

Antonina Krezdorn und Stephanie Marchal

EDITORIAL: KUNSTKRITISCHE PRAKTIKEN DES 20. JAHRHUNDERTS

WILHELM HAUSENSTEIN, CARL EINSTEIN, CLEMENT GREENBERG, LUCY LIPPARD
UND ROSALIND KRAUSS

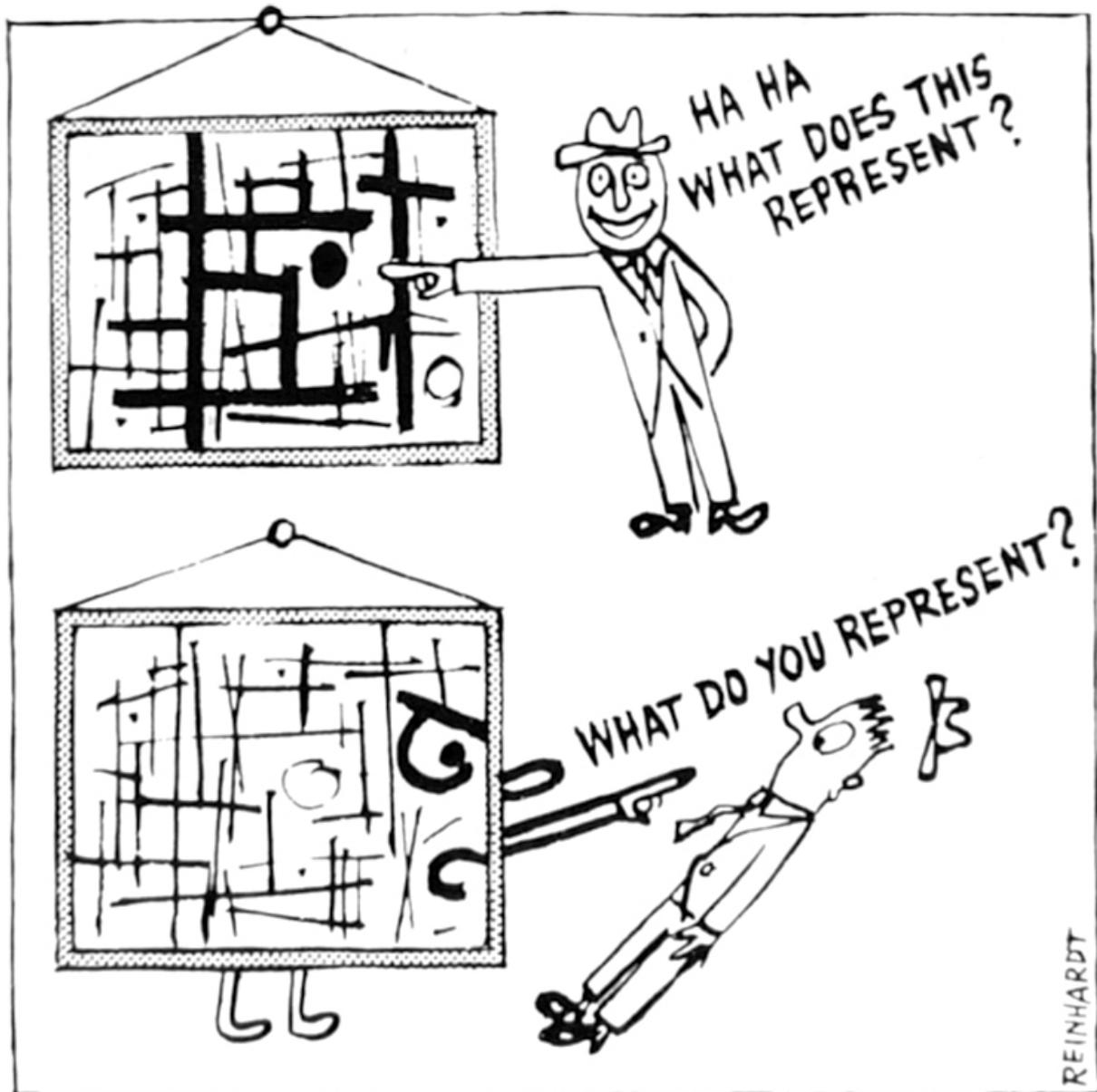


Abb. 1: Ad Reinhardt: *How to look at a Cubist Painting*, Karikatur, 1949.

„Im Selbstverständnis der westlichen Moderne gilt Kritik als das entscheidende Mittel jeder Veränderung. Nur wenn etwas kritisiert wird, kann es in seiner historischen und sozialen Kontingenz oder Konstruiertheit verstanden und damit auch verändert wer-

den. Die historischen und sozialen Bedingungen werden hier zunehmend mit der Vorspiegelung falscher Tatsachen und einer problematischen Anmaßung von Autorität und Herrschaft in Zusammenhang gebracht. Demgegenüber beschwört man seit langem den willentlichen Gebrauch des je eigenen Verstandes und den Mut, diesen auch öffentlich einzusetzen, als bedingungslose Voraussetzung, sich den dominanten Regimen von Unwahrheit und Ungerechtigkeit zu widersetzen und den blockierten Status der gegebenen Verhältnisse auf eine ungeschriebene Zukunft hin zu öffnen.“¹ Diese Zeilen Helmut Draxlers machen das Potential von Kritik nachdrücklich deutlich: Kritik ist gleichursprünglich mit moderner Kultur und grundlegendes Instrument moderner Selbstverständigung. Auf Kunstkritik trifft dies in besonderem Maße zu: sie thematisiert gleichermaßen die sinnlich-reflexive Begegnung eines Betrachters mit einem Gegenstand und mit sich selbst, als wahrnehmendem und reflektierendem Subjekt. Kunstkritik wirkt also subjektkonstituierend und zugleich zeigt sich in ihr, wie Kritik ihren Gegenstand im Akt des Kritisierens erst herstellt. Zudem ist Kunstkritik zutiefst verwoben mit gesellschaftlichen, institutionellen und medialen Strukturen. Der Bedeutung des Phänomens steht die Forschungslage diametral entgegen: Genese, Geschichte und Verfahren der Kunstkritik sind erst in Ansätzen bearbeitet. Der derzeit allgegenwärtigen Rede von einer „Krise“ der Kunstkritik fehlt es an einer grundlegenden Analyse der Gattung und ihrer Aufgaben.

Zentraler Fokus der in diesem Heft versammelten Beiträge ist es daher, über den Umgang mit diesen Desideraten bzw. über diese Fragen nachzudenken und anhand von Fallbeispielen und Einzelanalysen, Funktionen, Verfahren, Stile und Wirkweisen ebenso wie Rahmenbedingungen, Möglichkeiten und Grenzen von Kunstkritik in den Blick zu nehmen und damit Bausteine für ein Verständnis dessen, was als Kunstkritik bezeichnet werden kann und wodurch sie sich konstituiert, zu erarbeiten. Zugrunde liegt dieser Herangehensweise die methodische Prämisse, dass Kunstkritik sich als je historisch situiertes Phänomen nicht allein durch einen systematisierenden Zugriff, sondern zunächst anhand markanter Modellfälle fassen lässt und historische und systematische Dimensionen zur Konturierung des Phänomens zueinander vermittelt werden müssen.

Als solche Modellfallanalysen verstehen sich die hier vorgelegten Aufsätze, die einerseits für den deutschsprachigen, andererseits für den US-amerikanischen Kulturraum Scharnierzeiten und Schwellenfiguren der Kritik in den Blick nehmen und zugleich in ihrer Gesamtheit zu der weiter zu untersuchenden These anregen möchte, dass sich für

die Kunstkritik der „Moderne“, insbesondere für deren schwellenzeitliche Protagonisten wie Julius Meier-Graefe, Wilhelm Hausenstein, Carl Einstein oder Clement Greenberg, spezifische, sie zu einer gemeinsamen Praxis verklammernde Parameter ausmachen lassen – so etwa neben einer viel zu wenig untersuchten Binnenrezeption (Greenberg beispielsweise war mit den Texten Meier-Graefes und Hausensteins nachweislich vertraut)² ein vergleichbarer (künstlerischer wie kunsttheoretischer, allem voran französischer) Referenzrahmen, eine vergleichbare Programmatik, ein bestimmtes (utopisches) Kunstverständnis und eine typische rhetorische Beschaffenheit mit wiederkehrenden Denkfiguren, Narrativen und entsprechenden Wirkweisen; auch scheint um die sozial- sowie institutionsgeschichtlichen Voraussetzungen, in denen die Kritikpraxis der genannten Kritiker gründet, eine Konturziehung möglich. Die Kritiker stellen sich recht ähnliche Fragen und etablierten aus einem vergleichbaren Interessenshorizont heraus bis heute keineswegs unbestrittene, jedoch noch immer diskursrelevante Deutungsmuster für die Kunstrichtungen ihrer Zeit.³

Gegen diese Diskurshoheit der sogenannten „Kunstschriftstellerei“ sollten zumal Kritikerinnen wie etwa Lucy Lippard und Rosalind Krauss im Laufe der 1970er Jahre mit bis heute nicht minder relevanten, alternativen Herangehensweisen sowie unter Rekurs auf andere, allem voran philosophische Referenzen und mit veränderten Narrativen zu Felde ziehen und auf Basis veränderter Kunstformen eine sich an den vorangegangenen Positionen produktiv reibende und sich programmatisch absetzende Kritikpraxis begründen – die wir in diesem Heft jedoch eingedenk ihrer dialektischen Bezogenheit auf die Kritikpraktiken ihrer männlichen Vorgänger nicht als Bruch, sondern als Kontinuität zu begreifen versuchen.

Die hier versammelten Aufsätze speisen sich sämtlich aus Master-Seminaren des Kunstgeschichtlichen Instituts, in denen historische Kritikpraktiken unter verschiedenen Fragestellungen zur Disposition standen und untersucht wurden. Diese Seminarperspektiven sind den (ursprünglich als Haus- und/oder Abschlussarbeiten konzipierten und vorgelegten) Aufsätzen als Fragehorizont eingeschrieben; jedoch wurden sie in einem einjährigen, wechselseitigen peer-review-Verfahren sowie nach Besuch eines gemeinsamen Workshops zur Analyse von Stilfiguren und Rhetoriken wesentlich geweitet, modifiziert und zueinander vermittelt. Für den geschärften Blick und letzten Schliff, den der Rhetorik-Workshop im April 2019 verlieh, sei Thomas Glaser (Universität Erfurt) herzlich gedankt.

Die Aufsätze von Sophia Holzmann und Clara Stolz sind aus Diskussionen des „Künstler-Kritiker-Symbiosen“ betitelten Seminars hervorgegangen, in dessen Rahmen an verschiedenen Beispielen die Verstricktheit von Kritiker- und Künstlergeneration untersucht und auf diese Weise ganz spezielle Einblicke in den Kunstbetrieb und die Kunsthistoriographie der Moderne und Postmoderne gewonnen wurden. Ziel des Seminars war es, aus der Analyse konkreter Fallbeispiele und deren anschließender, komparativer Zusammensicht, kunstkritische Dynamiken und Transformationen Kritiklandschaften und -diskurse übergreifend nachzuvollziehen und ein Verständnis dafür zu entwickeln, wie sich die Legitimation, die Poetologie und die Dissemination „neuer“ Kritiken vollziehen. Eine Beobachtung etwa war, dass Endzeitszenarien der Kunst(geschichte), wie sie nahezu jede Kritikergeneration heraufzubeschwören scheint, an „Endzeiten“ der jeweiligen Kritikergenerationen selbst gebunden sind. Wie – danach wurde im Seminarkontext gefragt – hängen Kritik- und Kunst- bzw. Werkform eigentlich zusammen? Wie sehen Revisions- und Übergangsprozesse, wie Kontinuitäten und vermeintliche „Brüche“ aus? Wie wird auf der Textebene argumentiert – was wird gestalterisch realisiert? Inwieweit konstruiert Kritik ihren Gegenstand mit, wie beweglich gestaltet sich die Relation von Kritik und Gegenstand bzw. wie eng bleibt die jeweilige kunstkritische Praxis an der tatsächlichen Werkstruktur? In unserem Heft steht bei den genannten Autorinnen Wilhelm Hausensteins Beziehung zu den Künstlern seiner Zeit im Vordergrund. Allein, auch Julia Ziegler wird sich, obgleich aus anderen Seminarkontexten heraus entwickelt, mit der Symbiose von Kritik und Kunst am Beispiel Carl Einsteins und seinem Umgang mit dem Kubismus beschäftigen. Und auch in Maïke Wagners Aufsatz spielen Verschränkungen von Kritiker*innen und Kunstformen, etwa Lucy Lippards Verhältnis zur Minimal und Conceptual Art, eine Rolle.

Um diese Symbiosen sichtbar zu machen, bedarf es auch des Abgleichs bzw. Vergleichs der Kritiker*innen untereinander. Nur in deren wechselseitiger Aushandlung von Positionen wird sichtbar, dass und wie letztlich ein

„Diskurs über eine neue Art der Malerei gestiftet wird, d.h. dass die Beschreibungen, Wertungen, Interpretationen oder historischen Ableitungen, die ein Kunstkritiker vorschlägt, zugleich auch die Bedingungen abstecken, unter denen diese Malerei künftig diskutiert wird. Greenberg ist das [...] im Fall Jackson Pollock so gut [gelungen], dass sich bis heute jede Pollock-Deutung an ‚Greenbergs Pollock‘ messen muss.“⁴

Dabei machen die Aufsätze von Maïke Wagner und Antonina Krezdorn am Beispiel der US-amerikanischen Nachkriegskritik exemplarisch deutlich, dass und wie Kritiker*innen, obgleich aus unterschiedlichen Generationen stammend und für unterschiedliche Kunstformen eintretend, letztlich mit erstaunlich ähnlichen Begrifflichkeiten operierten und sich in vielem (entgegen eines auf Konfrontation eingestellten Programms) eher trafen als unterschieden. Die Klärung, wie es etwa bei ähnlichen künstlerischen Vorstellungen (in der Theorie) zu einem Auseinanderdriften im vor Augen stehenden, gestalteten Resultat kommen konnte, macht das sowohl subjekt- als auch objektkonstituierende Potential von Kunstkritik bewusst. Und am Beispiel von Rosalind Krauss zeigt Nora Patberg darüber hinaus auf, dass und wie Versuche der dezierten Abgrenzung qua Entwicklung alternativer Form(genese)vorstellungen letztlich selbst zeitgebunden, dialektisch an das Vorherige rückgebunden und schließlich revidierbar sind.

Der Vergleich der Kritiker*innen erhellt, wie Kritik sich ihren Gegenstand je konstruiert, wie beweglich die Relation von Kritik und Gegenstand im Grunde ist, ja wie verschiebbar und vom Objekt und dessen tatsächlicher Werkstruktur lösbar sich kunstkritische Narrative und Diskursformationen entwickeln und ebenso projektiv wie eigendynamisch gestalten können.

Im Rahmen eines Seminars zum Kunsturteil in der Moderne, wurde all diesen Fragen intensiv und wiederum etwas anders gewichtet nachgegangen. Wer ein Urteil wagt, stellt zur Disposition, bezieht Position und eröffnet diskursive Räume. Im Prozess des Urteilens werden das Beurteilte wie der Beurteilende konstituiert. Ziel dieses Seminars war es, die Spezifik der kunstkritischen Urteilsbildung und -artikulation (auch im Unterschied zu der der anderen Akteure des Kunstbetriebs) zu beleuchten. Welche Prämissen und Interessen liegen ihren Urteilen jeweils zugrunde? Wie wird argumentiert, um über das bloße Geschmacksurteil hinaus mit dem Anspruch auf Verbindlichkeit aufzutreten? Und inwiefern werden dabei Kriterien der Urteilsbildung (un)sichtbar und/oder selbstreflexiv ausgestellt? Und lässt sich bzw. inwiefern lässt sich noch von Qualität sprechen – ein Begriff, der mit dem „Verschwinden einer letztlich metaphysisch begründeten Kunst und der dazugehörigen Begrifflichkeit“⁵ aufgekommen ist? Während Martin Gosebruch Qualität als „die geschmackvolle und methodisch konsequente Äußerung eines Subjekts“ umschreibt und sie bereits seit Aufwertung der individuellen Geste, d.h. seit dem Expressionismus, als obsolet erachtet,⁶ suchte Hanno Rauterberg noch jüngst einen Weg aus der „Krise der Qualität“ zu weisen und eine neue

ästhetische Wertedebatte anzuregen.⁷ Was also tun mit diesem Begriff, dessen (In)Existenz alles andere als klar zu sein scheint? Qualität bezeichnet ganz offensichtlich gleichermaßen eine etwaige immanente Stimmigkeit oder auch Notwendigkeit eines Werkes wie die an der so gedachten Totalität erfahrbare und graduell unterscheidbare Erlebnisintensität. Tritt Qualität an letztgenannter hervor? Wird sie hier erst greifbar? Welche Rolle spielt die unmittelbare Anschauung im Verhältnis zu Erfahrung, Vergleich und anderen, dem Werk äußeren, wertbildenden Eigenschaften? Die hier versammelten Beiträge gehen diesen Fragen mal mehr mal weniger direkt, ineinander perspektivisch verzahnt und stets an konkreten kunstkritischen Praktiken nach.

Nebst dem bereits ausgesprochenen Dank an Thomas Glaser gebührt auch Jan-Hendrik Steffan, der das Lektorat der Artikel geflissentlich unterstützte, Dank. Für die professionelle Arbeit in Satz und Gestaltung dieser Ausgabe danken wir Anna Schrepper. Ein großes Dankeschön gilt zu guter Letzt den Autorinnen dieser Ausgabe für die überaus produktive Zusammenarbeit.

¹ Draxler, Helmut: Warum Kunstkritik?, in: Müller, Pablo und Ines Kleesattel (Hg.): *The Future is Unwritten. Position und Politik kunstkritischer Praxis*, Zürich 2018, S. 51–60, hier S. 52f.

² Vgl. Greenbergs Exzerpte von Klees *Kairuan*, in: *GETTY Library Archive*, Series II. Personal, 1928-1994, Ordner bzw. BOX 14-22, Box 20 sealed, hier Papers 14/12.

³ Vgl. *Kunstschriftstellerei – Konturen einer kunstkritischen Praxis*, Erster Band in der Reihe: *Praktiken der Kritik*, hrsg. v. Stephanie Marchal, Beate Söntgen u. Andreas Zeising (erscheint Frühjahr 2020).

⁴ Ubl, Ralph: Clement Greenberg und die Folgen, in: *Kunsthistorische Arbeitsblätter*, 2003, 3, S. 15–24, hier S. 24.

⁵ Gosebruch, Martin: Glück und Unglück des Qualitätsbegriffs in der Bildenden Kunst, in: *Bruckmanns Pantheon*, 39.1981, S. 120–122.

⁶ Ebd.

⁷ Rauterberg, Hanno: *Und das ist Kunst? eine Qualitätsprüfung*, Frankfurt am Main 2007.

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

Abbildung 1: Ad Reinhardt: *How to look at a Cubist Painting*, Karikatur, 1949, © 2019 VG Bild-Kunst, Bonn.