die unterbliebene Kommunikation als Verschwendung eines Privilegs:

⁵¹⁰Hoffmann, Jens: 29th Sao Paulo Biennial, in: frieze 136, S.120-121, S.120, Übersetzung CL.

⁵¹¹Fox, Dan: Josephine Pryde, in: frieze 132, S.189, Übersetzung CL.

⁵¹²Thorne, Sam: Political Parties, in: frieze 132, S.11.

⁵¹³Teixeira Pinto, Ana: Books, in: frieze 149, S.29-30, S.30, Übersetzung CL.

⁵¹⁴Lange, Christy: What Matters Most, in: frieze 149, S.112-117, S.116, Übersetzung CL.

⁵¹⁵Alberro, Alexander: Life Models, in: frieze 148, S.154-159, S.157, Übersetzung CL.

⁵¹⁶Alberro, Alexander: Life Models, in: frieze 148, S.154-159, S.157, Übersetzung CL.

⁵¹⁷Azimi, Negar: Good Intentions, in: frieze 137, S.110-115, Übersetzung CL.

⁵¹⁸Roelstrate, Dieter: Echo Chamber, in: frieze 148, S.26-27, S.27, Übersetzung CL.

„Magazine agieren auch als öffentliche Foren, und wir nutzen diesen Raum zur Stellungnahme.“⁵¹⁹

8.2 Ausgewählte Themen in *TzK*

Die folgende Zusammenstellung der in *TzK* behandelten Gegenstände besteht aus Appropriation, Biopolitik, Forschung, Institutionskritik, Kunstbetrieb, Kunstkritik, politischer Kunst, Populärkultur und Sammeln.

8.2.1 Appropriation

Explizite Übernahme arrivierter Kunstwaren und -dienstleistungen durch Künstler*innen ist für *TzK* insofern fundamental, als sie Kritik zum Gegenstand von Kunst erhebt, kann doch das Wiederholen und Präsentieren von Arbeiten Anderer als Untersuchen ihres Werts und ihrer Wirkung verstanden und als kritische Strategie bezeichnet werden, weswegen „'Appropriation Art' [...] Kunst 'Kritik' attestierte“⁵²⁰. Skepsis war aber nicht das alleinige Motiv für die künstlerische Beschäftigung mit renommierten Werken. Vielmehr „hatte sie nie ein rein kritisches Verhältnis zum Angeeigneten, sondern beinhaltete Faszination.“⁵²¹ Attraktion als Ursache der Auseinandersetzung trifft auch auf die ambivalente Beziehung von Autor*innen zu kritisierten Texten Anderer zu.

8.2.2 Biopolitik

Ursachen und Wirkungen der Internalisierung von Disziplinarmaßnahmen sind für *TzK* langfristig von Interesse, weswegen André Rottmann die gleiche Affinität auch in Kunstgeschichte findet – und das in nie zuvor gekanntem Ausmaß: „Mehr als jedes andere Feld theoretischer Untersuchungen haben Studien der Biopolitik [...] jüngere Kunstkritik und Kunstgeschichte inspiriert.“⁵²² Der Grund der Vorrangstellung besteht in der unter künstlerischen Verfahren beobachteten Mitwirkung an ihrer Fremdbestimmung. Die Verlagerung der Reglementierung ins Subjekt, das will, was es soll, veranlasst

„künstlerische Praktiken [...] mit Blick auf ihre Komplizenschaft mit einem wirtschaftlich-politischen Regime zu überdenken, das [...] mittels verinnerlichter Begriffe von Produktivität, Kreativität und individueller Freiheit [...] zu kontrollieren sucht.“⁵²³

519Fox, Dan / Heiser, Jörg / Higgle, Jennifer: 25 Things We Have Learned, in: <https://www.frieze.com/article/25-things-we-have-learned>. [Letzter Zugriff 13.11.2022], Übersetzung CL.

520Graw 2003, S.11.

521Graw, Isabelle: artnet Asks, in: news.artnet.com/art-world/interview-isabelle-graw-texte-zur-kunst-363479. [Letzter Zugriff 24.08.2023], Übersetzung CL.

522Rottmann, André: Zur Einführung, in: *TzK* 81, S.42-44, S.42.

523Rottmann, André: Zur Einführung, in: *TzK* 81, S.42-44, S.42.

Ebenso wie der von Biomacht abgeleitete Begriff der Biopolitik geht der der Gouvernemenalität auf Michel Foucault zurück, wird aber unbefangen erweitert, beispielsweise in der These, ein Unterhaltungsmagazin exerziere staatliche Macht: „Mit dem Ruf nach 'wahren Frauen' macht sich die *Brigitte* zum Sprachrohr der aktuellen Gouvernemenalität [...] indem sie das Leben ihrer Leser/innen abzugreifen sucht.“⁵²⁴ Graws Interpretation einer solchen Zeitschrift als politischer Handlungsträger bedarf der Erklärung: Die einst gebräuchliche Metapher des Abgreifens bezeichnet die Ermittlung und Verwertung von Information über die Leserschaft. Der Schritt vom Einkaufsberater der Konsumentinnen zum Erfüllungsgehilfen totalitärer Repression vollzieht sich über Kostenreduktion durch Ehrenamtliche. So ermuntert das Organ seine Leserschaft „selbst 'Model' zu werden – ein Appell, der sich perfekt in die augenblickliche ideologische Landschaft einfügt, wo Eigeninitiative und Selbstausbeutung das Gebot der Stunde sind.“⁵²⁵ Angesichts solcher Bereitwilligkeit begrüßt Graw unsoziale als emanzipative Gesten:

„In einer Epoche permanenter Anspannung und Erreichbarkeit ist es jedoch an der Zeit, neu über das Prinzip der DIVA nachzudenken. Dann zeigt sich nämlich, dass ihre Überreiztheit ein Modell der Selbstermächtigung liefern kann [...] gegen die herrschende Kooperations- und Verfügbarkeitsökonomie“⁵²⁶.

Manche Neologismen erweisen sich als Benennung des Selbstverständlichen, deren Formulierung negative Konnotationen weckt. „Kooperations- und Verfügbarkeitsökonomie“ ist die einzig vorstellbare Form von Ökonomie, da die Alternative in einer Wirtschaftsform bestünde, die auf Aggression und Abwesenheit gründet. Die „Epoche permanenter Anspannung“ ist ein Beispiel für die wiederholt formulierte These der Erst- und Einmaligkeit einer unvergleichlich anspruchsvollen Gegenwart. Das der Diva bescheinigte Brüskieren der Forderung nach Sozialverträglichkeit veranlasst den Wunsch der Kunstkritikerin, mit der auf ihrem Metier lastenden Erwartung ähnlich zu verfahren.

Das anschließende Zitat zum gleichen Thema beschreibt das Bemühen um soziale Anerkennung als Besorgnis erregendes Symptom: „Die Sendung *Trend Up Your Faces* ist hingegen vor allem ein erschütterndes Dokument für die kulturindustrielle Ausbeutung des mimetischen Begehrens.“⁵²⁷ Die Häufigkeit von Themen wie die Außenwahrnehmung der eigenen Person oder das Gleichgewicht von Beruf und Privatleben⁵²⁸ zeugt von persönlicher Anteilnahme. Gleiches gilt für die Diagnose sozioökonomischer Vorgänge als Indikator von Biopolitik / Neoliberalismus / Postfordismus, die vorwiegend unter dem Blickwinkel des Kunstbetriebs und der Bekleidungsindustrie gestellt wird. Ökonomische Bezüge könnten

⁵²⁴Graw, Isabelle: Mode und Lebendigkeit, in: TzK 78, S.66-77, S.77.

⁵²⁵Graw, Isabelle: Mode und Lebendigkeit, in: TzK 78, S.66-77, S.68.

⁵²⁶Rinck, Monika: Das Prinzip Diva, in: TzK 84, S.107-111, S.107.

⁵²⁷Graw, Isabelle: Wir sind links!, in: <https://www.taz.de/!350709/>. [Letzter Zugriff 27.07.2022].

⁵²⁸Graw, Isabelle: Kinder der Kunstwelt, in: www.spikeartmagazine.com/de/artikel/isabelle-graw-uber-kinder-der-kunstwelt. [Letzter Zugriff 04.05.2019].

kulturelle Themen erweitern, vorausgesetzt sie sind nicht allgemein bekannt, was auf Mechanismen der Mode- und Unterhaltungsindustrie bedingt zutrifft, wie etwa: „Ziel ist [...] einen eigenen Stil zu prägen, auf den es im auf verwertbare Individualität zielenden neuen Geist des Kapitalismus ankommt.“⁵²⁹ Wirklich neu ist der Geist nicht. Die Produktion von Konsumgütern basiert auf der von Bedürfnissen und diese auf Mangel, weswegen es das Gefühl von Entbehrung ungeachtet kurzfristiger Befriedigung aufrecht zu erhalten gilt. Der Bedarf an Nachschub ist gewährleistet, sobald sich das Mitglied einer Gruppe als Individuum mit individuellen Anliegen begreift. Die an Konsument*innen ergehende Aufforderung, sich als vergleichbar und unvergleichlich, d.h. konkurrierende aber unnachahmliche Einzelne zu begreifen, steigert den Anspruch des Wettbewerbs: Um den eigenen Rang zu signalisieren, ist das Beste gut genug. Der Wunsch nach Vorsprung vor a) anderen und b) unterlegenen Kund*innen motiviert zur Personalisierung von ursprünglich Massenproduziertem, weswegen die Notwendigkeit des „eigenen Stil[s]“ die Nachfrage stabilisiert. Aufgrund der somit multiplizierten Erfordernisse lässt sich die gefühlte Einmaligkeit kapitalisieren als „verwertbare Individualität“. Da das Versprechen von Einzigartigkeit durch Konsum und dessen Monetarisierung seit den Anfängen der Marktwirtschaft existieren, überrascht ihre Erwähnung im Zusammenhang zeitgenössischer Kultur.

Ein weiteres Phänomen von begrenztem Neuigkeitswert, nämlich der Wunsch nach Anerkennung, entdeckt Graw in Cindy Shermans fotografiertem Bemühen um Selbstoptimierung:

„Wenn sich als älter geltende Frauen massiv Rouge auflegen [...] zeigt sich auch darin der Zugriff der Biomacht. Kaum entziehen kann man sich ihr, weil sie nicht etwa repressiv funktioniert, sondern uns subtil dazu bringt, ihre Ideale zu verwirklichen. Dieser, für die Biopolitik entscheidende Zug der Verinnerlichung ist es, um den Shermans Bilder beständig kreisen.“⁵³⁰

Oder auch die Autorin. Denn anders als die für ihre Wandlungsfähigkeit bekannte Performerin, die seit den 1970er Jahren an einer einzigen Protagonistin eine Vielzahl von Themen durchspielte, exemplifiziert Graw ein einziges Thema an einer Vielzahl von Protagonist*innen, wofür die folgenden Zitate Zeugnis ablegen. Das vorhergehende enthält eine Unstimmigkeit: Ihre These, Biopolitik funktioniere „nicht repressiv“ modifiziert Graw durch die Formulierung, selbige bringe „uns subtil dazu“. Der Entgegensetzung von Repression und Manipulation jedoch entgeht, dass beide Maßnahmen zum gleichen Ergebnis führen. Zutreffender wäre demnach: „Biomacht funktioniert repressiv, indem sie uns subtil dazu bringt.“ Der Wirksamkeit der Konditionierung mit dem Ziel der Identität von Sollen und Wollen trägt Graws anschließender Kommentar Rechnung: „Die Methoden [...] sind ihm ja keineswegs aufgezwungen worden – er hat sie vielmehr beobachtet und

⁵²⁹Titton, Monica: Mode in der Stadt, in: TzK 78, S.88-99, S.89.

⁵³⁰Graw 2010, S.432.

verinnerlicht, was ihre Durchschlagkraft [sic] erklärt.“⁵³¹ Die Attraktivität der Repression besteht in der Freiheit von Verantwortung: „Diese Orientierung an externen Vorgaben ist [...] im Sinne einer Entlastung des Subjekts zu verstehen, das sich schließlich ganz bewusst dafür entscheiden kann, sich einer äußeren Instanz zu überlassen.“⁵³² Die Möglichkeit bewusster ist jedoch nicht mit freier Entscheidung zu verwechseln, sondern Folge des Abwägens von Selbst- und Fremdbestimmung: Vor die Wahl gestellt zwischen der Mühe eigener Entwürfe und der Akzeptanz bestehender, entscheidet man sich für Letzteres. Zur Erkenntnis „dass die Mode [...] auf Verinnerlichung [...] ihrer Vorgaben zielt“⁵³³ merkt Graw an: „Etwas hat der Neoliberalismus mit Biopolitik gemein: Beides sind moderne Formen der politischen Macht, die [...] mit unserer Bereitschaft rechnen, die von ihnen beförderten Ideale zu verinnerlichen.“⁵³⁴

Ungeachtet der Möglichkeit, dass auch andere Gesellschaftsordnungen auf Verinnerlichung von Restriktionen beruhen, ist wesentliches Merkmal solcher Integration von Fremdkörpern ihre Unkenntlichkeit durch Zueigenmachen sowie Genuss, denn das Bedürfnis nach Befolgen der Direktiven „zuzulassen und auszuleben, kann nebenbei bemerkt auch Spaß machen.“⁵³⁵ Fazit: Es gibt kein richtiges Leben im falschen, und das ist gut so, denn Spaß muss sein. „Natürlich sind wir in diese Widersprüche verstrickt. [...] Diese Auseinandersetzung bringt uns aber Spaß, und wir sehen uns nicht als Opfer des Systems.“⁵³⁶ Die subjektive Wahrnehmung, die entscheidet, ob sich jemand „als Opfer des Systems“ sieht, sollte Gegenstand der Analyse sein, nicht ihr Ergebnis: Warum erlebt man sich als aktiv oder passiv? Sind Konsument*innen Opfer? Wenn ja, wovon: Bedürfnissen oder deren flüchtiger und daher chronisch unbefriedigender Befriedigung? Was wird als Spaß empfunden: Die sich selbst erhaltende Aktivität vorübergehender Bedürfnisbefriedigung durch Jagen und Sammeln, oder aber ökonomische und soziale Überlegenheit, Sinnstiftung, Wettbewerb? Das im nächsten Zitat enthaltene Anführen des Kulturbereichs als Ort der Disziplinierung des Privaten verdankt sich der Auffassung, dass dort Arbeit und Freizeit sichtbarer verzahnt sind als in sonstigen Sektoren. Verhaltensmerkmale des sogenannten Culturepreneurs jedoch in anderen ambitionierten Persönlichkeiten:

„Die Begeisterung der Medien speziell für den markterfolgreichen Künstler hängt [...] damit zusammen, dass er dem gesellschaftlichen Ideal des 'unternehmerischen Selbst' [...] entspricht. Im Bild des markterfolgreichen Künstlers kommen jene

531 Graw 2010, S.153.

532 Graw, Isabelle: Mode und Lebendigkeit, in: TzK 78, S.66-77, S.69.

533 Graw, Isabelle: Mode und Lebendigkeit, in: TzK 78, S.66-77, S.76.

534 Graw, Isabelle: Wenn das Leben zur Arbeit geht, in: TzK 73, S.45-63, S.53.

535 Graw, Isabelle: Mode und Lebendigkeit, in: TzK 78, S.66-77, S.69.

536 Kleefeld, Stefanie: Interview Macht Arbeit, in: TzK 73, S.107-115, S.111.

Kompetenzen zusammen [...] die [...] gefragt sind.“⁵³⁷

Die Notwendigkeit des „unternehmerischen Selbst“ findet sich in allen auf Eigeninitiative gründenden Berufen. So sind Angehörige der Kreativwirtschaft „Verkörperungen der neuen Ökonomie und damit die selbstexperimentelle Avantgarde einer Lebensnorm, die bis ins Mark unternehmerisch ist, da sie permanent in die eigene Kreativkraft, die Erweiterung von Netzwerken und die Intensivierung von Produktivität investieren müssen. Gleichzeitig ist der Kunstmarkt [...] der Ort, an dem Persönlichkeiten, Affekte, Selbstentwürfe und Bilder gehandelt werden.“⁵³⁸

Auch diese Ökonomie ist nicht „neu“, sondern etabliert, hat sich doch das Experimentieren mit eigenen Grenzen zur Optimierung der Arbeitskraft effektiver erwiesen als Dienst nach Vorschrift, weswegen die „Avantgarde“ einen wachsenden Teil des Arbeitsmarktes ausmacht. Auch „Kreativkraft“ – die Verbindung von Kreativität und Arbeits- oder Produktivkraft soll den Beitrag der „Verkörperungen“ zur „Lebensnorm“ verdeutlichen – ist nicht allein Voraussetzung künstlerischen Handelns als vielmehr von Problemlösen allgemein. Desgleichen ist „Erweiterung von Netzwerken“ Ausdruck der Notwendigkeit, Verbündete zu gewinnen und somit überlebenswichtig für alle am Wettbewerb Teilnehmenden, und „Intensivierung von Produktivität“ unverzichtbar in allen Branchen, wo Stabilität Stagnation bedeutet. Insofern sind alle kommerziellen, politischen und sozialen Zusammenhänge „der Ort, an dem Persönlichkeiten, Affekte, Selbstentwürfe und Bilder“ gesät und geerntet werden, was den Schluss nahelegt, diese allseits begehrten Qualifikationen seien letztlich „Ideen, wie man sie genauso in Management-Handbüchern finden kann“⁵³⁹ sowie die Frage: „Waren die Verhältnisse im Kunstbetrieb womöglich immer schon postfordistisch?“⁵⁴⁰ Oder der Fordismus präkunstbetriebig? Wie auch immer man den Tausch individueller Ressourcen gegen materielle Entlohnung nennt, so lässt sich die schon immer die bezahlte Arbeitszeit übersteigende Investition von Energie und Zeit der Beschäftigten als „bis ins Mark unternehmerisch“ bezeichnen. Der Unterschied zwischen aktuellen und vergangenen Anforderungen besteht in einer in „immer stärker“ angedeuteten Steigerung: „In den neuen Arbeits- und Produktionsprozessen geht es [...] immer stärker darum, persönliche Fähigkeiten, kognitive Kompetenzen, Affektivität und Beziehungsfähigkeit einzubeziehen, und [...] Identifikation mit den Prozessen und Zielen der Arbeit zur Norm zu machen.“⁵⁴¹ Identifikation war bereits die Norm, bevor die reduzierte Verbindlichkeit in Beschäftigungsverhältnissen die Erwartung von Loyalität senkte.

Trotz dieser Übereinstimmungen angestellter Beschäftigten im freien Markt und selbständiger im Kultursektor scheint Graw in Letzterem die Privatsphäre in höherem Maß

⁵³⁷Graw 2010, S.158-159.

⁵³⁸Saar, Martin: Zur Einführung, in: TzK 81, S.50-53, S.52.

⁵³⁹Brennan, Timothy: Et sous la plage ...?, in: TzK 101, S.35-55, S.43.

⁵⁴⁰Graw 2010, S.347.

⁵⁴¹Saar, Martin: Zur Einführung, in: TzK 81, S.50-53, S.51-52.

als Produktionsmittel funktionalisiert, insofern als „sämtliche Aspekte unseres Lebens [...] einem Prozess der ökonomischen Optimierung unterworfen werden. Daraus folgt, dass es besonders selbstdarstellerische Qualitäten, persönliche Idiosynkrasien und die Ersetzung einer traditionellen Produktion durch Kommunikation sind, die [...] zur Arbeit gehen.“⁵⁴² Dass „selbstdarstellerische Qualitäten“ Sympathie von Arbeitgeber und Kundschaft, Respekt von Mitbewerbern sowie Vertrauen von Angestellten und Wähler*innen fördern, beweist das für Erfolgsgeschichten fundamentale Rollenspiel. Auch „Idiosynkrasien“ im Sinne einprägsamer Eigenschaften trugen zum Wiedererkennungswert bei. „Kommunikation“ hingegen war zwar Bestandteil der Initialisierung und Entwicklung von Herstellung und Vertrieb, hat aber in der Informationsgesellschaft tatsächlich an Einfluss gewonnen, wenn auch „traditionelle[n] Produktion“ nicht ersetzt.

Zwei Repräsentanten der Begegnungskultur ruft Graw auf „die Natur dieses im Kulturbetrieb bekanntlich enorm verbreiteten Typus von 'Freundschaft' genauer zu hinterfragen“, weil „Kontakte das höchste Gut darstellen“ und Begegnung „allein schon Bedeutung stiftet.“⁵⁴³ Das im weiteren Verlauf beharrliche Umkreisen des Topos versucht der letzte Satz ungeschehen zu machen:

„An einer Stelle sagt Obrist beispielsweise frei heraus, dass es ihm um das Knüpfen von Netzen gehe, wobei [...] Dax den Vernetzungsimperativ so weitgehend verinnerlicht hat, dass er sich nun seinerseits unausgesetzt vernetzt. Auch dieses Gespräch ist ein Beispiel für Vernetzung um der Vernetzung willen. Darüber ein Lamento anzustimmen, führt jedoch nicht weit.“⁵⁴⁴

Was Graw nicht hindert, es gelegentlich zu tun, etwa am Beispiel des Parvenüs:

„Er produziert sich selbst. In diesem Sinne scheint er dem immateriellen Arbeiter unserer Tage zu gleichen [...] Sämtliche Maximen des Postfordismus [...] hat der Parvenü längst verinnerlicht“⁵⁴⁵.

Die hier aufgeführten, mal biopolitisch, mal postfordistisch kontextualisierten Charakteristika sind zeitlose Voraussetzungen der Erwerbstätigkeit, ähnlich derer, die Graw zur Beschreibung von Neoliberalismus heranzieht:

„Neoliberalismus bedeutet aber auch, dass der Markt in jene Bereiche ausgreift, die [...] von dessen Bewertungslogik ausgenommen angesehen wurden [...] Diese Bereiche unterliegen nun dem ständigen Zwang zu ökonomischer Optimierung“⁵⁴⁶.

„Wenn sich aber gesellschaftliche Produktion heute in erster Linie über

⁵⁴²Graw 2010, S.109.

⁵⁴³Graw, Isabelle: Wer mit wem, in: www.textezurkunst.de/de/articles/wer-mit-wem-uber-das-obrist-portrat-der-spex/. [Letzter Zugriff 27.07.2022].

⁵⁴⁴Graw, Isabelle: Wer mit wem, in: <https://www.textezurkunst.de/articles/wer-mit-wem-uber-das-obrist-portrat-der-spex/>. [Letzter Zugriff 27.07.2022].

⁵⁴⁵Graw 2010, S.151.

⁵⁴⁶Graw, Isabelle: Wenn das Leben zur Arbeit geht, in: TzK 73, S.45-63, S.50.

'Kommunikation' definiert [...] stellst du dieses Leben gewissermaßen bereitwillig zur Verfügung.⁵⁴⁷

Die Modifikation von „bereitwillig“ durch „gewissermaßen“ bewirkt die Absolution einer produzierenden und kommunizierenden Person, die nicht anders kann, als ihr privates Tun in geschäftliches Kapital zu überführen, und das unter Gewaltandrohung: „Würde man beispielsweise jedes Ausnutzen von Kontakten, jedes Networking strikt vermeiden, riskierte man damit den sozialen Tod.“⁵⁴⁸ Die (Um-)Etikettierung von Agieren zu Reagieren in Gestalt des Gehorsams gegenüber Kommunikations-, Kooperations- oder Vernetzungsimperativen rechtfertigt Sozialverhalten als Resultat von Machtausübung. Doch unabhängig von der Frage, inwiefern Kommunizieren, Kooperieren und Kontaktpflege selbst- oder fremdbestimmt sind, handelt es sich bei diesen Formen der Erzeugung von sozialer Nähe um ein fundamentales Bedürfnis. Die Präsentation persönlicher Anliegen als Kollektivierung individueller Neigungen beschreibt Andrea Fraser, um im Bild zu bleiben, als Etikettenschwindel:

„Interesse an sozialen, psychologischen und politischen Theorien sowie ökonomischen Strukturen [...] scheinen [...] zu sein, was Bourdieu 'besondere, in hohem Maße sublimierte und verbrämte Interessen' nannte“⁵⁴⁹.

8.2.3 Forschende Kunst

Bevor sie in Verdacht der „Anbiederung von Kunst und Ästhetik an die Wissenschaften“⁵⁵⁰ gerieten, wurden kreative Verfahren parallel zu empirischen als analytische Werkzeuge genutzt:

„In den unterschiedlichsten Milieus der Kunst der Nachkriegszeit finden sich künstlerische Artikulationen, die den Bezug zu Forschung und zu wissenschaftlichen Konzepten suchen und die künstlerische Arbeit oft selbst als Untersuchungsmethode ansehen.“⁵⁵¹

Ebenso wie in selbstreflexiven Arten von Kunst besteht „eine entscheidende Perspektive von und für Forschung [...] in den vermeintlich einfachen Fragen: Für wen? Und: Warum?“⁵⁵² Bezüglich der Verwendung künstlerischer Verfahren als Ermittlungsmethode wäre 'Wie?' hinzuzufügen. Nämlich so: „Das 'neue Wissen', das [...] 'produziert' wird, muss bestimmte Kriterien erfüllen und von einer 'Gemeinschaft der Begutachtung und Bewertung' anerkannt [...] werden.“⁵⁵³ Erfüllen von Bedingungen und Ratifizierung durch Gremien sind integraler

547Graw 2010, S.247.

548Graw 2010, S.153.

549Fraser, Andrea: Über die soziale Welt sprechen ..., in: TzK 81, S.88-93, S.91.

550Loreck, Hanne: Spiegelstadien und Handlungen, in: TzK 84, S.176-179, S.177.

551Beckstette, Sven / Holert, Tom / Tischer, Jenni: Vorwort, in: TzK 82, S.4-5, S.4.

552Holert, Tom: Künstlerische Forschung, in: TzK 82, S.38-63, S.57.

553Holert, Tom: Künstlerische Forschung, in: TzK 82, S.38-63, S.49.

Bestandteil künstlerischer Ausbildung. Und damit enden die Gemeinsamkeiten auch schon, fehlt es doch „an Mitteln, die auch nur entfernt mit denen der Wissenschaftsbudgets vergleichbar wären.“⁵⁵⁴ Die Gründe für die Bereitschaft zur Finanzierung wissenschaftlicher Projekte sind zeitnahe Anwendbarkeit und Dividende, die Folge Zugang zu Drittmitteln: „In wirtschaftlich prekären Zeiten wie diesen stehen Fördergelder nur zur Verfügung, wenn die Vorhaben als Forschungsprojekt deklariert werden. Das schafft u.a. eine spezifische Antragsprache [...] die verwertbares Wissen [...] in Aussicht stellt“⁵⁵⁵. Widerspricht solche Vorwegnahme potentieller Wirkungen auch Ergebnisoffenheit, ist sie doch ein Erfolgskriterium: „Durch das vorab Projizierte kann das Suchen nach dessen Abschluss [...] quantifiziert werden.“⁵⁵⁶ Die so vergleichbar gemachten Erträge künstlerischer Ausbildungsgänge lassen sich weiter verwenden: „Die universitäre Reorganisation von künstlerischer Praxis [...] ist dabei unmittelbar in transnationale Prozesse der Ökonomisierung [...] integriert [um] 'Wissen' in eine Produktivkraft zu übersetzen“⁵⁵⁷. Künstlerische Informationsbeschaffung manifestiert sich in diversen Formen, Inhalten und Verfahren. Ob sie als gedanklicher oder sinnlicher Reiz Aufnahme findet, hängt von Erwartungen ab: Fakt, Fiktion oder Formvollendung?

„Das Publikum ist eingeladen, sich auf [...] Recherchen der Künstler/innen [...] einzulassen, kann sich jedoch auch auf die Kontemplation der ästhetischen Form der Präsentation des Recherchierten beschränken.“⁵⁵⁸

So sie erkennbar ist, denn die Klage über den Mangel an visueller Belohnung für Geistesertüchtigung begleitet konzeptuelle Arbeiten so zuverlässig wie deren Insistieren auf dem spröden Charme von Excel-Tabellen.

Da „alle Kunstwerke [...] für ökonomischen und symbolischen Profit verwendet werden können“⁵⁵⁹ ist die Verwertung künstlerischer Produkte und Prozesse als Waren und Dienstleistungen älter als das im europäischen 14. Jahrhundert entstandene Konzept Kunst. Zusammen mit ihrer Erfindungs- und Arbeitskraft werden deren Besitzer*innen innerhalb traditioneller Lehrsysteme nutzbar gemacht, etwa zur Ausbildung finanziell erfolgreicher Folgegenerationen, und das zum Verdross derer, die Kreativität für unvereinbar halten mit Funktionalisierung, „idealisieren diese Kunst doch gern als letzten Hort der Freiheit. Dabei wird oft gern vergessen, dass die [...] Meisterklasse auch nicht unbedingt ein solcher war.“⁵⁶⁰ Verglichen mit diesem des Nepotismus bezichtigten Förderkonzept verspricht

554Holert, Tom: Künstlerische Forschung, in: TzK 82, S.38-63, S.43.

555Dilleuth, Stephan: The Hard Way to Enlightenment, in: TzK 82, S.93-97, S.93.

556Dany, Hans-Christian: Marius und die Information, in: TzK 102, S.190-194, S.192.

557Holert, Tom: Künstlerische Forschung, in: TzK 82, S.38-63, S.43.

558Holert, Tom: Künstlerische Forschung, in: TzK 82, S.38-63, S.45.

559Fraser, Andrea: Was ist Institutionskritik?, in: TzK 59, S.86-89, S.88.

560Busch, Kathrin: Wissensbildung in den Künsten, in: TzK 82, S.70-79, S.71.

Forschungsorientierung „Abbau traditioneller [...] Abhängigkeiten in der Kunstausbildung.“⁵⁶¹

8.2.4 Institutionskritik

„Indem TzK eine Reihe präziser kritischer Instrumente und eine historische Analyse dieser zeitgenössischen Strategie bot, hat die Zeitschrift [...] beigetragen, diese zu kanonisieren.“⁵⁶²

Doch „Kunst, die 'die Strukturen und die Logik von Museen und Galerien' offen legt“⁵⁶³ und „als deren Unterstützer [...] diese Zeitschrift angetreten war – und als die sie sich [...] versteht“⁵⁶⁴ wirft ähnliche Fragen auf wie die der Forschung gestellten: Warum werden solche Offenbarungen als Kritik verstanden, und wer hat Interesse an ihnen? „Man denke nur daran, wie kritische Untersuchungen [...] willkommen geheißen werden. [...] so führt diese inflationäre Kritikbehauptung letztlich zur Neutralisierung jeder Möglichkeit, wirklich Kritik zu leisten.“⁵⁶⁵ Kritik wird sehr wohl wirklich geleistet, wenn auch an denen, die sich nun im Glashauss fühlen, „weil in die Inkraftsetzung von Verhältnissen zu intervenieren immer auch heißt, dass du selbst an ihrer Inkraftsetzung teilhast, wie bewusst du dir dessen auch immer sein magst.“⁵⁶⁶ Die Begründung der apodiktischen These stellt ein aller Kritik innewohnendes Dilemma dar: Die Auseinandersetzung bestätigt ihren Gegenstand in seiner Existenz, indem sie ihm Aufmerksamkeit widmet.

Sind es „vor allem institutionskritische Praktiken, die als äußeres Zeichen politischer Kunst gelten“⁵⁶⁷, tun sie das durch Thematisierung der ökonomischen Grundlagen kultureller Abläufe. Anders als sozial engagierte Kunst befasst sich Institutionskritik mit den Rahmenbedingungen von Kunst, statt Letztere als Rahmen für außerkünstlerische Belange zu nutzen, weswegen institutionskritische Anliegen „gegen jene Formen von Herrschaft gerichtet sind, die in ihrem direkten Betätigungsfeld wirksam sind. Das macht den Unterschied zwischen Institutionskritik und politischer Kunst oder Kulturaktivismus aus“⁵⁶⁸. „Man trug damit dem Wissen Rechnung, dass Rahmenbedingungen [...] zum Material gehören.“⁵⁶⁹ Doch da wiederholte Aufzählung der – nicht Rahmen- sondern konstituierenden – Bedingungen abnehmende Anteilnahme einer gelangweilten Öffentlichkeit hervorrief, zieht Fraser Gütertrennung zwischen gemeinnützigen und privatwirtschaftlichen

⁵⁶¹Beckstette, Sven / Holert, Tom / Tischer, Jenni: Vorwort, in: TzK 82, S.4-5, S.4.

⁵⁶²Liernur, Valentina: Selbstreflexive Subjekte, in: TzK 100, S.131-132, S.131.

⁵⁶³Fraser, Andrea: Was ist Institutionskritik?, in: TzK 59, S.86-89, S.87.

⁵⁶⁴Graw, Isabelle / Kleefeld, Stefanie / Rottmann, André: Vorwort, in: textezurkunst.de/70/vorwort-24/. [Letzter Zugriff 27.07.2022].

⁵⁶⁵Graw, Isabelle: Jenseits der Institutionskritik, in: TzK 59, S.40-52, S.42-43.

⁵⁶⁶Fraser, Andrea: Was ist Institutionskritik?, in: TzK 59, S.86-89, S.89.

⁵⁶⁷Beckstette, Sven / Draxler, Helmut / Graw, Isabelle / Tischer, Jenni: Vorwort, in: TzK 80, S.4-5, S.5.

⁵⁶⁸Fraser, Andrea: Was ist Institutionskritik?, in: TzK 59, S.86-89, S.88.

⁵⁶⁹Diederichsen, Diedrich: Apropos politische Kunst, in: TzK 80, S.81-83, S.82.

Interessenvertretern vor durch

„Abspaltung des marktdominierten Subfelds der Galerien, Auktionshäuser und Kunstmessen [...] Lasst den Kunstmarkt das Luxusgütergeschäft werden, das er im Grunde bereits ist. [...] Museen haben das Potenzial, zu Geburtsstätten eines neuen Kunstfelds zu werden, das aus dieser Spaltung hervorgehen könnte.“⁵⁷⁰

8.2.5 Kunstbetrieb

Fraser's Plädoyer wirft die Frage nach der Finanzierung des Feldes. Die nach der Finanzkrise 2008/09 verbreitete Erwartung der Rückkehr kunstbetrieblicher Maßlosigkeit zu 'natürlichen' Verhältnissen einer ahistorischen Periode vor der Erfindung der gemeinen Blase beruht auf einem so traditionsreichen wie evidenzarmen Ideal: „Wer darauf baut, dass das Pendel nun wieder weg vom 'schlechten' Markt hin zur 'guten' Kunst ausschlägt, klammert sich an eine falsche Polarisierung. Tatsächlich sind Kunst und Markt aufeinander verwiesen“⁵⁷¹.

Die folgende Dichotomie erweist sich als Identität, wenn nämlich zu entscheiden ist „ob eine künstlerische Praxis den zahlreichen Systemen des globalen Kapitals kritisch gegenübersteht oder an ihnen Anteil hat“⁵⁷². Sämtliche von *TzK* präsentierte Kunstarten tun Letzteres, viele beides. Doch Bewusstsein eigener Qualität als Tauschobjekt gewährleistet keine symbolische Qualität:

„Zwar machen diese Bilder keinen Hehl daraus, dass sie als Waren auf dem Kunstmarkt zirkulieren, doch erinnern sie zugleich eben auch daran, dass mit dieser Feststellung noch nichts über ihr spezifisch künstlerisches Angebot gesagt ist.“⁵⁷³

Trotz seiner konkurrierenden Bestandteile stellt sich das Kunstgeschehen als konzertierte Aktion dar: „Klassischerweise sieht sich die individuelle kritische Stimme selbst einer irgendwie systemisch operierenden Kulturindustrie gegenüber. In dem besonderen Fall der bildenden Kunst [...] könnte man sie durch den 'Kunstmarkt' ersetzen“⁵⁷⁴. Die Einsicht, dass „die Mitarbeiter/innen dieser Zeitschrift in demselben Maße mit dem Kunstmarkt assoziiert sind, wie sie sich die Freiheit herausnehmen [...] eine (fiktive) Position der Distanz zu ihm einzunehmen“⁵⁷⁵ bildet die Rechtfertigung innerer Emigrant*innen „auf einer [...] Fiktion von Distanz zu bestehen, bei gleichzeitiger Anerkennung ihrer Teilhabe an kapitalistischen Marktverhältnissen.“⁵⁷⁶

⁵⁷⁰Fraser, Andrea: L'1%, C'EST MOI, in: *TzK* 83, S.115-127, S.125.

⁵⁷¹Graw, Isabelle / Kleefeld, Stefanie / Rottmann, André: Vorwort, in: *TzK* 73, S.4-7, S.4.

⁵⁷²Edmonson, Tess: Dis, in: *TzK* 100, S.98-103, S.101.

⁵⁷³Graw, Isabelle: Fremdbestimmt ist selbstbestimmt, in: *TzK* 73, S.208-212, S.212.

⁵⁷⁴Diederichsen, Diedrich: Zur Einführung, in: *TzK* 81, S.45-49, S.46.

⁵⁷⁵Graw, Isabelle: Kanon und Kritik, in: *TzK* 100, S.51-57, S.57.

⁵⁷⁶Graw, Isabelle / Buchmann, Sabeth: Kritik der Kunstkritik, in: <https://www.textezurkunst.de/113/critique-art-criticism>. [Letzter Zugriff 23.07.2022].

8.2.6 Kunstkritik

Je geringer das finanzielle, desto höher das ideelle Honorar der Kunstkritik, beispielsweise wenn sich Redakteur*innen „erinnern, dass *Texte zur Kunst* niemals möglich gewesen wäre ohne diejenigen, die dort ihre (unterbezahlte) lebendige Arbeit investiert haben“⁵⁷⁷.

Am Beginn eines in Berlin in englischer Sprache stattfindenden Podiumsgesprächs mit Roberta Smith⁵⁷⁸, einem Vortrag im Jewish Museum⁵⁷⁹ und in der Kunsthalle Zürich⁵⁸⁰ bittet Isabelle Graw um Verzeihung für ihren Akzent. Graws Bescheidenheit ist umso bewegend, als die Mehrheit der Weltbevölkerung Englisch mit Akzent spricht und daher keiner Rechtfertigung bedarf. Die Unterwerfungsgeste lässt auf eine Platzierung innerhalb einer Hierarchie schließen, die Anpassung an Ranghöhere erfordert, sich aber durch vielsagende Formulierungen umkehren lässt. So erläutert Graw Kategorien der Kunstkritik anhand der Beobachtung, dass Smiths Beiträge in Tageszeitungen (= Massenmedien) ein größeres (= Laien-) Publikum erreiche als die ihren (= Fachpublikum). Um 'symbolic value' zu erklären, weist Graw die US-Bürgerin darauf hin, dass 'value' ein Synonym für 'worth' sei und führt die Herkunft des Wortes aus sowie Greenbergs Position und Bedeutung. Zur Sprache kommen außerdem Macht und Ohnmacht der Kunstkritik sowie Bedeutung von Kontakten. Kurz: Die Gelegenheit zum Austausch zwischen Kolleginnen, die im gleichen Metier zu verschiedenen Themen für verschiedene Klientels arbeiten, nutzt Graw für Informationen, die seit Mitte des 20. Jahrhunderts zum kunsthistorischen Curriculum US-amerikanischer Akademien gehören, angereichert mit persönlichen Steckenpferden.

8.2.7 Politische Kunst

Das Wortgespann kann Oxymoron als auch Tautologie sein: Schließen sich Politik und Kunst aufgrund von Wesensverschiedenheit gegenseitig aus, was politische Kunst zum Widerspruch in sich macht, oder aufgrund von Wesensgleichheit gegenseitig ein, weswegen unpolitische Kunst nicht existiert? Die Doppelnatur dieses damit von der Beschreibung zur Behauptung gewordenen Begriffs erfordert seine Klärung: „Doch was ist überhaupt das Politische an politischer Kunst und in welchem Verhältnis stehen Kunst und Politik? Und wie verhalten sich Anspruch, Rezeption und Wirkung politischer Kunst zueinander“⁵⁸¹? Die Aufzählung der drei Komponenten suggeriert ihre potentielle Diskrepanz. Alexander Alberro gelingt zumindest die verbale Vereinigung von *Vita activa* und *contemplativa*, die er –

⁵⁷⁷Graw, Isabelle: Zur Einführung, in: TzK 81, S.38-41, S.41.

⁵⁷⁸Graw, Isabelle: Criticism in the Expanded Field, in: vimeo.com/149403690. [Letzter Zugriff 31.08.2023], Übersetzung CL.

⁵⁷⁹Graw, Isabelle: The Economy of Painting, in: <https://www.youtube.com/watch?v=1JDthDEcmAs>. [Letzter Zugriff 31.08.2023], Übersetzung CL.

⁵⁸⁰Graw, Isabelle: Word on Pictures—Pun and Punishment, in: vimeo.com/113490999. [Letzter Zugriff 31.08.2023], Übersetzung CL.

⁵⁸¹Beckstette, Sven / Draxler, Helmut / Graw, Isabelle / Tischer, Jenni: Vorwort, in: TzK 80, S.4-5, S.5.

unlogisch aber dramaturgisch effektiv – kurz vor dem Schmelzpunkt als unschmelzbar bezeichnet: „Künstler [...] haben die Wahl zwischen der Kontemplation [...] oder der Beschäftigung mit sozialen Konflikten [...] Die interessanteste gegenwärtige Kunst findet sich dort, wo diese unvereinbaren Positionen verschmolzen werden.“⁵⁸²

Entgegen Graws Klage, dass manchen ästhetischen Kunstwerken „jede explizit gesellschaftskritische Dimension abgeht“⁵⁸³ will T.J. Demos „Ästhetik als etwas definieren, das seine eigene Form der Politik in sich birgt“⁵⁸⁴. Statt dem verbreiteten Argwohn zufolge den Gegenpol zu autonomer Kunst zu markieren, umfasse politische Kunst „Facetten zwischen einem künstlerischen und einem politischen Anspruch“⁵⁸⁵, was Raum zur Interpretation bietet: „Das Label 'politische Kunst' ist selbst zu einer Marketingstrategie geworden [...] um daraus höchst unterschiedliche Schlüsse zu ziehen.“⁵⁸⁶ Eine Variante solch eigenwilliger bis -nütziger Auslegungen ist die kreative Nutz(nieß)ung künstlerischer Infrastruktur: „Claire Fontaine arbeitet nicht zufällig im Bereich der Kunst, es war [...] der einzige Ort, wo wir weiter frei in allen Medien denken und experimentieren konnten.“⁵⁸⁷ Die Identifikation von Agieren, Kommunizieren und Produzieren als Kunst generiert häufig Anspruch auf finanzielle Unterstützung, Sichtbarkeit und professionellen Status. Das Prinzip der Präsentation der eigenen Agenda als gesellschaftlich anerkannte Disziplin hat Tradition: „Kunst ist in diesen Fällen eher Mittel als Zweck, sie wird an ein politisches und ideologisches Projekt angebunden, das weit über die Institution Kunst hinausgeht.“⁵⁸⁸ Zu diesen künstlerischen Trägern anderweitiger Anliegen gehören didaktische, ethische, ideengeschichtliche, historische, mythologische und religiöse Darstellungen.

Der Glaube, dass „politische Kunst als solche zu einem Genre wurde, das seinen Platz im Kunstbetrieb gefunden hat, ohne diesen [...] infrage zu stellen“⁵⁸⁹ – inwiefern sie das tut, steht hier nicht zur Diskussion – veranlasste das Ersetzen des belasteten Begriffs durch „ein nicht tot zu kriegendes Versprechen“⁵⁹⁰:

„Gemeinschaft, community, ist einer jener Begriffe, die im aktuellen Kunstgeschehen eine vergleichsweise hohe Anziehungskraft besitzen. Dabei scheint ein Gutteil seiner Attraktivität darin zu bestehen, dass er sich [...] eignet, an die Stelle des Politischen

582Alberro, Alexander: Gegenwartskunst, Publicity und das Vermächtnis der künstlerischen Avantgarde, in: TzK 74, S.40-44, S.44.

583Graw 2010, S.437-438.

584Demos, T.J.: Barbarei oder Sozialismus?, in: TzK 76, S.216-222, S.222.

585Creischer, Alice / Siekmann, Andreas: Tucumán Arde, in: TzK 100, S.141-145, S.145.

586Busta, Caroline / Magauer, Hanna: Vorwort, in: TzK 101, S.4-5, S.5.

587Kleefeld, Stefanie: Interview Macht Arbeit, in: TzK 73, S.107-115, S.111.

588Alberro, Alexander: Gegenwartskunst, Publicity und das Vermächtnis der künstlerischen Avantgarde, in: TzK 74, S.40-44, S.42.

589Creischer, Alice / Siekmann, Andreas: Tucumán Arde, in: TzK 100, S.141-145, S.143.

590Höller, Christian: Demokratie Wagen, in: TzK 81, S.222-224, S.222.

[...] gerückt zu werden.“⁵⁹¹

Letztlich kulminieren sämtliche Überlegungen zu Existenz, Grenzen und Möglichkeiten politischer Kunst in der Frage „wie Kunst sich in sinnvolle Konstellationen zu Politik, Gesellschaft, Kritik, Markt und Bildung bringen lässt.“⁵⁹² Eine solche Verbindung widerspricht dem in Teilen der Kunst des 20. Jahrhunderts geltenden Reinheitsgebot: „Der politische Künstler macht sich dadurch be-nutzbar, dass er die skeptische Verhandlung darstellt, die sonst nicht mehr vorkommt.“⁵⁹³ Allerdings trifft die These, es handele „sich bei der Idee einer politischen Kunst um ein Phänomen, das dem Autonomie-Primat der Moderne entgegensteht“⁵⁹⁴ nur auf moderne Perioden zu, die in *TzK* gern als formalistisch geführt werden, während Teile von Fauv- und Expressionismus, Dada, Futurismus, Verismus, Vortizismus, Konstruktivismus und Surrealismus explizit politische Ambitionen visualisierten. Von daher markiert künstlerische Selbstgenügsamkeit einen Pol moderner Positionen:

„Politische Kunst wird traditionellerweise als Gegenmodell zu solchen ästhetischen Programmen konzipiert, die sich gegenüber sozialen Kontexten und ökonomischen Bedingungen autonom verstehen [...] Aus dieser Kluft motiviert sich die Geschichte der Moderne zwischen avantgardistischem Engagement und modernistischer Weltferne“⁵⁹⁵.

Doch auch keinen äußeren Zwecken dienstbare Kunst kann politisch wirken, bietet doch „Beharren auf dem autonomen Status des Kunstwerks aktuell eine Möglichkeit [...] Eigenständigkeit auch bei gesellschaftspolitischen Fragen zu bewahren“⁵⁹⁶. Schließlich „verbirgt sich hinter der Förderung politisch-kritischer Kunst eine genaue Erwartungshaltung vonseiten der Politik.“⁵⁹⁷ Daher „hat sich längst gezeigt, dass [...] Kunst [...] Autonomie reklamieren muss, um [...] intervenieren zu können.“⁵⁹⁸ Andernfalls „werden so soziale Probleme nur symbolisch verdeckt und [...] dem Staat eine tatsächliche politische Auseinandersetzung erspart.“⁵⁹⁹ Die „Idee autonomer künstlerischer Bedeutungsproduktion“⁶⁰⁰ „fordert von Künstler/innen, sich intensiver mit den jeweiligen Ausstellungskontexten auseinanderzusetzen und über die Instrumentalisierung ihrer Arbeiten nachzudenken.“⁶⁰¹

591 Höller, Christian: Demokratie Wagen, in: *TzK* 81, S.222-224, S.222.

592 Kernbauer, Eva: Sperrige Naheverhältnisse, in: *TzK* 101, S.182-186, S.184.

593 NN: Ein Roundtablegespräch über politische Kunst, in: *TzK* 80, S.42-55, S.46-47.

594 Beckstette, Sven / Draxler, Helmut / Graw, Isabelle / Tischer, Jenni: Vorwort, in: *TzK* 80, S.4-5, S.4.

595 Draxler, Helmut: Der Fluch der guten Tat, in: *TzK* 80, S.34-41, S.35.

596 Beckstette, Sven / Draxler, Helmut / Graw, Isabelle / Tischer, Jenni: Vorwort, in: *TzK* 80, S.4-5, S.4.

597 Beckstette, Sven / Draxler, Helmut / Graw, Isabelle / Tischer, Jenni: Vorwort, in: *TzK* 80, S.4-5, S.4.

598 Draxler, Helmut: Der Fluch der guten Tat, in: *TzK* 80, S.34-41, S.35.

599 Lütticken, Sven: Taped Together, in: *TzK* 75, S.96-201, S.201.

600 von Hantelmann, Dorothea: Das Ritual konfigurieren, in: *TzK* 74, S.60-62, S.62.

601 Beckstette, Sven / Draxler, Helmut / Graw, Isabelle / Tischer, Jenni: Vorwort, in: *TzK* 80, S.4-5, S.4.

8.2.8 Populärkultur

Das in *TzK* missbilligte Interesse an bzw. der Wunsch nach positiven Sinneseindrücken wird als Interesse an der Textilbranche sublimiert, denn „Kunst und Mode waren immer schon untrennbar verbunden“⁶⁰². David Lieskes visuelle Sozialisation ist charakteristisch für die programmatische Distanz der Texte zu Kunst:

„Und es waren fast immer die Anzeigen, die meine Imagination ansprachen. Sie hatten einen viel größeren Einfluss auf mich als Künstler als die Werke von anderen Künstlerinnen und Künstlern oder als Museumsbesuche.“⁶⁰³

Robert Kulisek sieht Kleidung als Mittel der Mitteilbarkeit, an dem sich „viel über Kommunikation lernen“⁶⁰⁴ lässt, sowie über das kollektive Bewusste, ist doch die Produktion eines Designers „symptomatisch für den gegenwärtigen Zeitgeist, der weniger auf Experimente denn auf Sicherheit abzielt und auf eine Garderobe, die Existenzängste auf Abstand hält.“⁶⁰⁵ Die Präsentation exklusiver Konsumgüter als Instrument soziologischer Diagnose erfüllt *TzKs* Anspruch der Gleichbehandlung verschiedener visueller Codes, die Graws „gelegentliche[n] Ausflüge in die Mode“⁶⁰⁶ veranlasst und auffallende Kleidung auf dem Umschlag von fünf ihrer Veröffentlichungen seit 1999 „über strukturelle Affinitäten zwischen Veränderungen in Mode und Kunstbetrieb“⁶⁰⁷. Die Unterschiede zwischen beiden Arten von Zeichenträgern lokalisiert Graw auf der materiellen Ebene: „Dennoch ist Mode nicht gleich Kunst [...] Schließlich hat man es im Falle der Mode mit einer veritablen Industrie (Massenfertigung, Massenkonsum) zu tun“⁶⁰⁸ Bridget Rileys Desinteresse an einem Großteil visueller Kultur führt Graw als Beispiel eines restriktiven Kunstbegriffs an:

„Geradezu phobisch scheint Riley bis heute auf jegliche Form von Populärkultur zu reagieren, wenn man der überlieferten Anekdote Glauben schenkt, dass sie das Blättern in Zeitschriften meide wie eine ansteckende Krankheit [...] auch wenn der Gegensatz zwischen 'High' und 'Low' in der Gegenwartskunst als überwunden gilt.“⁶⁰⁹

Der in den letzten drei Worten anklingende Zweifel an der Identität beider ist Grundlage von *TzKs* beharrlicher Rückkehr zum Verhältnis Markt und Mode. Gerade weil der Gegensatz mancherorts „als überwunden gilt“, aber nicht ist, bemühen sich Teile der Zeitschrift um die

⁶⁰²Busta, Caroline / Graw, Isabelle / Magauer, Hanna: Vorwort, in: *TzK* 102, S.4-5, S.4.

⁶⁰³Kulisek, Robert / Lieske, David: Gatten müssen sterben!, in: *TzK* 100, S.173-179, S.177.

⁶⁰⁴Kulisek, Robert / Lieske, David: Gatten müssen sterben!, in: *TzK* 100, S.173-179, S.177.

⁶⁰⁵Graw, Isabelle: *artnet Asks*, in: news.artnet.com/art-world/interview-isabelle-graw-texte-zur-kunst-363479. [Letzter Zugriff 24.08.2023], Übersetzung CL.

⁶⁰⁶Graw 2010, S.18.

⁶⁰⁷Graw, Isabelle: *artnet Asks*, in: news.artnet.com/art-world/interview-isabelle-graw-texte-zur-kunst-363479. [Letzter Zugriff 24.08.2023], Übersetzung CL.

⁶⁰⁸Graw 2010, S.59.

⁶⁰⁹Graw 2003, S.195.

Verbindung von Kunst mit Aspekten der Alltagskultur. Domänen mit einer dem Textilsegment vergleichbaren Popularität wie Sport, Technologie allgemein und Verbraucher- und Unterhaltungselektronik im Speziellen sind so konsequent abwesend, dass ihr Fehlen, verglichen mit ihrem Stellenwert innerhalb von Kunst einem Boykott gleichkommt. Das Interesse an Jugendkultur hingegen erklärt die Verwendung von Zitaten seinerzeit aktueller Popmusik als Titel.⁶¹⁰ Gegenüber der Massenkultur bevorzugt Graw die gleiche Mischung von A- und Dissoziation wie gegenüber dem Kunstmarkt: „Grundsätzlich halte ich nach wie vor die Art Distanz von *October* zu Phänomenen des Mainstreams [...] für falsch. Ich würde eher eine andere Form der Distanz postulieren, die die eigene Verwickeltheit in diese Geschehnisse berücksichtigt.“⁶¹¹

Bildmaterial widmet man sich als Medium kommerzieller und politischer Kommunikation:

„Im Zeitalter der massenmedialen Bilderflut wird es immer wichtiger, die Wirkmechanismen visueller Zeugnisse zu begreifen. Wie sie politisch eingesetzt werden und welchen Traditionen sie dabei folgen“⁶¹². Folglich besteht „ein gesteigertes Bedürfnis, das Entstehen von Bildern und visual identities kritisch zu beleuchten. Bilder [...] beeinflussen [...] unser Verständnis von Realität und Geschichte. Sie sind zugleich entscheidende Mittel, mit denen sich gleichermaßen Konsum wie Politik manipulieren lassen.“⁶¹³

Ginge es nur um individuelle Aufnahme von Information, ließe sich die viel beklagte „Bilderflut“ durch das nicht minder strapazierte „Bildfasten“ eindämmen. Sozioökonomisch wie kulturell Verantwortungsbewusste jedoch müssen visuelles Material als Indikator nutzen weil „künstlerische Praktiken seit der Konzeptkunst sozial vorherrschende Codes, Medien und Morphologien angeeignet und verwendet haben und sich so an einem Machtregime ausrichten“⁶¹⁴. Der Forschungsauftrag gilt auch für solche Künste, die Aneignung und somit Bestätigung des Status Quo vermeiden, da sich Gegenpositionen ebenso am Abgelehnten orientieren.

Da Bekleidung Selbstentwürfe verdeutlicht, vermitteln Beschreibungen und folglich Interpretationen besessener und begehrter Garderobe Aussagen über das Selbstbild der Sprechenden. Die Einleitung eines Interviews mit einem Textildesigner dient dem Nachweis der Nähe zwischen dessen Prioritäten und *TzKs* Selbstverständnis. Der Befragte

„gilt als letzter Avantgardist der Haute Couture [...] Die Kleidung [...] ist streng, jedoch gepaart mit einer eleganten Lässigkeit [...] ebenso rau wie spröde. So wie auch der Designer selbst, der trotz – vielleicht aber auch gerade wegen – seiner ostentativ

⁶¹⁰Etwa *Justify my Love, More than a Feeling, More than This*.

⁶¹¹Graw, Isabelle: *artnet Asks*, in: news.artnet.com/art-world/interview-isabelle-graw-texte-zur-kunst-363479. [Letzter Zugriff 24.08.2023], Übersetzung CL.

⁶¹²Werckmeister, Otto Karl: *Apocalypse Now*, in: *TzK* 83, S.174-177, S.175.

⁶¹³Faucheret, Anne: *Atlas in Bewegung*, in: *TzK* 81, S.240-244, S.240.

⁶¹⁴Rottmann, André: *Netzwerke, Techniken, Institutionen*, in: *TzK* 81, S.67-71, S.67.

rebellischen Haltung gegenüber den üblichen Vermarktungsstrategien der Modeindustrie [...] zum Liebling der Szene avancierte.“⁶¹⁵

Streng genommen bezeichnet die Klassifizierung „letzter Avantgardist“ das Ende der Vorhut, was ihn zum Teil der Truppe oder Beginn der Nachhut machte. Der Grund für die Inkonsistenz besteht im Wunsch, zwei positiv be-, aber einander entgegengesetzte Pole zwecks Aufwertung des Gegenstandes zu verbinden. Auch die Formulierung „ebenso rau wie spröde“ suggeriert die Verbindung von Widersprüchen, vereint aber lediglich zwei semantisch identische Adjektive. Ob „Szene“ ein zur Modeindustrie alternatives Bekleidungssegment meint oder eine soziale Gruppe jenseits der Textilspart bleibt offen – vermutlich weil die Mitteilung, dass jemand „zum Liebling der Szene avancierte“ auch ohne Spezifizierung attraktiv klingt. In umgekehrter Wortreihenfolge zeichnet die „elegante Lässigkeit“ eine Verkaufshilfe von TzK aus, diesmal in Form eines Sacks:

„Lala erreicht so eine zeitgenössische, lässige Eleganz. [...] In der Produktion von Textildrucken [...] benutzt Piedayesh ein grafisches Vokabular, das anmutig den Ethos eines modernen Urbanismus erfasst.“⁶¹⁶

Die aus dem Englischen übernommene statt -setzte Bezeichnung „Urbanismus“ bedeutet 'Stadtforschung', meint 'städtische Kultur' und verfügt über einen „Ethos“, der „anmutig [...] erfasst“ ist. Angesichts der konventionelle Logik übersteigenden Wortwahl lässt sich Graws bereits zitiertes Geständnis „Editionen waren immer unsere Achillesferse“⁶¹⁷ auf Werbetexte allgemein beziehen. Obwohl diese Anzeige den für Editionen folgt, werden die bei letzteren üblichen Preisangaben und Bezugsquellen im Fall des Werbegeschenks durch kunsthistorische Schlüsselreize ersetzt:

„In Abwandlung der Bildsprache des Pop umschließt eine Kordel, die an die französische Tradition von Seidentüchern erinnert, das ikonische Leopardmuster wie ein Gemälde im Rahmen. Durch die zusätzliche dekorative urbane Stilisierung der klassischen Typografie von *Texte zur Kunst* ist so ein Kulturaccessoire entstanden – ideal dazu geeignet, die jüngste Ausgabe von TzK mit sich herumzutragen.“⁶¹⁸

Sollte das fragliche Muster tatsächlich Übereinstimmungen mit der Ikonographie der Pop Art aufweisen, kehren die Ästhetik der Pop Art imitierende Konsumgüter Ursache und Wirkung um, da Pop Art kommerzielle Motive verwertete. Die Dichte der Referenzen bewirkt Assoziationsvielfalt, etwa durch Vergleich mit Seidentuch und Gemälde im selben Satz, oder das beziehungsreiche und definitionsarme „Kulturaccessoire“. Zwar spricht man im Zusammenhang mit Medien gemeinhin von der „letzten“ Ausgabe, doch

⁶¹⁵Titton, Monica: Rick Owens, in: TzK 78, S.78-81, S.79.

⁶¹⁶Rohleder, Alexandra: Mode für Alle!, in: TzK 78, S.254-255, S.254.

⁶¹⁷Graw, Isabelle: Viel Feind, viel Ehr, in: www.getidan.de/kritik/ingo_arend/19079/texte-zur-kunst/. [Letzter Zugriff 27.07.2022].

⁶¹⁸Rohleder, Alexandra: Mode für Alle!, in: TzK 78, S.254-255, S.254.

einleuchtenderweise wurde das hier missverständliche Adjektiv durch das positiv konnotierte Äquivalent „jüngste“ ersetzt. Die Bezeichnung eines Teils der optischen Identität einer Zeitschrift als „klassisch“ scheint seiner Zeit voraus, werden doch derartige Attribute rückblickend verliehen. Die „urbane Stilisierung“ verdankt sich abermals der nicht übersetzten Verwendung des englischen Adjektivs 'urbane' für 'elegant' oder 'kultiviert'.

Im Anschluss an das humorige Fazit „[e]ntgegen gängiger Klischees kennen sich Kunsthistoriker eben doch am besten mit Mode aus“⁶¹⁹ nobilitiert die Präambel zu einem Bericht über zwei Modeschöpferinnen und „ehemalige Studentinnen von T.J. Clark“⁶²⁰ selbige ebenfalls zu kunstwissenschaftlichen Bedeutungsträgerinnen:

„Es ist aber nicht nur die akademisch vermittelte Geschichte des Modernismus, die in den Entwürfen [...] wiederhallt. In einer fast schon ortsspezifisch zu nennenden Methode sind es die apokalyptischen Landschaften [...] welche die [...] Inszenierungen ihrer Fashion Shows beeinflussen. Kim Gordon bekennt sich zu der Macht, die Rodarte ihr verleiht.“⁶²¹

Da „Modernismus“ in *TzK* Anpassung an Doktrinen US-amerikanischer Kunst des 20. Jahrhunderts bezeichnet, ist vermutlich 'Moderne' gemeint. Deren universitäre Vermittlung dirigiert die Assoziationen Richtung Kunstgeschichte durch das Genre der „apokalyptischen Landschaften“ und darstellenden Künsten entnommene „Inszenierungen“. Die Formulierung von Verkaufsstrategien mit Hilfe des wissenschaftlich gebräuchlichen Begriffs „Methode“ wird unterstützt durch das „fast schon“ zutreffende Qualitätsmerkmal „ortsspezifisch“. Weswegen sich die Protagonistin zu der ihr verliehenen „Macht“ „bekennt“ statt sich ihrer zu erfreuen, ist dem medialen Rahmen geschuldet, innerhalb dessen „Macht“ als Synonym von Herrschaft der Rechtfertigung bedarf. Die Einleitung des darauf folgenden Artikels über Modeblogs endet mit einer bestenfalls als rhetorisch zu bezeichnenden Frage: „Oder unterliegen die dort entworfenen Modebilder nicht ebenso Schönheits-, Körper- und Modeidealen?“⁶²² Wem oder was sonst? Wen es nach Anschauungsmaterial verlangt, findet in den Fußnoten Links zu zwölf textilbezogenen Blogs. Das folgende Zitat stellt Mode in die Nachfolge historischer Kunst:

„Mode [...] entwickelt sich [...] als wichtige Quelle von Kreativität, zu einer vollwertigen Kunst, von der sie alle Funktionen hat. Sie erschafft 'Kompositionen, Gemälde, die möglicherweise die gleiche Bedeutung haben wie populäre oder religiöse Darstellungen der Vergangenheit, insofern sie Schönheit, Nacktheit, die Spannung zwischen Scham und Schamlosigkeit, Keuschheit, Versuchung, Lust und Erotik zeigt.“⁶²³

⁶¹⁹Gordon, Kim: Fossil Collections, in: *TzK* 78, S.82-87, S.83.

⁶²⁰Gordon, Kim: Fossil Collections, in: *TzK* 78, S.82-87, S.83.

⁶²¹Gordon, Kim: Fossil Collections, in: *TzK* 78, S.82-87, S.83.

⁶²²Titton, Monica: Mode in der Stadt, in: *TzK* 78, S.88-99, S.89.

⁶²³Monneyron, Frédéric: Die Bedeutung von Couturiers und Modezeitschriften, in: *TzK* 78, S.36-51, S.48.

Die Überlegung, ob Mode „Quelle“ oder Ausdruck von „Kreativität“ ist, scheint in diesem Zusammenhang weniger folgeschwer als die anschließend demonstrierte Notwendigkeit, gewichtige Termini wie 'Wert' respektvoll zu handhaben. Denn die von einer „vollwertigen Kunst“ angeregten Überlegungen bezüglich des von diesem Kriterium Ausgeschlossenen ergeben 'minderwertig', was Assoziationen von 'unwert' vorstellbar macht und geraten scheinen lässt, vielseitige Termini auf den Minenfeldern zu belassen, denen sie entnommen wurden. Es folgt das wagemutige Versprechen „alle Funktionen“ dieser makellosen Kunst zu vereinen. Deren Aufzählung würde die Frage nach künstlerischer Qualität ein für allemal klären. Warum hat sich noch niemand die Mühe gemacht, sie zu benennen? Abgesehen von einem diskret modifizierenden „möglicherweise“, das, würde man es a) beachten und b) ernst nehmen, die Aussage hinfällig machte, gibt die Inhaltsangabe bildwürdiger Sujets Anlass zur Frage, ob „populäre oder religiöse Darstellungen der Vergangenheit“ gelegentlich noch den ein oder anderen Inhalt aufweisen könnten abgesehen von sexuellen Signalen.

Ein weiteres Beispiel für die Adaption von Teilen der Konsumgüterproduktion an selbst gewählte Prioritäten liefert die folgende Präsentation von Textilentwurf als sozialpolitische Mission. Als „bekennender Fan der jüngsten Menswear-Kollektionen Pilatis sowie ein ehemaliger Mod und langjähriger kritischer Beobachter der Modeindustrie“⁶²⁴ beschreibt der Autor einem Designer dessen Unterstützung der ihrer offenbar bedürftigen Modeindustrie kraft „komplexe[r] Gesten [...] nicht nur für sich selbst“ durch „eine produktivere Debatte“ mittels Anhebung des „Kommunikationsniveaus“ auf „eine andere Kommunikationsebene“, „Verbesserungen“ für Kund- und Arbeiterschaft, kurz „Verantwortung für andere Leute“ nebst „persönliche[r] Freiheit“ innerhalb „eines größeren Zusammenhangs“ oder auch schlicht „Größeren“ samt „kollektiven Sinns“:

„Besonders fasziniert mich, dass Sie gesagt haben, Sie wären mehr daran interessiert, die Modeindustrie zu unterstützen, als ein großer Designer zu sein. Ich verstehe [...] dass Sie das Diskussionsniveau heben möchten, Verbesserungen für die Öffentlichkeit und für Ihre Designerkollegen erreichen wollen. [...] Damit entsteht also eine ganz neue Ebene der Verantwortung, und ein Charakteristikum Ihrer Arbeit sehe ich in dem Gefühl der Verantwortung für andere Leute [...] Vielleicht haben Sie die persönliche Freiheit gefunden [...] allerdings soll das Teil eines größeren Zusammenhangs sein. Sie [...] haben [...] diese Langzeitperspektive [...] dass Sie [...] komplexe Gesten einsetzen, um eine andere Kommunikationsebene zu erreichen. [...] Es geht um etwas Größeres, um einen kollektiven Sinn dafür, eine produktivere Debatte und bessere Bedingungen für eine Debatte zu erreichen, nicht nur für sich selbst.“⁶²⁵

Die Autorinnen des Vorworts von Nr. 78 gehen von einer erneuten oder erstmaligen – man

⁶²⁴Carpenter, Merlin: Fashion is Fun, in: TzK 78, S.52-65, S.53.

⁶²⁵Carpenter, Merlin: Fashion is Fun, in: TzK 78, S.52-65, S.62.

scheint sich nicht ganz einig, lässt sich doch einem „Einbruch“ nicht „erneut“ beiwohnen – Nähe von interesselosem und angewandtem Wohlgefallen aus:

„Während des diesjährigen Gallery Weekend in Berlin ließ sich erneut beobachten, wie sich die Kunstwelt [...] der Modewelt annähert [...] wie um den Einbruch des Celebrity-Prinzips in den Bereich der Gegenwartskunst zu illustrieren. Die [...] hierarchischen Einladungspolitiken ließen ebenfalls an die Sitzordnung auf einer Prêt-à-porter-Schau denken. [...] Auf den Straßen Berlins wimmelte es folglich nur so von aufwendig gestylten Menschen [...] Was die Outfits [...] betraf, währte man sich mitunter auf einer After-Fashion-Show-Party.“⁶²⁶

Die „hierarchischen Einladungspolitiken“ sind nicht nur traditionelles Steuerinstrument halböffentlicher Veranstaltungen, sondern selbstverständlicher Bestandteil von Vorbesichtigung, Eröffnung, Verköstigung und sonstiger Bezeugungen von Gastfreundschaft zwecks Pflege und Erweiterung der Klientel. Der Schluss vom Straßenbild auf das Publikum einer von zahlreichen Veranstaltungen in einer Großstadt gibt Anlass zur Überlegung, ob Verkehrswege „folglich“ die während des Galeriefestes erwartete Kostümierung spiegeln oder sich die Bekleidung im städtischen Raum womöglich einer Vielzahl von Motiven verdankt. Fest steht, dass seit der Öffnung von Museen für die Mittelschicht Ende des 18. Jahrhunderts Ausstellungsbesuche Kleiderordnungen unterliegen. Den Autorinnen zufolge verläuft die kausale Verknüpfung jedoch anders herum, da „es die Mode ist, die soziale Umbrüche antizipiert und nicht umgekehrt.“⁶²⁷ Ob Ursache oder Wirkung politischen Wandels kann an dieser Stelle nicht erörtert werden; zweifelsohne aber visualisiert Bekleidung Weltanschauungen. Insofern ist TzKs Entscheidung, den politisch ereignisreichen Sommer 2016 für ein viertes Heft zum Thema Textilmode zu nutzen, zeitgemäß, da der Rechtfertigungsdruck bezüglich der gesellschaftlichen Relevanz von Kultur proportional zu gesellschaftlichen Spannungen zunimmt, und gewöhnlich in die Erwartung mündet, dass künstlerische, und daher per definitionem nicht-funktionale Produkte und Prozesse gesellschaftlichen Wert erkennen lassen. Der Beitrag der Kunstzeitschrift zum Gemeinwohl besteht daher in der Erörterung der Verbindungen zwischen Bekleidung und bildender Kunst mit Hilfe von

„Modeprofilen [...] die das Spektrum der diskutierten Themen veranschaulichen: ein neuer Schwerpunkt auf Community [...] Ablehnung von Mega-Celebrity [...] Sportswear auf dem Runway, die Funktionalität auf ihren Signalwert reduziert.“⁶²⁸

Zeichenhafte Nützlichkeit bewirkt den angekündigten Bezug zum Kunstbetrieb:

„Wie sich das Kunstsystem der Mode angenähert hat [...] wurde auf diesen Seiten häufig analysiert. Angesichts der immer hektischeren Zyklen lernt nun die Mode verstärkt von der Kunst – von ihren Strategien, das System zu hacken, sowie von

⁶²⁶Graw, Isabelle / Titton, Monica: Vorwort, in: TzK 78, S.4-5, S.4.

⁶²⁷Graw, Isabelle / Titton, Monica: Vorwort, in: TzK 78, S.4-5, S.5.

⁶²⁸Busta, Caroline / Graw, Isabelle / Magauer, Hanna: Vorwort, in: TzK 102, S.4-5, S.4.

ihrer Arbeit mit Freundschaftsnetzwerken [...] indem es sich der klassischen Galerieausstellung als optimaler Gelegenheit bemächtigt, Umsatz zu machen [...] indem es [...] auf kollaborative Formen setzt.“⁶²⁹

Der viel versprechenden Bilanz, dass „sich das Kunstsystem der Mode angenähert hat“ zum Trotz, bedarf die Analogie künstlerischer „Strategien, das System zu hacken“ der Spezifizierung, um welches „System“ es sich handelt und was man sich unter „hacken“ vorzustellen hat. Die professionelle Nutzung privater Beziehungen ist Fördermittel diverser Sektoren jenseits kultureller und somit nicht zwangsläufig Zeichen der Annäherung. Die folgende Nennung künstlerischer Vernehmungstechniken enthält weiteren Raum zur Interpretation:

„Das explosiv gewachsene Auftreten künstlerischer Praktiken, in denen die Operationen der Publicity hinterfragt werden, zählt zu den wichtigsten Entwicklungen in der gegenwärtigen Kunst. Künstlerische Kollektive [...] haben Strategien zur Entmystifizierung [...] der Botschaften entwickelt, die von den dominanten Medien verbreitet werden.“⁶³⁰

Während „hinterfragen“ Reaktionen von 'bemerken' bis 'entkräften' bedeuten kann, ist mit „wichtigsten“ vermutlich 'charakteristische' gemeint, denn andernfalls wäre eine Erläuterung angebracht, inwiefern die Entwicklungen wichtig sind.

Ähnlich hohen Stellenwert wie der Bekleidungssektor genießt die Frage, wie mit Ausnahmepersönlichkeiten zu verfahren ist: „Statt uns über das Phänomen Celebrity-Kultur naserümpfend zu erheben, würde ich vorschlagen, dass wir es zu verstehen versuchen.“⁶³¹ Auch wenn damalige Beispiele keine später auftretenden Kategorien von Meinungsmachern beinhalten, lassen sich Ursachen und Wirkungen sozialer Distinktion psychologisch und soziologisch begründen. Graw zufolge ist die Ursache „offensichtlich“ und – wenig überraschend – „neoliberaler und biopolitischer“ Natur.

„Betrachtet man die Celebrity-Kultur als eine Gesellschaftsform, in der Einzelne [...] für die erfolgreiche Vermarktung ihres Lebens [...] belohnt werden, dann wird ihr neoliberaler und biopolitischer Subtext offensichtlich.“⁶³² „Wurden Stars noch für ihre darstellerischen Leistungen wertgeschätzt, so gilt die Bewunderung für Celebrities deren bloßer Existenz.“⁶³³

Gesellschaftlicher Status entsteht demnach ohne eigene Leistung. Abgesehen von der Tatsache, dass die Laufbahn jeder mehrheitlich anerkannten Person mit dem Beweis einer Kompetenz zumindest beginnt, wenn nicht gar darauf beruht, steht die vermeintliche

⁶²⁹Gysel, Jessica: Collective Soul, in: TzK 102, S.51-75, S.51.

⁶³⁰Alberro, Alexander: Gegenwartskunst, Publicity und das Vermächtnis der künstlerischen Avantgarde, in: TzK 74, S.40-44, S.41.

⁶³¹Graw, Isabelle: Wenn das Leben zur Arbeit geht, in: TzK 73, S.45-63, S.58.

⁶³²Graw, Isabelle: Wenn das Leben zur Arbeit geht, in: TzK 73, S.45-63, S.56.

⁶³³Graw, Isabelle: Wenn das Leben zur Arbeit geht, in: TzK 73, S.45-63, S.57-58.

Anstrengungslosigkeit der „erfolgreichen Vermarktung“ im Widerspruch zu der mit Marketing einhergehenden Investition von Energie plus Zeit. Diese Aufwendungen lassen auch Zweifel an der Unterscheidung von „Stars“ und „Celebrities“ aufkommen, erbringen doch beide „darstellerische Leistungen“ – angeblich im Gegensatz zu Künstler*innen:

„Während Celebrities ihr eigenes Produkt sind, verfügen bildende Künstler (mit Ausnahme von Performancekünstlern) üblicherweise über ein Produkt [...] das unabhängig von ihrer Person im Umlauf ist.“⁶³⁴

Neben der Spitzfindigkeit, dass Performance- keine bildenden Künstler*innen sind, wenn sie auch beide Kategorien besetzen können, bietet das vorhergehende Zitat Anlass zu zwei Richtigstellungen: „Celebrities“ sind weniger „ihr eigenes Produkt“ als vielmehr das dreier Gruppen: 1. Derjenigen, die an ihnen verdienen, nämlich Vertreter*innen der Waren und Dienstleistungen Prominenter, 2. derer, an denen Letztere verdienen: Konsument*innen ihrer oder der von ihnen beworbenen Artikel, 3. dem zahlenden Publikum ihrer Auftritte. Künstlerische Produkte sind noch nicht einmal nach dem Tod „unabhängig von ihrer Person im Umlauf“, weil ungeachtet biologischer Haltbarkeit das Interesse am Objekt über das am Subjekt erzeugt und darüber hinaus erhalten wird. Die Biografie, bzw. die aus verschiedenen Perspektiven erstellten Biografien der Produzent*innen bestimmen den Marktwert der Produkte, einschließlich posthumer Neubewertungen der Person, wie in Ungnade gefallene Persönlichkeiten und Preissturz ihres Ausstoßes belegen.

8.2.9 Sammeln

Motive, Strategien und öffentliche Rolle von Sammler*innen werden als Initiatoren und Generatoren eines von öffentlichen Kürzungen gebeutelten Kunstbetriebs geschätzt sowie seines Missverständnisses und -brauchs bezichtigt:

„Bürgerliche Sammlerinnen, Sammler und Sammlerpaare gehören spätestens seit dem frühen 19. Jahrhundert zu den wichtigsten Protagonisten des Kunstbetriebs. Dank finanzieller Mittel und mit persönlicher Leidenschaft förderten und fördern sie Künstlerinnen und Künstler und sichern so deren Überleben; sie können aber auch [...] mit ihren Leihgaben und Schenkungen öffentliche Institutionen und Ausstellungen bereichern. [...] Insofern] wäre die Entwicklung moderner und zeitgenössischer Kunst ohne sammlerisches Engagement [...] nicht vorstellbar. Dem philanthropischen Einsatz von Sammler/innen ist auch heute noch die Existenz einer Vielfalt an künstlerischen Positionen [...] zu verdanken. Gleichwohl ließen sich in den vergangenen drei Jahrzehnten Veränderungen im Auftreten und Handeln einer bestimmten sammlerischen Schicht beobachten“⁶³⁵.

Da diese Periode dem Alter von TzK überraschend ähnelt, war es nicht so, dass sich die

⁶³⁴Graw, Isabelle: Wenn das Leben zur Arbeit geht, in: TzK 73, S.45-63, S.57.

⁶³⁵Beckstette, Sven / von Bismarck, Beatrice / Graw, Isabelle: Vorwort, in: TzK 83, S.4-5, S.4.

besagten Veränderungen beobachten ließen – das wurden sie schon immer, denn Kenntnisnahme gehört zu den Anreizen des Sammelns – als dass sie beobachtet wurden: Von den Autor*innen. Dem Zitat zufolge scheint Kunstbesitz traditionell von Opferbereitschaft motiviert, bis der historische Ausnahmezustand eintritt: „Während das Sammeln [...] als mäzenatisch-wohlthätige Tugend galt, nutzt eine neue Generation von Sammler/innen ihren Kunstbesitz gezielt als Mittel zur Durchsetzung eigener Macht- und Wirtschaftsinteressen“⁶³⁶. Nachdem also Jahrtausende lang interesseloses Wohlgefallen den Kaufanreiz bildete, sucht „eine neue Generation“ einst selbstlos Rechtschaffener am Glanz ihrer Habe zu partizipieren: „Waren Sammler/innen bislang kaum einer breiten Öffentlichkeit bekannt, inszenieren manche ihr Tun heute offensiv medial, womit sie den Status von Celebrities anstreben“⁶³⁷. Solch niedere Beweggründe sind in der Tat beispiellos: Weder Adel und Klerus, noch Großbürgertum oder Koryphäen mit Ausstellungsfläche verfügten über nennenswerten Bekanntheitsgrad. Ein TzK-Autor kommt daher „zu dem Schluss, dass das Sammeln von Kunst zunehmend von einer ökonomischen Elite betrieben wird, für die es sowohl Investment als auch Lifestyle bedeute.“⁶³⁸ Mit der Erkenntnis, dass ökonomische Eliten Kunst zur Investition und Hebung der Lebensqualität nutzen, befinden wir uns endgültig an der Spitze aktueller Forschung. Die Nutzung kultureller Waren und Dienstleistungen als Anlage- und Repräsentationsobjekt wird datiert auf eine

„Periode, in der ein neuer Typus des Investmentsammlers omnipräsent wurde, der vielbeschworene Hedge-Funds[sic]-Manager [...] als wäre sein maßloses Verhalten allein das Problem. Speziell Sammler übertrafen sich dann gegenseitig darin, das Verschwinden dieses Typus im Zuge der Krise zu begrüßen. Man ging sogar so weit, diese neuen Instant-Sammler [...] als 'Wahnsinnige' zu bezeichnen, um sich selbst von jedem Verdacht der Spekulation reinzuwaschen.“⁶³⁹

„[F]ragwürdige Kooperationen zwischen Museen und Sammlern“⁶⁴⁰ haben Umfang und Vielfalt des Kultursektors erweitert:

„Nachdem die öffentliche Unterstützung für Kunst in Europa und Nordamerika seit den 1980er Jahren kontinuierlich zurückgegangen ist, muss man annehmen, dass dieser zunehmend konzentrierte private Reichtum direkt oder indirekt die enorme Zunahme von Museen, Biennalen, Studiokunst und kunstbezogener Ausbildungsprogramme, Kunstpublikationen, Aufenthaltsstipendien und Preisen in den letzten Jahrzehnten befördert hat.“⁶⁴¹ Denn: „Für viele Museen scheinen Kooperationen mit privaten Sammlungen oftmals die einzige Möglichkeit zu sein, um

636Beckstette, Sven / von Bismarck, Beatrice / Graw, Isabelle: Vorwort, in: TzK 83, S.4-5, S.4.

637Beckstette, Sven / von Bismarck, Beatrice / Graw, Isabelle: Vorwort, in: TzK 83, S.4-5, S.4.

638Beckstette, Sven / von Bismarck, Beatrice / Graw, Isabelle: Vorwort, in: TzK 83, S.4-5, S.4.

639Graw, Isabelle: Der grosse Wurf, in: TzK 76, S.96-201, S.200.

640Kleinmann, Adam: Press(Boxing), in: TzK 78, S.221-225, S.221.

641Fraser, Andrea: L'1%, C'EST MOI, in: TzK 83, S.115-127, S.121.

die für sie unerschwingliche zeitgenössische Kunst überhaupt präsentieren zu können.“⁶⁴²

Oder auch deren Eigentümer:

„Wieder einmal präsentiert das Haus der Kunst eine Privatsammlung. [...] Im Zentrum der Ausstellung stehen damit nicht einzelne Künstler/innen, historische Verknüpfungen oder ästhetische Strategien [...] Vielmehr ist der Blick hier auf das Wirken von Protagonisten im Hintergrund gerichtet“⁶⁴³.

Da „Protagonisten“ Handlungsträger sind und somit ihr „Wirken [...] im Hintergrund“ selbigen in den Vordergrund verkehrt, kommt die Inszenierung ihrer Kleinode deren Nobilitierung gleich: Eigentümer*innen überführen Eigentum in eine per definitionem prestigeträchtige Institution, anschließend deren Namen in die Ausstellungsgeschichte des Eigentums, und das somit prestigeträchtig rück-angeeignete Ex-Exponat in ihr Eigenheim:

„Die Idee, dass eine private Sammlung die niedrigen Ankaufsbudgets staatlicher Institutionen zu [sic] Nutzen beider Seiten kompensieren kann, endete manchenorts darin, dass der angebliche Mäzen seine durch museale Weihungen im Wert gestiegenen Schätze wieder abzog“⁶⁴⁴.

Teil 9 Kriterien zur Beurteilung von Kunstkritik

9.1 Wozu Kriterien?

Seit den 1960er Jahren zählten Werturteile immer weniger zum Zuständigkeitsbereich der Kunstkritik, da Kunst als nicht taxierbar galt und zudem Skepsis gegenüber (allgemein-)verbindlichen Aussagen aufkam. Die seither vorgebrachte Klage der Kompromittierung der Kunstkritik lautet, dass ihre 'ursprüngliche' Funktion der Rechtsprechung durch vordergründig wertneutrale, hintergründig affirmative Beschreibung verdrängt und somit Verkaufshilfe sei. Als Konsequenz wurde ab den 1990er Jahren der Ruf nach schamlos subjektiven Urteilen als Folge schamlos verallgemeinernder Vergleiche zwecks schamloser Errichtung von Hierarchien legitim. Das Benennen qualitativer Unterschiede sollte moralischen Bedenken geschuldeter Toleranz und der aus dieser Befangenheit resultierenden Zunahme fragwürdiger Kunst nicht länger mit schüchternem Schulterzucken und Nicken, sondern Messen und Wiegen begegnen, d.h. durch Analyse und Bewertung des ggf. zu leicht Befundenen. Neben diesen Unterscheidungsprozessen auf Grundlage formulierter statt stillschweigend vorausgesetzter Kriterien richtet sich die Aufmerksamkeit auf die das Werk erzeugenden Bedingungen der Produktion, Distribution, Rezeption und Publikation: In wessen Interesse wird Kunst von wem, wann, warum, wie, wo, womit produziert; von wem, wann, warum, wie, wo, womit verbreitet oder vertrieben; von

⁶⁴²Beckstette, Sven / von Bismarck, Beatrice / Graw, Isabelle: Vorwort, in: TzK 83, S.4-5, S.4.

⁶⁴³Stemrich, Gregor: Daled, not Dated, in: TzK 79, S.251-255, S.251.

⁶⁴⁴Kleinmann, Adam: Press(Boxing), in: TzK 78, S.221-225, S.221.

wem, wann, warum, wie, wo, womit wahrgenommen, und wer sagt das wann, warum, wem, wie, wo, womit?

Die Vermehrung kunstbezogener Information und Kommunikation durch interaktive Medien stärkte Mitspracherechte sowie ab- und unabsichtliche Fehlinformation. Abnehmende bis ausbleibende Reglementierung verdeutlichte die Notwendigkeit bewusster Auswahl von Informationsquellen. Die Betonung liegt auf „bewusst“ und „Quellen“, denn Auswahl erfolgt automatisch. Da Informationen nicht Rohmaterial, sondern Ergebnis seiner Verarbeitung sind, deren Parameter die Quelle bestimmt, ist sie, nicht die extrahierte Meldung ausschlaggebend. Die Selektion einer solchen Versorgungsstelle aber ist nicht allen Konsument*innen möglich. Während die Beurteilung der Zuverlässigkeit von Angaben Sachkenntnis erfordert, die die durchschnittlicher Verbraucher*innen übersteigt, können sie doch bestimmen, wem sie diese Kontrolle anvertrauen. Konsum von Kunstkritik erfordert somit weniger die Prüfung des Wahrheitsgehalts der Daten, wie es im Journalismus der Fall ist, als vielmehr die der Glaubwürdigkeit ihrer Lieferanten. Vertrauen in Medium und Autor*in äußert sich in der Bereitschaft, ihnen zu unbekanntem oder gemiedenen Gegenständen zu folgen in Erwartung der Wiederholung einer erlebten Belohnung, beispielsweise in Gestalt einer Einsicht. Die Entscheidung für eine Quelle vollzieht sich auf Grundlage von Urteilkriterien, und sie müssen über drei Eigenschaften verfügen:

1. Existenz: Kriterien muss eine Existenzberechtigung zuerkannt werden, um sie zu entwickeln. Infolge der Negation dauerhafter Werte⁶⁴⁵ galt der Verzicht auf Urteile als Beweis der Qualität der Auseinandersetzung. Das bis in die 1990er Jahre vorrangige Anliegen der Unvoreingenommenheit schloss verbindliche Maßstäbe aus. Jede künstlerische Arbeit habe lediglich dem ihr inhärenten Anspruch zu genügen und sei nicht an äußeren messbar. Allgemeingültige Kriterien galten als nicht existent.
2. Nachvollziehbarkeit: Paradoxe Formulierungen mögen die Vielschichtigkeit des Gegenstands spiegeln, tragen aber nicht zur Erkenntnis des Um- statt Erfassten bei. Kriterien dienen der Formulierung künstlerischer Ziele und der Verdeutlichung ihres Erreichens oder Verfehlens.
3. Anwendbarkeit: Kriterien müssen sich unbeschadet von kontingenten Bedingungen und individuellen Akteuren anwenden und auf andere Gegenstände übertragen lassen.

9.2 Einzelne Kriterien zur Beurteilung von Kunstkritik allgemein

Es folgen Eigenschaften, die gewährleisten, dass Kunstkritik die Untersuchung ihres Gegenstands bereichert.

9.2.1 Aktualität

⁶⁴⁵ Die Anfänge des sog. Relativismus lassen sich Ende des 19. in Nietzsches „Perspektivismus“ nachweisen, wenn es sich nicht gar um einen bereits vorher wiederkehrenden Zweifel an absoluten Aussagen handelt.

Je nach Medium überwiegt Ansprache einer Öffentlichkeit oder aber fachspezifischen Klientel. Jede Zielgruppe befindet sich auf einem ihr eigenen Stand, den der aktuelle Beitrag fortsetzt – wissend, welche Argumentation er ergänzt, welchem Klärungsbedarf er nachkommt, welchen Kreis er schließt. Bekanntgabe des Bekannten durch Unkenntnis vorhergehender Entwicklungen können bestenfalls das Interesse an, andernfalls das Vertrauen in die Kompetenz von Autor*in und / oder Medium reduzieren. So erfordert die Teilnahme am Diskurs zu „wissen, ob das, was gerade läuft, These, Antithese oder Synthese ist.“⁶⁴⁶

9.2.2 Evokative Kraft

Räumlich und zeitlich entfernte Gegenstände werden sprachlich rekonstruiert; verbale und synästhetische Bezüge verdeutlichen einen Sinnesreiz durch Aufrufen eines anderen. Die Suggestion konkretisiert Abstraktes.

9.2.3 Erweiterung des Kunstbegriffs

Der Anwendungsbereich von Kunstkritik lässt sich ausdehnen durch Vermittlung der künstlerischen Relevanz eines außerhalb von Kunst liegenden Gegenstands, wobei die Argumentation regelmäßig zu künstlerisch signifikanten Aspekten zurückkehrt.

9.2.4 Heterogenität

Um das beabsichtigte Verständnis der Botschaft zu gewährleisten, basiert kommerzielle und politische Kommunikation auf Eindeutigkeit. Die ergebnisoffene Form von Kommunikation namens Kunst hingegen vollzieht sich über unterschiedliche bis widersprüchliche Formen und Inhalte. In Übereinstimmung mit ihrem konfliktfreudigen Gegenstand beinhalten kunstkritische Texte Antagonismen wie anekdotische und statistische Argumentation, Andeutung und Ausführung, Askese und Opulenz, Dilettantismus und Virtuosität, Eloquenz und Stammeln, Entschlossenheit und Zögern, Experiment und Routine, Fach- und Umgangssprache, Flexibilität und Rigorosität, formaler und vertraulicher Ton, Improvisation und Methode, Intimität und Verfremdung, Intuition und Positivismus, Irrationalität ästhetischer Erfahrung und Rationalität ihrer Verarbeitung, Konzentration auf lokale und globale Ereignisse, bzw. Vergangenheit, Gegenwart, Zukunft und Zeitlosigkeit, Konzept und Perzept, Mangel und Überfluss, Präzision und Unschärfe, schnelle Aufnahme und langsame Verarbeitung von Information, simplistische und technizistische Ausdrucksweise. In der Mehrzahl der Texte überwiegt jeweils ein Pol, da die Anpassung an einen durchgehenden Modus leichter fällt als das Nachvollziehen ständigen Wechsels.

9.2.5 Informationsgehalt

⁶⁴⁶NN: Rezension Diedrich Diederichsen Sexbeat, in: www.deutschlandfunk.de/sexbeat-100.html. [Letzter Zugriff 23.07.2022].

Niklas Maak beschreibt metaphorisch ein Verfahren, das in Literaturwissenschaft ziel-, in Kunstkritik irreführend ist: „Um ihm brisante Informationen abzugewinnen, muss man den Text gegen das Licht halten wie einen Bernstein und nach Einschlüssen fahnden.“⁶⁴⁷ Denn anders als mit Polyvalenz und Bedeutungsoffenheit operierende Belletristik werden von Kunstkritik Unmissverständliches erwartet:

„Kunstwerke gelten als 'Gedanken anregend', aber die erregten Gedanken werden selten formuliert [...]. Ferner 'werfen' Kunstwerke 'Fragen auf', die sich als derart allgemein erweisen, dass sie Antworten erübrigen. Stattdessen wird Kunstwerken das 'Untersuchen' von allem möglichen bescheinigt.“⁶⁴⁸

9.2.6 Konfliktbereitschaft

Da die Entwicklung eines Potenzials mit seiner Benennung beginnt, vervollständigt Kritik ihren Gegenstand – auch entgegen der Überzeugung anderer Exeget*innen:

„So plädiere ich dafür [...] kritisch-politische Potenziale wahrzunehmen, auszuloten und zu verteidigen; und ich schreibe der kunstkritischen Rezeption [...] die Verantwortung zu, zur Aktivierung und Realisierung solcher Potenziale beizutragen.“⁶⁴⁹

9.2.7 Literarische Qualität

Was zu Eigenschaften geschriebener und gesprochener Kommunikation zu sagen ist, wurde 1851 von Arthur Schopenhauer gesagt. Da *Ueber Schriftstellerei und Stil*⁶⁵⁰ nichts hinzuzufügen ist, passt dieser Abschnitt rhetorische Prämissen dem kunstkritischen Kontext an.

Michael Fried begründet seine Überzeugung, Denis Diderot sei „der erste großartige Kunstkritiker“ mit drei Begriffen, die mehrere Qualitäten suggerieren. Diderots Texte seien „ansprechend, klug, gut geschrieben.“⁶⁵¹ „Ansprechend“ beschreibt unwillkürliche Aufmerksamkeit durch einen die Angesprochenen (be-)treffenden Gegenstand. Ist ihnen dessen Relevanz nicht einsichtig, wird sie verdeutlicht. Während dieser streckenweise nicht ansprechenden Erörterung wird das Interesse durch regelmäßige Rückkehr zum Erleben der Ansprechpartner*innen aufrecht erhalten und durch Pointe oder Problemlösung belohnt. „Klug“ steht für den Informationsvorsprung, der die Mühe diskursiver Rezeption rechtfertigt und sich nicht intuitiv aufholen lässt. „Gut geschrieben“ schließt sämtliche Verfahren ein, die

⁶⁴⁷Maak, Niklas: Der Wolf im Kunstmarkt, in: <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kunst/beltracchi-buch-selbstportrait-der-wolf-im-kunstmarkt-12755313-p4.html>. [Letzter Zugriff 29.06.2022].

⁶⁴⁸Düttmann Garcia, Alexander: For and Against the Contemporary, in: Ruda / Voelker 2015, S.9-22, S.17, Übersetzung CL.

⁶⁴⁹Kleesattel 2016, S.12.

⁶⁵⁰Schopenhauer, Arthur: Ueber Schriftstellerei und Stil (Kapitel XXIII von Parerga und Paralipomena II), in: aboq.org/schopenhauer/parerga2/stil.htm. (Letzter Zugriff 12.07.2023).

⁶⁵¹Fried, Michael: Interview, in: Earnest 2018, S.160-185, S.175, Übersetzung CL.

Aufnahme sperriger Inhalte angenehm machen.

Die Qualität von Kunstkritik hängt von der Fähigkeit ab, Wesentliches zu identifizieren und zu vermitteln. Gleichet sich die Schwerverständlichkeit der Verbalisierung der ihres Gegenstandes an, wird die Unerklärung des Unerklärten verzichtbar. Um solche Verdoppelung der Geheimhaltung zu vermeiden, sollten die Schreibenden ihre Botschaft aus Perspektive der Lesenden wahrnehmen. Ein allein mit Hilfe dem Autor geläufiger Wort- und Themenwahl verfasster innerer Dialog wird äußerer Monolog: „Texte zur Kunst [...] schreckt durch hohe Jargondichte und hyperkomplexe Schachtelsätze selbst den geneigten Leser ab.“⁶⁵² Für diese erfolgreiche Abschreckungsstrategie sind zwei Gründe vorstellbar: Vertrautheit mit dem eigenen Thema kann den Erklärungsbedarf der dem Sachkundigen selbstverständliche Fakten gegenüber Außenstehenden vergessen lassen. Die durch diese Selbstbezogenheit bewirkte Beeinträchtigung der Botschaft lässt sich durch Feldversuche modifizieren, deren Teilnehmer den Kenntnisstand der Zielgruppe repräsentieren. Beeinträchtigung kann jedoch auch die disziplin- und medienübergreifend dominierende Tendenz zu Allgemeinverständlichkeit erzeugen. In zugunsten des Nichtdiskriminierungsprinzips im allgemeinen und der Erweiterung des Kundenstamms im speziellen vereinfachten Mitteilungen gilt Komplexität als Ballast, den es zu verringern gilt durch Reduktion faktischer Details, formaler Präzision und kommunikativer Feinheiten. Wer hingegen den Wunsch nach angemessener Darstellung gewöhnungsbedürftiger Sachverhalte teilt, lehnt literarische Qualität ab als Simplifizierung im Dienste der Anpassung an das falsche Publikum. Hans-Christian Dany erläutert die Notwendigkeit exklusiver Terminologie aufgrund der „Notwendigkeit, so zu schreiben, dass es nur für sehr wenige entzifferbar ist [...] Ich fühle mich der Forschung verpflichtet. Und wer erwartet Allgemeinverständlichkeit von einer Molekularbiologin“⁶⁵³?

Terminologie bekundet Nähe zur aktuellen oder gewünschten Gruppe. Gleiches gilt umgekehrt: Das Meiden von unter Außenstehenden geteilten Konventionen schafft Distanz zur Zwangsgemeinschaft. Eine erfolgreich verinnerlichte Terminologie kann Professionalität suggerieren:

„Jeder Autor oder Künstler (muß) beständig für sein eigenes Schreiben um Anerkennung ringen. Denn es werden [...] Parameter gefordert, so daß man nicht umhin kommt, sich diese anzueignen [...]. Diese allgemeingültigen Formen der Zurichtung des Denkens und Schreibens bleiben in der Publikation meist unsichtbar.“⁶⁵⁴

Unsichtbar bleiben solche Anpassungsleistungen dank räumlicher und zeitlicher Nähe, wohingegen Abstand den Gehorsam in der Virtuosität erkennen lässt. Manche Autor*innen

⁶⁵²Gutmair, Ulrich: Gute Texte, schlechte Texte, in: <https://www.textezurkunst.de/70/gute-texte-schlechte-texte/>. [Letzter Zugriff 27.07.2022].

⁶⁵³Dany, Hans-Christian: Künstlerin in der Rolle der Vermittlerin, in: Schafhausen 1999, S.45-61, S.54.

⁶⁵⁴Wuggenig, Ulf: Krise der Kunstkritik? – Teil I, in: Kunstforum 122, S.80-91. S.91.

fühlen sich der sprachlichen Tradition ihres Mediums stärker verpflichtet als einer geahnten statt gekannten Leserschaft. Melissa Gronlunds Aussage zeigt, dass Codes als Werkzeug der In- und Exklusion Adressat*innen auswählen. Die Redakteurin von *afterall* weist den Vorwurf zurück, durch Kenntnisse voraussetzende Wortwahl die Leserschaft zu ignorieren, da es sich um ein Fachpublikum handele.⁶⁵⁵

Konformität gegenüber Sprachge- und -verboten schützt vor sozialer Ächtung. Der Wunsch der zwischen Kunst- und Wissenschaftsbetrieb pendelnden Kunstkritik nach Akzeptanz beider Lager erfordert Zweigleisigkeit: „Es gehört auch zum guten Ton, sich permanent von den Spielregeln verbal zu distanzieren, sie aber gerade aus dieser Distanz zu bejahen.“⁶⁵⁶ Solche Asso- durch Dissoziation basiert auf Art und Ort der Absage, da eine gemäß der im fraglichen Bereich geltenden Sprach- und Verhaltensetikette und innerhalb seiner Medien vorgebrachte Klage als interne Fehlerbehebung denn als Verachtung verstanden wird. Der Versuch der Integration umgangssprachlicher Fragmente im akademischen Zusammenhang kann Zweifel an der Seriosität eines Textes hervorrufen, wie im Fall eines Philosophieprofessors⁶⁵⁷, dessen Verwendung der Modifikation abstrakter Themen dienenden Jugendsprache durch Äußerungen wie „check it out“, „cool“, „guys“, „he was like“, „she goes like“, „stuff“ seinen Vortrag klingen lässt wie das Flehen um Gnade gegenüber einer Schulklasse.

9.2.8 Ökonomie der Mittel

Dichte und Länge des Textes sollte durch Erkenntnisgewinn gerechtfertigt sein. Diesem Preis-Leistungsverhältnis ist Weitschweifigkeit ebenso abträglich wie bis zur Unkenntlichkeit entstellende Komprimierung. Die Regel, jeder Satz müsse einen neuen Gedanken enthalten, gewährleistet das Gleichgewicht von Aufwand und Wirkung.

9.2.9 Originalität

Werden sie nicht ihrem raumzeitlichen Kontext angepasst, können unaktuelle Sprachbilder aktuelle Gegenstände vorzeitig altern lassen, wie das an Metaphern reiche 20. Jahrhundert belegt. Nachdem laut Kunstkritik der Moderne das – durchgehend so genannte – Werk erhellt, verdeutlicht, vor Augen geführt oder besser noch die Richtung, wenn nicht gar den Weg gewiesen, kurz: zur Besserung beigetragen hatte, wurde seine Wirkung später mit von zwei Weltkriegen geprägter Terminologie illustriert, weswegen es zu Felde zog, sein Territorium verteidigte, es an diversen Fronten verfocht, Feindesland eroberte, in Gefilde einfiel, Machenschaften aufdeckte, enttarnte oder offenlegte, Gegenpositionen annullierte,

⁶⁵⁵Gronlund, Melissa: The Trouble With Art Criticism in: <https://www.youtube.com/watch?v=hpOaJd1yljQ>. [Letzter Zugriff 18.07.2022], Übersetzung CL.

⁶⁵⁶Dany, Hans-Christian: Künstlerin in der Rolle der Vermittlerin, in: Schafhausen 1999, S.45-61, S.46.

⁶⁵⁷Morton, Timothy: Why we need to rethink climate change, in: www.theguardian.com/books/audio/2018/feb/13/why-we-need-to-rethink-climate-change-with-timothy-morton-books-podcast. [Letzter Zugriff 16.08.2023].

aufmischte, besiegte, bezwang, den Garaus oder sie nieder- bzw. zunichtemachte, schlug, überwältigte, unterwarf, vernichtete, vom Sockel holte, zerschlug, zerstörte und zu Fall brachte.

Ab den 1970er Jahren entstammten die Analogien überwiegend dem psychologischen Sektor. Eingefahrene Verhaltensmuster, wahlweise Seherwartungen, Wahrnehmungsgewohnheiten und ähnliche Fehlleistungen wurden bewusst gemacht, entlarvt, erforscht, erlebt, erschüttert, demaskiert, ge- und durchbrochen, herausgefordert, hinterfragt, irritiert, konfrontiert, konterkariert, offen gelegt, untergraben, -laufen, -sucht und -wandert, verunsichert und zur Diskussion gestellt. War das Gegenüber hinlänglich desorientiert, weil gründlich befragt, wenn nicht gar neu aufgestellt, wurde mit der darauf folgenden Theorie-Nomenklatur der Sieg über den Status Quo vorzugsweise auf die Kraft der Dekonstruktion zurückgeführt. So dominierte seit Fluxus, Minimal Art und Konzeptkunst Negation den Aktionsradius der – nun so genannten – Arbeit, die enttäuschte, ins Leere laufen, gar kollabieren ließ, sich entzog und widersetzte, stumm blieb, verneinte, verweigerte, widersprach, zurückwies, zuwider lief.

Im zweiten Jahrzehnt des 21. Jahrhunderts wurde das Interesse an Erste-Welt Problemen durch interdisziplinäre Fahndung nach Lösungsstrategien ersetzt, und der Wortlaut kunstbezogener Literatur dem der Projektplanung gemeinnütziger und Nichtregierungsorganisationen angeglichen.

9.2.10 Präsenz des Autors

Wahrnehmbarkeit der Verfasser*innen hängt von von mehreren Faktoren ab, darunter

1. Art und Menge der Zitate: Für das Übernehmen von Fremdmaterial gibt drei Gründe: Unverbesserliches lässt sich nicht verlustfrei, und Unverstandenes gar nicht paraphrasieren; der Originalton wird als Beweismaterial intakt gelassen.

2. Vermeiden der ersten Person: Die akademische Konvention der körperlosen Stimme, die durch Gebrauch des Passivs, wahlweise von „der / die Autor*in / Verfasser*in“, „man“ oder „wir“ die subjektive Herkunft des Textes kaschiert, lenkt die Aufmerksamkeit auf die sich unübersehbar übersehbar gebende Entität.

9.2.11 Sachkenntnis

Seit Beginn ihres Metiers beklagten Videokünstler*innen Generalisierungen durch Rezensent*innen, denen technische Feinheiten des Films entgehen. Auch Noemi Smolik bemerkt „eklatanten Kompetenzmangel [...] weswegen sich der Kunstkritiker 'eben in eine einschüchternde, den Mangel an fachlicher Ausrichtung durch Moralisieren und Politisieren überspielende Sprache flüchtet.“⁶⁵⁸ Moralische soll auch qualitative Wertung kompensieren: „Politische und ethische Anliegen füllen die durch die Auflösung ästhetischer Urteile

⁶⁵⁸Blase, Christoph: Einleitung zur Rolle einer „Neuen Kunstkritik“, in: Schafhausen 1999, S.13-24, S.16.

entstandene Leere, so dass die Frage nach politischer Gesinnung die nach künstlerischer Qualität ersetzt.⁶⁵⁹ Das Unterschätzen künstlerischer Komplexität wirft Yve-Alain Bois Jacques Derrida vor: „Wenn Sie ein Essay über Freud verfassen, machen Sie Ihre Hausaufgaben. Schreiben Sie über Kunst, tun sie das nicht. Warum?“⁶⁶⁰ Clement Greenbergs Präzision hingegen habe die Willkür geordnet.⁶⁶¹ Rosalind Krauss bestätigt: „Greenberg sagte nichts, ohne es zu belegen.“⁶⁶² Michael Fried ergänzt Greenbergs Alleinstellungsmerkmale durch „exakte Betrachtung und präzises Denken.“⁶⁶³

9.2.12 Selbstreflexion

Positionierung ist ein so unwillkürlicher wie zielführender Teil der Wahrnehmung. Kategorisieren und Bewerten findet automatisch und permanent statt, da die Gruppierung von Reizen in begehrens- und meidenswerte die Entscheidung zwischen Angriff, Annäherung und Flucht vereinfacht. Anders als der Versuch der Objektivierung persönlicher Erfahrung durch Verallgemeinerung soll das Eingeständnis von Subjektivität der Diagnose lückenhafter oder widersprüchlicher Argumente zuvorkommen: „Verlangt wird vom Kritiker also, dass er seine Kriterien offen legt, dass er seine Maßstäbe herausarbeitet. [...] die Frage nach den Maßstäben des eigenen Schreibens macht viele Kritiker nervös⁶⁶⁴. Um „die eigenen Kriterien und Methoden ständig zu überdenken“⁶⁶⁵ bedarf es des Korrektivs eines Gegenübers: „Es ist faszinierend [...] wie viel man gemeinsam hervorbringt, wenn man sich gegenseitig zuhört.“⁶⁶⁶

9.2.13 Struktur

Zusammenhänge können von persönlichen Kategorien bestimmt und somit Anderen nicht zwangsläufig nachvollziehbar sein, sofern diese Parameter bekannt sind. Denn Rezipient*innen müssen wissen, welche Logik die andernfalls willkürlichen Gedankengänge eint. Ein Schema verdeutlicht die Argumentation und erlaubt ihr Hinterfragen.

9.2.14 Trennschärfe

Mangelnde Klarheit mit Verdacht auf Verdunkelungsgefahr durch sinnarme Reihung sinnreicher Begriffe lässt auf übernommene statt durchdrungene Terminologie schließen.

⁶⁵⁹Azimi, Negar: Good Intentions, in: frieze 137, S.110-115, S.114, Übersetzung CL.

⁶⁶⁰Bois, Yve-Alain: Interview, in: Earnest 2018, S.48-68, S.56, Übersetzung CL.

⁶⁶¹Bois, Yve-Alain: Interview, in: Earnest 2018, S.48-68, S.57, Übersetzung CL.

⁶⁶²Krauss, Rosalind: Interview, in: Earnest 2018, S.272-282, S.275, Übersetzung CL.

⁶⁶³Fried, Michael: Interview, in: Earnest, S.160-185, S.169, Übersetzung CL.

⁶⁶⁴Rauterberg, Hanno: Die Feigheit der Kritiker ruiniert die Kunst, in: zeit.de/2004/05/Kunstkritik. [Letzter Zugriff 13.09.2022].

⁶⁶⁵Wege, Astrid: Zwischen den Stühlen, in: Schafhausen 1999, S.62-65, S.63.

⁶⁶⁶Buchmann, Sabeth / Eismann, Sonja / Kleesattel, Ines / Sonderegger, Ruth: Involvements in Art Criticism, in: Gielen u.a. 2015, S.152-166, S.163, Übersetzung CL.

Zu den für kunstbezogene Zusammenhänge adaptierten Begriffsfeldern gehören mehrheitlich zugängliche Geisteswissenschaften wie Psychoanalyse⁶⁶⁷ und Gesellschaftstheorien. Doch der Verlust an Präzision durch die Lösung aus ihrem Zusammenhang macht die somit allseitig offenen Worte missverständlich, denn „Theorien und ihr Vokabular haben eine eigene Geschichte, deren Entwicklung immer berücksichtigt werden muss, wenn man sich auf bestimmte Begriffe bezieht.“⁶⁶⁸

Um die Vermittlung der Vielschichtigkeit eines Gegenstandes bemühte Beschreibungen riskieren, jede Dualität in sowohl-als-auch aufzuweichen, was keinen Wissenszuwachs erzeugt. „Dabei könnte eine präzise Sprache die Chance, nicht nur zur Kenntnis genommen, sondern gelesen zu werden, deutlich erhöhen.“⁶⁶⁹

9.2.15 Unterhaltungswert

Die Methode, mittels derer inhaltliche Prioritäten nicht nur gesendet, sondern empfangen werden, besteht in einer den Konsum attraktiv gestaltenden, kurz unterhaltenden Form. Eine solche Methode, die eigene Nachfrage zu erzeugen, ist gewährleistet durch Anwendung der Regeln, die für Unterhaltungsmedien gelten, wie Abwechslung, Identifikationsangebot, Spannung, Überraschung. Eine alternative Art der Erzeugung und -haltung von Aufmerksamkeit besteht in Humor, der vorwiegend in Verrissen und übertreibenden Beschreibungen des Kunstbetriebs zum Einsatz kommt.

9.3 Kriterien zur Beurteilung von Kunstkritik in *frieze*

9.3.1 Anarchischer Charakter

Holly Parkhouses These „Regeln sind zum Ignorieren da“⁶⁷⁰ bedeutet, dass deren Parameter entwickelt oder gelernt werden müssen, um sie anschließend übertreten zu können. Den somit bewussten Verstoß erachtet Sean O’Toole als Maßnahme gegen akademische Disziplinierung: „Die Vielfalt von Kunstkritik nennt James Elkins unwegsam, Hal Foster beliebig, ich vielversprechend, weil Kunstkritik [...] sich der Domestizierung widersetzt.“⁶⁷¹ O’Toole empfiehlt Anpassung an eine Zielgruppe, die keine sein will durch „schnelles und

⁶⁶⁷Dazu gehören das Abjekte, Abspaltung, das Andere, Begehren, Fetisch, Fixierung, das Fremde, Identifikation, Kompensation, Komplex, latent / manifest, Missrepräsentation, Libido, Neurose, Objektivierung, Obsession, Projektion, Psychose, Scham, Schuld, Subjekt, das Symbolische, Transgression, Transition, Trauma, Trieb, Übertragung, Verdrängung, Verlagerung, Verschiebung, Zwang.

⁶⁶⁸Beckstette, Sven / Rottmann, André: Interview, in: art-magazin.de/szene/36341/texte_zur_kunst_interview?p=2. [Letzter Zugriff 2015].

⁶⁶⁹Spiegler, Marc: Do Art Critics Still Matter?, in: <http://marcspiegler.com/Articles/Artnewspaper/ArtNewspaper-2005-04-Critics.htm>. [Letzter Zugriff 29.04.2019], Übersetzung CL.

⁶⁷⁰Parkhouse, Holly: What I Learnt From A Frieze Academy Workshop On Art Writing, in: <https://artreport.com/what-i-learnt-from-a-frieze-academy-workshop-on-art-writing/>. [Letzter Zugriff 07.07.2019], Übersetzung CL.

⁶⁷¹O’Toole, Sean: To Touch Lightly, in: *frieze* 175, S.24, Übersetzung CL.

ungeordnetes Schreiben für eine flüchtige digitale Leserschaft.⁶⁷² Ein weiterer Ausweg aus akademischer Reglementierung besteht in einer Kritik „die das Original berührt und dann ihren eigenen Verlauf nimmt.“⁶⁷³ Zu Deutsch: Art Writing.

9.3.2 Angemessenheit

Eingeständnis von Ratlosigkeit kann Ausgangspunkt für evokative Fragen und erweiterungsfähige Hypothesen sein: „Ein Kunstwerk nicht zu verstehen, kann Interesse wecken“⁶⁷⁴ „Der Tonfall sollte den Gegenstand erkennen lassen“⁶⁷⁵ bedeutet, dass Gravitas oder Unbefangenheit des Textes der im Werk manifesten Haltung entspricht. Eine solche Übertragung des sinnlichen Eindrucks in sprachlichen Ausdruck kann die künstlerische Wirkung verdeutlichen.

9.3.3 Informationsgehalt

Wissbegier motiviert ausdauernde Nachforschung, lässt sich jedoch leicht enttäuschen, wie durch folgende Äußerung: „Was soll man zu solchen Räumen sagen?“⁶⁷⁶ Die Spiegelung der Ratlosigkeit der Rezipient*innen lässt Zweifel am Erkenntnisgewinn weiterer Äußerungen des offenbar überforderten Autors aufkommen. Amanda Sharp und Matthew Slotover repräsentieren eine gewinnbare, dann aber verlorene Leserschaft, deren Wunsch „die neue Kunst zu verstehen“ von den Anfang der 1990er Jahre verfügbaren Medien ignoriert wurde:

„Sie bestanden aus schwierigen Texten [...] Könnte es verständliche nicht auch für Kunst geben? [...] Der Sinn von Kunstkritik besteht darin, das Wichtige zu erkennen und zu interpretieren.“⁶⁷⁷

Das so gewährleistete Identifizieren des Wesentlichen und dessen Transferieren in die eigene Erfahrung kann einen geradezu begeisternden Verstehensprozess bewirken, der das Objekt nahezu irrelevant macht „Meine Vorstellungen von Kultur wurden auf den Kopf gestellt: Ein Turnschuh war so interessant wie ein Gemälde.“⁶⁷⁸

Bezüglich des Wissenshorizonts rät die Teilnehmerin einer Veranstaltung der Frieze Academy zum Thema Art Writing zu allseitiger Aufgeschlossenheit: „Lesen, sehen, hören Sie; folgen Sie Debatten des Kunstbetriebs. Sie müssen Ihr Terrain kennen.“⁶⁷⁹ Die gleiche Faktenfülle erwartet Barbara Casavecchia von Ausstellungen und findet einen Katalog

⁶⁷²O'Toole, Sean: To Touch Lightly, in: frieze 175, S.24, Übersetzung CL.

⁶⁷³O'Toole, Sean: To Touch Lightly, in: frieze 175, S.24, Übersetzung CL.

⁶⁷⁴Parkhouse, Holly: What I Learnt From A Frieze Academy Workshop On Art Writing. In: <https://artreport.com/what-i-learned-from-a-frieze-academy-workshop-on-art-writing/>. [Letzter Zugriff 07.07.2019], Übersetzung CL.

⁶⁷⁵Verwoert 2010, S.114, Übersetzung CL.

⁶⁷⁶Chang, Helen: Anne Hardy, in: frieze 151 S.154, Übersetzung CL.

⁶⁷⁷Sharp, Amanda / Slotover, Matthew: Forword, in: Phaidon 2016, S.7, Übersetzung CL.

⁶⁷⁸Sharp, Amanda / Slotover, Matthew: Introduction, in: Phaidon 2016, S.8-15, S.8-9, Übersetzung CL.

⁶⁷⁹Parkhouse, Holly: What I Learnt From A Frieze Academy Workshop On Art Writing, in: <https://artreport.com/what-i-learned-from-a-frieze-academy-workshop-on-art-writing/>. [Letzter Zugriff 07.07.2019], Übersetzung CL.

„gehaltvoller als die Schau selbst“⁶⁸⁰.

9.3.4 Konkretion

Der in den Richtlinien des Frieze Writer's Prize 2017 enthaltene Anspruch „prägnanter Sprache“⁶⁸¹ sieht sich dem Vorwurf der Diskriminierung ausgesetzt. Denn Ursache für elastische bis überdehnte Scheindefinitionen war der Wunsch nach Inklusion: Nichts und niemand sollte ausgeschlossen werden, um sich nicht des Verdachts erwehren zu müssen, das Nennen eines Faktors bedeute die Diskreditierung der nicht genannten. Doch das Offenhalten sämtlicher Optionen reduziert Sinn und Verstand der Botschaft. Laut Tirdad Zolghadr führt der Versuch, den unvorstellbaren Erwartungen eines heterogenen Publikums zu entsprechen, zu Abstraktion⁶⁸² und Zweifeln „ob darin auch nur eine klitzekleine Erkenntnis tatsächlich aus der konkreten Auseinandersetzung [...] gewonnen wird.“⁶⁸³

9.3.5 Literarische Qualität

Verbalisieren reproduziert den Gegenstand nicht, sondern definiert und präsentiert ihn innerhalb eines gewählten Kontexts: „Schreiben bedeutet durchdenken, rahmen und gestalten.“⁶⁸⁴ Da sich kohärenter Text leichter speichern lässt als Disparates⁶⁸⁵ plädiert Vivian Rehberg für Orientierung an erzählerischen Traditionen.⁶⁸⁶ Jennifer Higgle bestätigt den laut Tom Morton hohen literarischen Anteil in *frieze* durch ihre Beobachtung, dass manche theoretisch Argumentierenden lieber Romane verfassen würden.⁶⁸⁷ Tom Morton aber warnt davor, simpel mit simplistisch gleichzusetzen.⁶⁸⁸ Katy Siegels Betonung der Kultivierung eines individuellen Stils⁶⁸⁹ begegnet der Übernahme überholter Eigenschaften, wie etwa militanter Metaphern der 1970er Jahre.⁶⁹⁰ Holly Parkhouse plädiert für Kundenbindung durch teaser und cliffhanger: „Ihr erster und letzter Satz müssen den Wunsch nach mehr erzeugen.“⁶⁹¹ In ihrem Rat „probieren Sie die Zusammenstellung dessen, was nicht

680Casavecchia, Barbara: The Small Utopia, in: *frieze* 151, S.159, Übersetzung CL.

681NN: Frieze Writer's Prize, in: <https://frieze.com/frieze-writers-prize-guidelines>. [Letzter Zugriff 02.07.2019], Übersetzung CL.

682Zolghadr, Tirdad: Work it Out, in: <https://frieze.com/article/work-it-out>. [Letzter Zugriff 02.07.2019], Übersetzung CL.

683Heiser, Jörg: Hi, Freaks, in: Montag 2008, S.14-25, S.16.

684Bridle, James: Why I Write, in: <https://frieze.com/article/why-i-write-0>. [Letzter Zugriff 02.07.2019], Übersetzung CL.

685Ball, Jesse: A Writer Prepares, in: *frieze* 142, S.218-221, S.221, Übersetzung CL.

686Rehberg, Vivian Sky: Notes to Self, in: *frieze* 131, S.21-22, S.21, Übersetzung CL.

687Higgle, Jennifer: Play Write, in: <https://frieze.com/article/play-write?language=de>. [Letzter Zugriff 26.04.2020], Übersetzung CL.

688Morton, Tom: Three or Four Types of Intimacy, in: Khonsari / O'Brian 2010, S.33-43, S.37.

689Siegel, Katy: Frieze Writer's Prize, in: <https://frieze.com/writersprize/>. [Letzter Zugriff 02.02.2018], Übersetzung CL.

690Fox, Dan: Crisis in the Credit System, in: frieze.com/blog/entry/crisis_in_the_credit_system. [Letzter Zugriff 17.07.2016], Übersetzung CL.

691Parkhouse, Holly: What I Learnt From A Frieze Academy Workshop On Art Writing, in: <https://artreport.com/what-i-learnt-from-a-frieze-academy-workshop-on-art-writing/>. [Letzter Zugriff 07.07.2019], Übersetzung CL.

zusammen gehört, aber vermeiden Sie Plattitüden⁶⁹² steht dieser vorzugsweise bei Anderen identifizierbare Begriff für beabsichtigte, aber vorhersehbare Überraschungen. Das behutsame „probieren“ widersetzt sich der Tendenz, Aussagen unter aufmerksamkeitsheischenden Widersprüchen zu begraben, eingedenk einer scheinbar tautologischen These, die den Charakter eines Oxymorons annehmen kann: „Gute Texte sollten [...] sich gut lesen lassen.“⁶⁹³ Die vermeintliche Wiederholung ist die Forderung nach zugänglichem Inhaltsreichtum, die aufgrund der Verbindung von Nachvollziehbar- und Substanzhaltigkeit widersprüchlich scheint. Lesbarkeit krankt zuweilen an spontan ansprechenden Begriffen, deren Vielzahl der Assoziationen ihre Eindeutigkeit unterminiert. Die Ächtung einfalliger Leerstellen spart Raum und Zeit: „In *frieze* haben wir bestimmte Wörter verbannt wie etwa 'poetisch' und 'rified'⁶⁹⁴. Andere Begriffe spiegeln anachronistische Konzepte: „'Genie' kann man allenfalls humoristisch gebrauchen weil Verehrung anti-hierarchischen Impulsen widerspricht.“⁶⁹⁵ Künstler*innen können gegen kunstkritische Übereinkünfte verstoßen, insbesondere wenn sie un- mit populären Wörtern paaren: „Poetisches kann politisch sein, und umgekehrt.“⁶⁹⁶

9.3.6 Opposition

Rezensionen erlauben Suspendierung strategischer Rücksichten, wovon aber nicht grundsätzlich Gebrauch gemacht wird:

„Während Katalog-Essays oder Features in Magazinen als affirmativ gelten (wenige Zeitschriften widmen Kunst Platz, die sie nicht unterstützen, und noch weniger Galerien und Ausstellungshäuser veröffentlichen Texte, die ihre Interessen untergraben), könnte in Rezensionen Klartext gesprochen werden.“⁶⁹⁷

Ablehnende Reaktionen lassen auf den Wahrheitsgehalt einer Äußerung schließen, da gegenstandslose Behauptungen keiner Richtigstellung bedürfen⁶⁹⁸ und fördern mentale und kommunikative Aktivität „Beleidigungen sind gut, denn sie bringen Leute zum Nachdenken und Streiten.“⁶⁹⁹

9.3.7 Präzision

⁶⁹²Parkhouse, Holly: What I Learnt From A Frieze Academy Workshop On Art Writing, in: <https://artreport.com/what-i-learned-from-a-frieze-academy-workshop-on-art-writing/>. [Letzter Zugriff 07.07.2019], Übersetzung CL.

⁶⁹³Fox, Dan / Heiser, Jörg / Higgle, Jennifer: 25 Things We Have Learned, in: <https://www.frieze.com/article/25-things-we-have-learned>. [Letzter Zugriff 13.11.2022], Übersetzung CL.

⁶⁹⁴Higgle, Jennifer: Binary Fluffing, in: <https://frieze.com/article/binary-fluffing>. [Letzter Zugriff 29.12.2019], Übersetzung CL.

⁶⁹⁵Heiser, Jörg im Gespräch, 05.09.2012.

⁶⁹⁶Dillon, Brian: Francis Alÿs, in: *frieze* 133, S.140-141, S.140, Übersetzung CL.

⁶⁹⁷Morton, Tom: Critical Timing, in: *frieze* 106, S.19, Übersetzung CL.

⁶⁹⁸Fox, Dan / Heiser, Jörg / Higgle, Jennifer: 25 Things We Have Learned, in: <https://www.frieze.com/article/25-things-we-have-learned>. [Letzter Zugriff 13.11.2022], Übersetzung CL.

⁶⁹⁹Fox, Dan: Poisoned Pen, in: <https://frieze.com/article/poisoned-pen>. [Letzter Zugriff 04.07.2019], Übersetzung CL.

Angesichts dieses Konfliktpotenzials müssen provozierende Aussagen unmissverständlich formuliert sein, um versehentliche Kränkung zu vermeiden. Parallel zum Empfinden zunehmender Komplexität in diversen Lebensbereichen gewinnt das Versprechen einfacher Vermittlung schwieriger Botschaften Beliebtheit. Einer gewagten Verallgemeinerung schickt Jennifer Higgie ein modifizierendes Adverb voraus: „Normalerweise lassen sich komplizierte Ideen einfach ausdrücken.“⁷⁰⁰ Von der Modifikation „normalerweise“ nicht ausgeräumte Zweifel an der zuversichtlichen These veranlassen Polly Parkhouse, Späne fallen zu lassen, wobei sie das zu Entfernende definiert: „Intelligente Autor*innen vereinfachen Ideen. [...] Kürzen Sie, was dem Werk nichts Interessantes hinzufügt.“⁷⁰¹ Interessant sind wahrnehmbare Ergebnisse: „Stellen Sie folgende Fragen: Reflektiert das Werk seine Zeit? Ist es innovativ? Was bewirkt es? Warum und wie überzeugt es?“⁷⁰² Nicht interessant sind ahnbare Geheimnisse: „Die Redaktion fragt dann, ob da unbedingt das Versatzstück einer halb verdauten Theorie stehen muss. Bezüge müssen einleuchten.“⁷⁰³

9.3.8 Selbstreflexion

Während rationales Vorgehen traditionell als Ergebnis von Sozialisation galt, wurde instinktives Handeln als vor Manipulation geschützter Beweis von Authentizität geschätzt, wobei Tirdad Zolghadr in sogenannter Intuition schlicht Verinnerlichtes diagnostiziert.⁷⁰⁴ Besondere Aufmerksamkeit solle Emotionen zukommen, dem notorisch blinden Fleck kritischen Denkens, das dem Bedürfnis nach Zugehörigkeit geschuldete Entscheidungen rationalisiert.⁷⁰⁵

9.3.9 Sorgfalt

Intellektuelles Eigentum entsteht durch Einfallsreichtum:

„Vergewissern Sie sich, dass Ihre Metaphern nie zuvor verwendet wurden. Lesen Sie sich Ihre Arbeit vor, um Rhythmen und Stockungen zu hören. [...] Ermitteln Sie den Stil Ihrer Publikation und wie sie sich von anderen unterscheidet.“⁷⁰⁶

Das Erfinden eigener Metaphern ist zeitgemäß, da mit zunehmender Geschwindigkeit

700Fox, Dan / Heiser, Jörg / Higgie, Jennifer: 25 Things We Have Learned, in: <https://www.frieze.com/article/25-things-we-have-learned>. 19.05.2016. [Letzter Zugriff 13.11.2022], Übersetzung CL.

701Parkhouse, Holly: What I Learnt From A Frieze Academy Workshop On Art Writing, in: <https://artreport.com/what-i-learnt-from-a-frieze-academy-workshop-on-art-writing/>. [Letzter Zugriff 07.07.2019], Übersetzung CL.

702Parkhouse, Holly: What I Learnt From A Frieze Academy Workshop On Art Writing, in: <https://artreport.com/what-i-learnt-from-a-frieze-academy-workshop-on-art-writing/>. [Letzter Zugriff 07.07.2019], Übersetzung CL.

703Heiser, Jörg im Gespräch, 05.09.2012.

704Zolghadr, Tirdad: Binary Fluffing, in: <https://frieze.com/article/binary-fluffing>. [Letzter Zugriff 29.12.2019], Übersetzung CL.

705Verwoert 2010, S.107-108, Übersetzung CL.

706Parkhouse, Holly: What I Learnt From A Frieze Academy Workshop On Art Writing, in: <https://artreport.com/what-i-learnt-from-a-frieze-academy-workshop-on-art-writing/>. [Letzter Zugriff 07.07.2019], Übersetzung CL.

zirkulierender Texte jedes originelle Sprachbild wenig später zum „cliché“⁷⁰⁷, d.h. einer „pre-loved“⁷⁰⁸ Metapher, gereift ist. Ihre gängige Präambel 'ich verwende das Klischee ungern, aber ...', gefolgt von eben diesem, beweist die Vorliebe der Massenmedien von Stereotypen aufgrund ihrer wahrscheinlichen Verständlichkeit. Da sich aber alle Sinnbilder aufgrund ihrer affektiven Wirkung allgemeiner Beliebtheit erfreuen, sind einmalige vorzuziehen, da die in populären Redensarten deutliche Obsoleszenz auf die mangelnde Aktualität des sie transportierenden Texts übertragen wird.

Die folgenden drei Redakteur*innen formulieren ähnliche Kriterien: Kirsty Lange erwartet faktisch gesicherte Analyse⁷⁰⁹, Jennifer Higgie kontroverse Thesen auf Grundlage von Argumenten und Recherche⁷¹⁰, Jörg Heiser deren ständige Revision, um einer sich wandelnden Realität zu entsprechen.⁷¹¹

9.3.10 Subjektivität

Trotz der durch objektivierenden Abstand gewährleisteten Unparteilichkeit erzeugt erst persönliche An-Sprache Kommunikation: „Der Überlieferung zufolge muss die kritische Stimme entfernt klingen [...] Vielleicht beschwören Kritiker*innen so energisch Distanz, weil die Wirkung ihres Schreibens von geistiger Intimität abhängt.“⁷¹² Fox bezichtigt das Tabu der ersten Person der Vorspiegelung unmöglicher Objektivität: „Ich sage 'ich' und 'mir', weil es irreführend wäre, eine dritte Person nachzuahmen“⁷¹³. Hedi El Kholti stellt subjektives in den Dienst objektiven Schreibens: „Verwende deine eigene Erfahrung um über etwas Größeres zu sprechen.“⁷¹⁴ Handelt es sich bei diesem Größeren um zeitgenössische Debatten, erfordert Positionierung mehr Selbstbewusstsein als in Bezug auf historische: „Weichen Sie Diskussionen um Gender, Ethnie, Klasse und Sexualität nicht aus. Das ist, was Sie kommentieren sollten“⁷¹⁵ und was Sean O'Toole zufolge nicht immer stattfindet, beanstandet er doch das Verschleiern kontroverser Aussagen durch inhaltsfreie Formulierungen.⁷¹⁶ Die grundsätzlich selektive Natur von Reflexionen muss kein Beweis von Unvollständigkeit sein,

707Für dieses im Englischen gängige frankophone Wort existiert kein deutsches Äquivalent, weil in deutschsprachigen Medien die Verwendung konventioneller Metaphern legitim ist.

708Dieser euphemistische Neologismus, für den ebenfalls kein deutsches Äquivalent existiert, kam mit der Propagierung der Wiederverwendung vermeintlicher Wegwerfprodukte auf und bedeutet 'gebraucht'.

709Lange, Christy: Critical Values, in: frieze 122, S.13, Übersetzung CL.

710Higgie, Jennifer: Con Man, in: <https://frieze.com/article/con-man>. [Letzter Zugriff 13.11.2022], Übersetzung CL.

711Fox, Dan / Heiser, Jörg / Trainor, James: Write On!, in: <https://frieze.com/article/write>. [Letzter Zugriff 18.08.2023], Übersetzung CL.

712Verwoert 2013, S.243-244, Übersetzung CL.

713Fox, Dan: Whitney Biennial 2012, in: frieze 149, S.187, Übersetzung CL.

714El Kholti, Hedi: Influences, in: frieze 148, S.164, Übersetzung CL.

715Parkhouse, Holly: What I Learnt From A Frieze Academy Workshop On Art Writing, in: <https://artreport.com/what-i-learned-from-a-frieze-academy-workshop-on-art-writing/>. [Letzter Zugriff 07.07.2019], Übersetzung CL.

716O'Toole, Sean: Another Fake Obituary, in: <https://frieze.com/article/another-fake-obituary>. [Letzter Zugriff 07.07.2019].

sondern die Dokumentation des Ab- und Zunehmen fluktuierender Wahrnehmung: „Die Rezension einer Ausstellung kann nur [...] einen Teil der Wahrheit liefern. [...] Ihre wichtigste Funktion besteht darin [...] eine Geschichte der Aufmerksamkeit zu schreiben“⁷¹⁷.

9.3.11 Suggestivität

Das Heraufbeschwören wortloser Szenarien mit Worten lässt „das Wort Fleisch werden.“⁷¹⁸ „Veranschaulichen durch verbale Analogien ist vorrangiges Ziel der über Kunst Schreibenden“⁷¹⁹ und macht Formulierungen zum kreierenden statt reproduzierenden Werkzeug und lässt den künstlerischen Gegenstand „er- statt wiedererkennen“⁷²⁰.

9.3.12 Unterhaltungswert

Parkhouse hält persönliche Einbindung für unverzichtbar: „Sind Sie gelangweilt von Ihrem Thema, ist es Ihre Leserschaft auch.“⁷²¹ Laut Sharp und Slotover konnte das durchaus geschehen in „vom tödlichen Kunstsprech dominierten Veröffentlichungen [...] Spaß beim Lesen über zeitgenössische Kunst war geradezu überraschend.“⁷²² Dass theorielastige Diktion die Popularität der Theorie überdauerte, führt Dan Fox auf das Bestreben zurück, die vom Alltagsgeschehen unabhängige Relevanz des Gegenstands und somit der eigenen Arbeit zu verdeutlichen.⁷²³ Doch welche Dichte und Länge ist zumutbar, bevor selbst Motivierte durch strategische Heiterkeit zu weiterer Anstrengung motiviert werden müssen? Doch abgesehen von scherzhaften Einlagen als Zugeständnis an Rezeptionsgewohnheiten ist Humor Ausdruck von Kritik. Zu den gelungensten unseriösen Beiträgen gehören Amy Sillmans *Seating Plan*⁷²⁴, ein Glossar der Schlüsselwörter des Kunstbetriebs⁷²⁵, ein Fragebogen, ausgefüllt von *frieze* anlässlich des 20. Geburtstags⁷²⁶ sowie Beiträge von Jean-Philippe Obu-Stevenson, laut Jennifer Higgie „der beste Kunstkritiker, den *frieze* jemals veröffentlicht hat.“⁷²⁷ Der eher emphatisch als deklarativ gemeinte Superlativ verdankt sich Obu-Stevensons gutmütigen Übertreibungen der Absurditäten des Kunstbetriebs mit Pointen statt Polemik.

717Morton, Tom: Critical Timing, in: *frieze* 106, S.19, Übersetzung CL.

718Storr, Robert: A Friend Indeed, in *frieze* 123, S.15, Übersetzung CL.

719Rehberg, Vivian Sky: Notes to Self, in: *frieze* 131, S.21-22, S.22.

720Ferris, Natalie: Christine Brooke-Rose, in: *frieze* 150, S.41-42, S.42, Übersetzung CL.

721Parkhouse, Holly: What I Learnt From A Frieze Academy Workshop On Art Writing, in: <https://artreport.com/what-i-learnt-from-a-frieze-academy-workshop-on-art-writing/>. [Letzter Zugriff 07.07.2019], Übersetzung CL.

722Sharp, Amanda / Slotover, Matthew: Introduction, in: Phaidon 2016, S.8-15, S.8-9, Übersetzung CL.

723Fox, Dan in: Garnett / Hunt 2008, S.17-18, Übersetzung CL.

724Sillman, Amy: Seating Plan, in: *frieze* 123, S.12.

725Fox, Dan / Higgie, Jennifer: Keywords, in: *frieze* 141, S.158-161, Übersetzung CL..

726NN: Questionnaire, in: *frieze* 141, S.224.

727Fox, Dan / Heiser, Jörg / Higgie, Jennifer: 25 Things We Have Learned, in: <https://www.frieze.com/article/25-things-we-have-learned>. 19.05.2016. [Letzter Zugriff 13.11.2022], Übersetzung CL.

9.3.13 Vielfalt

O'Toole modifiziert ein Besorgnis erregendes durch einen beruhigendes Adjektiv: „Ernsthafte Kunstkritik sollte [...] sein wie die Texte in dieser Zeitschrift: abwechslungsreich.“⁷²⁸ Das allein ist kein Kriterium, denn ohne weitere Spezifizierung erfüllen diesen Anspruch alle Medien, die sich durch zügig wechselnde Reize innerhalb eines von Neuigkeitswert beherrschten Marktes behaupten. Doch Mannigfaltigkeit unterscheidet sich je nachdem, ob die Variation wesentlicher oder kosmetischer Natur ist. Da bloße Erweiterung der Auswahl in Beliebigkeit ausarten kann, bedarf sie gemeinsamer Nenner. Sharp und Slotover bestehen auf der Kombination diverser Erfahrungen: „*Frieze* war, ist und wird der Tisch sein, um den 'Expert*innen' und Quereinsteiger*innen mit verschiedenen Empfindsamkeiten und Kenntnissen debattieren.“⁷²⁹ Das Spektrum der Orte, Personen, Perspektiven und Themen habe sich erweitert, denn „gute Kunst und gute Texte bestätigen, dass es viele Arten gibt, die Welt zu verstehen“⁷³⁰, was bedeutet, das eigene Verständnis anzubieten. Die erwähnte „Welt“ meint nicht die Kunstwelt im engeren Sinne: „Freude an Musik, Kino, Design und Literatur ist wichtig: Es gibt viel zu mögen und zu lernen jenseits bildender Künste.“⁷³¹

9.4 Kriterien zur Beurteilung von Kunstkritik in TzK

9.4.1 Folgerichtigkeit

Ermittlung beabsichtigter und erzielter Wirkungen sowie andere W-Fragen⁷³² präsentieren das Thema umfassend: „Was wird da eigentlich auf der formalen und inhaltlichen Ebene genau verhandelt und aus welcher Motivation? Was sind die Folgen und was wird damit bedient? Das sind Punkte, die ich in einer Kunstkritik lesen wollen würde.“⁷³³ Die Rekonstruktion des ursprünglichen Anspruchs erleichtert die Beurteilung des Ergebnisses der identifizierten Aufgabe:

„Eine solche Kritik fragt: Was soll es sein? [...] Nicht welche Ontologie hat es, sondern welche strebt es an [...]? Welche Reaktionen plant es ein, welche kann es kriegen etc.? [...] Ist es gut, dass es das sein soll? [...] Ist es das, was es sein soll?“⁷³⁴

⁷²⁸O'Toole, Sean: To Touch Lightly, in: *frieze* 175, S.24, Übersetzung CL.

⁷²⁹Sharp, Amanda / Slotover, Matthew: Introduction, in: Phaidon 2016, S.8-15, S.11, Übersetzung CL.

⁷³⁰Fox, Dan / Heiser, Jörg / Higgle, Jennifer: 25 Things We Have Learned, in: <https://www.frieze.com/article/25-things-we-have-learned>. 19.05.2016. [Letzter Zugriff 13.11.2022], Übersetzung CL.

⁷³¹Fox, Dan / Heiser, Jörg / Higgle, Jennifer: 25 Things We Have Learned, in: <https://www.frieze.com/article/25-things-we-have-learned>. 19.05.2016. [Letzter Zugriff 13.11.2022], Übersetzung CL.

⁷³²Wann Warum Was Wer Wo Wie Wozu? Welche Ursachen / Wirkungen? In W-Fragen ausgedrückt lautet das anschließende Zitat: Warum haben welche Ursachen wann wie welche Wirkungen für wen?

⁷³³Beckstette, Sven: Und sonst so, Kollege?, in: www.monopol-magazin.de/und-sonst-so-kollege. [Letzter Zugriff 29.08.2023].

⁷³⁴Diederichsen 2008, S.211-212.

9.4.2 Konkretion

Der Autor einer Rezension weiß ohne Sekundärinformation zugängliche Formulierung zu schätzen: „Frieds Darstellung der Fotografie ist schonungslos visuell. In keinem Buch [...] wird man einen Autor finden, der [...] konsequent die Werke selbst liest“⁷³⁵, wird doch Information gelegentlich durch Stellungnahme ersetzt: „Genau diese Flucht aus Unkenntnis in ein Moralisieren warf [...] Krauss den in Berlin anwesenden Kunstkritikerinnen [sic] der Kunstzeitschrift *Texte zur Kunst* vor.“⁷³⁶

9.4.3 Kontextualisierung

Wirkungen und Ursachen sind Teil des Gegenstands, da „Kenntnis von Rezeptionsgeschichte und Stellung innerhalb des Kunstbetriebs für ein angemessenes Verständnis der Arbeit unverzichtbar sind“⁷³⁷ und bestimmen „wie die Kritik argumentiert, ob sie ihr Argument historisch situiert“⁷³⁸. Das Mittelstück lässt sich nicht aus seinen kausalen Verknüpfungen extrahieren, da „man nicht einfach den Kontext zugunsten des Texts ignorieren und versuchen kann, das 'Werk an sich' von seinen Parerga zu trennen.“⁷³⁹ Zur Rezeptionsgeschichte gehört auch die Wahrnehmung der Schreibenden, samt ihrer von Interessen geleiteten Motivation: „jede Position ist durch die grundsätzliche 'Verwickeltheit' ihrer Aussageposition in kulturelle, soziale oder ökonomische Verhältnisse bestimmt.“⁷⁴⁰

Die „Verschränkung von kunsttheoretischem Schreiben mit seinen institutionellen sowie ökonomischen Gegebenheiten“⁷⁴¹ verlängert die zeitliche Gültigkeit des Anlasses wenn und weil Einzelfälle Muster erkennen lassen. Wenn z. B. ein Künstler „das Mobiltelefon als 'Symptom einer Gesellschaft' definiert“⁷⁴², wird der Fall zum Fallbeispiel und „jedes visuelle Material [...] Symptom und Zeichen unserer Zeit“⁷⁴³.

9.4.4 Kritik

Als Glied sozioökonomischer Kausalketten kann Kunst weitere Bereiche einbeziehen, wodurch Kunstkritik „einiges mit Sozialkritik gemein hatte, was denn auch eine radikale Infragestellung bestehender gesellschaftlicher Beziehungen, Institutionen und symbolischer

⁷³⁵Steiner, Shepherd: Allergiepflaster, in: TzK 77, S.174-178, S.178.

⁷³⁶Blase, Christoph: Einleitung zur Rolle einer „Neuen Kunstkritik“, in: Schafhausen 1999, S.13-24, S.16.

⁷³⁷Graw 2003, S.16.

⁷³⁸Graw, Isabelle: Kanon und Kritik, in: TzK 100, S.51-57, S.57.

⁷³⁹Lütticken, Sven: Falling Apart, Together, in: TzK 100, S.165-171, S.169.

⁷⁴⁰Draxler, Helmut: Kanon der Existenz, Ethik der Pause, in: TzK 100, S.185-192, S.185.

⁷⁴¹Graw, Isabelle / Kleefeld, Stefanie / Rottmann, André: Vorwort, in: <https://www.textezurkunst.de/70/vorwort-24/>. [Letzter Zugriff 27.07.2022].

⁷⁴²Conrads, Martin: Klingelt's?, in: TzK 82, S.188-191, S.189.

⁷⁴³Claire Fontaine: Entwurf einer kanonischen Freiheit, in: TzK 100, S.158-171, S.163.

Ordnungen bedeutete.“⁷⁴⁴ Die Antwort auf Überlegung, was die Infragestellung „radikal“ macht, findet sich in der Definition „Radikal ist Kunstkritik [...] wenn sie [...] die grundsätzliche Frage nach den Bedingungen der Möglichkeit gegenwärtiger Kunst stellt“⁷⁴⁵, wobei „die Möglichkeit“ redundant scheint. „Infragestellung“ bedeutet, dass Einwände gegen die Rechtmäßigkeit des Status Quo vorgebracht werden. „[G]esellschaftliche Beziehungen“ beinhalten ökonomische, physiologische, politische, psychologische und soziale Erfahrung, weswegen Institutionen und symbolische Ordnungen keiner Erwähnung bedürfen, wenn sie auch von persönlichem Interesse sind.

Die Werbung für eine Edition erwähnt *TzK* als „Kunstkritik [...] die diesen Begriff wert ist“, denn der die Edition zur Verfügung stellende Künstler unterstütze *TzK* um „eine Form der Kunstkritik zu ermöglichen, die diesen Begriff tatsächlich wert ist – selbst wenn die Einwände, die sie mitunter erhebt, auch seine eigene Kunst betreffen.“⁷⁴⁶

Diederichsen beschreibt *TzK*s Prioritäten als

„starke Worte, entwickelte Positionen und manchmal auch eine deutliche, apodiktische Sprache. Zugleich gab es aber von Beginn an eine Infragestellung eines solchen Sprechens. Schließlich ging es ja darum, einer [...] deutschen Hitzigkeit englisch sprechende Argumente und mitunter auch eine französische Poesie der Begrifflichkeit entgegenzusetzen.“⁷⁴⁷

Die nahezu identischen Merkmale „starke Worte, entwickelte [sprich ausgeprägte] Positionen und [...] deutliche, apodiktische Sprache“ lassen sich als „gebieterisch“ zusammenfassen. Der mit Präskriptivität einhergehenden Vereinfachung sollen Beweisführung („englisch sprechende Argumente“) und ästhetisch wirksame Form („Poesie der Begrifflichkeit“) entgegenwirken.

Zu den Begleiterscheinungen der Kritik gehört, dass sie kritisiert: „Auch in Kunst und Kritik kommen Strategien der Abgrenzung, Unterscheidung und Wertung zum Einsatz, die [...] Ausschlüsse, Ungerechtigkeiten und Herabwürdigungen mitproduzieren, die [...] Gegenstand einer jeden Kunstkritik sein müssen.“⁷⁴⁸ Da nicht nur „Ausschlüsse“ und „Herabwürdigungen“ legitime Konsequenz von Kritik sind, sondern auch in der Regel subjektiv begründete und aus Sicht der Kritisierten bestehende „Ungerechtigkeiten“, werden die drei Wirkungen weniger mit- als vielmehr gezielt produziert, sind negative Schlussfolgerungen doch rechtmäßige Folge kritischer Untersuchung. Dass offensive Stellungnahme als Ergebnis der Kritik ihrer bedürftig sei, erklärt sich aus der in Graws

744Graw, Isabelle: Zur Einführung, in: *TzK* 81, S.38-41, S.39.

745Lüdeking, Karlheinz: Kritische Kunst gut zu finden ist noch kein hinreichender Beitrag zur Verbesserung der Welt, in: *TzK* 74, S.77-80, S.78.

746NN: Werbung für Edition Thomas Demand, in: *TzK* 77, S.266.

747Diederichsen, Diedrich: Zur Einführung, in: *TzK* 81, S.45-49, S.45.

748Buchmann, Sabeth / Graw, Isabelle: in: <https://www.textezurkunst.de/113/critique-art-criticism/>. [Letzter Zugriff 23.07.2022].

Antwort auf Frage 31 erwähnten generellen Tendenz zur Konfliktvermeidung.

9.4.5 Literarische Qualität

Die Lesbarkeit genannte Bereitschaft, gedruckte Information aufzunehmen aufgrund eines davon ausgelösten Wohlgefühls besteht im folgenden Beispiel aus unwillkürlicher Anziehungskraft („Kinotrailer“), Identifikation („mitreißend“), Aufforderung zur Vervollständigung („fragmentarisch“), sozial übertragener Information („talking heads“), Anschaulichkeit („bildgewaltig“), Fülle („strotzt nur so“), Einprägsamkeit („Bonmots, Pointen“), korrekt platzierter Polemik („Seitenhieben“) und Motivation zur Fortsetzung („Stichwortgeberin“). Nina Powers „Band gleicht in seiner Wucht einem Kinotrailer. Mitreißend, fragmentarisch, mit informativen talking heads [...] Powers Sprache ist bildgewaltig und strotzt nur so vor Bonmots, Pointen und Seitenhieben – sie erweist sich als erstklassige Stichwortgeberin.“⁷⁴⁹

Pointen leben von verblüffenden Wendungen, wenn etwa in der Rezension einer Ausstellung ikonischer Architektur der 1960er Jahre ein Bauwerk auftaucht, das bei näherem Nachdenken den Ausstellungstitel materialisiert. So bezeichnet die Rezension der Berliner Ausstellung 'Radikal Modern' die dort nicht thematisierte Mauer als „interessant, weil in ihr vermutlich dasjenige Bauwerk erscheint (und verschwindet), welches [...] 'radikal modern' war.“⁷⁵⁰

Dominiert der formale Anspruch den inhaltlichen, kann sich Stil zu Stilisierung verselbständigen. Eine Anthologie beispielsweise „kollabiert zuweilen in Selbstparodie; manche Beiträge sind von unerträglich edler und pseudo-poetischer Prosa.“⁷⁵¹

Bemerkenswerte Bemerkungen bemerken nicht zwangsläufig Bemerkenswertes:

„Gute Texte sind also per definitionem gut geschriebene Texte, was aber noch lange nicht heißt, dass gut geschriebene auch gute Texte sein müssen. Stil, Eleganz und Präzision fallen nicht notwendigerweise mit dem Formulieren von Gedanken zusammen.“⁷⁵²

Falls diffizile Aussagen gleichartige Trägermedien verlangen, lässt sich das Resultat durch artgerechtes Leseverhalten bewältigen, wenn etwa „einige Texte so anspruchsvoll sind, dass auch ich sie mehrfach oder portionsweise lese.“⁷⁵³ Diese Anpassung des Mittels beweist den Wert seines Zwecks, denn: „Die Aversion gegen das nicht auf Anhieb Verständliche übersieht zudem, dass komplexe Sachverhalte notwendig komplexe Begrifflichkeiten

⁷⁴⁹von Redecker, Eva: Rosa Gitterstäbe, in: TzK 84, S.120-124, S.122.

⁷⁵⁰Müller, Robert: Verwischte Grenzen, in: TzK 100, S.208-212, S.212.

⁷⁵¹Lütticken, Sven: Returns of the Stone Age, in: TzK 102, S.147-152, S.150, Übersetzung CL.

⁷⁵²Gutmair, Ulrich: Gute Texte, schlechte Texte, in: <https://www.textezurkunst.de/70/gute-texte-schlechte-texte/>. (Letzter Zugriff 27.07.2022).

⁷⁵³Beckstette, Sven / Rottmann, André: Interview, in: art-magazin.de/szene/36341/texte_zur_kunst_interview?p=2. [Letzter Zugriff 2015].

erfordern.“⁷⁵⁴ Allerdings unterschlägt Graw Gleichsetzung von „nicht auf Anhieb verständlich“ mit „komplex“ die erwähnte Möglichkeit, dass eine arbeitsintensive Präsentation sich als unterkomplex erweisen kann.⁷⁵⁵ So kann eine imposante Aufmachung durch impotente Substanz enttäuschen, wenn die gewonnene Erkenntnis sich als Umschreibung einer Selbstverständlichkeit erweist, wie: „Es sind der Kontext und Anlass eines Werks, die den Ausgangspunkt von dessen Produktion bilden.“⁷⁵⁶ Des Weiteren kann erschwerte Verständlichkeit sich als unverständlich, weil unverstanden erweisen. Rückblickend sind solch argumentative Lücken leichter erkennbar, weil zeitlicher Abstand den Autor in die Position der verlegenen Leser*innen versetzt, die sich ihrer geistigen Grenzen schämen: „Dabei ging es mir offenbar darum [...] was mir noch heute einigermaßen einleuchtet, wenn auch nicht mehr in allen Einzelheiten verständlich ist“⁷⁵⁷.

Das Massenmedien dominierende Verlangen nach alltagsnahem Material geht zu Lasten abstrakter Darstellungen, so dass Fallbeispiele den Wald verstellen: „Die Spielarten des kunstkritischen Schreibens [...] in einem gänzlich boulevardisierten Feuilleton [...] kranken umgekehrt an der vollständigen Abwesenheit jeglicher Theoriebildung.“⁷⁵⁸ „Boulevardisiert“ steht für die Dominanz von Anekdotischem, das die Aufmerksamkeit auf anschlussfähige statt allgemeiner [sic] gültige Phänomene lenkt, sei es durch Beschränkung auf den unmittelbaren Erfahrungsbereich der Leserschaft, oder durch Information zu Aufsehen erregenden – oft sozialen – Aspekten.

Somit läuft die Wahl zwischen einfacher und komplizierter Darlegung auf den so einfachen wie komplizierten Wunsch hinaus „mit möglichst geringem Aufwand soll möglichst viel gesagt werden.“⁷⁵⁹ Doch im Vertrauen auf eine Synthese von nachvollziehbar, zuverlässig und engagiert muss Eva von Redeker „nach populär verständlichen, philosophisch versierten und vehement feministischen Zeitdiagnosen lange suchen“⁷⁶⁰. Die oft erwünschte und selten erreichte Verbindung gegensätzlicher Eigenschaften gelang dem TzK-Gründer Stefan Germer, dessen Texte „stets beides waren – theoriebildend und Komplexität für eine zu führende Debatte reduzierend, gesellschaftstheoretisch ambitioniert und thesenhaft zugespitzt, akademischen Ansprüchen und journalistischen Kriterien genügend.“⁷⁶¹ Diese

754Graw 2010, S.11.

755Zum Beispiel Roelof, Monique: Identität und ihre öffentlichen Plattformen, in: TzK 107, S.69-85, wo Monique Roelof auf ca. 5 Seiten darlegt, dass Identität Prozess statt unveränderlicher Zustand ist und aus Facetten besteht.

756NN: Werbung für Edition Christian Philipp Müller, in: TzK 75, S.254.

757Holert, Tom: Lob der Unbescheidenheit, in: TzK 100, S.37-39, S.39.

758Graw, Isabelle / Kleefeld, Stefanie / Rottmann, André in: <https://www.textezurkunst.de/70/vorwort-24/>. [Letzter Zugriff 27.07.2022].

759Gutmair, Ulrich: Gute Texte, schlechte Texte, in: <https://www.textezurkunst.de/70/gute-texte-schlechte-texte/>. (Letzter Zugriff 27.07.2022).

760von Redecker, Eva: Rosa Gitterstäbe, in: TzK 84, S.120-124, S.120.

761Graw, Isabelle / Kleefeld, Stefanie / Rottmann, André in: <https://www.textezurkunst.de/70/vorwort-24/>. [Letzter Zugriff 27.07.2022].

Beschreibung benennt sechs Eigenschaften eines Mediums, das sich als Diskursbeschleuniger versteht: Germers Ergebnisse lassen sich zu Theorien verallgemeinern, ohne durch Einzelheiten die angestoßene Diskussion zu behindern; lassen sich ungeachtet ihrer weitreichenden Gültigkeit provokativ formulieren, und erfüllen trotz wissenschaftlicher Gründlichkeit die Bedürfnisse an Berichterstattung Interessierter. Die in Germers Texten nachgewiesene Zweigleisigkeit wendet Isabelle Graw auf den Umgang mit Kunst an: „Hat man nun das Verfahren 'immanent nachvollzogen' (Adorno) *und* in seiner Rationalität erkannt, es verortet *und* mit Blick auf die Rezeptionsgeschichte und den Status der Künstlerinnen analysiert, dann ist man einem Ideal von Kunstkritik und Kunsttheorie näher gekommen.“⁷⁶²

Dem Plädoyer für Ausgewogenheit der Mittel steht das für Steigerung sämtlicher Faktoren gegenüber, im Vertrauen „dass man einer Sache nur gerecht wird, wenn man so lange und so heftig alle [...] Aspekte an ihr zutage bringt, dass ein [...] Gegenteil jeder Klarheit“⁷⁶³ die Folge ist. Solche Vielfalt kann bei von Konnotationen umgebenen Fachtermini zu Missverständnissen führen. Graw warnt vor dem Glaube an spontanes Verstehen, aufgrund dessen „sich die Bedeutung bestimmter technischer Begriffe [...] von selbst verstünde. Der Rekurs auf sie erfordert [...] dass man sagt, in welchem Sinn man sie verwendet.“⁷⁶⁴ Die so gewährleistete Übereinstimmung von Sender und Empfänger beruht auf der Berücksichtigung wechselnder Konventionen, denn „der Jargon will gekannt, beherrscht und durchschaut sein“⁷⁶⁵, um nicht versehentlich Fachterminologie zu profanisieren, wie es mit dem Begriff „begehren“ geschah:

„man begehrt keine Sachen mehr, die [...] übermarkiert sind. Dass das mimetische Begehren [...] bestimmend bleibt, lässt sich besonders gut anhand der derzeit heiß begehrten 'Ugg-Boots' zeigen.“⁷⁶⁶

Begehrt man ein Objekt, das Identifikation mit einem Ideal verspricht, wird nicht der Weg – das Produkt – sondern das Ziel – der ideale Zustand – „begehrt“. Im vorliegenden Fall richtet sich das „mimetische Begehren“ auf „eine Frau, die irgendwie cool anmutete und an deren Füßen ich besagte Stiefel erblickte. Jetzt musste ich sie unbedingt haben.“⁷⁶⁷ Was die Autorin begehrt ist folglich, irgendwie cool anzumuten.

Zu im Vergleich mit ihrer ökonomischen, psychoanalytischen oder soziologischen Definition verkürzt eingesetzten Begriffen gehören: Fetisch, Produktion, produktiv, Reproduktion, symbolischer Wert, Verschiebung, Ware. Der Tonfall ist überwiegend soziologisch und

⁷⁶²Graw 2003, S.16 (Hervorhebung im Text).

⁷⁶³Diederichsen, Diederich: Nachruf auf Christoph Schlingensief, in: TzK 80, S.279-281, S.281.

⁷⁶⁴Graw 2010, S.11.

⁷⁶⁵Graw 1999, S.93.

⁷⁶⁶Graw, Isabelle: Du bist nicht allein, in: <http://taz.de/!804929/>. [Letzter Zugriff 02.09.2023].

⁷⁶⁷Graw, Isabelle: Du bist nicht allein, in: <http://taz.de/!804929/>. [Letzter Zugriff 02.09.2023].

philosophisch, bisweilen orthografisch unsicher: „Durchschlagkraft“⁷⁶⁸ statt Durchschlagskraft; „Konsenses“⁷⁶⁹ statt Konsensus; „optimaler“⁷⁷⁰ als Steigerung von 'optimal'; „wohlmöglich“⁷⁷¹ statt 'womöglich'; „Reflexion auf die medialen Bedingungen“ statt 'Reflexion der medialen Bedingungen'.

Redundanzen fügen dem bereits Erwähnten aber mehr Emphase als Information hinzu: „Abbild der demografischen Fakten widerspiegelt“⁷⁷²; „dogmatisches Zentralkomitee“⁷⁷³; „eher affirmativere“⁷⁷⁴; „entschieden betont“⁷⁷⁵; „Entwicklungshergang“⁷⁷⁶; „gängige Klischees“⁷⁷⁷; „geschlossene Einheitsfront“⁷⁷⁸; „Grundlagen auf [...] basieren“⁷⁷⁹; „künstlich aufgeblasene[r] Hype“⁷⁸⁰; „langfristig seine potentielle Wirkung entfalten“⁷⁸¹; „mäzenatisch-wohlthätige Tugend“⁷⁸²; „paradigmatische Verkörperungen“⁷⁸³; „retinale[r] Visualismus“⁷⁸⁴; „spannungsvolle Kollision“⁷⁸⁵; „starkem Theorieschwerpunkt“⁷⁸⁶; „verbindlicher Kanon“⁷⁸⁷; „verdient den Namen zu Recht“⁷⁸⁸; „vereinheitlichende, unitäre Perspektive“⁷⁸⁹; „Verstöße und Transgressionen“⁷⁹⁰; „vollständige[n] Abwesenheit“⁷⁹¹; „wieder neu eröffnet“⁷⁹².

Abgesehen von Metaphern wie „unterlaufen“, bzw. „-wandern“ oder einem überraschend

768Graw 2010, S.153.

769Graw 2010, S.13.

770Dany, Hans-Christian: Marius und die Information, in: TzK 102, S.190-194, S.192.

771Graw, Isabelle / Hess, Barbara: Vorwort, in: TzK 44, S.4-7, S.6.

772Busta, Caroline: Bad Canon, in: TzK 100, S.114-121, S.119.

773Graw, Isabelle: Zur Einführung, in: TzK 81, S.38-41, S.40.

774Beckstette, Sven / Rottmann, André: Interview, in: art-magazin.de/szene/36341/texte_zur_kunst_interview?p=2. [Letzter Zugriff 2015].

775Beckstette, Sven / Graw, Isabelle / Rottmann, André / Tischer, Jenni: Vorwort, in: TzK 81, S.4-5.

776Germer, Stefan / Graw, Isabelle: Vorwort, in: <https://www.textezurkunst.de/1/vorwort-2/>. [Letzter Zugriff 27.07.2023].

777Gordon, Kim: Fossil Collections, in: TzK 78, S.82-87, S.83.

778Lütticken, Sven: Falling Apart, Together, in: TzK 100, S.165-171, S.165.

779NN: Werbung für Edition Carsten Höller, in: TzK 81, S.282.

780Graw, Isabelle / Hess, Barbara: Vorwort, in: TzK 44, S.4-7, S.5.

781Graw 2010, S.67.

782Beckstette, Sven / von Bismarck, Beatrice / Graw, Isabelle: Vorwort, in: TzK 83, S.4-5, S.4.

783Saar, Martin: Zur Einführung, in: TzK 81, S.50-53, S.52.

784Diederichsen, Diedrich: Akademismus, Visualismus, Fun, in: TzK 44, S.29-36, S.34.

785Rottmann, André: Ad nauseam, in: TzK 73, S.248-252, S.252.

786Graw, Isabelle: Zur Einführung, in: TzK 81, S.38-41, S.39.

787Weingart, Brigitte: Gross und Klein, in: TzK 100, S.181-183, S.181.

788Holert, Tom: Kunstkritik, in: Butin 2002, S.190-193, S.193.

789Höller, Christian: Demokratie Wagen, in: TzK 81, S.222-224, S.222.

790Busta, Caroline: Bad Canon, in: TzK 100, S.114-121, S.115.

791Graw, Isabelle / Kleefeld, Stefanie / Rottmann, André: Vorwort, in: [textezurkunst.de/70/vorwort-24/](https://www.textezurkunst.de/70/vorwort-24/). [Letzter Zugriff 27.07.2022].

792Kernbauer, Eva: Sperrige Naheverhältnisse, in: TzK 101, S.182-186, S.186.

martialisches „zu Fall“, bzw. „in Anschlag“⁷⁹³ Bringen ist die Terminologie frei von der der hinreichend persiflierten Presstexte. Der formale und inhaltliche Anspruch einzelner Passagen zeugt von literarischem Ehrgeiz, dessen Ergebnisse sich hartnäckigem Nachlesen zwar erschließen, nicht aber ihre Notwendigkeit. Dem Nachvollzug folgt kein beeindrucktes als vielmehr ein schulterzuckendes 'Aha.' Beispiel:

„Oder könnte man sagen, dass alles im Raum Befindliche Material wird und dieses sich wieder verräumlicht? Dass das Objekt zum Ding wird, dem eine Handlung eingeschrieben wird, und die Ausschreibung oder Neu-Zuschreibung der Handlung – in der Wiederverwendung – das Ding zum Objekt werden lässt?“⁷⁹⁴

Ja, sagen könnte man das. Aber wozu? Um den Aufenthalt zu Heideggers Füßen nachzuweisen? Die folgenden „Oppositionen lösen sich auf“, allerdings nicht in freudiger Überraschung, wie sie das Verstehen eines Witzes begleitet, sondern in höflichem Nicken über ein pointenfreies Wortspiel:

„Die Ausstellung ist diffus und präzise, sparsam und opulent, leer und bedeutungsschwanger, minimalisiert und monumental, akzidentell und stringent. Die Oppositionen lösen sich auf in dieser gesamt-kunstwerklichen Tautologie: von Abgebildetem und Gezeigtem, von kalkulierten Erwartungen und ihrer kalkuliert (un-)eingelösten Erfüllung.“⁷⁹⁵

Erwartungen lassen sich erfüllen, die Erfüllung aber nicht einlösen, sondern versprechen, und das Versprechen einlösen. Rätselhaft bleibt das Tautologische im letzten Satzteil. „Abgebildete[s]“ und „Gezeigte[s]“ ähnelt dem Unterschied zwischen ikonografischer und ikonologischer Bedeutung, und „Erwartungen“ und „Erfüllung“ dem Gegenteil einer Tautologie. Diese mehr versprechenden als einlösenden Beispiele veranlassen zur Frage nach dem Preis-Leistungs-Verhältnis, d.h. nach dem Lohn für das Bemühen um Verständnis.

Am sprachlich anspruchsvollen Ende stehen Marie-Luise Angerer, Helmut Draxler, Sebastian Egenhofer, Christian Höller, Susanne Leeb, Thomas Lemke, Maria Muhle, Juliane Rebentisch, André Rottmann; am allgemeinverständlichen Clemens Krümmel, Anette Freudenberger⁷⁹⁶, Melanie Gilligan, Isabelle Graw⁷⁹⁷, Michael Krebber, Gunter Reski⁷⁹⁸, Kerstin Stakemeier, Hito Steyerl sowie etliche Gastautor*innen, die 2020 Beiträge zur Reihe *Notes from Quarantine* verfassten. Innerhalb eines Hefts besteht zwischen Texten wie

793 Buchmann, Sabeth / Graw, Isabelle: Kritik der Kunstkritik, in: <https://www.textezurkunst.de/113/critique-art-criticism/>. [Letzter Zugriff 23.07.2022].

794 Kathrein, Miriam: Was nicht mehr ist, bleibt, in: TzK 82, S.213-216, S.215.

795 von Falkenhausen, Susanne: Geschichte Googeln, in: TzK 76, S.207-211, S.211.

796 Freudenberger, Anette: Sachen und Sachverhalte, in: TzK 83, S.212-215.

797 Graw, Isabelle: Mit dem Bild durch die Wand, in: TzK 83, S.216-221.

798 Reski, Gunter: Im Zwielflicht des Abstraktionsmoments, in: TzK 79, S.201-203.

Helmut Draxlers *Malerei als Dispositiv*⁷⁹⁹ und Claus Richters *Entertainment Values*⁸⁰⁰ ein eklatantes Komplexitätsgefälle, insbesondere weil von minutiösen Formulierungen umgebene umgangssprachliche wie Entgleisungen wirken⁸⁰¹. Auch die folgenden Satzteile lassen eine Diskrepanz zwischen volkstümlichem und akademischem Vokabular erkennen:

„Ablehnung von Mega-Celebrity [...] Präsenz von Sportswear auf dem Runway, die Funktionalität auf ihren Signalwert reduziert“⁸⁰²; „im pauschalen Substanzialisierungsmodus [...] als wäre die [...] Produktionsvoraussetzung [...] die ganze Miete“⁸⁰³; „Sprachrohr der aktuellen Gouvernementalität, deren Werte sie propagiert, indem sie das Leben ihrer Leser/innen abzugreifen sucht.“⁸⁰⁴

Im Unterschied zu solchen geistesabwesenden Sprüngen zwischen den Sprachregistern integriert Diederichsen Ausdrücke der Subkultur der 1980er Jahre im Bewusstsein „zwischen den asozialen Freuden unfreundlicher Exklusion mittels apodiktischer Sprache und einer sozialen Inklusivität hin- und hergerissen zu sein“⁸⁰⁵. Verglichen mit den sporadischen Ungezwungenheiten seiner Kolleg*innen hält er Anleihen an die Jugendkultur innerhalb einzelner Textsegmente durch:

„Nur ein einziges Mal ist [...] die ungebremste brachiale Blödheit eines Fernsehbilds als Breitseite gegen den Zuschauer in voller Vehemenz zu spüren: Wenn Joseph Beuys [...] sein ultraverblödetes 'Sonne statt Reagan' zu einer Rockmusik der gewalttätig unelegantesten Schrottstufe singt“⁸⁰⁶.

Abgesehen von solch enthusiastisch unwissenschaftlicher Wortwahl bleibt Frohsinn die Ausnahme. Fotos eines fast zu offensichtlich belustigten Publikums während der Tagung 'Wo stehst du, Kollege'⁸⁰⁷ wirken wie die Beschwörung von Vergnügtheit innerhalb einer humorbefreiten Zone. Gekonnt ironisch schreiben ansonsten Clemens Krümmel⁸⁰⁸ und Niklas Maak.

Deutsche Übersetzungen englischer Begriffe sind nah am englischen Ausdruck, aber im

799Draxler, Helmut: *Malerei als Dispositiv*, in: TzK 77, S.38-45.

800Richter, Claus: *Vielleicht Münchhausens Haargummi*, in: TzK 77, S.188-189.

801„lustig beknackt gefaktem 3-D“, Michaela Eichwald in: TzK 52, S.184; „keiner, der noch halbwegs alle Tassen im Schrank hat“, Gertrud Koch in: TzK 84, S.71; „eh klar“, Monika Rinck in: TzK 84, S.109; „im Gespräch mit einem taffen Girlie-Trio“, Nina Power in: TzK 84, S.121; „trashigen und prolligen Massenkultur“, Nina Power in: TzK 84, S.122; „Anmache“, Nina Power in: TzK 84, S.123; „bereit, den Apparat der Illusion anzuschmeißen“, Hanne Loreck in: TzK 84, S.178; „nicht mehr besonders angesagt“, Christian Höller in: TzK 84, S.190.

802Busta, Caroline / Graw, Isabelle / Magauer, Hanna: Vorwort, in: TzK 102, S.4-5, S.4.

803Hafner, Hans-Jürgen: *Oops, I did it again*, in: TzK 101, S.159-162, S.159.

804Graw, Isabelle: *Mode und Lebendigkeit*, in: TzK 78, S.66-77, S.77.

805Diederichsen, Diedrich: *Zur Einführung*, in: TzK 81, S.45-49, S.45.

806Diederichsen, Diedrich: *TV Total*, in: TzK 78, S.190-196, S.194.

807TzK 81, S.97, 114.

808Krümmel, Clemens: *Zwischen Schulung zum Bürger und politischer Kunst!*, in: TzK 80, S.76-95, S.77-79.

Deutschen ungebräuchlich wie der grammatisch eigenwillige Titel *Notes from Quarantine*⁸⁰⁹; „Auktionäre“⁸¹⁰ für 'Auktionatoren'; „diskret“⁸¹¹ für 'eigenständig, einzeln'; „emotiv“⁸¹² für 'emotional'; „elaboriert“⁸¹³ für 'komplex'; „konfrontieren uns mit ihr“⁸¹⁴ für 'konfrontieren sie'; „kooptiert“⁸¹⁵ für 'vereinnahmt'; „korporatisiert“⁸¹⁶ für 'körperschaftlich'; „kreative Industrien“⁸¹⁷ für 'Kreativwirtschaft'; „materiale Ebene“⁸¹⁸ für 'materielle Ebene'; „rekuperativ“⁸¹⁹ für 'regenerativ'; „relationiert die Malerei“⁸²⁰ für 'setzt die Malerei in Bezug'; „sonische Künste“⁸²¹ für 'akustische Künste'; „urbane Stilisierung“⁸²² für 'elegante Stilisierung'; „modernen Urbanismus“⁸²³ für 'moderne städtische Kultur'; „Ich verstehe, dass“⁸²⁴ für 'Ich glaube, dass'. Französische Wörter wie „Agencements“⁸²⁵ sind ohne Begleitung anderer französischer Vokabeln nicht ohne Weiteres als solche erkennbar.

Manche englischen Begriffe werden halb bis nicht übersetzt, was zu Hybriden führt wie „Grundlage unserer kapitalistischen condition“⁸²⁶; „Anliegen dieser Ausgabe ist es, Mode als eine gouvernemental Instanz, [sic] zu begreifen“⁸²⁷; „Entstehen von Bildern und visual identities kritisch zu beleuchten“⁸²⁸; „Kunst zu featuren“⁸²⁹; „promoten“⁸³⁰ oder zu zweisprachigen Sätzen: „Grenzen zwischen 'High Art' und Popkultur [...] Visual Culture und Cultural Studies und Kunstgeschichte [...] und Nachteile der Social Art History“⁸³¹.

809NN: Anzeige zu *Notes from Quarantine*, in: berlinartweek.de/en/article/take-it-digital-part-3/ Die Präposition „from“ identifiziert (Herkunfts-)Orte, wohingegen Quarantäne ein Zustand ist.

810Graw, Isabelle / Hess, Barbara: Vorwort, in: TzK 44, S.4-7, S.4.

811Claire Fontaine: Entwurf einer kanonischen Freiheit, in: TzK 100, S.158-171, S.163.

812Ammer, Manuela: Art from the Heart, in: TzK 74, S.202-207, S.204.

813Joselit, David: Leerstellen und Rauschen, in: TzK 77, S.80-87, S.81.

814Fraser, Andrea: L'1%, C'EST MOI, in: TzK 83, S.115-127, S.123.

815WHW / What, How & For Whom: Ja, liebe Freunde, ich bemerke in diesen Hallen den Geruch der Depression, in: TzK 74, S.49-50, S.49.

816Holert, Tom: Künstlerische Forschung, in: TzK 82, S.38-63, S.43.

817WHW / What, How & For Whom: Ja, liebe Freunde, ich bemerke in diesen Hallen den Geruch der Depression, in: TzK 74, S.49-50, S.49.

818NN: Werbung für Edition Sarah Morris, in: TzK 82, S.266.

819Busta, Caroline: Bad Canon, in: TzK 100, S.114-121, S.115.

820Rebentisch, Juliane: 25 Künstlerinnen von 1990 – 2015, in: TzK 100, S.59-63, S.60.

821Schulze, Holger: Utopie in Klang, in: TzK 82, S.197-201, S.199.

822Rohleder, Alexandra: Mode für Alle!, in: TzK 78, S.254-255, S.254.

823Rohleder, Alexandra: Mode für Alle!, in: TzK 78, S.254-255, S.254.

824Carpenter, Merlin: Fashion is Fun, in: TzK 78, S.52-65, S.62.

825Muhle, Maria: Malerei malgré tout, in: TzK 101, S.201-206, S.206.

826Diederichsen, Diedrich: Akademismus, Visualismus, Fun, in: TzK 44, S.29-36, S.36.

827Graw, Isabelle / Titton, Monica: Vorwort, in: TzK 78, S.4-5, S.5.

828Faucheret, Anne: Atlas in Bewegung, in: TzK 81, S.240-244, S.240.

829Weingart, Brigitte: Gross und Klein, in: TzK 100, S.181-183, S.181.

830Graw, Isabelle: Wir sind links!, in: taz.de/!350709/. [Letzter Zugriff 27.07.2022].

831Graw, Isabelle: Zur Einführung, in: TzK 81, S.38-41, S.39.

Seit der Zusammenstellung dieser zweisprachigen Kombinationen in den 2010er Jahren wurde die Integration englischer Fragmente in deutschen Satzbau Teil kommerzieller und Umgangssprache und wird nicht länger als Verlegenheitslösung infolge unzulänglicher Vokabulare erlebt, sondern als weitgehend akzeptierter Ausdruck der Weiterentwicklung von Kommunikation.

Der Gebrauch geschlechtsspezifischer oder -unspezifischer Endungen, zuweilen innerhalb eines Satzes, folgt einem ebenso idiosynkratischen Prinzip – „Mitarbeiter/innen des Sicherheitsdienstes teilten den Besuchern [...] mit“⁸³² oder „Künstler auf der einen Seite und bestimmten Kritikern / Kritikerinnen auf der anderen“⁸³³ – wie die Verwendung von Schrägstrichen: „Dass zu unseren Autoren und Autorinnen auch Journalisten zählen“⁸³⁴; „die an Künstler/innen gehen, welche [...] in den Museen befreundeter Sammler/innen gezeigt werden [...] in die staatlichen Häuser jener Direktoren / Direktorinnen wandern werden, die sich als Berater/innen oder als Juroren / Jurorinnen“⁸³⁵; „KünstlerInnen [...] Protagonisten [gemeint sind eine Frau und ein Mann]“⁸³⁶; „Produzenten und Produzentinnen und Betrachter/innen“⁸³⁷.

Insbesondere Anzeigen für Abonnements und Editionen enthalten informationsreduzierte Redewendungen, wie in der folgenden Spezifizierung – oder auch nicht – einer „Haltung“: „In Schlingensiefs Arbeiten verbindet sich ein medienübergreifendes Interesse mit einer oftmals gesellschaftspolitischen Haltung.“⁸³⁸ Manche der in Editionsanzeigen häufigeren Druckfehler lassen tief blicken, wie „die als Sperrspitze der Demokratisierung gepriesenen Mode-Blogs“⁸³⁹.

Einige Wörter sind verständlich, doch eigenwillig: „Ausstellungsförmiges“⁸⁴⁰, „Bedeutungsliteralität“⁸⁴¹, „heilserweiternd“⁸⁴², „kennerschaftlich“ [vermutlich eine Übersetzung von *connoisseurship*], „maskulinistisch“⁸⁴³, „ridikülisierend“⁸⁴⁴, „Textualität“⁸⁴⁵,

832Beckstette, Sven / von Bismarck, Beatrice / Graw, Isabelle: Vorwort, in: TzK 83, S.4-5, S.4.

833Graw, Isabelle: Kanon und Kritik, in: TzK 100, S.51-57, S.51.

834Beckstette, Sven / Rottmann, André: Interview, in: art-magazin.de/szene/36341/texte_zur_kunst_interview?p=2. [Letzter Zugriff 2015].

835Maak, Niklas: Zwischen Pinault und Pinchuk, in: TzK 83, S.39-55, S.51.

836Stemmerich, Gregor: Daled, not Dated, in: TzK 79, S.250-255, S.251.

837Leeb, Susanne: Zur Einführung, in: TzK 81, S.73-75, S.73.

838NN: Werbung für Abonnement, in: TzK 83, S.274.

839Graw, Isabelle / Titton, Monica: Vorwort, in: TzK 78, S.4-5, S.5.

840Kernbauer, Eva: Sperrige Naheverhältnisse, in: TzK 101, S.182-186, S.185.

841Müller, Ariane: Angewandter Histomat, in: TzK 100, S.220-225, S.223.

842NN: Werbung für Edition Carsten Höller, in: TzK Nr. 81, S.282.

843Diederichsen, Diedrich: Zur Einführung, in: TzK 81, S.45-49, S.45.

844Graw 2010, S.438.

845Rebentisch, Juliane: 25 Künstlerinnen von 1990 – 2015, in: TzK 100, S.59-63, S.59.

„upgedated“⁸⁴⁶, „Verallgemeinerbarkeit“⁸⁴⁷.

Informelle Ausdrucksweisen erinnern an die Umgangssprache der 1970er und 80er Jahre:

„das ist echt schade“⁸⁴⁸; „harten Look zwischen Realität und Fantasie [...] richtig in die Vollen gegriffen“⁸⁴⁹; „mackerhaft“⁸⁵⁰; „einen großen Horror darstellt“⁸⁵¹; „hippen Negation“⁸⁵² „vollständig abhaken“⁸⁵³.

Tom Holert moniert Platzhalter: „Vieles könnte man etwa über 'Strategien', 'Ansätze', 'Situationen', 'Projekte', 'Inszenierungen', 'die Arbeiten von ...' oder durch Künstler/innen oder Kurator/innen 'bespielte' Räume sagen. Im mehr oder weniger gepflegten Kunstdiskurs aber hat sich besonders die 'künstlerische Position' zu einer Universalflöskel entwickelt“⁸⁵⁴. Während sich diese schwer ersetzen lässt und daher gerechtfertigt scheint, ist die Ursache von Holerts Bilanz in der Lokalisierung „im mehr oder weniger gepflegten Kunstdiskurs“ enthalten. In der Tat ist die Mundart des Kunstbetriebs eher ungepflegt, da Versatzstücke oft voller Vertrauen auf die Familiarität mit internen Codes eingesetzt werden, so dass ihre Haltbarkeit der Konjunktur von Themen, Autoritäten sowie ethischen und politischen Prioritäten unterliegt.

Zu in *TzK* gemiedenen Termini gehören: Interpretation / Interpret; Kunstwerk; menschlich; Natur / natürlich; schaffen sowie nahezu alle im Kunstgeschehen gebräuchlichen positiven Adjektive.

9.4.6 Positionierung

Zwecks Verdeutlichung von

„Abgrenzungen, Unterscheidungen und Wertungen [...] die Kritik wesentlich ausmachen“⁸⁵⁵ „muss eine Position, eine Stimme erkennbar sein“⁸⁵⁶. „In guten Texten werden [...] Leidenschaften des Autors sichtbar. Es sind Texte, denen anzumerken ist, dass sie einer Dringlichkeit geschuldet sind.“⁸⁵⁷

Parteilichkeit macht angreifbar, wohingegen Zitieren von Respektspersonen die eigene Meinung kodifiziert. Diese die Autor*innen anonymisierenden Fürsprecher*innen stellen eine

846Muhle, Maria: Malerei malgré tout, in: *TzK* 101, S.201-206, S.204.

847Söntgen, Beate: Rosemarie Trockel, in: *TzK* 100, S.91-93, S.93.

848Kulisek, Robert / Lieske, David: Gatten müssen sterben!, in: *TzK* 100, S.173-179, S.177.

849Kulisek, Robert / Lieske, David: Gatten müssen sterben!, in: *TzK* 100, S.173-179, S.177.

850Creischer, Alice / Siekmann, Andreas: Tucumán Arde, in: *TzK* 100, S.141-146, S.145.

851Diederichsen, Diedrich: Akademismus, Visualismus, Fun, in: *TzK* 44, S.29-36, S.35-36.

852Rebentisch, Juliane: 25 Künstlerinnen von 1990 – 2015, in: *TzK* 100, S.59-63, S.59.

853Kulisek, Robert / Lieske, David: Gatten müssen sterben!, in: *TzK* 100, S.173-179, S.177.

854Holert, Tom: Vom P-Wort, in: *TzK* 84, S.50-59, S.51.

855Buchmann, Sabeth / Graw, Isabelle: Kritik der Kunstkritik, in: <https://www.textezurkunst.de/113/critique-art-criticism>. [Letzter Zugriff 23.07.2022].

856Beckstette, Sven: Und sonst so, Kollege?, in: www.monopol-magazin.de/und-sonst-so-kollege. [Letzter Zugriff 29.08.2023].

857Gutmair, Ulrich: Gute Texte, schlechte Texte, in: *TzK* 70, S.110-115, S.110.

distanzierende Alternative dar zu der zur Identifikation einladenden Betonung der ersten Person:

„Die Hypothese [...] lautet, dass sich schlechte Texte heute entweder durch einen haltlosen Subjektivismus oder einen stereotypen, Theoriemächtigkeit suggerierenden Jargon disqualifizieren. Die einen sagen zwar viel über die Selbstvermarktungsstrategien ihrer Autor/innen, aber wenig über ihre Gegenstände. Die anderen ersetzen Argumente durch Indizes für irgendwann und irgendwo anders geführte Debatten. Also gilt erstens: Texte, die zwar 'Ich' sagen, aber sonst nicht viel, sind keine guten Texte. Zweitens: Texte, die nur den Anschein erwecken, als würde in ihnen nachgedacht, sind es auch nicht.“⁸⁵⁸

9.4.7 Selbstreflexion

Der Konflikt zwischen dem Bestehen auf Meinungsfreiheit und dem nach Schutz vor Angriffen führt zum unterschiedlichen Status negativer Bewertung seitens Urteilender und Beurteilter, so dass „Kritik [...] im Subjektmodus ein hohes gesellschaftliches Ideal, im Objektmodus hingegen ein verabscheuungswürdiges Vergehen [...] darzustellen scheint.“⁸⁵⁹ Um beiden Perspektiven Gerechtigkeit widerfahren zu lassen, soll das kritische Gewahrsein sich selbst erfassen: „Dabei [...] wurde der Verweis auf Selbstreflexivität, die wir [...] zu einem kritischen Leitprinzip erhoben hatten, zur dominierenden Begründungsfigur ästhetischer und politischer Urteile.“⁸⁶⁰ „Die methodischen Debatten [...] in dieser Zeitschrift kreisten jedenfalls seit 1990 um die Frage, wie Kunstkritik eine situierte Form von Gesellschaftskritik sein kann, die ihre Funktionslogik zugleich reflektiert.“⁸⁶¹ Die „situierte Form“ erfordert die Anwendung der W-Fragen auf das Subjekt; „Gesellschaftskritik“ gilt dem vom Gegenstand Vertretenen; Reflexion eigener „Funktionslogik“ bedeutet Untersuchung der Untersuchung. Ziel ist ein sich seiner selbst bewusstes soziales Interesse. Bettina Funcke führt *TzKs* Selbst-Bewusstsein auf die Macht der frühen Prägung zurück, nämlich „eine Form der Selbstreflexion, die die Kölner Mentalität formte, einschließlich des Kontextes, in dem *TzK* gegründet wurde.“⁸⁶² Überlegungen hinsichtlich der Legitimation der Deutungshoheit, denen zufolge „sich die Frage aufdrängt, welches Privileg der Theorie eigentlich einen solchen Überblick [...] verschafft“⁸⁶³ dienen dem Ziel „die eigene, zwingende Verstricktheit in die Herstellung von Ein- und Ausschlüssen zur Prämisse kritischen

⁸⁵⁸Gutmair, Ulrich: Gute Texte, schlechte Texte, in: *TzK* 70, S.110-115, S.110.

⁸⁵⁹Draxler, Helmut: Ein bisschen Repression muss sein, in: *TzK* 76, S.177-180, S.177.

⁸⁶⁰Holert, Tom: Lob der Unbescheidenheit, in: *TzK* 100, S.37-39, S.39.

⁸⁶¹Buchmann, Sabeth / Graw, Isabelle: Kritik der Kunstkritik, in: <https://www.textezurkunst.de/113/critique-art-criticism>. [Letzter Zugriff 23.07.2022].

⁸⁶²Funcke, Bettina: Aging Into New Worlds, in: *TzK* 100, S.213-219, S.214, Übersetzung CL.

⁸⁶³Geimer, Peter: Wer regiert den Autor?, in: *TzK* 76, S.152-155, S.155.

Handelns zu machen.“⁸⁶⁴ „Kunstkritik darf sich demnach der Gesellschafts- und Machtkritik nicht nur bedienen, sondern muss sie auf sich selbst anwenden.“⁸⁶⁵ Denn: „Nur eine Kritik, die dem unangenehmen Anblick ihrer eigenen Mechanismen, Abhängigkeiten und Kunstbegriffe nicht ausweicht, verdient den Namen zu Recht“⁸⁶⁶ weil „Professionalität sich an der Offenheit der Selbstkritik festmacht.“⁸⁶⁷

Dass „TzK diesen Modus des 'selbstreflexiven Subjekts' dabei selbst in ein ikonisches Format verwandelt hat“⁸⁶⁸ verdankt sich einer weiteren Übernahme eines englischen Begriffs, da „iconic“ für „charakteristisch“ steht, wohingegen das deutschsprachige Äquivalent, nämlich „bildlich“ sich nicht auf ein mentales Konzept lässt.

Andrea Fraser hält das Format für ironisch statt ikonisch angesichts einer Diskrepanz zwischen Ideal und Wirklichkeit:

„Jeder Anspruch, dass wir eine progressive soziale Kraft vertreten, während unsere Aktivitäten direkt von den Motoren der Ungleichheit unterstützt werden, kann nur zur Rechtfertigung dieser Ungleichheit beitragen [...] Trotz der radikalen politischen Rhetorik [...] herrschen Zensur und Selbstzensur vor, wenn es darauf ankommt, ihre wirtschaftlichen Bedingungen zu hinterfragen.“⁸⁶⁹

9.4.8 Sorgfalt

In seinem Vergleich der Arbeitsbedingungen von TzK mit denen des Feuilletons hebt Sven Beckstette die von Autor*innen und Redaktion investierte Energie und Zeit hervor.

„Die Kunstkritiken bei uns sind erstens meist länger, so dass sie mehr Raum zur Entwicklung komplexerer Argumentationen bieten. Wichtiger scheint mir jedoch, dass wir uns zweitens als Redaktion sehr eindringlich mit den eingehenden Beiträgen auseinandersetzen [...] ein Arbeitsaufwand, der sich in der Zeitungsproduktion mit täglichem Termindruck kaum bewerkstelligen lässt.“⁸⁷⁰

Mehr Zeit zu mehr Aufwand gilt schon während der Produktion: „Die Leute haben auch relativ viel Zeit, an ihren Texten zu arbeiten und bekommen sie nach Abgabe auch mehrfach von der Redaktion zur Überarbeitung zurück.“⁸⁷¹

⁸⁶⁴Holert, Tom: Lob der Unbescheidenheit, in: TzK 100, S.37-39, S.39.

⁸⁶⁵Buchmann, Sabeth / Graw, Isabelle: Kritik der Kunstkritik, in: <https://www.textezurkunst.de/113/critique-art-criticism>. [Letzter Zugriff 23.07.2022].

⁸⁶⁶Holert, Tom: Kunstkritik, in: Butin 2002, S.190-193, S.193.

⁸⁶⁷Buchmann, Sabeth / Eismann, Sonja / Kleesattel, Ines / Sonderegger, Ruth: Involvements in Art Criticism, in: Gielen u.a. 2015, S.152-166, S.165, Übersetzung CL.

⁸⁶⁸Liernur, Valentina: Selbstreflexive Subjekte, in: TzK 100, S.131-132, S.131.

⁸⁶⁹Fraser, Andrea: L'1%, C'EST MOI, in: TzK 83, S.115-127, S.123.

⁸⁷⁰Beckstette, Sven: Und sonst so, Kollege?, in: www.monopol-magazin.de/und-sonst-so-kollege. [Letzter Zugriff 29.08.2023].

⁸⁷¹Beckstette, Sven / Rottmann, André: Interview, in: art-magazin.de/szene/36341/texte_zur_kunst_interview?p=2. [Letzter Zugriff 2015].

Teil 10 Urteile

10.1 Psychologische und soziale Funktion von Bewertung

Kunst wird unwillkürlich beurteilt, und der Reflex anschließend reflektiert. Der Titel des folgenden Abschnitts bezieht sich – mit unfreiwilliger Genehmigung von Ms Austen – auf Sinn und Verstand, d.h. sinnliche Erfahrung und ihre geistige Verarbeitung als Mittel der Datenerfassung; der des anschließenden – abermals ohne Ms Austens freundliche Genehmigung – auf Stolz und Voreingenommenheit, nämlich das vom Richten über Kunst verursachte Selbstbewusstsein, verglichen mit ihren Besitzer*innen nachgesagtem Dünkel.

10.2 Sense and Sensibility⁸⁷²: Informationsverarbeitung der Rezeption

Die Geistesgeschichte des Verhältnisses von Ästhetik und Rationalität, Ästhetik und Ethik und Wahrheit sowie von Auslöser, Grund, Motiv und Ursache ist Basis, nicht Gegenstand der folgenden Ausführungen, die im 20. Jahrhundert ansetzen, wohingegen die geistige Behandlung ästhetischer Reize seit dem 18. philosophisch untersucht wurde.⁸⁷³ Wahrnehmung entsteht durch mentale Erfassung eines Stimulus, wohingegen affektive Ab-, Zuneigung und Indifferenz auf dessen sensorischem Registrieren vor der kognitiven Kenntnisnahme beruhen. Die Überführung von Empfindung in Wahrnehmung – Gewährwerden – konstituiert anschließend als Gewährsein das Fundament der Begriffsbildung.

10.3 Pride and Prejudice: Distinktion durch Rezeption

Der Anspruch auf Urteilsfähigkeit beruht auf der ihr zugebilligten Macht, die im 18. und 19. Jahrhundert die theoretisch zum Kunsterwerb berechnete und praktisch daran gehinderte Mittelschicht anstrebt. Denn wer keine Kulturgüter besitzt, kann durch den Beweis der zur Urteilsbildung nötigen Kompetenz an der im Objekt gespeicherten Potenz teilhaben: Die den Mangel an wirtschaftlichem Einfluss wettmachende Expertise wird zur einzig angemessenen Grundlage der Beziehung zum Kulturgut erklärt. Nach Dafürhalten der somit ausgewiesenen wahren Kenner rangiert ihre Einsicht nicht nur über dem unwissenden Eigentümer, sondern auch dem genießerisch konsumierenden Liebhaber, der sinnliche statt konzeptuelle Eigenschaften erfasst und sich als Sachverständiger disqualifiziert, da er nichts von 'der Sache versteht', sondern von ihr ausgelöste Sinneseindrücke registriert, mit gegenwärtigen und vergangenen assoziiert und so das Werk zur Projektionsfläche transformiert.

Ästhetische Empfindsamkeit ist Grundlage von Geschmack, der in diesem Zusammenhang Meiden, Suchen oder Ignorieren von Reizen gemäß zuvor entwickelter Kriterien bezeichnet.

⁸⁷² Anders als bis zum 19. Jahrhundert bedeutet „sensitivity“ derzeit „Vernunft“.

⁸⁷³ Vgl. Edmund Burke, David Hume, Immanuel Kant, Lord Shaftesbury, Friedrich Schiller, Arthur Schopenhauer und regelmäßige Kolumnen in der 1828 gegründeten Zeitung *The Spectator*.

Diese von Gewohnheit bedingten Neigungen leben vom Widerwillen gegenüber ihrer Rationalisierung aufgrund der Schwierigkeit, Impulse zu erklären. Die Entwicklung des Geschmacks rekonstruiert Pierre Bourdieu⁸⁷⁴ mittels der sozialen Funktion von Kunst, deren Erleben erlernt und der Wert von Kunst somit Übereinkunft sei. Das Kaschieren der Privilegien, die das sachkundige Übernehmen von Urteilen ermöglichen, diene der Aufrechterhaltung sozialer Unterschiede durch Machtwissen. Isabelle Graw will daher „Geschmackskriterien sichtbar machen. [...] Geschmack stiftet Zusammenhalt und [...] Abspaltungen, für die es keinen 'objektiven' Grund zu geben scheint.“⁸⁷⁵ Das in „scheint“ ausgedrückte Bewusstsein, dass Geschmack auf Sozialisierung basiert, steht im Widerspruch zu Graws Überzeugung, die Geschmack genannte Sammlung biografisch verankerter Affinitäten und Aversionen ließe sich nicht überzeugend vermitteln: „Dass der Geschmack in der progressiven Kunstkritik einen schlechten Ruf hat, ist aus dieser Sicht kaum verwunderlich, verschließt er sich doch jeder Plausibilisierung, die gerade die Kunstkritik zu leisten versucht.“⁸⁷⁶ Der zweifelhafte Ruf scheint äußerst verwunderlich, da Verweigern der Rationalisierung eine buchstäblich reizvolle Aufgabe der um Objektivierung bemühten Kunstkritik darstellt, lassen sich doch alle vermeintlich intuitiven Erwiderungen auf Reiz-Reaktionsmechanismen zurückführen, die der Offenbarung harren. Die Geschmack genannten Lust- und Unlustbekundungen erlauben „auf ästhetischer Ebene eine Nähe zu anderen Menschen erfahren zu können [...] ein 'Vehikel der Mitteilung'“.⁸⁷⁷ Peter Schjeldahl hält Geschmack für eine Art der Wahrnehmung und damit für ebenso ausbaufähig wie andere Sinne, da „er sich erziehen, d.h. verengen und erweitern lässt.“⁸⁷⁸

10.4 Gegen Urteile

10.4.1 Wo ist das Problem?

Der überlebenswichtige Reflex des Unterscheidens lässt sich vom Bewerten des Unterschieds trennen. Letzteres galt als unangemessene Behandlung von Kunst, seit die Annahme der Relativität aller Gewissheiten den Glauben an deren absolute Gültigkeit schwächte: „Seit Anfang der 70er Jahre spricht sich gerade in den reflektiertesten und subtilsten Texten zur ästhetischen Standortbestimmung zunehmend ein Gefühl der Rat- und Orientierungslosigkeit aus [...] als wesentliche Epochenbefindlichkeit der Gegenwart“⁸⁷⁹.

Die Befürchtung, sich durch Urteile angreifbar zu machen, lässt nach, sobald sich abzeichnet, dass ökonomische und politische Instanzen die vakante Schiedsstelle übernehmen und der Ruf nach verbindlichen Kriterien und davon gestützter Rechtsprechung

874Bourdieu, Pierre: Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1982.

875Graw, Isabelle: Mode und Lebendigkeit, in: TzK 78, S.66-77, S.67.

876Graw 2010, S.12.

877Ullrich 2007, S.116.

878Schjeldahl, Peter: Interview, in: Earnest 2018, S.408-427, S.426 Übersetzung CL.

879Demand 2003, S.53.

laut wird. Doch der zwischenzeitliche Zweifel an der Möglichkeit einvernehmlicher Bewertung hatte das Vertrauen auf Simplifizierung untergraben: „Zwanzig Jahre nach [...] der Postmoderne-Diskussion fragten sich Autoren ernsthaft: Was ist gute zeitgenössische Kunst? Solche Publikationen sind Kompensationsphänomene. Man ist auf der Suche nach Gemeinsamkeiten, weil es sie nicht mehr gibt.“⁸⁸⁰

In der Tat enthält bereits die zitierte Frage drei Worte – „gut“, „zeitgenössische“ und „Kunst“ – deren Definitionen so weit auseinandergehen, dass keine übereinstimmende Antwort möglich ist. Doch der Wunsch nach zweidimensionalen Regeln eines dreidimensionalen Schachspiels verheißt jedem noch so waghalsig als Versprechen formuliertem Titel Absatz. Schließlich sucht ein erheblicher Teil derer, die kunstspezifische Medien konsultieren, exakt [!] solche Definitionen im per definitionem undefinierbaren. Ergebnis ist die Verlagerung des Werturteils aus dem akademischen Zusammenhang in den journalistischer Kunstkritik. Es folgen Gründe der Ablehnung einer urteilenden Kunstkritik.

10.4.1.1 Kunst entzieht sich Dualismen

Die Bevorzugung von Neutralität fußt auf dem Bewusstsein, dass Urteile Regeln voraussetzen, die mit der Kontingenz von Kunst unvereinbar sind. Rein positive oder negative Bewertungen lassen sich jeweils nur auf eine von mehreren Perspektiven beziehen, die im seiner Natur nach vielseitigen Kunstwerk angelegt sind.

10.4.1.2 Urteile fingieren Objektivität

So aussagekräftig Stellungnahmen in Bezug auf die Stellung nehmende Stimme, so gering ist ihre Relevanz in Bezug auf das Objekt, beruhen sie doch auf dem Dafürhalten besagter und besagender Stimme. Schließlich impliziert die Identifikation des Objekts als abstoßend nicht nur, dass die wertende Person es meiden möchte; sie fordert zur Zustimmung auf. So gesehen sind Urteile Aussagen eines Subjekts über dessen Haltung und legen den kollektiven Status des Objekts fest sowie seine vom Subjekt gewünschte Behandlung seitens Anderer. Im Anschluss an die Entscheidung, ob die jeweilige Beziehung im Subjekt Ab- oder Zuneigung verursacht, wird dieses Verhältnis auf den Auslöser übertragen, der auftragsgemäß als schlecht oder gut klassifiziert wird. Urteilen ist also das Herstellen eines Wertgefälles nach Maßgabe der eigenen Beziehung zum Gegenstand: Unterschieden werden keine Objekte als vielmehr die Einstellung zu ihnen. Daher kann Kunst als überdurchschnittlich subjektiver Wert die verdeckte Subjektivität aller Werte veranschaulichen, da Werturteile das Irrationale rationalisieren und widersprüchliche Reaktionen rechtfertigen. Solche Scheinobjektivität machte man Clement Greenberg zum Vorwurf mit dem Argument, sein theoretisches Gebäude verleihe individuellen Prioritäten überindividuelles Gepräge, wodurch er zum Inbegriff normativer Hybris avancierte. Indem

⁸⁸⁰Demand 2008, S.5.

Greenberg richtete, ohne den Vorgang des Richtens zu hinterfragen, maß er das Werk an einem Ideal und verfehlte die Eigenart.

10.4.1.3 Urteile zielen auf Objekte und treffen Subjekte

In ihrer Vermeidung direkter Anklage ähnelt die sublimierende Sprache der Kunstkritik der internationaler Diplomatie, deren Praktizierende sich angesichts von Ungemach 'erstaunt', bei steigendem Missmut schonmal 'enttäuscht', im Falle apokalyptischer, spricht 'beunruhigender' oder gar 'inakzeptabler' Szenarien womöglich im Besitz von 'Bedenken' zeigen. Die wüsteste Beschimpfung lautet, das fragliche Versagen sei 'bedauerlich' oder im Ernstfall 'nicht hilfreich'⁸⁸¹. Dieser um die Spätfolgen eindeutiger Wortwahl besorgte Spitzentanz etablierte sich zeitgleich zur Zunahme offensiver Formulierungen innerhalb der populären Presse und des von Polarisierung zehrenden Unterhaltungssektors. Der Grund für das kunstkritische Umwinden unumwundener Angriffe ungeachtet der die Massenmedien beflügelnden Beleidigungskultur besteht in der Tatsache, dass Künstler*innen als Ursprung unnachahmlicher Phänomene gelten, was die Gleichsetzung von Erzeuger*in und (Er-)Zeugnis zur Folge hat, die unbeschadet delegierter, kollektiver oder industrieller Herstellung besteht. Das Festhalten an der Vorstellung des von einer Handschrift gezeichneten Unikats verdankt sich dem Bedürfnis, den andernfalls austauschbaren Gegenstand durch Bindung an ein Individuum aufzuwerten. Die Identifikation von Schöpfer*in und Geschöpf verleiht Letzterem den Status des von höchster Instanz Authentifizierten.

Ähnlich wie im Luxussegment, wo Architekt*innen, Designer*innen, Techniker*innen und Wissenschaftler*innen für Qualität bürgen, suggeriert Sichtbarkeit der Künstler*innen hinter – genauer neben, bisweilen vor – ihrem Werk den Status des so und nicht anders Beabsichtigten und liefert die Alternative zur Massenfertigung durch vergleichsweise abstrakte Namen schwer vorstellbarer Mischkonzerne, deren Ausstoß wir „nur von ihren Urhebern getrennt oder entfremdet kennen. Kunst ist die kompensatorische Ausnahme von dieser Regel.“⁸⁸² Personalisierung künstlerischen Schaffens macht die Kritik der Arbeit zur Beschimpfung und unterbindet für die Künstler*innen potenziell fruchtbare Kontroversen.

10.4.1.4 Urteilsverzicht verhindert Simplifizierung

Das Zurückhalten eines Urteils ermöglicht Distanz zu solcher Kunst, die ausschließlich empfunden und daher instinktiv erlebt werden soll, erlaubt es doch Kontrolle über reflexhafte Reaktionen. Ein weiterer Grund liegt in der Tatsache, dass Kunstkritik eine der wenigen Alternativen darstellt zu Ratings, die durch Vereinfachung Messbarkeit der Effizienz verspricht. Daher hegt Andreas Spiegl die „Hoffnung, die Möglichkeiten einer Urteilsbildung

⁸⁸¹Dies sind Übersetzungen der in britischem Englisch gebräuchlichen Euphemismen; im deutschen Sprachgebrauch existieren wahrscheinlich ähnliche.

⁸⁸²Diederichsen, Diederich: Akademismus, Visualismus, Fun, in: TzK 44, S.29-36, S.36.

so schwierig oder zumindest so komplex als möglich zu machen.“⁸⁸³

10.4.1.5 Urteile sind grundsätzlich veraltet

Da Bewertungen bereits entwickelten Konzepten unterliegen, reflektieren Urteile über Kunst der Gegenwart die der Vergangenheit. Zudem ersetzen viele langfristig anerkannte Kunstwerke zu ihrer Zeit existierende Maßstäbe durch neue. Während Künstler*innen demnach Gesetze modifizieren, bleiben Kritiker*innen in der Reaktion befangen. Ihre aus dem Bestehenden abgeleiteten Regeln sind auf die Gegenwart nur bis zum nächsten Paradigmenwechsel anwendbar.

10.4.1.6 Urteile behindern die Wahrnehmung

Die Begriffsverschiebung von *art criticism* zu *Art Writing* verrät Abneigung gegenüber dem kritischen Potenzial von Kritik. Dabei ist der Grund für das Meiden negativer Urteile nicht der Mangel an Anlässen als vielmehr deren Überzahl. Mit der Zunahme der Kunstproduktion geht die unüberzeugender Ergebnisse einher, deren Menge sie weniger kritikwürdig als -unwürdig macht. Angesichts solch negativen Wachstums begründen etliche Kritiker*innen ihre ausschließliche Beschäftigung mit ihnen zusagenden Gegenständen mit dem Argument, keine Aufmerksamkeit auf Nichtswürdiges lenken zu wollen, und sei es durch Abwertung. Die Menge des Beachtenswerten hingegen lässt sich vergrößern durch das Vertrauen, alles vom Kunstbetrieb Bestätigte verdiene Anerkennung. Zudem steigert das Zurückstellen von Bewertungen die Wahrnehmungsfähigkeit. Ein solcher von Institutionskritik nicht angekränkelter Glaube an den Ratschluss des Kuratoriums vermittelt Robert Ryman einen bewusstseinsweiternden Vertrauensvorsprung: „Ich hatte das Gefühl, daß alles in einem Museum sich auch zu Recht dort befindet. So sah ich mir alles an und nahm etwas von allem mit.“⁸⁸⁴

◆ Frage 27: Wo wird gegen das Aussprechen von Werturteilen argumentiert?

Erläuterung zu Frage 27: Ohne Rechtfertigung kann der Verzicht auf Bewertungen als Entscheidungsunfähigkeit interpretiert werden.

Antwort zu Frage 27 *frieze*: Für Maria Fusco erübrigt die Gleichrangigkeit aller Kunst, deren Wert allein vom Engagement der Rezipient*innen abhängt, jegliche Beurteilung.⁸⁸⁵ Robert Storr plädiert für Verlangsamung der Meinungsbildung, um Gegenstände angemessener Behandlung zu unterziehen.⁸⁸⁶ Für Jörg Heiser geht negative Kritik zulasten begrenzter

⁸⁸³Spiegel, Andreas: Eine kleine Ästhetik der Kunstkritik, in: Schafhausen 1999, S.115-132, S.131.

⁸⁸⁴Demand 2003, S.236.

⁸⁸⁵Fusco, Maria: That's Life!, in: <https://frieze.com/article/that%E2%80%99s-life>. [Letzter Zugriff 29.06.2022], Übersetzung CL.

⁸⁸⁶Storr, Robert: Interview, in: [youtube.com/watch?v=ih7-iYF4fzg&feature=related](https://www.youtube.com/watch?v=ih7-iYF4fzg&feature=related). [Letzter Zugriff 2015], Übersetzung CL.

Ressourcen: „Features folgen nicht dem Impuls 'den finden wir schlecht, deshalb wollen wir zehn Seiten über ihn machen.“⁸⁸⁷ Jan Verwoert vergleicht den zum Richter erkorenen Kritiker mit einem Kellner, von dem ein Gast erwartet, ein ihm genehmes Gericht zu wählen. Da der Kellner die Bedürfnisse des Auftraggebers nicht kenne, sei die Aufgabe nicht zu erfüllen. Verwoert sieht die seine im Beurteilen von Potenzialen, nicht ihrer Manifestation.⁸⁸⁸ Hinter der Urteilsverweigerung vermutet Tirdad Zolghadr die Erfahrung, dass sich Gewissheiten schneller wandeln als zu von Prinzipien dominierten Zeiten. Angesichts der inzwischen erwarteten kontinuierlichen Justierung der eigenen Position erhöhe das Zurückstellen von Urteilen die Halbwertszeit des Textes⁸⁸⁹: „Für oder gegen etwas zu sein ist weniger interessant als zu verstehen, was es bewirkt, wie es das tut und warum.“⁸⁹⁰

Antwort zu Frage 27 TzK: Diederichsen hält manche Auseinandersetzung mit dem Produkt für Etikettenschwindel und das Meiden affirmativer Kritik für die Konsequenz: „Manchmal spürt man, dass [...] Kritik, die sich auch den Gründen der eigenen Fasziniertheit oder Abgestoßenheit [...] stellt, so etwas wie einen großen Horror darstellt. Möglicherweise liegt dies daran, dass wir Angst haben, es könnte herauskommen, dass [...] es sich um die Faszination an anderen Menschen [...] handelt.“⁸⁹¹ Das Problem solch bedürfnisgelenkter Parteilichkeit entsteht erst durch den Versuch der Objektivierung persönlicher Affinitäten, weswegen Diederichsen „die Kultur selbstreflexiven Schreibens in den Büros von *Texte zur Kunst* auch von der Voreiligkeit meiner Position kuriert, die zu oft aus taktischen Notwendigkeiten aktueller Streits allgemeine Einsichten abgeleitet haben wollte.“⁸⁹²

10.5 Für Urteile

10.5.1 Warum ist das kein Problem?

Das Hauptargument für das Artikulieren von Werturteilen besteht in ihrer Unausweichlichkeit. „Urteile sind so verwurzelt [...] dass die Forderung nach ihrer Überwindung widersinnig scheint.“⁸⁹³ Unwillkürliche Anziehung und Abstoßung ist überlebensnotwendig, weil die unterbewusst und zeitnah getroffene Entscheidung zu Annäherung, Rückzug oder Angriff veranlasst. In weniger existentiellen Situationen wandelt sich Verlangen und Vermeiden von Objekten und Prozessen zur distanzierten Variante von Zustimmung und Ablehnung. Doch gleichgültig ob es sich um die direkte Aktion des Aneignens oder Entledigens handelt oder aber um das Signalisieren von Ge- oder

⁸⁸⁷Heiser, Jörg im Gespräch 05.09.2012.

⁸⁸⁸Verwoert, Jan: Painting in the Present Tense, in: www.youtube.com/watch?v=scYj-bDEaKI [Letzter Zugriff 22.07.2022], Übersetzung CL.

⁸⁸⁹Zolghadr, Tirdad: Keynote Address, in Khonsari / O'Brian 2010, S.117-121, S.121.

⁸⁹⁰Tillmann, Lynne: Taste, in: Phaidon 2016 S.264-276, 267, Übersetzung CL.

⁸⁹¹Diederichsen, Diederich: Akademismus, Visualismus, Fun, in: TzK 44, S.29-36, S.35-36.

⁸⁹²Diederichsen, Diederich: Zur Einführung, in: TzK 81, S.45-49, S.45.

⁸⁹³Martínez, Chus: The Octopus in Love, in: Love 2017, S.275-296, S.293, Übersetzung CL.

Missfallen, lässt sich die Wahl aufschieben und während des Zögerns als Gleich-Gültigkeit bezeichnen, nicht aber langfristig vermeiden.

Die somit entwicklungsgeschichtlich unverzichtbare Beurteilung manifestiert sich bei der Rezeption von Kunst auch entgegen der Absicht zu Unparteilichkeit, denn der auf Grundlage von Urteilen entwickelte kunsthistorische Kanon aus wegweisenden Personen, Werken und Orten bestimmt Wahrnehmungen und Interessen durch Erwähnen und Unterschlagen, wenn nicht gar Hervorheben und Bagatellisieren.

10.5.2 Urteile als Ein- statt Vorladung

In der Regel in Periodika veröffentlichte Kunstkritik unterliegt nicht der Erwartung langfristiger Gültigkeit von Katalogtexten. Während kunstwissenschaftliche Publikationen Hintergrundinformation zu Vergangenheit und Prognosen künftiger Entwicklungen liefern, kommentieren Beiträge das gegenwärtig Wahrnehmbare auf Grundlage des gegenwärtig Wahrnehmbaren. Seiner Genese kommt allenfalls sekundäre Bedeutung zu. Wegen dieser vorläufigen Einschätzung ohne Anspruch auf Bestand dienen Urteile als Verhandlungsgrundlage, vergleichbar mit zu verifizierenden Hypothesen. Suchende Bewegungen lassen sich revidieren. Die Zeitgebundenheit eines Urteils kann andere ermutigen, Meinungen zu bilden und auszudrücken, ohne sich ihnen dauerhaft zu verpflichten. Nicht trotz, sondern wegen der Unbeständigkeit persönlicher Einschätzungen sollte auch Unausgegorenes veröffentlicht werden, um Entscheidungsfindung transparent zu machen. Dieses Bekenntnis zu Haltungen statt Haltung erklärt die Häufigkeit des Kürzels IMNSCO für 'in my not so considered opinion' innerhalb Sozialer Medien, deren fast realzeitliche Kommunikation sich durch die kleinstmögliche Verzögerung zwischen Reiz und Reaktion profiliert. Das in dieser Haftungsausschlussklausel enthaltene Eingeständnis impulsiver, genauer unüberlegter, noch genauer bedauerlicher Meinungsäußerung verheißt umso attraktivere, weil simplifizierende Kommentare, deren Zuspitzung den Unterhaltungswert des Schlagabtauschs steigert.

Die Dokumentation der Entwicklung eigener Kunstbegriffe einschließlich Distanz zu früheren Glaubenssätzen als Teil der Meinungsbildung ermutigt Andere zum Hinterfragen eigener Prämissen, muss aber zu einem mitteilbaren, weil expliziten Resultat führen, da eine alle Optionen offen haltende Schilderung des Prozesses bedeutungslos wäre. Insofern sollte die forschende Auseinandersetzung in begründete Thesen münden, braucht aber nicht die Nachhaltigkeit von Literatur zu erzielen, die erst in langfristig vertretbarer Form publiziert, oder in späteren Auflagen durch Anmerkungen und ggf. Revisionen modifiziert wird.

10.5.3 Urteile als Inflationsbremse

Innerhalb eines qualitativ vielfältigen Angebots identifizieren Urteile die Spreu. Die allgemeine Verfügbarkeit von Massenmedien hat potenziell alle Anwender*innen zu

Akteur*innen und Produzent*innen fortgebildet. Wer sich performativ oder materiell ausdrücken möchte, kann das im öffentlichen Raum Sozialer Medien tun, was eine beträchtliche Verbreitung kultureller Güter bewirkt. Die Quantität ihrer Beachtung ist erfass- und steuerbar, da sich Art und Ausmaß öffentlicher Beachtung durch Messung und Ausbau der Klientel regeln lässt, nicht aber Intensität und Motivation. Digitale Bewertungen der Produkte basieren auf numerischen und visuellen Codes wie Skalen und Piktogramme. Verbale Formulierungen beschränken sich auf Redewendungen, die zügig um sich und noch zügiger ins Leere greifen, weil ihr Sinn schneller in Vergessenheit gerät als das Thema selbst – falls das möglich ist.

Die kontinuierlich ausgebaute Produktpalette zu Erzeuger*innen von Waren und Dienstleistungen avancierter Konsument*innen verlangt von hauptberuflichen Produzent*innen die Rechtfertigung ihrer Existenz: Was zeichnet professionell bildende und darstellende Künstler*innen gegenüber Autodidakt*innen aus? Um mit quantitativer Ausbreitung mitunter einhergehenden qualitativen Verlusten entgegen zu wirken, bedarf es Urteile, die die vermeintliche Gleichwertigkeit strukturieren.

◆ Frage 28: Ist Herstellen künstlerischer Hierarchien ein Anliegen?

Erläuterung zu Frage 28: Vergleich konkurrierender Angebote miteinander und Missbilligung unzureichender Beiträge strukturiert die qualitativ heterogene Menge.

Antwort zu Frage 28 TzK: Ja, denn grenzenloses Wohlwollen ist von begrenztem Erkenntniswert: „Jedem kunstkritischen Urteil liegt ein Moment von Diskriminierung (im Sinne von Abgrenzung) zugrunde, weshalb Diskriminierung und Kunstkritik unmittelbar aufeinander bezogen sind.“⁸⁹⁴ Die Attraktivität des Ein- und Ausschließens hängt von der eigenen Position ab: „Kanonisierung ist schon in Ordnung, wenn man selbst mitmachen darf. (Von innen fühlen sich exklusive Verhältnisse immer besser an. [...])“⁸⁹⁵.

Der Erwartung von Qualifikation gemäß konventioneller Maßstäbe steht der Glaube an die Gleichwertigkeit kultureller Produkte entgegen, denn „wir haben die zentrale Lektion der Postmoderne verinnerlicht, dass der Unterschied zwischen Hochkunst und Massenkultur nun die kulturellen Artefakte selbst durchzieht und nicht zwischen ihnen liegt“⁸⁹⁶. „Artefakte selbst“ bezieht sich auf das Exemplar; „zwischen ihnen“ auf die Kategorisierung seiner Spezies als wertlos und -voll. Statt Medien und Metiers hierarchisch zu gliedern, werden angewandte und marginalisierte Kunst mit gleichem wissenschaftlichen Anspruch wie kanonisierte behandelt.

⁸⁹⁴Buchmann, Sabeth / Graw, Isabelle: Kritik der Kunstkritik, in: <https://www.textezurkunst.de/113/critique-art-criticism>. [Letzter Zugriff 23.07.2022].

⁸⁹⁵Weingart, Brigitte: Gross und Klein, in: TzK 100, S.181-183, S.181.

⁸⁹⁶Lütticken, Sven: Falling Apart, Together, in: TzK 100, S.165-171, S.169.

10.5.4 Urteile als Bürgerwehr

Ab den 1980er Jahren nahm die Auffassung zu, dass allein die Besinnung der Kunstkritik auf ihre richtende Funktion ihr die Bedeutung rückerstatte, die sie durch akademische und marktstrategische Zuständigkeiten verloren habe. Im Unterschied zur normativen Kunstkritik der Moderne aber finde eine zeitgemäße und daher pluralistische Rechtsprechung innerhalb eines Spektrums statt zwischen Polen statt.

Die Vehemenz, mit der die innerhalb populärer Kunstkritik zahlreichen Wadenbeißer das Kind aus *Des Kaisers neue Kleider* in sich erwecken, stieg proportional zur im akademischen Bereich gepflegten Zurückhaltung. Trotz der ostentativen Schlichtheit ihrer emphatisch fachfremden Vertonung des gesunden Menschenverstandes handelt es sich bei manchen der sich volkstümlich gebenden Ordnungshüter um ursprünglich differenziert argumentierendes Fachpersonal. Die respektable Mäßigung behutsam abwägender Kritiker*innen jedoch in einem kompetitiven Milieu, wo ökonomische und politische Interessen offensiv durchgesetzt werden, hält ein ehemaliger Direktor der Kunstmesse Art Basel für wirtschaftlich selbstzerstörerisch.⁸⁹⁷

10.5.5 Urteile als Alternative zur natürlichen Auslese des Marktes

Das vom Urteilsverzicht hinterlassene Vakuum füllt der Kunstbetrieb mit kommerziellen und kulturpolitischen Kriterien. Die Zuversicht 'Qualität setzt sich durch' beruht auf freundlicher Missachtung den Kunstbetrieb aufrecht erhaltender Interessen, die über Erscheinen oder Verschwinden und damit über Sein oder Nichtsein entscheiden. Der missverständliche Kompromiss vielsagenden Nichtssagens, nämlich Ignorieren des Abgelehnten, lässt die Gründe der Ablehnung ebenfalls ungesagt und Missstände unerwähnt. Eine Galeristin bezeichnet Stellungnahme als nicht optional: „Es geht nicht um das Recht auf einen Standpunkt, sondern um die Pflicht, ihn einzunehmen.“⁸⁹⁸ Grund für den kategorischen Imperativ ist die Diskrepanz zwischen der im Kunsthandel essentiellen Bewertung der Ware und der im akademischen Umfeld grassierenden Zaghaftheit, die im Bewusstsein der Begrenztheit des eigenen Urteils Unterschieden mit zu Ausgewogenheit euphemisierter Ratlosigkeit begegnet.

10.5.6 Urteile als Mittel der Erkenntnis

Die Suche nach Vor- und Nachteilen schärft die Wahrnehmung und erhöht die Menge des Wahrnehmbaren. Der optimale Effekt positiver Kritik besteht in der Verdeutlichung des Übersehenen und Unterschätzten; der negativer Kritik in der Ermutigung, einem verschämt empfundenen, daher nur teilweise bewussten und folglich nicht formulierten negativen Eindruck zu trauen, weil er nun begründete Bestätigung erfährt.

⁸⁹⁷Spiegler, Marc: Do Art Critics Still Matter?, in: <http://marcspiegler.com/Articles/Artnewspaper/ArtNewspaper-2005-04-Critics.htm>. [Letzter Zugriff 21.07.2019], Übersetzung CL.

⁸⁹⁸Rosen, Andrea: Three Perspectives on the Market, in: Dumbadze / Hudson 2013, S.379-387, S.385, Übersetzung CL.

◆ Frage 29: Dominiert Vermeidung von oder Bekenntnis zu Subjektivität?

Erläuterung zu Frage 29: Ungeachtet des Wissens um die Unwahrscheinlichkeit objektiver und Unausweichlichkeit subjektiver Wahrnehmung unterscheiden sich Stellungnahmen je nach Berufung auf äußere und innere Autoritäten.

Antwort zu Frage 29 *frieze*: Robert Storr bemängelt den Fehlschluss vom Teil aufs Ganze, wenn dem Urteil zugrundeliegenden persönlichen Erfahrungen allgemeine Gültigkeit beigemessen wird.⁸⁹⁹ Dan Fox und Jennifer Higgie können das zumindest nachvollziehen, da biografische Aspekte nachhaltig prägend sein können.⁹⁰⁰

Antwort zu Frage 29 *TzK*: Im Zuge von „pseudo-heroische[r] Rhetorik“⁹⁰¹ durch Verweis auf die eigene kulturelle Bedingtheit spreche man sich selbst Affinitäten ab „um ein Urteil zu vermeiden, das auf die Subjektivität des Rezensenten zurückgeführt werden könnte.“⁹⁰² Aus der Außen- ist die Innenansicht dennoch erkennbar: „Bis heute kämpft *TzK* mit dem nicht ganz unbegründeten Vorbehalt, hier verständige sich eine tendenziell selbstreferenzielle Szene.“⁹⁰³ Sollte die Zeitschrift jemals mit dem Vorwurf der Ausrichtung auf Artgenossen gekämpft haben, herrscht Waffenruhe: „*TzK* gönnt sich zum Jubiläum eine Pause. Es wird nicht mehr kritisiert, sondern nur mehr behauptet. Es wird also genau das getan, was man von außen immer schon vermutet hatte: dass diese Kritik eine einzige Behauptung wäre.“⁹⁰⁴ „[N]icht mehr kritisiert“ ist hier im Sinne von 'nicht mehr analysiert' gemeint, da eine Analyse sich durch Aufstellen und Belegen von Thesen auszeichnet, was Draxler zufolge übersprungen wird und somit die „von außen schon immer“ vermisste Nachvollziehbarkeit der Argumente erkennen lässt.

Graw entwirft eine Möglichkeit, trotz des Wissens um die eigene Befangenheit urteils- und somit handlungsfähig zu bleiben und entwirft Autor*innen im Vollbesitz ihrer Schwäche: „Dieses Subjekt würde sich als prekär und abhängig verstehen, zugleich aber auch Verantwortung für sein (künstlerisches) Handeln übernehmen. Es würde [...] urteilen, sich in diesem Urteil aber auch selbst in Frage stellen“⁹⁰⁵.

10.5.7 Urteile beleben das Geschäft

Die verglichen mit Außenstehenden größere Bereitschaft von Künstler*innen zu negativer

⁸⁹⁹Storr, Robert: A Desk Job, in: <https://frieze.com/article/desk-job>. [Letzter Zugriff 27.06.2019], Übersetzung CL.

⁹⁰⁰Fox, Dan / Higgie, Jennifer: Keywords, in: *frieze* 141, S.159-161, S.161; Übersetzung CL.

⁹⁰¹Diederichsen, Diedrich: Judgment, Objecthood, Temporality, in: Khonsari / O'Brian 2010, S.83-99, S.84, Übersetzung CL.

⁹⁰²Diederichsen, Diedrich: Akademismus, Visualismus, Fun, in: *TzK* 44, S.29-36, S.32.

⁹⁰³Arend, Ingo: 25 Jahre „Texte zur Kunst“, in: <https://taz.de/25-Jahre-Texte-zur-Kunst/!5252126/>. [Letzter Zugriff 27.07.2022].

⁹⁰⁴Draxler, Helmut: Kanon der Existenz, Ethik der Pause, in: *TzK* 100, S.185-192, S.185.

⁹⁰⁵Graw, Isabelle: Erziehung des Herzens, in: *TzK* 53, S.94-103, S.102-103.

Kritik an der Arbeit ihrer Kolleg*innen resultiert aus theoretischen und praktischen Kenntnissen, die Antizipation des beabsichtigten Ergebnisses und so Beurteilung der Mittel ermöglichen. Aufgrund ihrer Innenperspektive schwerer zu beeindrucken, sind in ähnlichen Metiers Arbeitende schon aus Wettbewerbsgründen weniger nachsichtig gegenüber Unzulänglichkeiten, die Fachfremde für beabsichtigt halten. Der Vergleich von eigener und Anderer Arbeit wirkt provozierend, inspirierend und somit produktiv.

10.5.8 Urteile als Verfassungsschutz

Als Exerzierplatz freien Ausdrucks in professionellem Rahmen kann Kunstkritik als Reservat unsozialen Verhaltens fungieren, wo sachliche Auseinandersetzung frei von im persönlichen Kontakt angeratener Rücksicht stattfindet. Negative Kritik stellt eine zivilisatorische Errungenschaft dar verglichen mit einer Periode, da wertfreie Wertschätzung verhängt wurde. Eine 1936 von Deutschlands Reichspropagandaministerium erlassene Verordnung sollte des Volkes Stimmung zwangserhellen: „An die Stelle der bisherigen Kunstkritik, die [...] in der Zeit jüdischer Kunstüberfremdung zum Kunstrichtertum gemacht worden war, wird ab heute der *Kunstbericht* gestellt. (...) Der *Kunstbericht* soll weniger Wertung, als vielmehr Darstellung und damit Würdigung sein.“⁹⁰⁶ Das Wort „damit“ stellt eine kausale Verknüpfung zwischen „Darstellung“ und „Würdigung“ dar und verdeutlicht so einen Grund für Deplatforming, das die Präsenz missliebiger Personen und Positionen reduzieren soll auf Grund der Überzeugung, dass jegliche Präsentation Anerkennung bedeutet.

◆ Frage 30: Wo wird für künstlerische Qualitätsurteile argumentiert?

Erläuterung zu Frage 30: Vor dem Hintergrund der Skepsis gegenüber Wertzuschreibungen erfordert Beurteilen, insbesondere im schwer klassifizierbaren Bereich von Kunst, ein ausdrückliches Bekenntnis zur Wahrnehmung von Differenzen bezüglich Qualität und davon abgeleitetem Wert.

Antwort zu Frage 30 *frieze*: Heiser und Higgie beenden eine Aufzählung von vier Kriterien mit der Feststellung, wo sie zuträfen, handele es sich um beachtenswerte Kunst. Die Unterscheidung und Benennung Ansprüche erfüllender und nicht erfüllender Arbeiten sei die Voraussetzung, wertvoller Kunst gerecht zu werden.⁹⁰⁷

Antwort zu Frage 30 *TzK*: Philipp Felsch bemerkt „einen theoretischen Habitus der Vagheit und Relativierung [...] in ständiger Angst vor Polemik“⁹⁰⁸. Isabelle Graw überlegt 2009 „ob die Zeit, da es noch zu den zivilgesellschaftlichen Tugenden gehörte, Kritik öffentlich vorzubringen und Kontroversen anzuzetteln, unwiderruflich vorbei ist? [sic] Das gute alte

⁹⁰⁶Blase, Christoph: Einleitung zur Rolle einer „Neuen Kunstkritik“, in: Schafhausen 1999, S.13-24, S.13-14.

⁹⁰⁷Heiser, Jörg / Higgie, Jennifer: Happy Returns, in: *frieze* 141, S.15. Die Natur der Kriterien ist an dieser Stelle irrelevant; Gegenstand der Frage ist ihre Legitimität.

⁹⁰⁸Felsch, Philipp: Interview mit Timothy Brennan, in: *TzK* 101, S.35-55, S.35.

Ideal des 'Streitgesprächs' hat jedenfalls heute, da von einer 'Streitkultur' keine Rede mehr sein kann, offenbar etwas hoffnungslos Antiquiertes.⁹⁰⁹ Dass das „Streitgespräch“ sich seither zur populären Umgangsform in- und außerhalb der Medien entwickelte, tut Graws Klage nur bedingt Abbruch, da „Kritik öffentlich vorzubringen und Kontroversen anzuzetteln“ sich von argumentreduziertem Schlagabtausch unterscheidet. Noch 2015 plädiert das Vorwort der 100. Ausgabe für die Wiederaufnahme undiplomatischer Beziehungen: „Diese Ausgabe ist daher vor allem dies: eine Aufforderung zur Fortsetzung des kunstkritischen Streits.“⁹¹⁰ Den Streit spezifiziert die Redaktion, indem sie einer Mangelercheinung eine Handlungsanweisung entnimmt: „Auf ihre einmal erkannte Folgenlosigkeit könnte sie [= die Kritik] aber auch anders reagieren: mit dezidierten Werturteilen“⁹¹¹.

Die Vermehrung von Kunst bei Verringerung der Selektion innerhalb dieser Mehrheit suggeriert eine kausale Beziehung: Verzicht auf Beurteilung unterstützt Produktion fragwürdiger Kunst, so dass nicht nur „die atemberaubende Expansion der Gegenwartskunst mit der systematischen Entwertung begründeter normativer Urteile Hand in Hand geht“⁹¹², sondern das Misstrauen gegenüber Urteilen die Erweiterung des Kunstbetriebs begünstigt. Dirk von Lowtzow ruft zu Sabotage der Reibungslosigkeit erfordernden Überproduktion auf: „Kritik wirkt im affirmativen Kunstsystem fast schon wie ein Streik, weil alles fließen soll.“⁹¹³

Flexibilität scheint Diederichsen lediglich eine weitere Variante „möchtegern-edler“⁹¹⁴ Bescheidenheit: Meinungen dürften nur im Bewusstsein ihrer Relativität geäußert, Debatten unentschieden gelassen und Verurteilung aufgeschoben werden. Dabei zeigten in Kunstwerken sichtbare Ansprüche wie 'dieses Anliegen soll durch jenes Mittel umgesetzt werden', inwiefern die Arbeit der Erwartung gerecht werde: „Es macht aber gute Kunst aus, dass man sie beurteilen kann. Sie liefert selbst die Maßstäbe, an denen sie scheitern kann.“⁹¹⁵

10.6 Alternativen zu Urteilen

10.6.1 Wir müssen weiter

Da Urteile sich nicht zwangsläufig auf Entweder-Oder beschränken, überlegt Harry Lehmann „ob eine ganz andere Form von Kunstkritik denkbar wäre, die nicht länger auf

909Graw, Isabelle: Wer mit wem?, in: www.textezurkunst.de/en/articles/wer-mit-wem-uber-das-obrist-portrat-der-spex/. [Letzter Zugriff 27.07.2022].

910Graw, Isabelle / Rebentisch, Juliane: Vorwort, in: TzK 100, S.4-5, S.5.

911Graw, Isabelle / Hess, Barbara: Vorwort, in: TzK 44, S.4-7, S.6.

912Holert, Tom: Lob der Unbescheidenheit, in: TzK 100, S.37-39, S.39.

913von Lowtzow, Dirk: Interview, in: www.monopol-magazin.de/artikel/20102294/Dirk-von-Lowitzow-Interview.html. [Letzter Zugriff 17.03.2019].

914Diederichsen, Diederich: Judgment, Objecthood, Temporality, in: Khonsari / O'Brian 2010, S.83-99, S.85, Übersetzung CL.

915Diederichsen 2008, S.278.

einen positiven oder negativen Wertemaßstab zurückgreift⁹¹⁶, sondern den aktuellen Stand als Ausgangspunkt begreift: „Warum fällt so wenigen mögliche Kunst ein, die bisher weder von ihnen oder anderen hergestellt wird?“⁹¹⁷ Christoph Blases Frage suggeriert, dass sich manche Befürwortung des Existierenden dem begrenzten Vorstellungsvermögen bloßer Empfänger*innen verdankt, die in Ermangelung eigener Ideen jedes Angebot bereitwillig annehmen oder ebenso bereitwillig ablehnen. Beide Reaktionen bedeuten Akzeptanz des Gegebenen, weil sie aufgrund fehlender Gegenentwürfe passiver Natur sind. Schließlich braucht „die Kritik des Bestehenden – einen Gegenpol im Utopischen und Imaginativen, um nicht in der Geste der Entlarvung zu erstarren.“⁹¹⁸ Diesem Aufruf zur Visionssuche liegt die Annahme zugrunde, fehlende Optionen zum Faktischen beschränkten Kunstkritik auf Kommentare zum Ist- statt Präsentation des Soll-Zustandes.

10.6.2 Ästhetisch erfahren

Anders als objektivierbare Bereiche erfordert das ästhetische Feld das Hinterfragen von Urteilen, da sie sich nicht durch Verweis auf Fakten legitimieren lassen. In diesem artikulierten Zweifel am vermeintlich Selbstverständlichen liegt die exemplarische Funktion ästhetischer Kritik: Die Beurteilung von Kunst demonstriert eine investigative Form des Wertens, bei der die Frage 'Wie ist es?' durch 'Warum ist es so?', und die Überlegung, ob ein Reiz anziehend, abstoßend oder neutral wirkt, durch die nach den Gründen für die Reaktion ersetzt wird. Vor jeder Bewertung besteht ein nicht anti-wertend, sondern nicht-wertender Zustand des Gewahrseins, weil Aufmerksamkeit gleichzeitige Parteinahme ausschließt. Der Kommentar zu einer Ausstellung „sie lässt einen schaudern und denken“⁹¹⁹ beweist eine rezeptive Haltung, die eine affektive Reaktion als Anlass zur Reflexion nutzt.

10.6.3 Ignorieren

„Auch Schlafen ist eine Form der Kritik, vor allem im Theater.“⁹²⁰ George Bernard Shaws Nobilitierung von wage- zu aufrechter Haltung trifft insofern zu, als demonstrativer Unkenntnisnahme Signalcharakter zukommt. Abziehen der Zuwendung stellt eine von zwei Formen kritischer Berichterstattung dar: In Fachzeitschriften gilt das digitale 1 / 0-Prinzip, d.h. Ein / Aus, das für Be- und Nichtachtung steht statt des elektrischen Prinzips von Plus / Minus für Hoch- und Geringachtung. Im vom Ein- und Abschalten der Kenntnisnahme

916Lehmann, Harry: Zehn Thesen zur Kunstkritik, in: www.harrylehmann.net/neu/wp-content/uploads/2018/03/Harry-Lehmann_Zehn-Thesen-zur-Kunstkritik.pdf, S.1-35, S.27 [Letzter Zugriff 25.08.2023].

917Blase, Christoph: Einleitung zur Rolle einer „Neuen Kunstkritik“, in: Schaffhausen 1999, S.13-24, S.16.

918Heiser, Jörg: Hi, Freaks, in: Montag 2008, S.14-25, S.23.

919Wullschlager, Jackie: Front Row, in: <https://www.bbc.co.uk/sounds/play/b01f5htx>. [Letzter Zugriff 16.08.2023], Übersetzung CL.

920Shaw, George Bernard in: <https://zitate.woxikon.de/kunst/2153-georg-bernard-shaw-auch-schlafen-ist-eine-form-von-kritik-vor-allem-im-theater> target="_blank">. [Letzter Zugriff 10.09.2022].

definierten digitalen Modus werden Ärgernisse nicht negativ rezensiert, sondern ignoriert, Ressourcen in vertretbare und daher vertretene Sujets investiert, und Abweichendes (hin)ausgespart. Das überlässt Kunstkritiker*innen die Aufgabe, zu empfehlen, was der Kenntnisnahme würdig ist. Von Ignoranz unterscheidet sich solches Ignorieren durch den Entschluss zur Nichtbeachtung anstelle unabsichtlichen Übersehens.

10.6.4 Kontextualisieren

Dienst am Kunden motiviert Dave Hickey zur Standardübung griechisch-antiker Rhetorik, die im Einnehmen entgegengesetzter Standpunkte besteht: „In meinem Universum lehne ich solche Kunst ab. In diesem Universum aber erkläre ich Ihnen, warum sie gut sein könnte.“⁹²¹ Für nicht-professionelle Rezipient*innen decken sich subjektive und geäußerte Einschätzung. Im Unterschied zu dieser naturbelassenen Übereinstimmung von Ein- und Ausdruck und um Gegenstand wie Adressat*innen gerecht zu werden, thematisieren Kritiker*innen für Rezipient*innen bedeutsame ästhetische, kulturelle oder soziale Aspekte. Die Einsicht, dass Bewertung die Berücksichtigung der historischen Bedingungen des Objekts erfordert, entwickelt sich mit Beginn des 19. Jahrhunderts, als erstmals die ästhetische Verfallserscheinung namens Mittelalter be- wenn nicht geachtet wurde als Epoche, deren Werte sich den seit der Antike herrschenden entzogen und somit die zeitliche Bedingtheit für zeitlos gehaltener Normen bewiesen. Die Erkenntnis, dass Epochen Kunst unterschiedlich definieren, machte Wert als historisch wandelbar kenntlich. In den 1960er und 70er Jahren veränderten Künstler*innen und Kunstkritiker*innen das Verhältnis zwischen künstlerischem Objekt und seiner Rezeption. Analyse des Werks und Ermittlung seiner Bedeutung wurden zur Analyse der Bedeutungserzeugung: Was setzt sich wann, warum, wie, wo und bei wem durch? Wer fördert wann, warum, was, wie, wo und von wem? So wurde die Bewertung von Objekten abgelöst von der Untersuchung ihrer Bedingungen, Formen, Geschichte, Inhalte, Verfahren und Wege. Anstelle einzelner Werke beurteilte man Prozesse und Praktiken. Die Rekonstruktion raumzeitlicher Voraussetzungen der jeweiligen Kunst wurde Hauptaufgabe zeitgenössischer Kunstgeschichte, und die Ermittlung, wie Kunst erkannt, bestätigt und als erhaltenswert eingestuft wird, Aufgabe der Kunstkritik.

◆ Frage 31: Woher nehmen Kritiker*innen Alternativen zum Bestehenden?

Erläuterung zu Frage 31: Das Verwirklichen künstlerischer Entwürfe jenseits der vergangenen und aktuellen ist Treibstoff der Kunstgeschichte und sein Angebot geringer als die Nachfrage.

Antwort zu Frage 31 *frieze*: Thimoteus Vermeulen erwartet von Künstler*innen nicht das Manifestieren, sondern Vorstellen des Potenzials: „Dass uns keine Alternativen zu

⁹²¹Hickey, Dave: Interview, in: Earnest 2018, S.206-228, S.222, Übersetzung CL.

finanziellen oder politischen Systemen einfallen, heißt nicht, es gäbe keine. [...] Aufgabe von Künstler*innen ist, die [...] Alternative zu denken.“⁹²²

Antwort zu Frage 31 *TzK*: Als Voraussetzung der Vorstellung des Unvorgestellten, wenn auch nicht Unvorstellbaren, nennt Graw mutwillige Entfremdung. Schließlich verfüge Kritik „über eine Dissoziationsmacht. Damit die Dissoziation stattfinden kann, muss die Kritik einen Standpunkt 'jenseits der gesellschaftlichen Realität' für sich beanspruchen [...] Wir können einen solchen Standpunkt einnehmen, der zugleich imaginär und absolut notwendig ist“⁹²³.

⁹²²Fox, Dan: Changing Places, in *frieze* 148, S.174-184, S.184, Übersetzung CL.

⁹²³Graw, Isabelle: Die Social Art History und der Aufstieg des Sozialen, in: *TzK* 81, S.83-87, S.87.

Teil 11 Kriterien zur Beurteilung von Kunst allgemein

11.1 Sein oder Nichtsein

War Gegenstand des Vorhergehenden die Frage nach Legitimität und Notwendigkeit von Urteilen, geht es im Folgenden um deren Grundlage. Denn die für die Einschätzung von Kunst charakteristische Subjektivität bedeutet, dass in anderen Bereichen unbestreitbare Werte wie Funktionalität nicht greifen. Künstlerischer Wert wird er-, doch nicht allgemein anerkannt. Woran also bemisst er sich?

11.2 Gegenwärtiger Stand

In einem Gespräch über ausschlaggebende Faktoren des Kunstmarkts 2018 ist man sich einig in Bezug auf den nicht existenten Einfluss der nicht existenten, weil kritikfreien Kunstkritik.⁹²⁴ Nachdem personifizierte Faktoren somit entlassen sind, schlägt ein Galerist eine spontan einleuchtende Erklärung vor: Eine Galerie verkaufe, wenn die Qualität stimmt.⁹²⁵ Ob sie das tut, entscheidet die Position des Werks am Markt, die sich nach dem Status der Galerie, der sich nach ihrer Erfolgsgeschichte bemisst. Folglich lautet die Begründung: Wenn eine Galerie verkauft, stimmt die Qualität. Und die Qualität stimmt, wenn sie verkauft. Gegen derlei Zirkelschlüsse hilft nur die Konkretisierung nebulöser Platzhalter wie 'Qualität' „und diese muss in jeder Situation neu verhandelt werden.“⁹²⁶

Der unter Rezipient*innen gestiegene Bedarf nach Definitionen geht mit dem nach Definitionsmächtigen einher. Die Relativität absoluter, und Fiktionalität objektiver Werte hat das Bekenntnis zu dann-eben-subjektiven Urteilen gestärkt. Einmal im Besitz eines solchen, möchte man es mit dem von Expert*innen vergleichen, denn „weil sich die Menschen selbst eine Wahrheit zutrauen, sind sie an Entschiedenheit interessiert, an Kritikern, die sich zu einer eigenen Wahrnehmung bekennen.“⁹²⁷ Und wer sich keine zutraut, zeigt sich umso zutraulicher gegenüber Personen, die das Instrumentarium zur Formulierung spür- doch nicht benennbarer Urteilen bereitstellen. Bedenken, sich seines vielzitierten Verstands zu bedienen, werden verschärft durch Kunst bescheinigte Unermesslich- oder zumindest Unmessbarkeit. Doch Christian Demands Diagnose „dass der zeitgenössischen Kunst und ihrer Theorie schlicht und einfach die Kriterien für die Restitution klarer Frontstellungen fehlen“⁹²⁸ wirft Fragen auf: Zeitgenössische Kunst verfügt über keine singuläre „Theorie“. Vielmehr werden diverse Theorien auf einzelne Künste angewandt. Und wäre die Ursache „schlicht und einfach“, erforderte sie nicht die

924 *Business Matters*, BBC World Service: Künstlerin Kelly Chorpeneing, Regisseur Andrew Graham-Dixon, Wirtschaftswissenschaftler Don Thompson, in: <http://bbc.in/2n4AGdG>. [Letzter Zugriff 15.08.2023], Übersetzung CL.

925 NN: The Power of Art, in: <https://www.bbc.co.uk/programmes/b09nrs47>. [Letzter Zugriff 02.08.2019], Übersetzung CL.

926 Lind, Maria: How to Begin Living in the Trees?, in: *Love 2017*, S.333-359, S.344, Übersetzung CL.

927 Rauterberg, Hanno: Die Feigheit der Kritiker ruiniert die Kunst, in: zeit.de/2004/05/Kunstkritik. [Letzter Zugriff 13.09.2022].

928 Demand 2003, S.53.

ihr zuteil werdende Aufmerksamkeit. „Klare[r] Frontstellungen“ können ein facettenreiches Phänomen wie Kunst nicht erfassen, da die Metapher eine binäre Struktur impliziert: Diesseits der Front Wertschöpfung, jenseits Verschwendung. Eine solche Teilung von Kriterien in einander ausschließende Pole wird den Überschneidungen, Verbindungen und Widersprüchen des künstlerischen Feldes nicht gerecht. Die Wahl des geschichtsträchtigen Begriffs „Restitution“ aber verrät den Wunsch nach Rückkehr oder Wiederherstellung, in diesem Fall einer normativen Kulturpolitik. Folglich verlangt Demand ein in der Vergangenheit beglaubigtes Arsenal, das gegenwärtige Argumente an früheren misst. Doch trotz einer solchen Berufung auf ein bestätigtes Modell der Gegensätze glaubt Demand an dessen Aktualisierung: „Nur wenn es gelingt, auf diese Weise ein überzeugendes neues System von Regeln zu schaffen [...] ist es möglich, nicht allein Kunst von Nicht-Kunst, sondern auch 'gute' von 'schlechter' Kunst zu unterscheiden.“⁹²⁹ Da dem Adjektiv „überzeugend“ keine vom überzeugten Subjekt unabhängige Essenz innewohnt, führt die Überlegung, wen das Regelwerk überzeugen soll, zum Ruf nach einer Instanz. Mit der Spezifizierung, es möge sich um ein „neues System von Regeln“ handeln, empfiehlt Demand die Generalüberholung eines Systems für unsystematische Kunst. Konsequenterweise modifiziert Demand fünf Jahre später die Allgemeingültigkeit des Regelwerks, damit „ich nicht mehr ein Rechtssystem habe, sondern nur die unterschiedlichsten Kodizes, weil wir ja nicht mehr mit der Kunst zu tun haben, sondern mit einem Pluriversum [...] der Bereich, für den [...] Kriterien gelten, wird kleiner“⁹³⁰. Und zwar so klein, dass Demands anfängliche Universaltheorie zurückkehrt zu der von Diederichsen vorgeschlagenen der Extrahierung von Maßstäben aus dem Einzelfall. Unvergleichlichkeit, oder zumindest Urteile mit begrenzter Reichweite jedoch erschweren die Preisgestaltung und stärken die „Suggestion, es könne [...] Einigung über den Kunststatus bestimmter Werke geben.“⁹³¹ Doch gerade das Fehlen von Übereinkünften lenkt den Blick auf das Einzigartige anstelle seiner Gemeinsamkeiten mit der und damit Zugehörigkeit zur Gruppe.

◆ Frage 32: Wo werden Kriterien thematisiert?

Erläuterung zu Frage 32: Die Begründung der eigenen Meinung bedroht die sich Exponierenden mit „einer Diskussion ihrer Kriterien, und in dieser Angst liegt der wahre Grund für die Krise der Kritik.“⁹³²

Antwort zu Frage 32 *frieze*: Einigkeit herrscht in Bezug auf die Wahrscheinlichkeit der

⁹²⁹Demand 2003, S.215.

⁹³⁰Demand 2008, S.4.

⁹³¹Demand 2003, S.58.

⁹³²Rauterberg, Hanno: Die Feigheit der Kritiker ruiniert die Kunst, in: zeit.de/2004/05/Kunstkritik. [Letzter Zugriff 13.09.2022].

Lösung von Gretchenfragen: „Problematisch wird es, will man das Wesen guter Kunst benennen. [...] Das ist nicht einfach, aber das sind gute Dinge selten.“⁹³³ Tirdad Zolghadr Fazit von 2006, seit Kriterien öffentlich verhandelt werden, seien sie für *frieze* nicht länger relevant, deutet an, dass sich fachspezifische Periodika durch ein gewisses Maß an Exklusivität profilieren. Jörg Heiser zufolge wird nicht der Inhalt, wohl aber die Herkunft diskutiert anhand der Frage, wer die Parameter der Kunst bestimmt.⁹³⁴ Die Fahndung nach der Ursache der Wirkung durch „Überlegungen, was ein 'richtiges Kunstwerk' ausmacht und unter welchen Bedingungen es entsteht“⁹³⁵ lenkt das Interesse auf den Kunstbetrieb stützende und hindernde Faktoren bei gleichzeitiger Aufrechterhaltung der Trennung von Unterscheiden und Werten: „In der Postmoderne bestand kein Grund zum Verhandeln, weil alles gleich wichtig war. Ökonomische Krisen jedoch erzeugen Entscheidungsdruck“⁹³⁶. Die Bevorzugung einer Arbeit oder Position braucht damit nicht als Behauptung ihres höheren Wertes verstanden zu werden, sondern als Grund, begrenzte Ressourcen auf sie zu verwenden.

Jonathan Griffin begreift den Enthusiasmus für Erzeugnisse von Laien als Gelegenheit für laut Zolghadr obsoleete Grundsatzfragen: „Die Popularität von Outsider Art wirft Fragen auf: [...] Beweist ihre Beliebtheit Enttäuschung über den Zustand professioneller Kunst? [...] Ist sie gut? Ist sie Kunst? Wie können wir das beurteilen?“⁹³⁷ Jörg Heiser rät zu Geduld, denn „Kriterien müssen sich ebenso ausdifferenzieren wie die Kunst.“⁹³⁸ Ein Kriterium für Produkte nicht-professioneller Herkunft wäre beispielsweise die Kommunizierbarkeit eines idiosynkratischen Gegenstands.

Antwort zu Frage 32 *TzK*: Anfang 2000 kündigt Isabelle Graw das Wagnis einer Besinnung auf kontroverse Grundlagenforschung an: „Wir haben nämlich beschlossen, uns wieder verstärkt mit Kunstkritik und Kriterienbildung zu befassen“⁹³⁹. 2010 wächst das Gebilde mit seinen Aufgaben: „Und welche Kriterien kann die Kunstkritik im Umgang mit anspruchsvollen Unternehmungen [...] in Stellung bringen?“⁹⁴⁰ 2015 weckt die Akzeptanz kommerzieller Bewertungsschemata den Wunsch nach Ausbau einsilbiger Meinungsäußerungen: „Nicht zuletzt im Horizont [sic] einer im Dienste des Ökonomischen stehenden Kultur generalisierter 'Likes' erscheint es uns notwendig, auf der Bedeutung der argumentativen und normativen Auseinandersetzung selbst zu insistieren.“⁹⁴¹ Einzelne

933Wiley, Chris: Speaking in Tongues, in: *frieze* 174, S.23, Übersetzung CL.

934Heiser, Jörg: Binary Fluffing, in: <https://frieze.com/article/binary-fluffing>. [Letzter Zugriff 29.12.2019], Übersetzung CL.

935Morton, Tom: Critical Timing, in: *frieze* 150, S.19, Übersetzung CL.

936Fox, Dan: Changing Places, in: *frieze* 148, S.174-184, S.180, Übersetzung CL.

937Griffin, Jonathan: Frames Of Reference, in: *frieze* 150, S.196-204, S.199, Übersetzung CL.

938Heiser, Jörg: Hi, Freaks, in: Montag 2008, S.14-25, S.23.

939Graw, Isabelle: Interview, in: <https://de-bug.de/mag/isabell-graw-interv/>. [Letzter Zugriff 05.08.2019].

940Buchmann, Sabeth / Grzonka, Patricia: Postrevolutionäre Botschaften, in: *TzK* 78, S.203-207, S.203.

941Graw, Isabelle / Rebentisch, Juliane in: *TzK* 100, S.4-5, S.5.

Begriffe dieser Positionierung innerhalb einer avancierten verbalen Kultur bedürfen der Erklärung: „[G]eneralisierter“ heißt vermutlich 'generalisierender'; „argumentativen“ die Artikulation dessen, was sich Leichter Sprache und leichten Anglizismen (amazing, awesome, beautiful, enjoy, fun, great, hate, love und dgl.) entzieht, und mit der „normativen Auseinandersetzung“ könnte ein beispielgebendes Resultat solcher Argumentation gemeint sein. Das Demonstrativpronomen „selbst“ soll den Wert des Gegenüber dem Besprochenen hervorheben.

Zwei Leitfragen und ein Kriterium versprechen zeitgemäße Einschätzungen: „Was spricht heute für eine bestimmte Praxis, und warum erachte ich sie für maßgeblich, wenn es darum geht, im unübersichtlichen Feld der Gegenwartskunst Orientierung zu schaffen?“⁹⁴² Der letzte Satzteil wirft die Frage auf, ob es tatsächlich „darum geht“, obliegt die Aufgabe „Orientierung zu schaffen“ doch traditionell weniger der Kunst als der Kunstkritik.

Angesichts der Überzeugungskraft schwarzer Zahlen fällt es schwer, Argumente für die Defizite vom Markt goutierter, oder Verdienste vom Markt ignorierte Arbeiten vorzubringen. Um sich nicht auf wohl überlegte und verkaufstechnisch widerlegte Proteste aus dem ökonomischen Abseits zu beschränken, muss die Argumentation der Logik des Handels entsprechen: „Denn um einen herum manifestiert sich [...] die Macht des Markterfolgs, der [...] mit künstlerischer Relevanz gleichgesetzt und verwechselt wird.“⁹⁴³ „Gleichgesetzt“ ja, „verwechselt“ nein, denn die aus gegenwärtiger und historischer Bedeutung bestehende künstlerische Relevanz basiert auf „Markterfolg“. Unberührt bleibt allein die wahlweise Kunstkunst oder Nischenkunst genannte Produktion sogenannter Künstlerkünstler – Code für kunsthistorisch unbezahlbare und kunstbetrieblich unbezahlte Arbeiten. Die Überlegung zur Harmonisierung inhaltlicher und materieller Reichweite lautet daher: „Und wie kann Kunstkritik andere als ökonomische Kriterien stark machen und zugleich ein wesentlicher Faktor des Marktgeschehens sein?“⁹⁴⁴ In der Frage „worin bestehen unsere Kriterien heute?“⁹⁴⁵ lässt sich der Zeitbezug ignorieren, denn: „Bestimmte 'Essentials' werden in Freundes-Künstlerkreisen ja vorausgesetzt und nicht ständig verhandelt“⁹⁴⁶. Solche Prämissen bestehen aus Axiomen und Personen: „Texte zur Kunst ist von Anfang an [...] durchzogen von [...] Grundüberzeugungen, theoretische[n] oder künstlerische[n] Bezugsgrößen“⁹⁴⁷. „Der Kanon [...] ist zwangsläufig subjektiv, wenngleich gefärbt von [...] einer bestimmten sozialen Sphäre.“⁹⁴⁸ Folglich ist die Argumentation

942Graw, Isabelle / Rebentisch, Juliane in: TzK 100, S.4-5, S.4.

943Graw 2010, S.405.

944Buchmann, Sabeth / Graw, Isabelle: Kritik der Kunstkritik, in: <https://www.textezurkunst.de/113/critique-art-criticism/>. [Letzter Zugriff 23.07.2022].

945Edmonson, Tess: Dis, in: TzK 100, S.98-103, S.101.

946NN: Roundtable-Gespräch, in: <https://www.textezurkunst.de/57/was-machen-wir-hier/>. [Letzter Zugriff 27.07.2022].

947Graw, Isabelle / Rebentisch, Juliane: Vorwort, in: TzK 100, S.4-5, S.5.

948Busta, Caroline: Bad Canon, in: TzK 100, S.114-121, S.121.

Ausdruck spezifischer Zeiten und Räume, weswegen „der Anspruch auf die Dimension der Allgemeinheit, die der Begriff 'Kanon' impliziert, stets zurückgebunden bleibt an je spezifische Situiertheiten“⁹⁴⁹.

Die Ausgabe anlässlich des 25-jährigen Bestehens der Zeitschrift ist dem Begriff 'Canon' gewidmet. Die Verwendung des englischen Wortes entspricht dem Konterfei des US-Amerikaners Clement Greenberg, der bereits auf dem Titelbild der ersten Ausgabe prüfend blickte und somit an noch immer oder wieder offene Fragen erinnert. Hinter der nach der Beschaffenheit des Kanons – „verstanden als verinnerlichtes Wertsystem“⁹⁵⁰ oder „Artigkeit durch Historisierung innerhalb der Kunstwelt“⁹⁵¹ – sowie seiner Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft steht die Absicht, die dem kunsthistorischen Status Quo unterliegenden Kriterien mit denen der Zeitschrift, deren interne Auseinandersetzungen mit denen anderer Kunstkritiker*innen, und somit hauseigene Kunstkritik mit unter anderen Bedingungen entstandener zu vergleichen: „Es geht demnach [...] um das Offenlegen und nicht zuletzt die Begründung der Ein- und Ausschlusskriterien, die ansonsten mehr oder weniger implizit am Werk sind.“⁹⁵² Gegenstand sind somit nicht Werke und ihre Kontexte, sondern Ursachen und Wirkungen ihrer Be- und Misshandlung, was sich auf alle (Kunst-)Rezeption übertragen lässt: „An der Kanondiskussion lässt sich damit konzentriert beobachten, was [...] für jede Kunstkritik gilt“⁹⁵³.

Aufnahme in maßgebende Auswahl erfolgt durch Zusammenspiel zweier Akteure mit Interesse an kunstwissenschaftlicher Anerkennung, nämlich „dem seinen Kanonisierungsprozess selbst in die Hand nehmenden Künstler auf der einen Seite und bestimmten Kritikern / Kritikerinnen auf der anderen, die diesen Kanonisierungsprozess ebenfalls durch ihre Bedeutungsproduktion vorantreiben und dadurch [...] Machtzuwachs erfahren.“⁹⁵⁴

Um die Prämissen ihrer Urteile zu offenbaren, lässt *TzK* kulturelle Autoritäten Kriterien benennen. Wegen der dem Leitthema „Canon“ entnehmbaren Frage nach dem Einfluss der Zeitschrift auf die teilöffentliche Meinungsbildung machen sich einige Beiträge um den Nachweis der führenden Rolle des Mediums bei Etablierung einzelner Künstler*innen verdient:

„In ihrer Aufforderung zur Kanonsetzung beruft sich die Redaktion zu Recht darauf, dass *Texte zur Kunst* ohnehin an der Kanonisierung künstlerischer Positionen

949Graw, Isabelle / Rebentisch, Juliane: Vorwort, in: *TzK* 100, S.4-5, S.5.

950Draxler, Helmut: Kanon der Existenz, Ethik der Pause, in: *TzK* 100, S.185-192, S.185.

951Mauss, Nick: Ian White, in: *TzK* 100, S.94-97, S.97.

952Weingart, Brigitte: Gross und Klein, in: *TzK* 100, S.181-183, S.183.

953Graw, Isabelle / Rebentisch, Juliane: Vorwort, in: *TzK* 100, S.4-5, S.5.

954Graw, Isabelle: Kanon und Kritik, in: *TzK* 100, S.51-57, S.51.

beteiligt sei⁹⁵⁵. „Die Zeitschrift gehört inzwischen selbst zu den Institutionen der Kanonbildung. In ihrer 25-jährigen Geschichte hat sie nicht nur bestimmte Methoden der Kritik forciert, sondern auch entscheidend zur Durchsetzung zahlreicher Künstler/innen beigetragen.“⁹⁵⁶

Offen bleiben Art und Ort der Durchsetzung, d.h. wie – historisch, merkantil, sozial – sich die Zahlreichen innerhalb welcher demografischer oder kunstbetrieblicher Gruppen etablierten. Ziel ist „ein normatives Feld sicht- und diskutierbar zu machen, das sich um [...] die Institution dieser Zeitschrift, formiert hat.“⁹⁵⁷ Da ein „normatives Feld“ nur der Sichtbarmachung bedarf, wenn die es konstituierenden Regeln nicht als solche erkannt werden, scheint solche Naturalisierung im Fall von *TzK* vorzuliegen: „Als Objektivierung von Vorlieben [...] verleiht dies dem *TzK*-Kanon eine unnötige gravitas.“⁹⁵⁸ Von *TzK*s Seite aber nehmen sich die eigenen Normen als Alternativen zur Alternativlosigkeit aus: „Magazine wie *Texte zur Kunst* waren immer Projekte der Gegenkanonisierung [...] ein aktives Aufstellen von Gegenkanons.“⁹⁵⁹ „Aktives“ ist als 'bewusstes' „Aufstellen“ zu verstehen, findet die Kanonisierung doch im Anschluss an die Untersuchung ihrer Erzeugung statt: „*Texte zur Kunst* [...] hat sich [...] einen Namen damit gemacht, die Bedingungen von Kanonisierung zu analysieren [...] bzw. Kunst zu featuren, die dies tut“⁹⁶⁰.

11.3 Historische Entwicklung von Kriterien

Seit der europäischen Antike ließen sich die Ziele bildender Kunst im Wahren, Schönen, Guten zusammenfassen: Das Kunstwerk brachte Sein im Schein zum Vorschein und läuterte moralisch durch die Wahrnehmung von Harmonie. Diese Jahrhunderte lang von der Mehrheit der Rezipient*innen erwarteten Eigenschaften wurden ab der Moderne ersetzt durch von einzelnen sozialen Gruppen geteilte, und das „Erreichen oder Überbieten bekannter, unstrittiger Standards [...] abgelöst durch den Begriff der Innovation, verstanden als Setzen neuer, streitbarer Standards.“⁹⁶¹ Während der Moderne galt Kunst als Teil einer gesellschaftlichen Entwicklung zu einem bestimmbar Ziel, ihre Annäherung daran als Fortschritt und das Ausmaß der Konvergenz als Maßstab. Das die teleologische Bewegung messende Kriterium hieß Innovation. Der Terminus künstlerischer 'Qualität' hingegen hatte zu viele Charakteristika eingeschlossen, und als wäg- und messbare Größe für weder wäg- noch messbare Größen dienen sollen.

955 Weingart, Brigitte: Gross und Klein, in: *TzK* 100, S.181-183, S.183.

956 Graw, Isabelle / Rebentisch, Juliane: Vorwort, in: *TzK* 100, S.4-5, S.4.

957 Graw, Isabelle / Rebentisch, Juliane: Vorwort, in: *TzK* 100, S.4-5, S.5.

958 Weingart, Brigitte: Gross und Klein, in: *TzK* 100, S.181-183, S.183.

959 Lütticken, Sven: *Falling Apart, Together*, in: *TzK* 100, S.165-171, S.165.

960 Weingart, Brigitte: Gross und Klein, in: *TzK* 100, S.181-183, S.181.

961 Demand 2003, S.113.

Christian Demand zeichnet die Entwicklung des nicht ganz so vielseitig anwendbaren Begriffs nach von der Alternative zu Quantität bis zum Kristallisationskern namenloser Gütezeichen:

„'Qualität' ist ein Marktbezug und das Bedürfnis, sie bestimmen zu müssen, kam überhaupt erst mit dem Boom des Kunstmarktes Mitte der Nuller Jahre auf. [...] Die Rede von der 'Qualität' wendete sich gerade gegen die pur quantitative Wertbestimmung von Kunst [...] und setzte stattdessen auf eine inhaltlich-diskursive oder kunstgeschichtlich fundierte Wertbegründung. [...] Man sagt 'Qualität' und bezeichnet damit jenes Marktsegment, auf dem es um Intellektualität und Diskurs, Nachhaltigkeit und 'Inhalt' geht.“⁹⁶²

In den im letzten Satz aufgezählten Garantien für Zeitgeistlosigkeit steht „Intellektualität“ für ästhetisch zurückhaltend, „Diskurs“ für Erklärungsbedarf, „Nachhaltigkeit“ für Modenresistenz, und der durch Anführungszeichen entschuldigte „Inhalt“ für nicht zu erkennende und deshalb zuzuschreibende Eigenschaften.

Die spätere Jahrzehnte überdauernde Kriterien sind zum einen die zur Preisgestaltung ausschlaggebende Einzigartigkeit, die nicht gleichbedeutend ist mit Originalität. Denn als ab der Pictures-Generation der 1970er und Appropriation Art der 80er Jahre Referenz auf Vergangenes Grundlage aktueller Produktion bildet, richtet sich die Nachfrage nicht länger auf Originalität, wohl aber auf quantitativ Limitiertes, selbst im Fall technisch grenzenlos multiplizierbarer NFT. Einen weiteren Wert bildet die Idee der Authentizität, die ebenso viel Unklarheit und Verheißung ausstrahlt wie Qualität, der aber inmitten zunehmender Illusion, Surrogate und Virtualität der Status einer bedrohten Spezies zukommt.

◆ Frage 33: Wer entwickelt Beurteilungskriterien?

Erläuterung zu Frage 33: Äußerung statt stillschweigende Anwendung von Kriterien wertet Neigungen zum kulturpolitischen Exempel auf. Ihr gemeinsames Ausarbeiten erzeugt und demonstriert übereinstimmende Gesinnung.

Antwort zu Frage 33 *frieze*:

„Kriterien der Kunstkritik sind Gegenstand fortwährender gesellschaftlicher Verhandlung. [...] Es muss [...] allen prinzipiell und potentiell ermöglicht sein, an dieser Verhandlung [...] teilzunehmen“⁹⁶³.

Jörg Heisers Forderung nach basisdemokratischer Festlegung solcher Kriterien lebt von der Klausel „prinzipiell und potentiell“, da Urteilsbildung an Ressourcen wie Energie, finanzielle Mittel, Information und Zeit gebunden und somit nicht „allen [...] ermöglicht“ ist. James Trainor bezweifelt den Nutzen allgemeiner Mitbestimmung und verweist auf die an

⁹⁶²Müller, Dominikus: Interview, in: Kunstforum 235, S.167-168, S.168.

⁹⁶³Heiser, Jörg: Hi, Freaks, in: Montag 2008, S.14-25, S.24.

alle Erreichbaren gerichtete Aufforderung zum Verfassen von Texten zu Kunst, die dem Gegenstand nicht immer gerecht werde. Als Beispiel für die wahllose Ausweitung der Gerichtsbarkeit führt Trainor die von Verlagen an die Öffentlichkeit gerichtete Bitte nach Rezensionen zu ihren Publikationen an⁹⁶⁴.

Antwort zu Frage 33 TzK: Seine Beobachtung, dass Beurteilung von und Handel mit Kunst demokratischen Prozessen entgegengesetzt sind, kleidet Tim Eitel in die Analogie existentieller Bedrohung: „Kunstbetrieb und Demokratie sind wie Katze und Wasser. Im Kunstbetrieb findet so gut wie jede Entscheidung autokratisch statt.“⁹⁶⁵ Zumindest im Endeffekt: „Während das Aufstellen eines Kanons [...] ist der Machtkampf um die Frage, wer darüber entscheidet [...] explosiv“⁹⁶⁶. Die Sprengkraft bleibt erhalten, obwohl die Hierarchie Richtwerten wie der Menge von Suchanfragen unterliegt:

„Wird der Kanon in unserer Aufmerksamkeitsökonomie nicht von den Algorithmen der Sichtbarkeit erstellt [...]? Google hat in dieser Sache mindestens ebenso viel Autorität wie alles, was wir Redakteurinnen [sic] verfassen könnten (wenn nicht mehr ...). Und ist das nicht der große Traum – dass der Kanon ein getreues Abbild der demografischen Fakten widerspiegelt?“⁹⁶⁷

Waren und Dienstleistungen bestehen fort durch Erkennen, Kennen und Wiedererkennen: Das Objekt wird dank „Algorithmen der Sichtbarkeit“ beachtet und im Gedächtnis gespeichert, wo es der nächste Kontakt mit der Werbung reanimiert. Die diesen wirtschaftlich existentiellen Vorgang zusammenfassende „Aufmerksamkeitsökonomie“ deutet an, dass Anerkennung weniger auf Bewertung denn Kenntnisaufnahme beruht. Ob aber die eine Suchmaschine steuernden Anweisungen „ein getreues Abbild der demografischen Fakten“ präsentieren, ist insofern fraglich, als die Operationen gewerblicher Selbstlernsysteme potentielle Kund*innen – seien es Werbende oder Umworbene – bewerben, solche ohne die Wahrscheinlichkeit einer finanziellen Transaktion vom algorithmischen Untersuchungsausschuss nicht erfasst werden. Trotz des somit tendenziösen Abbilds erhöht mediale Präsenz das symbolische und kommerzielle Gewicht des Präsentierten.

11.4 Externe Kriterien

11.4.1 Die Kraft des Kaufs

„Wenn aber die kunstspezifischen Kriterien nicht greifen, wird es wahrscheinlich, dass kunstfremde Werte in diese Entscheidungslücke einspringen.“⁹⁶⁸ Begriffe wie

⁹⁶⁴Fox, Dan / Heiser, Jörg / Trainor, James: Write On!, in: <https://frieze.com/article/write>. [Letzter Zugriff 18.08.2023], Übersetzung CL.

⁹⁶⁵NN: Roundtable-Gespräch, in: TzK 80, S.42-55, S.53.

⁹⁶⁶Okiishi, Ken: Staatsangehörigkeit, in: TzK 100, S.125-129, S.125.

⁹⁶⁷Busta, Caroline: Bad Canon, in: TzK 100, S.114-121, S.119.

⁹⁶⁸Lehmann, Harry: Zehn Thesen zur Kunstkritik, in: harrylehmann.net/neu/wp-content/uploads/2018/03/Harry-

„kunstspezifisch“ und „kunstfremd“ liegen im Auge des Besitzers. So warnt ein mit dem Aufbau von Sammlungen betrauter Agent vor unsachgemäßen Prioritäten „Wir sprechen über den größten legalen unregulierten Geldstrom der Welt [...] und deshalb sollten wir die Ästhetik zunächst mal beiseite lassen.“⁹⁶⁹ Kaufkraft erweist sich bei der Evaluierung von Gütern anderen Kriterien überlegen, wenn nämlich „einzelne Akteure [...] so einflussreich werden, dass sie ihre Werke [...] durchsetzen können. Es gibt genügend Optionen, die Nobilitierungsprozesse von Kunst mithilfe von Geld zu steuern.“⁹⁷⁰ Zu wertbildenden Steuerelementen gehören die des zweiten Marktes wie Auktionshäuser, Galerien und Kunsthandel sowie Verleih oder Verkauf an und anschließender Rückkauf von Museen. Bei Kaufzurückhaltung drängt man sich nicht auf: „Inzwischen gehen Sammler dazu über, ihre eigenen Museen zu gründen, was zu einer Art Refeudalisierung der bildenden Kunst führt – wenn diesen privaten Institutionen das gesellschaftliche Korrektiv einer autonomen Kunstkritik fehlt.“⁹⁷¹ Letzteres besteht in Begutachtung ungeachtet wirtschaftlich komfortabler und prekärer Präsentation.

11.4.2 Die Kraft der Dauer

Zur monetären Überzeugungskraft gesellen sich sozialer und symbolischer Wert. Auktionsergebnisse belegen „dass es in Krisenzeiten nur das Prinzip 'Meisterwerk' oder die mit einer Celebrity in Berührung gekommenen Reliquien sind, denen Vertrauen geschenkt wird.“⁹⁷² Diese vertrauensbildenden Maßnahmen verdanken ihre Stabilität zweierlei Eigenschaften: Die Wertgarantie von „Prinzip Meisterwerk“ resultiert aus der langfristigen Bestätigung seitens einer Mehrheit; die des Signifikanten aus der von einer verehrten Person bewiesenen Wertschätzung, die das eigene Urteil ersetzt, nach dem Prinzip: „I'll have what she's having.“⁹⁷³

Das vom „Prinzip Meisterwerk“ bewiesene Vertrauen in quasi metaphysisch generierten Wert unterschätzt folgende Anhaltspunkte für Erfolg: Der Preis einer Arbeit wird ermittelt durch den Abgleich von Nachfrage mit verfügbarem Bestand. Hinzu kommen Arbeitsaufwand, Größe, Materialwert, Provenienz und Zustand der Ware, ihr Rang innerhalb des Œuvres, der Rang der Produzent*innen innerhalb des Marktes sowie dessen Stimmungslage. Doch als Summe beweglicher Teile unterliegt der zugemessene Wert zeitlebens Schwankungen der Komponenten. Die so empörte wie beliebte Gleichsetzung von ökonomischem Erfolg mit kunsthistorischer Belanglosigkeit ähnelt

Lehmann_Zehn-Thesen-zur-Kunstkritik.pdf, S.1-35, S.27 [Letzter Zugriff 25.08.2023].

969Graw, Isabelle: Wolf im Schafspelz, in: TzK 44, S.51-61, S.54-55.

970Lehmann, Harry: Zehn Thesen zur Kunstkritik, in: www.harrylehmann.net/neu/wp-content/uploads/2018/03/Harry-Lehmann_Zehn-Thesen-zur-Kunstkritik.pdf, S.1-35, S.27 [Letzter Zugriff 25.08.2023].

971Lehmann, Harry: Zehn Thesen zur Kunstkritik, in: www.harrylehmann.net/neu/wp-content/uploads/2018/03/Harry-Lehmann_Zehn-Thesen-zur-Kunstkritik.pdf, S.1-35, S.27 [Letzter Zugriff 25.08.2023].

972Graw, Isabelle: Der grosse Wurf, in: TzK 76, S.196-201, S.201.

973Reiner, Rob (Regie): When Harry met Sally, in: www.youtube.com/watch?v=LTTADaY8Rx8. [Letzter Zugriff 17.09.2022].

zuweilen Wunschdenken. Überzeugt, dass nicht sein kann, was nicht sein darf, begründet Isabelle Graw 2001 kunstkritische Gleichgültig- mit kommerzieller Aufmerksamkeit:

„Aber für die Kunstkritik spielt doch [Thomas] Demand kaum eine Rolle. Ich würde sogar bezweifeln, dass seine Arbeiten in zehn Jahren noch von großer Bedeutung sein werden. Hat es nicht immer diese Kluft gegeben zwischen den Hypes der Auktionshäuser und jenen Positionen, die sich als historisch relevant erweisen sollten?“⁹⁷⁴

Jain. Abweichungen zwischen kommerzieller und kunsthistorischer Relevanz bestanden tatsächlich „immer“ mal wieder, aber nicht durchgehend, da Ersteres zu Letzterem beitragen kann. Weitsicht beweist Graws Relativierungen wie „kaum (eine Rolle)“ und „großer (Bedeutung)“. Denn zwei Jahre vor dem prognostizierten Verfallsdatum berichtet TzK im Dezember 2009 über Demands Einzelschau in der Berliner Nationalgalerie und beginnt den Text zu einer Edition im Jahr drauf mit der These: „Demand gehört zu den international bekanntesten Künstlern seiner Generation.“⁹⁷⁵ Zwar ist diese Behauptung vielseitig auslegbar, denn „gehört zu den international bekanntesten [...] seiner Generation“ weist den Ausgezeichneten als Teil einer Kohorte aus, die in nicht spezifizierten Teilen der Welt ein nicht spezifiziertes Renommee genießt. Dennoch scheint „diese Kluft [...] historisch relevant“, aber nicht länger aktuell.

11.4.3 Die Kraft der Emotion

Die Popularität einzelner Werke verdankt sich maßgeblich in ihnen enthaltener Schlüsselreize. Im Verlauf visueller Sozialisation erworbene Assoziationen stärken die Nachfrage nach psychologisch positiv konnotierten Signalen, ähnlich den Reiz-Reaktionsmustern der Unterhaltungsindustrie, die auf Grundlage von Affekten operiert: Wünschenswerte Befindlichkeit vermittelnde oder versprechende Reize motivieren zum Erwerb des stimmungsaufhellenden Sympathieträgers. So beruht die Bereitschaft zum Erwerb glückverheißender Objekte zum Teil auf der Kommerzialisierung von Leidensdruck.

11.4.4 Die Kraft des jpgs oder das Kunstwerk im Zeitalter seiner Unreproduzierbarkeit

Francesco Bonamis These, die aus der Wirtschaft übernommene Prämisse location, location, location zähle mehr denn je⁹⁷⁶, spricht für die Bedeutung des institutionellen Kontexts, der das Exponat samt seiner digitalen Reproduktionen nobilitiert. Doch trotz des den Wert bedingenden Wissens um die Provenienz beruht die Rezeption bildender Kunst vorwiegend auf ihrer Erscheinung gemäß der Gesetze der sie vermittelnden mobilen Endgeräte, die Anpassung des Rohmaterials erfordern. Die Fokussierung auf die

⁹⁷⁴Graw, Isabelle: Wer bietet mit?, in: TzK 44, S.37-50, S.40.

⁹⁷⁵NN: Werbung für Edition Thomas Demand in: TzK 77, S.266.

⁹⁷⁶Bonami, Francesco: The Good, The Bad and The Ugly, in: frieze 141, S.29-30, Übersetzung CL.

zweidimensionale Erscheinung und ihr ebenfalls komprimiertes auditives Äquivalent verdrängt nicht digital kompatible Eigenschaften samt darauf basierender Kunstwerke. Trotz kontinuierlicher Optimierung der Wiedergabequalität nahm die Autorität des Bildes als Versprechen, wenn nicht gar Indikator von Authentizität ab. Zweifel an der Vertrauenswürdigkeit fotografischen Materials minderten seine Überzeugungskraft zugunsten nicht-konservierbarer Information. Plattformen, die ihre Beiträge zeitlich limitieren (wie eine seinerzeit populäre namens Snapchat) funktionieren wie Performances der 1960er und 70er Jahre, die ausschließlich für physisch Anwesende und in Realzeit existieren sollten, weswegen ihre Dokumentation untersagt war. Die nur zu gegebener Zeit an gegebenem Ort erlebbaren Ereignisse überdauerten allein in der Erinnerung derer, die Teil waren statt nahmen.⁹⁷⁷ Die Gemeinsamkeit zwischen einst und jetzt besteht in den Vorkehrungen gegen die Fixierung von Prozessen. Die der Etikette der Performancekultur ähnelnde Behinderung der Speicherung sozial-medialer Inhalte wurde populär zeitgleich zu Aufrufen kultureller Veranstalter an unbezahlte Dienstleister, ihre Schau-Plätze als kostenlose Ansichts-Exemplare über dazu konzipierte Plattformen zu verbreiten.

11.5 Einzelne Kriterien zur Beurteilung von Kunst allgemein

11.5.1 Zur Struktur

Es folgen Kriterien vier verschiedener Ursprungsorte: 1. Kriterien aus diversen Publikationen, 2. Kriterien aus *frieze*, 3. Kriterien aus *TzK*, 4. meine eigenen.

Ziel der aus beiden Zeitschriften gewonnenen Beschreibungen wünschenswerter Wirkungen künstlerischer Arbeiten bzw. ihrer Präsentation ist die Identifikation auf andere Fälle übertragbarer Ansprüche an Kunst, weswegen sie thematisch gruppiert (ästhetisches Erleben, affektive Wirkung, Aktualität, analytischer Gehalt, Anschlussfähigkeit, Ausstellbarkeit, emotionaler Gehalt, Innovation, Integration von Geschichte, Kommunikationsangebot und -verzicht) und hinsichtlich ihrer Herkunft anonymisiert sind. In vorhergehenden Zusammenhängen diente das Identifizieren von Autor*in und Medium dem Vergleich von Positionen anhand gemeinsamer Themen. Im Folgenden geht es nicht länger um Gemeinsamkeiten und Unterschiede als um erstrebenswerte Eigenschaften, aus denen sich Ansprüche ableiten lassen. Die Erläuterungen einzelner Kriterien basieren auf zwei Manipulationen des Ausgangsmaterials mit dem Ziel, die aus den vier Quellen gewonnenen Kriterien in einer Form zu präsentieren, die ihre Anwendung auf Kunstwerke und Ausstellungen erleichtert. Zum einen ist jedes Kriterium entwickelt auf Grundlage von Zitaten, die ähnliche Inhalte variieren, deren Wiedergabe aber von der darin enthaltenen Grundidee abgelenkt hätte. Zum anderen sind die Aussagen bewusst abstrakt gehalten. Verbale Illustrationen hätten die Anschaulichkeit erhöht und die Anwendbarkeit verringert, da Konkretisierung die

⁹⁷⁷So zumindest die Theorie, deren spätere Modifikationen in diesem Zusammenhang keine Rolle spielen.

Aufmerksamkeit von der Essenz auf Fallbeispiele richtet. Ziel ist nicht Verifizierung von Thesen mit anekdotischen Belegen als vielmehr ihr Übertragen auf Situationen und Objekte.

Das als Überschrift der Absätze formulierte Kriterium bringt verschiedene Effekte hervor. Sie werden als I. zusammengefasst und unter II. als einzelne Thesen formuliert, bevor dem die These schließenden Doppelpunkt die Begründung folgt, warum die Eigenschaft den Wert einer Arbeit steigert.

11.5.2 Kriterien

11.5.2.1 Ästhetische Wirkung

I. Ästhetische, d.h. sinnliche Wahrnehmung⁹⁷⁸ ist Voraussetzung bewussten Erlebens. Sinnliche Erfahrung beginnt als physische Empfindung, die psychisch wahrgenommen, als an- oder unangenehm klassifiziert und so Bewusstseinsinhalt wird.

II. Sinnesreize sind Datenträger: Da ein Sinneseindruck Assoziationen transportiert, generiert seine Wahrnehmung über ihn hinausgehende Information.

II. Homogener Schein verdeutlicht heterogenes Sein: Harmonische Formen erleichtern Aufnahme und Verarbeitung vielgestaltiger und widersprüchlicher Inhalte.

II. Formgebung organisiert Formloses: Als organisiertes Material lässt sich eine unverständliche Situation ästhetisch erleben.

II. Reizreduktion verdeutlicht Abstraktes: Ein sinnlich begrenztes Angebot setzt Aufmerksamkeit frei für nicht sinnlich wahrnehmbare Bestandteile.

11.5.2.2 Affektive Wirkung

I. Da vernünftiges Handeln teilweise von Instinkten geleitet ist, können darauf beruhende Affekte diskursive Inhalte eröffnen.

II. Affekte motivieren rationales Handeln: Aussicht auf sinnliche Belohnung fördert die Bereitschaft zur Inangriffnahme abstrakter Themen.

II. Impulsive Reaktionen entspannen: Unmittelbares Verhalten aktiviert Bewusstseinsaspekte, die im Interesse sozialer Akzeptanz unterdrückt werden. Einer solch nicht alltäglichen Empfindung begegnet das Individuum unvorbereitet und mit rudimentärer Abwehr, was die Intensität des Affekts erhöht. Das resultierende Unterbrechen von Selbstbeherrschung wird als Entspannung begrüßt, unabhängig davon, ob der Affekt Ergebnis anziehender oder abstoßender Reize ist. Die Druck lösende Wirkung auch negativ konnotierter Empfindungen wie Aggression und Trauer erklärt die Attraktivität von Tabuverletzungen, die das Ausleben sozial unverträglicher Impulse gestatten.

⁹⁷⁸Neben Fühlen, Hören, Riechen, Schmecken, Sehen und Tasten existieren Sinneswahrnehmungen wie Balance, die Wahrnehmung von Geschwindigkeit, Gewicht, Raum, Temperatur und Zeit, die sich den zuvor genannten unterordnen oder als autonom definieren lassen.

11.5.2.3 Aktualität

I. Kunst kann Kontakt zu und zwischen Rezipient*innen herstellen, beispielsweise durch synchrone Erfahrungen.

II. Zeitliche Nähe vereinfacht Identifikation: Reflektiert das Werk die Wirklichkeit der Rezipient*innen, erzeugt diese Suggestion von Herkunft aus oder Zugehörigkeit zu einer mit den Künstler*innen geteilten Vergangenheit oder Gegenwart Dringlichkeit.

11.5.2.4 Analytischer Gehalt

I. Das Auflösen von Zusammenhängen in ihre Komponenten lässt einzelne Schritte gewohnter Wahrnehmungen und Handlungen erkennen. Durch die Trennung rasch aufeinander folgender Teile kann das vermeintlich reflexiv funktionierende Individuum Automatismen unterbrechen und seine Reaktion manipulieren.

II. Das Werk erhellt den Willen in der Vorstellung: Werke und Prozesse, die Rezipient*innen ihre Erwartungen bewusst machen, verdeutlichen das Präparieren eines Wahrnehmungsgegenstands durch Vorannahmen. Die Darstellung der Darstellung durch Präsentation der sensorischen Inszenierung macht die Darstellung durch Darstellung in vermeintlichen Dokumenten sinnfällig, einschließlich der Dokumentation, obwohl diese als Produkt und Möglichkeit neutraler Beobachtung gilt.

II. Portrait of the Artwork as a Double Agent: Gleichrangiges Hervorheben der Kunst- und Warenidentität des Werks, nämlich als spontaner Ausdruck und kalkulierte Währung macht die gegenseitige Bedingtheit von symbolischem und Tauschwert nachvollziehbar.

II. Ent- verdeutlicht Verflechtung: Künstlerische Inszenierung kann kulturelle Verbundstoffe in kulturelle, ökonomische und soziale Bestandteile gliedern und kaschierte Ebenen verdeutlichen. Die von emotional wirkender Kunst begünstigte Identifikation lässt sich verlangsamen durch Trennung von Reiz-Reaktionsmustern, die außerhalb der Aufmerksamkeit nahtlos einander folgen.

11.5.2.5 Anschlussfähigkeit

I. Bezüge zum eigenen Erleben intensivieren die Wahrnehmung und ermöglichen Identifikation mit andernfalls Abstraktem. Solche Einbindung macht Zuschauer zu Zubringern, deren Reaktion das Kunstwerk ins Leben ruft. Als Gestalt gewordene Kommunikation ent- und besteht das Werk im Gegenüber so lang seine Aufmerksamkeit anhält.

II. Vielfalt ist fortpflanzungsfähig: Persönliche Assoziationen zu Alltagskultur und Kunstgeschichte schaffen Übergänge zwischen Themen, Motiven und Genres. Je mannigfaltiger die angestoßenen und sich verselbständigenden Verbindungen, desto ergiebiger das Werk.

II. Einzelne und Gruppe interagieren: Individuelle und kollektive Interessen bilden sich gegenseitig ab, wenn etwa Einzelne eine Gruppe zum Ausdruck bringen oder wenn Letztere das Handeln Einzelner begründet.

II. Superpersönlich⁹⁷⁹ statt super persönlich: Das Werk lässt die Produzent*innen verschwinden. Individuelle Spuren sind überall, Individuen nirgends gegenwärtig, was der größtmöglichen Zahl von Rezipient*innen Zugang gewährt.

II. Vom Dort und Dann zum Hier und Jetzt: Obwohl Ausdruck eines spezifischen Ortes zu einer spezifischen Zeit kann das Objekt über seine Bedingungen hinausweisen auf seine ästhetische und politische Relevanz.

II. Mit-Arbeit verbunden: Die Erwartung von Verständnis ohne Aneignung von Kenntnissen reduziert die künstlerische Spannbreite, da unmittelbarer Zugang auf Vorlieben und somit einer bekannten Skala möglicher Erlebnisse basiert. Kunst mag, muss sich aber nicht intuitiv erschließen, kann sie doch Entwicklung, Korrektur und Widerlegung von Erlerntem sein.

II. Komplikation generiert Mehrwert: Der Wunsch nach Mittelbarkeit kann Inhalte auf Schemata reduzieren. Das Zurückhalten von Erklärungen hingegen bewahrt die Vielschichtigkeit. Da sich Wahrnehmung und Verständnis mitunter nach dem direkten Kontakt entwickeln, kann das Werk mehr Information und Suggestion speichern als gleichzeitig freisetzen. Rezipient*innen verarbeiten verschiedene Botschaften nacheinander, vorausgesetzt der Eindruck ist im – wenn auch nur sensorischen – Gedächtnis erhalten. Die Präsentation von Schwer- oder Unvereinbarem lässt das Werk der nicht minder inkonsistenten Realitäten angemessen scheinen.

II. Distanz bringt nahe: Das unpersönliche Präsentieren persönlicher Erfahrung ermöglicht eine Objektivität wahrende, Subjektivität gewährende Wahrnehmung.

II. Mittelbarkeit ist optional: Da sich das Werk an ausgewählte Adressat*innen wendet, braucht es keiner abstrakten Mehrheit zugänglich zu sein.

II. Fragmente sind vertrauter als Systeme: Während das Gesamtbild die Bedeutung seiner Details festlegt, bleiben sie außerhalb individuell auslegbar und ermutigen persönliche Assoziationen.

II. Verstärkung durch Resonanz: Das Werk artikuliert vage Empfindungen. Diese Unterstützung schwacher Impulse intensiviert die Wahrnehmung subtiler Unstimmigkeiten.

II. Einlass durch Mikro- und Teleskope: Sowohl Generalisierung als auch Konkretisierung schaffen individuelle Zugänge. Eine subjektive Gestaltung allgemeiner Phänomene verleiht Anekdoten repräsentativen und Beiläufigem Symptomcharakter. Umgekehrt kann die Betonung des Allgemeingültigen individuelle Assoziationen inspirieren, denn je offener die Erscheinung, desto vielfältiger ihre persönliche Auslegung.

II. Latenz mit Entwicklungspotenzial: Das Erkenntnisangebot einer Arbeit basiert auf dem

⁹⁷⁹Im Sinne von 'überpersönlich' gemeint.

Auslösen, nicht Ausformulieren von Assoziationen. Die so an- statt festgelegten Gedankenketten verwandeln Rezeption in Produktion und erweitern den künstlerischen Aktionsradius in die Erfahrungswelt der einst Beobachtenden, nun Betroffenen, deren Anzahl mit der der Referenzen zunimmt.

II. Eingemeindung: Angesichts der ökonomischen Notwendigkeit der Erschließung neuer Zielgruppen ist der Kunstbetrieb bemüht, potentiell Interessierte zu deren Bedingungen zu erreichen – sei es durch Aufgreifen ihrer Prioritäten, sei es durch Bespielen von Orten, wo die zukünftige Klientel sich aufhält.

11.5.2.6 Ausstellbarkeit

I. Öffentliche Präsentation kann ungekannte Eigenschaften der Objekte und Prozesse entwickeln.

II. Ausstellen ist Unterhalten: Das dreideutige Substantiv Unterhaltung steht für Kurzweil, Sicherung der Existenz – in erster Linie der Ausstellenden – und Kommunikation, und zwar der Exponate untereinander auf Grundlage von Ableitung und Gegenüberstellung sowie mit den Rezipient*innen.

II. Vermittlungsmethoden rufen Zeitgeister: Ausstellungen machen Kunstgeschichte und können daher vom Vorbild einst zukunftsweisender abweichen, sobald die damalige Zukunft keine mehr ist.

II. Not macht ersucherisch: Die Not unzureichender Finanzierung lässt sich in die Tugend erstmals aufgesuchter Räume und Adressat*innen verwandeln, da die Prämisse der Kosteneinsparung den Pool, aus dem finanziell gesicherte Veranstaltungen schöpfen, erweitert.

II. Form ist Inhalt: Als Teil populärer Kultur und somit potentiell Gegenstand künstlerischen Interesses werden Voraussetzungen und Umfeld der Veranstaltung wie Geschichte, Finanzierung, Organisation und Ort reflektiert.

II. Eins führt zum anderen: Die Präsentation von Werkgruppen zeichnet die Entwicklung von Formen, Prozessen und Themen nach, sei es innerhalb einzelner Œuvres oder innerhalb von Kategorien, die gemäß einzelner Kriterien gebildet wurden.

II. Besser Sehen durch Kraut und Rüben: Anders als die bewährte Abfolge der Exponate entsprechend Chronologie, Personen, Raum oder Themen, rückt eine abwechslungsreiche An-, wenn auch nicht Unordnung des Materials kategoriefremde Aspekte in die nun entfesselte Aufmerksamkeit.

II. Offene Enden wecken Neugier ohne Ende: Langfristige Wirkung entsteht durch die Ergebnisoffenheit der angeregten Empfindungen und Überlegungen, die über den unmittelbaren Eindruck hinausgehendes Interesse wecken.

II. Thesen werden manifest statt Manifest: Feststellungen werden nicht festgestellt, sondern erläutert – idealerweise mittels der Exponate selbst, andernfalls durch vor Ort

verfügbare hör- oder lesbare Kurzkommentare, während umfangreiche Ausführungen dem Katalog zu späterer Konsultation anvertraut werden.

II. Der antikakophone Schutzwall sorgt für Ruhe: Abstand, Licht und physische Barrieren können Exponate isolieren und verbinden. Solche Grenzanlagen stärken die Wirkung von sinnlich Zurückhaltendem und seine unvoreingenommene Wahrnehmung, räumliche Nähe hingegen die von Gemeinsamkeiten und Unterschieden.

II. Präsenz durch Abwesenheit: Die Inszenierung von Abwesenheit bringt das Fehlende zu Bewusstsein und kommentiert das Anwesende.

II. Pendel übertragen Schwung: Maßvoller Wechsel von Anstrengung und Belohnung, von in Aussicht gestelltem und vorenthaltenem Sinn, von mentaler und sinnlicher Aktivität, von Information und Rekreation erzeugt Energie, extreme Differenzen hingegen Erschöpfung.

II. Die Ausstellung im Großen und Ganzen: Die Berücksichtigung räumlicher Gegebenheiten erweitert die Wirkung des somit nicht länger isolierten Exponats in seine somit nicht länger Um- sondern Mitwelt.

II. Die Menge macht's nicht: Dank konzeptueller Stringenz können andernfalls überwältigende Mengen an Exponaten Beziehungen eingehen und Kakophonie zur Polyphonie harmonisieren.

II. Perspektive ist Einstellungssache: Präsentation der Exponate als Zeugnisse ergibt eine dokumentarische Perspektive ihre Isolierung vom raumzeitlichen Kontext eine formale.

11.5.2.7 Emotionaler Gehalt

I. Unter allen Eigenschaften eines Kunstwerks hat das Auslösen von Emotion die intensivste Wirkung.

II. Anwendungen verwandeln: Die Umgehung der von Rationalität gestützten psychischen Abwehr durch Anstoßen gefühlsintensiver Reaktionen bewirkt weniger konditionierte und daher potentiell emanzipative Prozesse.

11.5.2.8 Humor

I. Thematische Leichtigkeit, Selbstironie und Situationskomik entsperren sperrige Inhalte.

II. Selbstvertrauen durch Majestätsbeleidigung: Spott schafft Distanz zu dem, was die Betroffenen nun nicht mehr betrifft.

II. Latenz statt Obsolenz: Überraschungseffekte verkürzen die Haltbarkeit der sie beherbergenden Kunst, da sie sich weder wiederholen lassen, noch wiederholter Kenntnisnahme bedürfen. Mehrschichtige und daher zeitverzögert wirkende Anspielungen jedoch können Aufmerksamkeit auf Subtexte lenken.

11.5.2.9 Innovation

I. Seit Überwindung des Status Quo zum Signal wirt- und wissenschaftlichen Fortschritts

avancierte, wird das Schmähen des Bestehenden als Garant für Innovation begrüßt und somit Wettbewerbsvorteil aufgrund der Überzeugung, Verhaftung ans Etablierte bedeute Stagnation. Doch Oberflächenbehandlung durch neue Formen, Inhalte, Medien und Prozesse kann den Stand in zeitgemäßer Aufmachung beibehalten. Innovation hingegen bezeichnet Transformation statt Variation.

II. Move Fast and Save Things als vertrauensbildende Maßnahme: Im künstlerischen Kontext verbergen unerklärte, womöglich unerklärliche Richtungswechsel die berechenbare und so der Verständnisbereitschaft zuträgliche Struktur.

II. Neu sind Verfahren statt Objekte: Innovative Wirkung resultiert aus erstmaligen Behandlungen des vielmals Erlebten, etwa durch strategisches Missverstehen, das die Verwendung konventioneller Methoden entgegen ihrer konventionellen Nutzung bezeichnet.

II. Restrukturierung schafft Wahrnehmung statt Objekte: Das beabsichtigte Resultat ungewohnter Reize ist die Wahrnehmung des Seltenen, weil Fernen, oder selten Wahrgenommenen, weil Nahen.

II. Aus Alt mach Neugier: Untersuchung und Inszenierung vergangener Epochen können die in historischen Artefakten kodierten sozioökonomischen Beziehungen und Handlungen vermitteln, und diese je nach Erkenntnisinteresse erstmals in Erscheinung treten.

11.5.2.10 Integration der Geschichte

I. Jede Arbeit ist Antwort auf Vorgänger und Frage an Nachkommen. Bezüge zur Geschichte der Kunst oder ihrer Medien können diese fortsetzen oder wiederholen. Der Vergleich mit Kunst der Vergangenheit macht Standards als geschaffen statt gewachsen, und Kriterien als Übereinkunft statt Gesetz kenntlich. Reminiszenzen rücken die historische Bedingtheit von Ausgestelltem und Ausstellenden in den Fokus.

II. Da geht noch was: Zitate existierender Kunstwerke können vergangene Projekte fortsetzen durch Präzisierung, Revision oder Zuspitzung.

II. Rundumschlag statt linientreu: Die Metapher kunstinterner Beziehungen als Myzel statt Stammbaum lässt die Komplexität des Wurzelgeflechts namens Tradition erahnen, deren nicht-linearen Einflüsse aus Richtungswechseln, Unterbrechungen und Wiederholungen bestehen.

II. It's the economy: Die Abschaffung der Begriffe 'angewandter' und 'freier' Kunst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts verdankt sich der Beobachtung, dass Kreativität innerhalb sozioökonomischer Zusammenhänge stattfindet, was die Annahme autonomer Kunst erschwert. Thematisierung dieser Bedingungen macht unterschwellig wirksame Ursachen zugänglich für Beteiligte und Betroffene.

II. Pädagogische Berufschancen: Anders als reine Informationsvermittlung lassen sich historische Bezüge evokativ herstellen und multisensorisch erleben.

11.5.2.11 Kontingenz

I. Anfangs verwirrenden Exponaten und Strategien wird Vorschussvertrauen zuteil auf Grundlage der Erfahrung, dass sich Kunst oft allmählich erschließt. Die Bereitwilligkeit wird belohnt durch das rückblickende Erkennen des der vermeintlichen Willkür zugrundeliegenden Konzepts.

II. These, Antithese, geht doch: Das Zusammenwachsen dessen, was nicht zusammen gehört, ist überraschend und daher einprägsam, etwa durch die Kombination feiner und grober Struktur, Fragment und Gestalt, Kalkulation und Spiel, künstlerischer und kunstferner Verweise, Provokation und Versöhnung, stringenter Handlung und vieldeutigem Material, zusammenhangsloser Ausgangssituation mit punktgenauen Ende, Wachstum und Zerstörung.

II. Mut zur Lücke: Weder Exponat noch Ausstellung müssen Themen erschöpfen, sondern können auf sie verweisen und so den assoziativen Spielraum erweitern. Ambivalente Titel rufen paradoxe Referenzen auf und motivieren zur Fortsetzung des Bedeutungsoffenen.

II. Entzug mobilisiert Jagdinstinkt: Ein mehrschichtig inszenierter Gegenstand stellt seine Lösung buchstäblich in Aussicht und motiviert so zu längerfristiger Auseinandersetzung als es eindeutige Themen tun.

II. Es ist kompliziert: Präsentation statt Restauration von Schäden verdeutlicht den Versuch der Korrektur von Geschichte, denn bei der Reflexion der Vergangenheit wird die von Fehlern und Fehlstellen ausgelöste Irritation erklärend zum Verschwinden gebracht. Das Hervorheben des Misslingens unterscheidet Kunst von Dokumentation und Illustration, die Unstimmigkeiten minimieren statt demonstrieren.

II. Art is what happens to you while you're busy making other plans: Die Integration von Zu-, Zwischen- und Unfällen macht das behinderte Objekt zum Prozess.

11.5.2.12 Negation

I. In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts sollte immaterielle Kunst die Verwertung physischer Produkte zu kommerziellen oder politischen Zwecken erschweren. Der Rückgewinnung künstlerischer Autonomie durch außerkünstlerische Nutzlosigkeit diene auch das Nichterfüllen auf Kunst gerichteter Ansprüche wie etwa der eines erzieherischen oder ethischen Mehrwerts oder Kommunikationsbereitschaft. Ein ergänzender Kontext kann den bloßen Mangel als Verweigerung externer Zweckdienlichkeit ausweisen.

II. Widerstand konserviert den Stand: Künstlerische Ablehnung und Anerkennung reagieren auf Bestehendes und ratifizieren seine Existenz, wenn etwa Parodie ihr Objekt der Auseinandersetzung für wert befindet. Das von einer veränderten Wahrnehmung ermöglichte Ersetzen des Status Quo durch Alternativen hingegen investiert keine Ressourcen in die Kritik des Vorgegebenen.

II. Das Dasein des Wegseins: Insistieren auf kunstspezifischem Ausdruckspotential bei gleichzeitiger Nichtteilnahme an pragmatischen Aktivitäten widersetzt sich der Fremdnutzung von Kunst und macht Abwesenheit als Opposition statt Defizit kenntlich.

II. Not macht grüblerisch: Angebotsverknappung in Bezug auf Inhalt stimuliert die Nachfrage und schließlich Selbstversorgung durch individuelle Sinnggebung, wenn nämlich die nicht offenbare Bedeutung veranlasst, dem Minimum an Reflektiertem mit einem Maximum an Reflexion zu begegnen.

II. Doughnuts zentrieren: Um Abwesenheit positiv wahrnehmen zu lassen, nämlich als Umriss des Nichtexistenten, bedarf die Leerstelle eines Rahmens, der das Negative sichtbar macht, etwa durch Andeuten, Annullieren oder Verbergen, oder eine suggestive Inszenierung, die das Ausgesparte evoziert. Verbales Begleitmaterial kann die freie Mitte wie Strebebögen stabilisieren.

11.5.2.13 Opposition

I. Manche Vorschriften sind vorgeschrieben, andere vorausgesetzt. Dass erst Verstoß gegen ungeschriebene Gesetze selbige als solche kenntlich macht, ist die Absicht hinter mancher Tabuverletzung.

II. Alles ist vergänglich: Rehabilitation als belanglos, überholt oder Nicht-Kunst eingestufte Arbeiten demonstriert die Relativität von Normen.

II. Druck erzeugt Gegendruck: Durch Auflagen von Auftraggeber*innen, Institutionen, Kurator*innen oder Sponsor*innen erzeugter Widerspruchsgeist kann künstlerischer Arbeit Nachdruck und Richtung verleihen. Skepsis gegenüber Verhaltenskodizes des Kunstbetriebs, Berufung auf dessen geächtete Protagonist*innen, und Selbstbezogen-, wenn nicht gar -zufriedenheit unterstützt Autonomie.

II. Zweckbestimmung durch Zweckentfremdung: Massenmedien lassen sich zur Vermittlung an Massen verwenden, und ökonomisch Sinnloses als symbolisch Sinnvolles.

11.5.2.14 Prägnanz

I. Die seit der Postmoderne ermutigten individuellen Zugänge zu Kunstwerken erzeugten eine Vielzahl gleich gültiger Auslegungen sowie ambivalente Arbeiten, die diesen weder zustimmen noch widersprechen. Der Eindruck von Geschlossenheit durch Übereinstimmung von Form, Inhalt und Verfahren hingegen wird nicht länger der Mehrzahl der ihr angetragenen Wünsche gerecht.

II. Hennen und Eier erziehen einander: Eindeutigkeit des Angebots basiert auf und bewirkt die der Nachfrage, da Präzision dank entsprechender Aufmerksamkeit erkannt wird. Aufgrund dieser Wechselseitigkeit intensivieren sich der Arbeitsaufwand von Produktion und Rezeption gegenseitig.

II. Sortierte Gedanken sortieren Gedanken: Überlegtes Vorgehen organisiert

unübersichtliche Voraussetzungen und unterstützt den Nachvollzug.

II. Organisation strukturiert Komplexität: Das Werk kann Situationen zuspitzen und verdeutlicht damit eine vergleichsweise diffuse Realität, die sich um die von Kunst bzw. künstlich erzeugten Pole herum ereignet.

II. Überlegung überzeugt: Der sichtlich durchdachte Umgang mit Form, Inhalt und Verfahren weckt Vertrauen, dass das Ganze als auch seine Details intendiert sind.

11.5.2.15 Prozess

I. Entgegen der Benennungen 'bildende' und 'darstellende' Kunst verläuft die Wahrnehmung vermeintlich statischer Objekte sukzessiv.

II. Statik dynamisiert: Neben der Rezeption entwickelt sich auch die Produktion in der Zeit, denn das Werk verdankt sich nicht der prompten Umsetzung eines Plans als vielmehr der Reaktion auf die und Interaktion mit Bedingungen. Die Präsentation von Zuständen dieser graduellen Genese demonstriert, dass Produktion und Produkt durch den Wechsel von Aktion und Reflexion entstehen.

II. Erfahrung statt Erwerb: Ein zunehmender Teil der postindustriellen Gesellschaft, der Aktivitäten Akquisitionen vorzieht, möchte sich beim Erleben erleben durch Dokumentation der Rezeption.

11.5.2.16 Räumlicher Bezug

I. Die Integration lokaler Eigenschaften konkretisiert Konzepte.

II. Entweitung des Einzugsgebiets fördert Bodenschätze: Die Anerkennung ortsansässiger Eigenheiten erfordert die ihrer Grenzen. Architektur, Lage sowie vergangene und gegenwärtige Funktion verleihen Veranstaltungsorten ausstellungswürdige Qualitäten. Historisch oder sozial relevante Veranstaltungsorte bereichern Ausstellung und Ausgestelltes und erzeugen lokales Interesse.

11.5.2.17 Selbstreflexion

I. Thematisierung der vom außerkünstlerischen Umfeld geteilten Bedingungen der Produktion, Präsentation und Distribution von Kunst überbrückt die Diskrepanz der Außen- und Innenansicht.

II. Wettbewerb belebt: Vergleich mit dem historischen Erbe sowie dem zeitgenössischen Kanon bewirkt eine ständige Revision des Status Quo.

II. Kunst beweist sich: Kunststatus ist eine Qualifikation in Antwort auf die Frage, inwieweit die Arbeit nicht durch andere, z.B. naturwissenschaftliche, performative, soziale, verbale oder wirtschaftliche Kommunikationsformen ersetzbar ist.

11.5.2.18 Sensibilisierung

I. Rezeption vermittelt übertragbare Bewältigungsstrategien. Konzentrationsaufwändige Arbeiten fördern präzise Wahrnehmung und Mitarbeit, was im Widerspruch steht zur oberflächlichen Verarbeitung hoher Reizdichten in immersiven Szenarios der Unterhaltungsindustrie, deren gleichzeitige Stimulation mehrerer Sinnesorgane Hingabebereitschaft verlangt.

II. Erlernte Rezeption wirkt nach: Die innerhalb der Ausstellung geweckte Aufmerksamkeit macht die Beachtung des als beachtenswert Gekennzeichneten nahezu selbstverständlich. Der Erkenntnisgewinn erweist sich erst, sobald die in Kunst investierte Zeit und Energie auch außerhalb des mit Achtung gebietenden Attributen versehenen Geländes investiert wird. Das Ergebnis ist die Einübung und Anwendung solch gesteigerter Präsenz jenseits des kunstkontextuellen Exerzierplatzes, nun umgeben von einer reizgefluteten Gegenwart, wo die im geschützten Raum geübte Tiefenrezeption beliebigen Phänomenen zuteil wird. Die wertfreie Behandlung von Eindrücken in- und außerhalb des kulturellen Hoheitsgebiets zeigt, dass hoher, weil symbolischer Status weniger auf seinem Träger als dessen Rezeption beruht. Die Behandlung alltäglicher als außerordentliche Szenen zeigt, wie die Aussicht auf Bemerkenswertes das Belanglose zur Kenntnis nehmen lässt und so seine Bedeutung steigert. Eine von Erwartung gesteuerte und daher aktive Wahrnehmung erfasst mehr Aspekte als es das unwillkürliche und somit passive Folgen von Reizen vermag.

II. Untauglichkeit transformiert: Der spätestens seit dem Surrealismus angewandte Verfremdungseffekt sabotiert Funktionalität zugunsten zweckungebundener Qualitäten von Gebrauchsgegenständen.

II. Vorseilendes Vertrauen beleuchtet: Das Wissen, dass eine Arbeit aufgrund von Gegenstand, Kategorie oder Provenienz von Bedeutung ist, suggeriert, dass jeder ihrer Aspekte zu dieser Signifikanz beiträgt und deshalb der Beachtung wert ist, was das Interesse auf Unauffälliges lenkt.

11.5.2.19 Technik

I. Noch das schlüssigste Konzept bedarf spezifischer Fördermittel.

II. Kompetenz transportiert Form und Inhalt: Die Wirkung der Idee basiert auf sachgerechter Durchführung. So erweitert technische Bandbreite die inhaltliche und versorgt Masse mit Energie.

II. Gut gemacht ist gern gesehen: Künstlerische Wirkung fußt auf der Überzeugungskraft des Denkens, das durch materielle Umsetzung erst zum Ausdruck kommt. Insofern ist souveräne Handhabung der Komponenten Grundlage künstlerischen Erfolgs.

11.5.2.20 Überwältigung

I. Synchronisierte Sinnesreize reduzieren das Selbstbewusstsein und unterbrechen

Automatismen. Die vereinnahmende Parallelwirklichkeit kann als atmosphärisches Gefühlsbild überdauern, da Reizüberflutung zum Verlust erinnelter Details führt.

II. Absolutheit absorbiert: Räumliche oder zeitliche Reizsteigerung kann hypnotische Wirkung entfalten und die Aufmerksamkeit so beanspruchen, dass formale und inhaltliche Ansprüche im multisensorischen Spektakel verblassen.

II. Empfundene wird automatisch: Affektive Reize können mühsame Reflexion durch Schau-Lust ablösen und erzeugen wohlige Überantwortung an logozentrisches Handeln überwindende Eindrücke.

11.5.2.21 Utopie

I. Kunst erlaubt den Entwurf von Szenarien ohne Erwartung unmittelbarer Umsetzung.

II. Wer Visionen hat, soll an die Öffentlichkeit gehen: Die Verwendung von Relikten der Vergangenheit vermittelt eine Ahnung von Ereignissen jenseits der datier- und lokalisierbaren Biografie.

II. Navigationshilfen erzeugen Fort-Bewegung: Utopische Aspekte des Werks bergen handlungsleitendes Potenzial durch die Verbindung von Gelebtem und Geschautem, Ist-, Kann- oder Soll-Zustand.

11.5.2.22 Zeitbezug

I. Der Anspruch der Reflexion der Gegenwart ist auf alles Gemachte anwendbar, da Inhalt, Material und Verfahren natürliche und sozioökonomische Situationen dokumentieren. Insofern hat jeder Aspekt des Werks zeitdiagnostische Kapazität.

II. Rezeption bestimmt Zeitgenossenschaft: Das Objekt unterstützt die Anwendung seiner Eigenschaften auf spezifische raumzeitlichen Kontexte.

11.6 Eigenschaften einer zeitgemäßen Kunstkritik

Die inhaltliche Bandbreite von Kunstkritik beruht auf der Balance zwischen Vertrauen schaffender Kontinuität und ihrer Aufmerksamkeit schärfenden Unterbrechung. Verbindung zu kunstkritischen Traditionen entsteht durch Verweise auf den kunsthistorischen Kanon, Abweichung durch zeitgenössische Kunst. Da überwiegend diskursiv statt ästhetisch kommuniziert, brauchen kunstkritische Argumente nicht die affektive Wirkung von Bild- und Tonträgern zu erzielen.

Texte zu Kunstwerken, deren Ursachen, Wirkungen und Kontexte erfüllen idealerweise drei Funktionen: 11.6.1 Förderung der Wahrnehmung; 11.6.2 Herstellen von Bezügen zwischen Kunst und Nicht-Kunst; 11.6.3 Beurteilung des Anspruchs.

Diese drei Ansprüche an Kunstkritik betreffen sämtliche Zielgruppen mit ihren spezifischen Anforderungen, sodass erfolgreiche Kommunikation zwischen Schreibenden und

Lesenden vom Ansprechen der jeweiligen Kategorie abhängt. Diese lässt sich pflegen, erziehen und erweitern, nicht aber amalgamieren. Der Versuch gleichzeitiger Bedienung unterschiedlicher Erwartungen riskiert die Schwächung von Form und Inhalt der Argumentation im Bestreben, allen alles in gleicher Form und Weise nahe zu bringen.

11.6.1 Rezipient*innen erwarten Nähe des Kommentars zum Kunstwerk und zum eigenen Erfahrungsbereich. Innerhalb dieser Verbindungen sind solche zum Werk in der Regel willkommener als die zum persönlich Vertrauten, geschweige denn weniger Vertrauten wie weltanschauliche oder wissenschaftliche Phänomene, da sich Bezüge zu solchen Bereichen auch ohne kunstkritische Unterstützung schaffen lassen. Von Kunstkritik hingegen erwartet man Aufschluss über kunstbezogene Phänomene mit dem Ziel der Intensivierung der Erlebens.

Finanzieller und kultureller Status von Kunstwerken veranlassen zur Annahme von Eigenschaften, die von kommerzieller, kulturpolitischer oder privater Seite honoriert werden, sich jedoch nur mittels Expertise erschließen. Kunstkritische Argumentation soll den Fortschritt zum vielsagenden Inneren eines wortkargen Äußeren öffnen und durch Bewusstseinslenkung demonstrieren, wie der sich nur Eingeweihten offenbarende Gegenstand wahrgenommen werden will. Dieses Erkenntnisinteresse ist Grund für das anhaltende Bedürfnis nach Beschreibungen, die durch Benennung das zuvor Namenlose vorlesen.

11.6.2 Die Erwartung der Übertragbarkeit kunstkritischer Ergebnisse macht den aktuellen Gegenstand zum Präzedenzfall der Wirklichkeit, dekodiert das Erlebte und verdeutlicht Entsprechungen zu individuellen oder kollektiven Bereichen. So dient die Frage nach ökonomischen, sozialen und technischen Details der Anbindung des Abstrakten ans Konkrete, beispielsweise durch Ermittlung des finanziellen und zeitlichen Aufwands. Eine solche Fahndung nach Parallelen zum Bekannten basiert auf der Frage, welche übertragbaren Lösungsstrategien sich Kunst als Erkenntnismittel abgewinnen lassen.

11.6.3 Rezipient*innen beurteilen, inwiefern das Werk diesen Erwartungen kunst- und externer Erkenntnis entspricht. An die so selbst getroffene Entscheidung bezüglich Erfolg oder Versagen der Arbeit schließt sich der Wunsch nach Vergleich des eigenen Resultats mit dem Anderer an. Da sich Urteile im Wechsel zwischen Gewissheit und Zweifel bilden, dienen die Positionen der Kunstkritik als Maßstab zur Veri- und Falsifizierung des eigenen Standpunkts.

11.6.4 Ausblick

Infolge finanzieller Belastungen wird der Kultursektor seine Mittel beschränken. Kunstkritik

kann daher lediglich auf Finanzierung seitens derer rechnen, die sie für erforderlich halten. Der vorrangige Anspruch an kulturbezogene Veröffentlichungen besteht im Nachweis der Relevanz ihres Gegenstandes für die sozioökonomische Entwicklung durch Reaktionen auf und Begriffe für das Nie-Dagewesene sowie durch Erinnerung an Bestehendes oder dessen Wiederverwendung. Das Schaffen von Verbindungen der scheinbar einzigartigen Gegenwart und der unvergangenen Vergangenheiten obliegt der Kunstkritik aufgrund ihrer Erfahrung bezüglich der Verhandlung historischer Kunst aus derzeitigem Blickwinkel.

Längerfristige Alleinstellungsmerkmale menschlich generierter Texte verglichen mit maschinell erzeugten lassen sich derzeit nicht prognostizieren. Folgende Aufgabengebiete sind vorstellbar: 1. Vermittlung kunstrelevanter nicht-künstlerischer Inhalte und Formen; 2. Entwicklung von Begriffen für erstmalige Phänomene angesichts⁹⁸⁰ fortschreitender Vereinfachung verbaler Sprache; 3. Vermittlung virtueller Kunst und Kunstkritik an virtuelle Konsument*innen.

1. Obwohl unvorstellbare Phänomene aus Geistes- und Naturwissenschaften seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts mit dem Instrumentarium bildender und darstellender Künste sinnlich zugänglich gemacht wurden, ist die gefühlte Geschwindigkeit von Entwicklungen und Komplexität wirt- und wissenschaftliche Phänomene gestiegen und damit die Notwendigkeit von Zugängen Kunstinteressierter ohne ausreichende Kenntnisse innerhalb der in Kunst expandierenden Metiers.

2. Parallel zum steigenden Komplexitätsgrad der Gegenstände sinkt der verbaler Kommunikation zugunsten visueller. Die Anpassung reduzierter Vokabulare und vereinfachter Syntax erfordert zeitgemäße Codierung.

3. Mit der Verlegung des Auktions-, Ausstellungs- und Messebetriebs auf virtuelle Plattformen fällt der Kunstkritik dessen Begleitung sowie die Ergänzung virtuell nicht vermittelbarer Aspekte zu. Da Kontakte zwischen Kunst und Publikum zunehmend im individuellen räumlichen Situationen stattfinden, erhalten die Adressat*innen personalisiertes Material mit der Möglichkeit direkter Rückmeldung. Die bestehenden Formate frontaler Ansprache des Publikums und dessen Austausch untereinander lassen sich ergänzen um Arrangements, innerhalb derer Teilnehmer*innen eine gegebene Struktur zur Stellungnahme nutzen und so gemeinsame Ergebnisse erzielen.

Sehr langer Rede sehr kurzer Sinn: Nicht die Qualität der Kunstkritik hängt von ihrem Gegenstand ab, aber ihre Existenzberechtigung. Möge jede Kunst die Reaktion bekommen, die sie verdient.

⁹⁸⁰Kommunikation vollzieht sich zunehmend visuell, d.h. im Angesicht, statt verbal.

12.1 Print-Veröffentlichungen ohne *frieze* und *TzK*

Berger 1980

Berger, John: About Looking. Croydon: Bloomsbury, 2009.

Bourdieu 1982.

Bourdieu, Pierre: Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982.

Butin 2002

DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst. Hrsg. Hubertus Butin. Köln: DUMONT Literatur und Kunst Verlag, 2002.

Collini 2006

Collini, Stefan: Absent Minds. Intellectuals in Britain. Oxford: Oxford University Press 2006.

Collini 2016

Collini, Stefan: Common Writing. Essays on Literary Culture and Public Debate. Oxford: Oxford University Press. 1. Ausgabe 2016, 1. Taschenbuchausgabe 2018.

Demand 2003

Demand, Christian: Die Beschämung der Philister. Wie die Kunst sich der Kritik entledigte. Springe: zu Klampen!, 2003.

de Pury 2016

de Pury, Simon / Stadiem, William: The Auctioneer. Adventures in the Art Trade. London: Allen & Unwin, 2016.

Diederichsen 2008

Diederichsen, Diedrich (in Zusammenarbeit mit dem Kunstverein Hamburg): Eigenblutdoping. Selbstverwertung, Künstlerromantik, Partizipation. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2008.

DIA 1987

Discussions in Contemporary Culture Number One. Hrsg. DIA Art Foundation. Seattle: Bay Press Seattle, 1987.

Dumbadze / Hudson 2013

Contemporary Art. 1989 to the Present. Hrsg. Alexander Dumbadze, Suzanne Hudson. Chichester: John Wiley & Sons, Inc., 2013.

Earnest 2018

Earnest, Jarrett: What it Means to Write About Art. Interviews with art critics. New York: David Zwirner Books, 2018.

Elkins / Newman 2008

The State of Art Criticism. Hrsg. James Elkins, Michael Newman. New York and London: Taylor & Francis Group, 2008.

Garnett / Hunt 2008

Gest: Laboratory of Synthesis. Hrsg. Robert Garnett, Andrew Hunt. London: Book Works in collaboration with Kingston University London, 2008.

Geilert 2009

Geilert, Gerald: October-Revolution in der amerikanischen Kunstkritik. München: Wilhelm Fink 2009.

Gielen u.a. 2015

Spaces for Criticism. Shifts in Contemporary Art Discourses. Hrsg. Pascal Gielen, Thijs Lijster, Suzana Milevska, Ruth Sonderegger. Amsterdam: Valiz, 2015.

Hook 2013

Hook, Philip: Breakfast at Sotheby's. An A-Z to the Art World. London: Penguin Books, 2014.

Khonsari / O'Brian 2010

Judgment and Contemporary Art Criticism. Hrsg. Jeff Khonsari, Melanie O'Brian, basierend auf Redebeiträgen der gleichnamigen Konferenz in Vancouver, BC, 27.-28. Februar 2009. Vancouver: Artspeak / Fillip Editions, Fillip Folio Series: A, 2010.

Kleist 1806

Kleist, Heinrich von: Von der allmählichen Verfertigung der Gedanken beim Reden. 1805-06. In: Hrsg. Paul Lindau. Breslau: Nord und Süd, Band 4, S.3-7.

Kleesattel 2016

Kleesattel, Ines: Politische Kunst-Kritik zwischen Rancière und Adorno. Berlin u. Wien: Turia + Kant, 2016.

Kunstforum 221

Kunstforum International. Zur Lage der Kunstkritik. Hrsg. Paolo Bianchi, Christoph Doswald. Köln: Kunstforum International, Band 221 (2013).

Kunstforum 235

Kunstforum International. Kunsturteil. Hrsg. Roland Schappert. Köln: Kunstforum International, Band 235 (2015).

Lind / Steyerl 2008

The Green Room: Reconsidering the Documentary and Contemporary Art # 1. Hrsg. Lind, Maria & Steyerl, Hito. Berlin: Sternberg Press und Center for Curatorial Studies, Bard College 2008.

Lind 2019

Lind, Maria: Seven Years. The Rematerialisation of Contemporary Art from 2011 to 2017. Berlin: Sternberg Press, 2019.

Love 2017

What's Love (or Care, Intimacy, Warmth, Affection) Got to Do with It? e-flux journal. Berlin: Sternberg Press, 2017.

Montag 2008

Sprache als Tarnung? Das Dilemma der Kunstkritik. Hrsg. Montag-Stiftung Bildende Kunst. Bonn: Werkstattreihe Theorie und Praxis, 2008.

Montag 2009

Sprache als Tarnung? Das Dilemma der Kunstkritik. Hrsg. Montag-Stiftung Bildende Kunst. Bonn: Werkstattreihe Theorie und Praxis, 2009.

Pitzen 2001

Artemis Artemisia. Hrsg. Marianne Pitzen. Ausstellungskatalog Frauen Museum Bonn. Bonn: Frauen Museum, 2001.

Price 2015

Price, Seth: Fuck Seth Price. A Novel. New York: Leopard, 2015.

Relyea 2013

Relyea, Lane: Your Everyday Art World. Cambridge, MA: MIT Press, 2013.

Ruda / Voelker 2015

Art and Contemporaneity. Hrsg. Frank Ruda, Jan Voelker. Zürich, Berlin: diaphanes, 2015.

Rubinstein 2006

Critical Mess. Art Critics on the State of their Practice. Hrsg. Raphael Rubinstein. Lenox: Hard Press Editions Inc., 2006.

Schafaff / Schallenberg / Vogt 2013

Kunst ↔ Begriffe der Gegenwart. Von Allegorie bis Zip. Hrsg. Jörn Schafaff, Nina Schallenberg, Tobias Vogt. Köln: Kunstwissenschaftliche Bibliothek Band 50, Walther König, 2013.

Schafhausen 1999

Neue Kunstkritik. Dokumentation des Symposiums 'Neue Kunstkritik' Frankfurter Kunstverein, 18.-19. September 1999. Hrsg. Nicolaus Schafhausen für den Frankfurter Kunstverein. New York: Verlag Lukas und Sternberg, 2001.

Schmalenbach 2004

Schmalenbach, Werner: Über die Liebe zur Kunst und die Wahrheit der Bilder. Gespräche mit Susanne Henle. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 2004.

Toufic 2017

Toufic, Jalal: What Was I Thinking? Berlin: e-flux journal / Sternberg Press, 2017.

van Gaalen 2013

Gaalen, Anneloes van: Never Touch a Painting when it's Wet and 50 other Ridiculous Art Rules. Amsterdam: BIS Publishers 2013.

Ullrich 2007

Ullrich, Wolfgang: Gesucht: Kunst! Phantombild eines Jokers. Berlin: Klaus Wagenbach, 2007.

Verwoert 2010

Verwoert, Jan: Tell me What You Want, What You Really Really Want. Hrsg. Vivian Sky Rehberg, Marnie Slater. Rotterdam: Piet Swart Institute, Berlin: Sternberg Press, 2010.

Verwoert 2013

Verwoert, Jan: Cookie! Hrsg. Vivian Sky Rehberg, Marnie Slater. Rotterdam: Piet Swart Institute, Berlin: Sternberg Press, 2013.

Witte de With 2010

The Critics. The Curators. The Artists. Hrsg. Witte de With Center for Contemporary Art. Rotterdam: Rotterdam Dialogues, post editions, 2010.

12.2 Online zugängliche Audio-Veröffentlichungen ohne *frieze* und *Tzk*

Brock, Bazon in: <https://www.youtube.com/watch?v=5F94LtuZsVA>. [Letzter Zugriff 27.08.2023].

Business Matters in: <https://bbc.in/2n4AGdG>. [Letzter Zugriff 15.08.2023].

Elkins, James in: https://www.tate.org.uk/static/1/onlineevents/podcast/mp3/2010_12_13_James_Elkins.mp3. [Letzter Zugriff 28.06.2022].

Fry, Stephen in: <https://www.bbc.co.uk/programmes/b05zg6ng>. [Letzter Zugriff 29.06.2022].

Gleadowe, Theresa in: <https://www.youtube.com/watch?v=hpOaJd1yljQ>. [Letzter Zugriff 18.07.2022].

Gombrich, Ernst in: <https://bbc.in/2OhTemN>. [Letzter Zugriff 29.06.2022].

Grasskamp, Walter in: <https://d13.documenta.de/de/#/research/research/view/discussion-with-walter-grasskamp-carolyn-christov-bakargiev-and-the-audience-following-his-talk-at-the-d-documenta-conference>. [Letzter Zugriff 29.06.2022].

Gronlund, Melissa in: <https://www.youtube.com/watch?v=hpOaJd1yljQ>. [Letzter Zugriff 18.07.2022].

Kliemann, Thomas in: https://ga.de/news/kultur-und-medien/wer-macht-die-kunst_aid-43605075. [Letzter Zugriff 09.08.2022].

Martínez, Chus in: https://www.youtube.com/watch?v=CE_OeBzb00A. [Letzter Zugriff 01.07.2022].

Metzger, Gustav in: <https://www.tate.org.uk/context-comment/video/gustav-metzger-talking-art>. [Letzter Zugriff 10.04.2019].

Morton, Tom in: <https://www.youtube.com/watch?v=hpOaJd1yljQ>. [Letzter Zugriff 18.07.2022].

NN in: <https://vimeo.com/113255444>. [Letzter Zugriff 01.07.2022].

NN in: <https://www.bbc.co.uk/programmes/b09nrs47>. [Letzter Zugriff 02.08.2019].

NN in: <https://www.youtube.com/watch?v=hpOaJd1yljQ>. [Letzter Zugriff 18.07.2022].

Nochlin, Linda in: <https://www.youtube.com/watch?v=7j1X7WEB47Q&feature=related>. [Letzter Zugriff 09.06.2023].

Osborne, Peter in: <https://www.youtube.com/watch?v=KI7zNsZjreo>. [Letzter Zugriff 01.07.2022].

Searle, Adrian in: <https://www.youtube.com/watch?v=hpOaJd1yljQ>. [Letzter Zugriff 18.07.2022].

Reiner, Rob (Regie) in: www.youtube.com/watch?v=LTTADAY8Rx8. [Letzter Zugriff 17.09.2022].

Wullschlager, Jackie in: <https://www.bbc.co.uk/sounds/play/b01f5htx>. [Letzter Zugriff 16.08.2023].

12.3 Online zugängliche Print-Veröffentlichungen ohne *frieze* und *Tzk*

Curiger, Bice in: <https://www.nzz.ch/feuilleton/die-kunstzeitschrift-parkett-gibt-auf-wir-haben-uebernahmeangebote-abgelehnt-id.153058> [Letzter Zugriff 01.05.2019].

Davis, Ben in: <https://www.artnet.com/magazineus/reviews/davis/davis1-29-09.asp>. [Letzter Zugriff 28.06.2022].

Davis, Ben in: <https://www.blouinartinfo.com/news/story/36690/total-eclipse-of-the-art-the-rise-of-art-news-and-the-crisis-of-art-criticism?page=1>. [Letzter Zugriff 09.07.2019].

Dillon, Brian in: <https://www.theguardian.com/books/2015/sep/03/bad-new-days-art-criticism-emergency-hal-foster-review>. [Letzter Zugriff 28.06.2022].

Felsch, Philipp in: <https://www.spiegel.de/kultur/literatur/philipp-felsch-lange-sommer-der-theorie-adorno-foucault-a-1022724.html>. [Letzter Zugriff 28.06.2022].

Groys, Boris in: lindenthal-institut.de/medien/artikel/die-lage-der-kunst-am-ende-des-20-jahrhunderts.html. S.3 der pdf. [Letzter Zugriff 16.08.2023].

Helmore, Edward / Gallagher, Paul in: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2012/oct/28/art-critic-dave-hickey-quits-art-world>. [Letzter Zugriff 29.06.2022].

Howe, David Everitt in: <https://afterall.org/online/josef-strau-s-throwaway-economy#.XMnth6RS9PZ>. [Letzter Zugriff 29.06.2022].

Lafuente, Pablo in: archive.ica.art/bulletin/notes-art-criticism-practice/. [Letzter Zugriff 25.08.2023].

Lehmann, Harry in: www.harrylehmann.net/wp-content/uploads/2018/03/Harry-Lehmann_Zehn-Thesen-zur-Kunstkritik.pdf. [Letzter Zugriff 25.08.2023].

Maak, Niklas in: <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kunst/beltracchi-buch-selbstportrait-der-wolf-im-kunstmarkt-12755313-p4.html>. [Letzter Zugriff 29.06.2022].

Morton, Timothy in: www.theguardian.com/books/audio/2018/feb/13/why-we-need-to-rethink-climate-change-with-timothy-morton-books-podcast. [Letzter Zugriff 16.08.2023].

Panero, James in: <https://newcriterion.com/issues/2010/12/my-jerry-saltz-problem>. [Letzter Zugriff 01.07.2022].

Rauterberg, Hanno in: <https://www.zeit.de/2004/05/Kunstkritik>. [Letzter Zugriff

13.09.2022].


Rendell, Jane in: <https://www.youtube.com/watch?v=vnOkIHpGcf8>. [Letzter Zugriff 01.07.2022].

Richter, Daniel in: <https://sz-magazin.sueddeutsche.de/kunst/wenn-es-nach-mir-gingewuerden-sich-die-bilder-selber-malen-81648>. [Letzter Zugriff 01.07.2022].

Saltz, Jerry in: <https://www.artagencypartners.com/transcript-jerry-saltz/>. [Letzter Zugriff 30.04.2019].

Saltz, Jerry in: <https://www.artnet.com/magazine/features/saltz/saltz9-11-02.asp>. [Letzter Zugriff 09.07.2022].

Schafhausen, Nicolaus in: <https://www.derstandard.at/story/2000001330686/kunst-muss-neue-erwartungshaltungen-schaffen?ref=article>. [Letzter Zugriff 02.07.2022].

Shaw, George Bernhard in: <https://zitate.woxikon.de/kunst/2153-georg-bernard-shaw-auch-schlafen-ist-eine-form-von-kritik-vor-allem-im-theater>  <https://zitate.woxikon.de/image/2153-georg-bernard-shaw-auch-schlafen-ist-eine-form-von-kritik-vor-allem-im-theater.gif>. [Letzter Zugriff 10.09.2022].

Schjeldahl, Peter in: www.youtube.com/watch?v=yLbtAFTWNiE. [Letzter Zugriff 02.07.2022].

Schopenhauer, Arthur in: Autorisierte Ausgabe letzter Hand. Erstausgabe Berlin: A. W. Hayn 1851. aboq.org/schopenhauer/parerga2/stil.htm. [Letzter Zugriff 12.07.2023].

Schwendener, Martha in: <https://www.villagevoice.com/2009/01/07/what-crisis-some-promising-futures-for-art-criticism/>. [Letzter Zugriff 02.07.2022].

Spiegler, Marc in: <https://marcspiegler.com/Articles/Artnewspaper/ArtNewspaper-2005-04-Critics.htm>. [Letzter Zugriff 21.07.2019].

Spies, Werner in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 05.08.2006, S.41.

Stourton, James in: <https://www.theguardian.com/books/2016/sep/18/kenneth-clark-life->

art-civilisation-james-stourton-review?CMP=share_btn_tw. [Letzter Zugriff 03.07.2022].

Warhol, Andy in: https://en.wikiquote.org/wiki/Talk:Andy_Warhol. [Letzter Zugriff 03.07.2022].

12.4 frieze

Alberro, Alexander in: frieze 148 (Jg. Juni – August 2012), S.154-159, S.156.

Allen, Jennifer in: frieze 148 (Juni – August 2012), S.13.

Allington, Edward in: frieze 140 (Juni – August 2011), S.208-209, S. 208.

Allsop, Laura in: frieze 132 (Juni – Juli 2010), S.192-193, S.192.

Azimi, Negar in: frieze 137 (März 2011), S.110-115.

Ball, Jesse in: frieze 142 (Oktober 2011), S.218-221, S.221.

Bonami, Francesco in: frieze 141 (September 2011), S.29-30.

Bourriaud, Nicolas in: frieze 200 (Januar – Februar 2019), S.33.

Castillo Deball, Mariana in: frieze 175 (November – Dezember 2015), S.126.

Casavecchia, Barbara in: frieze 151 (November – Dezember 2012), S.159.

Chang, Helen in: frieze 154 (November – Dezember 2012), S.154.

Critchley, Simon in: frieze 135 (November – Dezember 2010), S.96-99.

Curiger, Bice in: frieze 175 (November – Dezember 2015), S.123.

Dillon, Brian in: frieze 133 (September 2010), S.140-141.

Dillon, Brian in: frieze 151 (November – Dezember 2012), S.125.

Eichler, Dominic in: frieze 126 (Oktober 2009), S.15.

- El Kholti, Hedi in: frieze 148 (Juni – August 2012), S.162-167.
- Farquharson, Alex in: frieze 149 (September 2012), S.150-155.
- Ferris, Natalie in: frieze 150 (Oktober 2012), S.41-42.
- Fox, Dan in: frieze 121 (März 2009), S.108-113.
- Fox, Dan in: frieze 131 (Mai 2010), S.128-129.
- Fox, Dan in: frieze 132 (Juni – August 2010), S.189.
- Fox, Dan in: frieze 135 (November – Dezember 2010), S.142.
- Fox, Dan in: frieze 148 (Juni – August 2012), S.174-184.
- Fox, Dan in: frieze 149 (September 2012), S.187.
- Fox, Dan in: frieze 150 (Oktober 2012), S.250.
- Fox, Dan / Higgie, Jennifer in: frieze 141 (September 2011), S.158-161.
- Griffin, Jonathan in: frieze 150 (Oktober 2012), S.196-204.
- Griffin, Jonathan in: frieze 200 (Januar – Februar 2019), S.146.
- Groys, Boris in: frieze 121 (März 2009), S.126-131.
- Heiser, Jörg / Higgie, Jennifer in: frieze 141 (September 2011), S.15.
- Higgie, Jennifer in: frieze 127 (November – Dezember 2009), S.11.
- Higgie, Jennifer in: frieze 149 (September 2012), S.13.
- Higgie, Jennifer in: frieze 149 (September 2012), S.142-147.
- Hoeber, Julian in: frieze 174 (Oktober 2015), S.202-209.

Hoffmann, Jens in: frieze 136 (Januar – Februar 2011), S.120-121.

Lange, Christy in: frieze 122 (April 2009), S.13.

Lange, Christy in: frieze 149 (September 2012), S.112-117.

Lange, Christy in: frieze 150 (Oktober 2012), S.206-215.

McClellan, Andrew in: frieze 175 (November – Dezember 2015), S.125.

Morton, Tom in: frieze 106 (April 2007), S.19.

Murphy, Douglas in: frieze 147 (May 2012), S.39.

NN in: frieze 141, S.122-134.

NN in: frieze 141 (September 2011), S.224.

NN in: frieze 141 (September 2011), S.122-134.

NN: Werbung für ein frieze-Abonnement 2018 in diversen Medien.

Obrist, Hans Ulrich in: frieze 200 (Januar – Februar 2019), S.178-179.

Obu-Stevenson, Jean-Philippe in: frieze 124 (July – August 2009), S.12.

Obu-Stevenson, Jean-Philippe in: frieze 130 (April 2010), S.10.

Obu-Stevenson, Jean-Philippe in: frieze 133 (September 2010), S.14.

Obu-Stevenson, Jean-Philippe in: frieze 143, (November – Dezember 2011), S.14.

Obu-Stevenson, Jean-Philippe in: frieze 149 (September 2012), S.14.

O'Toole, Sean in: frieze 139 (Mai 2011), S.21.

O'Toole, Sean in: frieze 175 (November – Dezember 2015), S.24.

- Prince, Richard in: frieze 141 (Januar – Februar 2011), S.122.
- Rehberg, Vivian Sky, in: frieze 131 (Mai 2010), S.21-22.
- Rinder, Lawrence in: frieze 175 (November – Dezember 2015), S.124.
- Roelstrate, Dieter in: frieze 139 (Mai 2011), S.98-103.
- Roelstrate, Dieter in: frieze 148 (Juni – August 2012), S.26-27.
- Sillman, Amy in: frieze 123 (Mai 2009), S.12.
- Storr, Robert in: frieze 123 (Mai 2009), S.15.
- Teixeira Pinto, Ana in: frieze 149 (September 2012), S.29-30.
- Thorne, Sam in: frieze 125 (September 2009), S.13.
- Thorne, Sam in: frieze 132 (Juni – August 2010), S.11.
- Thorne, Sam in: frieze 140 (Juni – August 2011), S.169.
- Thorne, Sam in: frieze 145 (März 2012), S.13.
- Thorne, Sam in: frieze 175 (November – Dezember 2015), S.120-122.
- Tillman, Lynne in: frieze 149 (September 2012), S.17.
- White, Pae: 20/20 Angelo Plessas, in: frieze 141 (September 2011), S.127.
- Wiley, Chris in: frieze 174 (Oktober 2015), S.23.
- Wiley, Chris in: frieze 174 (Oktober 2015), S.260.
- Yinghua Lu, Carol in: frieze 137 (März 2011), S.11.

12.5 Print Veröffentlichungen von *frieze*-Autor*innen ohne *frieze*

Phaidon 2016

frieze A to Z of Contemporary Art. Hrsg. Phaidon Press Limited. London: Phaidon Press Limited, 2016.

12.6 Online zugängliche Audio-, Print- und Video-Veröffentlichungen von *frieze*-Autor*innen

Allen, Jennifer in: <https://frieze.com/article/death-becomes-them-0>. [Letzter Zugriff 16.04.2019].

Bell, Eugenia / King, Emily in: <https://frieze.com/article/collected-writings>. [Letzter Zugriff 23.06.2019].

Bridle, James in: <https://frieze.com/article/why-i-write-0>. [Letzter Zugriff 02.07.2019].

Cork, Richard in: <https://frieze.com/article/periodical-tables-part-1>. [Letzter Zugriff 25.04.2020].

delli Castelli, Alessio in: <https://frieze.com/article/postcard-berlin?language=de>. [Letzter Zugriff 19.04.2019].

Fox, Dan in: <https://frieze.com/article/state-art>. [Letzter Zugriff 26.04.2020].

Fox, Dan in: <https://frieze.com/article/poisoned-pen>. [Letzter Zugriff 04.07.2019].

Fox, Dan in: https://frieze.com/blog/entry/crisis_in_the_credit_system. [Letzter Zugriff 17.07.2016].

Fox, Dan in: <https://frieze.com/article/dan-fox-leaving-art-world-or-not>. 20.03.2019 [Letzter Zugriff 28.04.2019].

Fox, Dan / Heiser, Jörg / Higgle, Jennifer in: <https://frieze.com/article/25-things-we-have-learned>. [Letzter Zugriff 13.11.2022].

Fox, Dan / Heiser, Jörg / Trainor, James in: <https://frieze.com/article/write>. [Letzter Zugriff 18.08.2023].

Fusco, Maria in: <https://frieze.com/article/11-statements-around-art-writing>. [Letzter Zugriff 01.05.2019].

Fusco, Maria in: <https://frieze.com/article/that%E2%80%99s-life>. [Letzter Zugriff 29.06.2022].

Heiser, Jörg: Post-Internet Art Criticism Survey, in: <https://kunstkritikk.no/post-internet-art-criticism-survey/#heiser>. [Letzter Zugriff 21.08.2023].

Heiser, Jörg in: <https://www.youtube.com/watch?v=f9xKrgIzTgg>. [Letzter Zugriff 21.08.2023].

Heiser, Jörg / Higgle, Jennifer / Zolghadr, Tirdad in: <https://frieze.com/article/binary-fluffing>. [Letzter Zugriff 29.12.2019].

Higgle, Jennifer in: <https://frieze.com/article/con-man>. [Letzter Zugriff 13.11.2022].

Higgle, Jennifer in: <https://frieze.com/article/solace-art>. [Letzter Zugriff 04.05.2019].

NN in: <https://frieze.com/frieze-writers-prize-guidelines>. [Letzter Zugriff 02.07.2019].

NN in: www.isubscribe.co.nz/frieze-uk-magazine-subscription.cfm. [Letzter Zugriff 04.08.2022].

O'Toole, Sean in: <https://frieze.com/article/another-fake-obituary>. 31.03.2008. [Letzter Zugriff 07.07.2019].

Parkhouse, Holly in: <https://artreport.com/what-i-learnt-from-a-frieze-academy-workshop-on-art-writing/>. [Letzter Zugriff 07.07.2019].

Searle, Adrian in: <https://frieze.com/fair-programme/empathy-and-criticality>. [Letzter Zugriff 19.04.2019].

Siegel, Katy in: <https://frieze.com/writersprize/>. [Letzter Zugriff 02.02.2018].

Siegel, Katy in: <https://frieze.com/article/writing-wrongs>. [Letzter Zugriff 02.07.2022].

Starling, Anna in: <https://frieze.com/article/periodical-tables-part-2>. [Letzter Zugriff

25.04.2020].

Storr, Robert in: [youtube.com/watch?v=ih7-iYF4fzg&feature=related](https://www.youtube.com/watch?v=ih7-iYF4fzg&feature=related). [Letzter Zugriff 2015].

Storr, Robert in: <https://frieze.com/article/desk-job>. [Letzter Zugriff 27.06.2019].

Thorne, Sam in: wellthatsaloadofpollocks.wordpress.com/2013/03/13/an-interview-with-sam-thorne-assistant-editor-of-frieze/. [Letzter Zugriff 15.07.2022].

Verwoert, Jan in: <https://www.youtube.com/watch?v=YLXISR0Mox4>. [Letzter Zugriff 22.07.2022].

Verwoert, Jan in: <https://www.youtube.com/watch?v=scYj-bDEaKI>. [Letzter Zugriff 22.07.2022].

Weich, John in: <https://frieze.com/article/periodical-tables-part-2>. [Letzter Zugriff 25.04.2020].

Zolghadr, Tirdad in: <https://frieze.com/article/work-it-out>. [Letzter Zugriff 02.07.2019].

Zolghadr, Tirdad in: <https://frieze.com/article/11th-istanbul-biennial?language=de>. [Letzter Zugriff 30.06.2019].

12.7 TzK

Alberro, Alexander in: Texte zur Kunst 74 (Juni 2009), S.40-44.

Ammer, Manuela in: Texte zur Kunst 74 (Juni 2009), S.202-207.

Graw, Isabelle / Hess, Barbara in: Texte zur Kunst 44 (Dezember 2001), S.4-7.

Beckstette, Sven in: Texte zur Kunst 84 (Dezember 2011), S.148-153.

Beckstette, Sven / Draxler, Helmut / Graw, Isabelle / Tischer, Jenni in: Texte zur Kunst 80 (Dezember 2010), S.4-5.

Beckstette, Sven / Graw, Isabelle / Rottmann, André / Tischer, Jenni in: Texte zur Kunst 81

(März 2011), S.4-5.

Beckstette, Sven / Holert, Tom / Tischler, Jenni in: Texte zur Kunst 82 (Juni 2011). S.4-5.

Beckstette, Sven / von Bismarck, Beatrice / Graw, Isabelle in: Texte zur Kunst 83 (September 2011), S.4-5.

Bellu, Matei in: Texte zur Kunst 83 (September 2011), S.206-208.

Boltanski, Luc in: Texte zur Kunst 81 (März 2011), S.59-63.

Brennan, Timothy in: Texte zur Kunst 101 (März 2016), S.35-55.

Buchmann, Sabeth / Grzonka, Patricia in: Texte zur Kunst (Juni 2010), S.203-207.

Busch, Kathrin in: Texte zur Kunst 82 (Juni 2011), S.70-79.

Buss, Esther in: Texte zur Kunst 77 (März 2010), S.277.

Busta, Caroline in: Texte zur Kunst 84 (Dezember 2011), S.185-189.

Busta, Caroline in: Texte zur Kunst 100 (Dezember 2015), S.114-121.

Busta, Caroline / Magauer, Hanna in: Texte zur Kunst 101 (März 2016), S.4-5.

Busta, Caroline / Graw, Isabelle / Magauer, Hanna in: Texte zur Kunst 102 (Juni 2016), S.4-5.

Carpenter, Merlin in: Texte zur Kunst 78 (Juni 2010), S.52-65.

Claire Fontaine in: Texte zur Kunst 100 (Dezember 2015), S.158-171.

Conrads, Martin in: Texte zur Kunst 82 (Juni 2011), S.188-191.

Creischer, Alice / Siekmann, Andreas in: Texte zur Kunst 100 (Dezember 2015), S.141-145.

Dany, Hans-Christian in: Texte zur Kunst 102 (Juni 2016), S.190-194.

Demos, T.J in: Texte zur Kunst 76 (Dezember 2009), S.216-222.

Diederichsen, Diedrich in: Texte zur Kunst 44 (Dezember 2001), S.29-36.

Diederichsen, Diedrich in: Texte zur Kunst 78 (Juni 2010), S.190-196.

Diederichsen, Diedrich in: Texte zur Kunst 80 (Dezember 2010), S.81-83, S.279-281.

Diederichsen, Diedrich in: Texte zur Kunst 81 (März 2011), S.45-49.

Dilleuth, Stephan in: Texte zur Kunst 82 (Juni 2011), S.93-97.

Dörstel, Wilfried in: Texte zur Kunst 44 (Dezember 2001), S.159-162.

Draxler, Helmut in: Texte zur Kunst 76 (Dezember 2009), S.177-180.

Draxler, Helmut in: Texte zur Kunst 77 (März 2010), S.38-45.

Draxler, Helmut in: Texte zur Kunst 100 (Dezember 2015), S.185-192.

Edmonson, Tess in: Texte zur Kunst 100 (Dezember 2015), S.98-103.

Eichwald, Michaela in: Texte zur Kunst 52 (Dezember 2003), S.184-187.

Faucheret, Anne in: Texte zur Kunst 81 (März 2011), S.240-244.

Fraser, Andrea in: Texte zur Kunst 59 (September 2005), S.86-89.

Fraser, Andrea in: Texte zur Kunst 81 (März 2011), S.88-93.

Fraser, Andrea in: Texte zur Kunst 83 (September 2011), S.115-127.

Freudenberger, Anette in: Texte zur Kunst 83 (September 2011), S.212-215.

Funcke, Bettina in: Texte zur Kunst 100 (Dezember 2015), S.213-219.

Geimer, Peter in: Texte zur Kunst 76 (Dezember 2009), S.152-155.

Germer, Stefan / Graw, Isabelle / Wege, Astrid in: Texte zur Kunst 27 (September 1997), S.1.

Gordon, Kim in: Texte zur Kunst 78 (Juni 2010), S.82-87.

Graw, Isabelle in: Texte zur Kunst 44 (Dezember 2001), S.37-50.

Graw, Isabelle in: Texte zur Kunst 44 (Dezember 2001), S.51-61.

Graw, Isabelle in: Texte zur Kunst 53 (März 2004), S.94-103.

Graw, Isabelle in: Texte zur Kunst 59 (September 2005), S.40-52.

Graw, Isabelle in: Texte zur Kunst 73 (März 2009), S.45-63, S.208-212.

Graw, Isabelle in: Texte zur Kunst 76 (Dezember 2009), S.196-201.

Graw, Isabelle in: Texte zur Kunst 78 (Juni 2010), S.66-77.

Graw, Isabelle in: Texte zur Kunst 81 (März 2011), S.38-41.

Graw, Isabelle in: Texte zur Kunst 83 (September 2011), S.216-221.

Graw, Isabelle in: Texte zur Kunst 81 (März 2011), S.83-87.

Graw, Isabelle in: Texte zur Kunst 100 (Dezember 2015), S.51-57.

Graw, Isabelle / Hess, Barbara in: Texte zur Kunst 44 (Dezember 2001), S.4-7.

Graw, Isabelle / Hochdörfer, Achim in: Texte zur Kunst 77 (März 2010), S.46-57.

Graw, Isabelle / Kleefeld, Stefanie / Rottman, André in: Texte zur Kunst 73 (März 2009), S.4-7.

Graw, Isabelle / Rebentisch, Juliane in: Texte zur Kunst 100 (Dezember 2015), S.4-5.

Graw, Isabelle / Titton, Monica in: Texte zur Kunst 78 (Juni 2010), S.4-5.

Gysel, Jessica in: Texte zur Kunst 102 (Juni 2016), S.51-75.

Hafner, Hans-Jürgen in: Texte zur Kunst 101 (März 2016), S.159-162.

Hagner, Michael in: Texte zur Kunst 81 (März 2011), S.267-271.

Haverkamp, Anselm in: Texte zur Kunst 76 (Dezember 2009), S.212-215.

Herstatt, Claudia in: Texte zur Kunst 44 (Dezember 2001) S.156-158.

Hess, Barbara in: Texte zur Kunst 44 (Dezember 2001), S.102-111.

Höllner, Christian in: Texte zur Kunst 81 (März 2011), S.222-224.

Holert, Tom in: Texte zur Kunst 82 (Juni 2011), S.38-63.

Holert, Tom in: Texte zur Kunst 84 (Dezember 2002), S.50-59.

Holert, Tom in: Texte zur Kunst 100 (Dezember 2015), S.37-39.

Joselit, David in: Texte zur Kunst 77 (März 2010), S.80-87.

Kathrein, Miriam in: Texte zur Kunst 82 (Juni 2011), S.213-216.

Kernbauer, Eva in: Texte zur Kunst 101 (März 2016), S.182-186.

Kleefeld, Stefanie in: Texte zur Kunst 73 (März 2009), S.106-115.

Kleefeld, Stefanie in: Texte zur Kunst 80 (Dezember 2010), S.222-227.

Kleinmann, Adam in: Texte zur Kunst 78 (Juni 2010), S.221-225.

Koch, Gertrud in: Texte zur Kunst 84 (Dezember 2011), S.69-71.

Koch, Gertrud in: Texte zur Kunst 100 (Dezember 2015), S.65-71.

Koether, Jutta in: Texte zur Kunst 81 (März 2011), S.98-104.

Koether, Jutta in: Texte zur Kunst 100 (Dezember 2015), S.135-141.

Kotz, Liz in: Texte zur Kunst 81 (März 2011), S.250-255.

Kraus, Karola in: TzK Zwanzig Jahre, ohne Paginierung.

Krümmel, Clemens in: Texte zur Kunst 75 (September 2009), S.239-244.

Krümmel, Clemens in: Texte zur Kunst 80 (Dezember 2010), S.76-95.

Kulisek, Robert / Lieske, David in: Texte zur Kunst 100 (Dezember 2015), S.173-179.

Leeb, Susanne in: Texte zur Kunst 81 (März 2011), S.73-75.

Liernur, Valentina in: Texte zur Kunst 100 (Dezember 2015), S.131-132.

Loreck, Hanne in: Texte zur Kunst 84 (Dezember 2011), S.176-179.

Lüdeking, Karlheinz in: Texte zur Kunst 74 (Juni 2009), S.77-80.

Lütticken, Sven in: Texte zur Kunst 75 (September 2009), S.196-201.

Lütticken, Sven in: Texte zur Kunst 100 (Dezember 2015), S.165-171.

Lütticken, Sven in: Texte zur Kunst 102 (Juni 2016), S.147-152.

Maak, Niklas in: Texte zur Kunst 83 (September 2011), S.39-55.

Mauss, Nick in: Texte zur Kunst 100 (Dezember 2015), S.94-97.

McDonough, Tom in: Texte zur Kunst 73 (März 2009), S.98-105.

Monneyron, Frédéric in: Texte zur Kunst 78 (Juni 2010), S.36-51.

Müller, Ariane in: Texte zur Kunst 100 (Dezember 2015), S.220-225.

Müller, Robert in: Texte zur Kunst 100 (Dezember 2015), S.208-212.

Muhle, Maria in: Texte zur Kunst 101 (März 2016), S.201-206.

NN in: Texte zur Kunst 67 (September 2007), S.42-59.

NN in: Texte zur Kunst 44 (Dezember 2001), S.146.

NN in: Texte zur Kunst 59 (September 2005), S.246.

NN in: Texte zur Kunst 73 (März 2009), S.258.

NN in: Texte zur Kunst 73 (März 2009), S.262.

NN in: Texte zur Kunst 75 (September 2009), S.250.

NN in: Texte zur Kunst 75 (September 2009), S.254.

NN in: Texte zur Kunst 76 (Dezember 2009), S.244.

NN in: Texte zur Kunst 77 (März 2010), S.266.

NN in: Texte zur Kunst 77 (März 2010), S.270.

NN in: Texte zur Kunst 78 (Juni 2010), S.250.

NN in: Texte zur Kunst 78 (Juni 2010), S.252.

NN in: Texte zur Kunst 80 (Dezember 2010), S.282.

NN in: Texte zur Kunst 81 (März 2011), S.282-283.

NN in: TzK 81, S.294.

NN in: Texte zur Kunst 82 (März 2011), S.264.

NN in: Texte zur Kunst 82 (Juni 2011), S.284.

NN in: Texte zur Kunst 80 (Dezember 2010), S.42-55.

NN in: Texte zur Kunst 84 (Dezember 2011), ohne Paginierung.

Okiishi, Ken in: Texte zur Kunst 100 (Dezember 2015), S.125-129.

Rebentisch, Juliane in: Texte zur Kunst 100 (Dezember 2015), S.59-63.

Reski, Gunter in: Texte zur Kunst 79 (September 2010), S.201-203.

Richter, Claus in: Texte zur Kunst 77 (März 2010), S.188-189.

Rinck, Monika in: Texte zur Kunst 84 (Dezember 2011), S.107-111.

Roelof, Monique in: TzK 107, S.69-85.

Roelstrate, Dieter in: Texte zur Kunst 74 (Juni 2009), S.51-55.

Rohleder, Alexandra in: Texte zur Kunst 78 (Juni 2010), S.254-255.

Rottmann, André in: Texte zur Kunst 63 (September 2006), S.92-105.

Rottmann, André: in: Texte zur Kunst 73 (März 2009), S.248-252.

Rottmann, André in: Texte zur Kunst 81 (März 2011), S.42-44, S.67-71.

Saar, Martin in: Texte zur Kunst 81 (März 2011), S.50-53.

Schäfer, Magnus in: Texte zur Kunst 81 (März 2011), S.277-281.

Schulze, Holger in: Texte zur Kunst 82 (Juni 2011), S.197-201.

Schweizer, Maya in: Texte zur Kunst 82 (Juni 2011), S.108-113.

Sfetsios, Damien / Duryee-Browner, Elise in: Texte zur Kunst 100 (Dezember 2015), S.239-241.

Söntgen, Beate in: Texte zur Kunst 100 (Dezember 2015), S.91-93.

Steiner, Shepherd in: Texte zur Kunst 77 (März 2010), S.174-178.

Stemmrich, Gregor in: Texte zur Kunst 79 (September 2010), S.251-255.

Titton, Monica in: Texte zur Kunst 78 (Juni 2010), S.78-81, S.88-99.

Ursprung, Philip in: Texte zur Kunst 80 (Dezember 2010), S.260-265.

von Falkenhausen, Susanne in: Texte zur Kunst 76 (Dezember 2009), S.207-211.

von Hantelmann, Dorothea in: Texte zur Kunst 74 (Juni 2009), S.60-62.

von Redecker, Eva in: Texte zur Kunst 84 (Dezember 2011), S.120-124.

Weingart, Brigitte in: Texte zur Kunst 100 (Dezember 2015), S.181-183.

WHW / What, How & For Whom in: Texte zur Kunst 74 (Juni 2009), S.49-50.

Werckmeister, Otto Karl in: Texte zur Kunst 83 (September 2011), S.174-177.

12.8 Print-Veröffentlichungen von TzK-Autor*innen ohne TzK

Graw 1999

Graw, Isabelle: Silberblick. Texte zu Kunst und Politik. Berlin: ID Verlag Berlin, 1999.

Graw 2003

Graw, Isabelle: Die bessere Hälfte. Künstlerinnen des 20. und 21. Jahrhunderts. Köln: DuMont Buchverlag GmbH & Co. KG, 2003.

Graw 2010

Graw, Isabelle: Texte zur Kunst. Essays, Rezensionen, Gespräche. Fundus Bücher, Band 195. Hamburg: Philo Fine Arts, 2010.

12.9 Online zugängliche Audio-, Print- und Video-Veröffentlichungen von TzK-Autor*innen

Arend, Ingo in: <https://taz.de/25-Jahre-Texte-zur-Kunst/!5252126/>. [Letzter Zugriff 27.07.2022].

Beckstette, Sven in: www.monopol-magazin.de/und-sonst-so-kollege. [Letzter Zugriff 29.08.2023].

Beckstette, Sven / Rottmann, André in: art-magazin.de/szene/36341/texte_zur_kunst_interview?p=2. [Letzter Zugriff 2015].

Buchmann, Sabeth / Graw, Isabelle in: <https://www.textezurkunst.de/113/critique-art-criticism/>. [Letzter Zugriff 23.07.2022].

Germer, Stefan / Graw, Isabelle / Wege, Astrid in: <https://www.textezurkunst.de/1/vorwort-2/>. [Letzter Zugriff 27.07.2022].

Graw, Isabelle in: <https://news.artnet.com/art-world/interview-isabelle-graw-texte-zur->

kunst-363479. [Letzter Zugriff 24.08.2023].

Graw, Isabelle in: <https://de-bug.de/mag/isabell-graw-interv/>. [Letzter Zugriff 05.08.2019].

Graw, Isabelle in: www.frieze.com/article/periodical-tables-part-3. [Letzter Zugriff 25.04.2020].

Graw, Isabelle in: <https://frieze.com/article/teaching-survey>. [Letzter Zugriff 29.06.2019].

Graw, Isabelle in: <https://www.taz.de/!350709/>. [Letzter Zugriff 27.07.2022].

Graw, Isabelle in: <https://taz.de/!804929/>. [Letzter Zugriff 02.09.2023].

Graw, Isabelle in: https://www.getidan.de/kritik/ingo_arend/19079/texte-zur-kunst. [Letzter Zugriff 27.07.2022].

Graw, Isabelle in: <https://vimeo.com/149403690>. [Letzter Zugriff 31.08.2023].

Graw, Isabelle in: vimeo.com/113490999. [Letzter Zugriff 27.07.2022].

Graw, Isabelle in: <https://www.youtube.com/watch?v=1JDthDEcmAs>. [Letzter Zugriff 31.08.2023].

Graw, Isabelle in: <https://www.textezurkunst.de/articles/wer-mit-wem-uber-das-obrist-portrat-der-spex/>. [Letzter Zugriff 27.07.2022].

Graw, Isabelle: in: www.spikeartmagazine.com/de/artikel/isabelle-graw-uber-kinder-der-kunstwelt. [Letzter Zugriff 04.05.2019].

Graw, Isabelle / Kleefeld, Stefanie / Rottmann, André in: <https://www.textezurkunst.de/70/vorwort-24/>. [Letzter Zugriff 27.07.2022].

Gutmair, Ulrich in: <https://www.textezurkunst.de/70/gute-texte-schlechte-texte/>. [Letzter Zugriff 27.07.2022].

Martinez, Christina Catherine in: <https://www.textezurkunst.de/articles/horny-main-street-recipe/>. [Letzter Zugriff 27.07.2022].

NN in: <https://berlinartweek.de/en/article/take-it-digital-part-3/>. [Letzter Zugriff 04.09.2022].

NN in: https://de.wikipedia.org/wiki/Texte_zur_Kunst. [Letzter Zugriff 27.07.2022].

NN in: https://www.deutschlandfunk.de/sexbeat.700.de.html?dram:article_id=80896. [Letzter Zugriff 23.07.2022].

NN in: <https://www.textezurkunst.de>. [Letzter Zugriff 27.07.2022].

NN in: <https://www.textezurkunst.de/57/was-machen-wir-hier/>. [Letzter Zugriff 27.07.2022].

NN in: Texte zur Kunst Facebook-Seite. [Letzter Zugriff 30.06.2019].

NN in: [www.philo-fine-arts.de/programm/cat/fundus/buch/erste-wahl-i.html?tx_commerce_pi1\[basketHashValue\]=c8c0776e1b&cHash=36ea66c13054c62006729df174f7f88f](http://www.philo-fine-arts.de/programm/cat/fundus/buch/erste-wahl-i.html?tx_commerce_pi1[basketHashValue]=c8c0776e1b&cHash=36ea66c13054c62006729df174f7f88f). [Letzter Zugriff 26.07.2022].

von Lowtzow, Dirk in: www.monopol-magazin.de/artikel/20102294/Dirk-von-Lowitzow-Interview.html. [Letzter Zugriff 17.03.2019].

12.10 Sonstige Quellen

Grasskamp, Walter: Email, 21.02.2012.

Heiser, Jörg Gespräch, 05.09.2012.

Hersh, Seymour in: BBC Radio 4, 27.06.2018.

Ulrichs, Timm in: abc Berlin, 08.10.2010.

Wilson, John: Front Row, in: BBC Radio 4, 29.09.2018.

Witte de With 2010: Nicht-veröffentlichte Audio-Aufzeichnung.

Lebenslauf von Charlotte Lindenberg

Geboren 1966

- seit 2011 selbständige Tätigkeit als Dozentin für Wirtschaftsenglisch und Kunstgeschichte in der Erwachsenenbildung
- 2003-2011 Dozentin für Englisch und Kunsterziehung an Haupt- und Realschulen
- seit 2008 Texte für Galerien und Künstler*innen
- seit 2003 Leitung kunstgeschichtlicher Kurse, Exkursionen und Führungen, sowie Vorträge im Rahmen von Volkshochschulen und Kunstvereinen
- 2002-2009 Redaktion, Übersetzungen und Illustrationen für Zeitschriften
- 2001-2004 freie Mitarbeiterin für Tageszeitungen und Zeitschriften mit Schwerpunkt bildende Kunst
- 2002 Magistra Artium in Kunstpädagogik und Kunstgeschichte
- 1999 erste Veröffentlichung einer Übersetzung im Hugendubel Verlag München
- Seit Mitte 1990er Jahre englisch-deutsche, nicht-öffentliche Übersetzungen.

Texte in Katalogen⁹⁸¹

Kritische Masse / Peak Stuff. In: Silja Yvette *Collective Creatures*. Hatje Cantz Verlag 2019. ISBN 978-3-7757-4553-6, ohne Paginierung.

Die Zeit und ihr Geist. In: Museum Giersch (Hg.) *Freiraum der Kunst - Die Studiogalerie der Universität Frankfurt 1964-1968*. Michael Imhof Verlag Petersberg 2018. ISBN 978-3-7319-06421-1, S.52-59.

Die Entenzauberung der Welt / The Anima of the Inanimate. In: Silja Yvette *Season of Admin.* Kerber Verlag Berlin 2017. ISBN 978-3-7356-0417-0, S.53-83.

Kraftraum. In: Christine Straszewsky, Silja Yvette *Higgsteddy*. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung, kuratiert von Leander Rubrecht und Juan Xu bei KAISERandCREAM. ART DISTRICT 01.04. - 24.04.2016, ohne Paginierung.

Eva Berendes *Figures & Routines*. Katalog zur Ausstellung in der Galerie Jacky Strenz Frankfurt 2013.

Elisabeth Eberle *Naturalia*. beton + garten Verlag Berlin 2011. ISBN 978-3-94 1051-04-1.

What's New, Kitchencat? In: *Tellerrand*. Katalog zur Ausstellung von raumpflege im Kunstverein Worms 2011, ohne Paginierung.

Uno Due Tree. Katalog zur Ausstellung im Umwelt Bundesamt Dessau 2008. ISBN 978-3-00-025325-6.

Unterwegs: Collagen und Objekte von Gloria Brand. Katalog zur Ausstellung in Berlin 2007.

Heino Gerhardt: Malerei. Katalog zur Ausstellung in der Städtischen Galerie Dreieich 2006.

einfallsreich heimkultur. Katalog zur Ausstellung der Sammlung Rosskothen Wiesbaden 2005.

⁹⁸¹ Wo keine Seitenzahl angegeben ist, zieht sich der Text durch die gesamte Veröffentlichung.

Texte in Zeitschriften ab 2008

- Harald de Gruyter, Harald Thys* in *(H)Art International* 162 Oktober 2016, S.25.
Squaring the Circle: Blickachsen 10 in *(H)Art International* 144 Juli 2015, S.27.
Think Big. dOCUMENTA (13) Aims High in *(H)Art International* 101, September 2012, S.27.
Modernism's Underbelly. On Manifesta 9 in *H(Art) International* 99, Juli 2012, ohne Seitenangabe.
Continuity & Change of documenta 1–13 in *H(Art) International* 93, März 2012, S.20.
Galleries On & Off in *H(Art) International* 92, Februar 2012, S.19.
Machine Fair in *Visual Artbeat Magazine*, Januar 2012, ohne Seitenangabe.
Money is Not an Issue in *H(Art) International* 91, Januar 2012, S.15.
Alles oder nichts in *Sonnendeck* 97, November 2011, S.4-5.
Sie sind unter uns in *Sonnendeck* 95, September 2011, S.19-21.
The Representing Imperative in *H(Art) International* 85, September 2011, S.29.
Astrid Köppe in *Idealist* 1, Mai 2011, S.14.
Octopus' Garden in *Sonnendeck* 89, Februar 2011, S.14-15.
Un-Fair in *(H)Art International* 75, Dezember 2010, S.15.
Prima ist der Klimawandel in *Sonnendeck* 81, Mai 2010, S.10-11.
Sadly it Wasn't Meant to be Funny in *(H)Art International* 61, Januar 2010, S.16.
Phrasen und Paraphrasen in *Sonnendeck* 77, Januar 2010, S.14-17.
Luhja! in *Sonnendeck* 76, Dezember 2009, S.4-7.
What Crisis? in *(H)Art International* 57, Oktober 2009, ohne Seitenangabe.
Things are Not what They Seem in *(H)Art International* 45, Dezember 2008, S.16.
Barbara T. Smith Revisited in *n.paradoxa* 24, Juli 2009, S.85-93.

1999 erste Veröffentlichung einer Übersetzung *Der Spiegel des Bewusstseins*, Hugendubel Verlag München (ISBN 3-424-01501-6)

Sonstiges

Illustrationen zu Jutta Naumann *Eine Omarette* 2012.

Hiermit erkläre ich, Charlotte Lindenberg,
dass die vorliegende Arbeit selbständig verfasst
und keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel benutzt
sowie die Stellen der Arbeit, die anderen Werken dem Wortlaut
oder dem Sinn nach entnommen sind,
durch Angabe der Quellen kenntlich gemacht wurden.