

Harry Lehmann Autonome Kunstkritik – ein Plädoyer

in: Weißbuch Kulturjournalismus, hg. v. W. Lamprecht, Wien: Löcker 2012, S. 358-365.

Das hervorstechende Merkmal, das die moderne Kunst mit der klassischen Hochkulturkunst teilte, war ihr Anspruch auf Exklusivität. Ganz gleich, ob ihr Neuheitsanspruch nun über Materialfortschritte, die Entgrenzung des Kunstbegriffs oder über eine ironische Ästhetisierung von Populärkultur eingelöst wurde, es war bis ins späte 20. Jahrhundert hinein ein kleiner Kreis von Akteuren und Kennern, die in dieses Spiel involviert waren. Diese Form von selbstverständlicher Exklusivität geht mit der fortschreitenden Digitalisierung der Kultur verloren. Das betrifft nicht nur die Massenkultur, wo sich die Folgen bereits in Augenschein nehmen lassen, sondern der Computer und das Internet greifen auch den harten Kern der westlichen Kultur an: ihre autonome Kunst.

Die digitale Revolution führt zu einer Entinstitutionalisierung jener unpopulären, ernsten, anspruchsvollen und intellektuellen Künste in den Kulturrenklaven, die existieren, weil sie gesellschaftlich subventioniert werden. Dies trifft für das Literatursystem mit seinen Stipendien, Preisen und Dreckkostenzuschüssen genauso zu, wie für die Biennalekunst, die sich nicht über den Kunstmarkt finanziert, und es gilt in einem besonderen Maße für die Neue Musik.

Die Erfolgsgeschichte der Nachkriegsavantgarden lässt sich nicht zuletzt an ihrem Marsch durch die alten Hochkulturinstitutionen ablesen. An den Kunstakademien, an denen man vormals nur Malerei studieren konnte, herrscht heute ein erweiterter Kunstbegriff; an den Musikhochschulen, die früher ausschließlich der Traditionspflege klassischer Musik dienten, findet man inzwischen Institute für Neue Musik. Zudem haben sich alternative Institutionsformen wie das Biennale- und das Festivalsystem ausbilden können. Die Folge dieser Entwicklung war, dass die aus dem Geiste der Avantgarde geborene Kunst sich in der Nachkriegszeit selbst stark institutionalisiert hat, was umso erstaunlicher ist, als dass die Institutionenkritik von Anfang an zu ihr dazugehörte. »Mit den historischen Avantgardebewegungen tritt das gesellschaftliche Teilsystem Kunst in das Stadium der Selbstkritik ein«, konstatierte Peter Bürger in seiner *Theorie der Avantgarde*.¹ Allerdings zielte diese Kritik immer gegen die Institutionen der »akademischen Kunst« des 19. Jahrhunderts. Inzwischen hat sich dieser rebellische Impuls verloren, weil er sich gegen die »eigenen« Institutionen richten müsste; die Institutionenkritik wurde zu einer veritablen Kunststrategie unter vielen.

Kunst- und Musikhochschulen, Kunstakademien, Museen, Biennalen, Musik- Tanz- und Literaturfestivals, Verlage, Ensembles und Orchester sind Institutionen innerhalb des Kunstsystems. Sie schaffen die Bedingungen dafür, dass eine bestimmte, besonders anspruchsvolle und exklusive Form von Kunst, Literatur und Musik überhaupt entsteht. Dass die einzelnen Künste auf ein Set solcher Institutionen angewiesen sind, ist trivial. Der entscheidende Punkt ist, dass sie in der Vergangenheit selbst noch einmal institutionsförmig strukturiert waren. Vor allem in der Neuen Musik, welche in dieser Hinsicht eine der voraussetzungsreichsten Kunstformen ist, wird dies offensichtlich: Der erfolgsversprechende Komponist musste ein Kompositionsstudium absolvieren, vom richtigen Lehrer als Meisterschüler angenommen werden, bei

einem Musikverlag unter Vertrag stehen, und seine Partituren mussten nicht zuletzt von renommierten Musikern aufgeführt werden. Die Neue Musik besaß extrem hohe Zugangsbarrieren, zu denen auch der Klavierunterricht in der Kindheit gehörte. All diese Einrichtungen standen selbst noch einmal in einem Funktionszusammenhang, der die Karrieren der Akteure fast ausschließlich durch ihren institutionellen Erfolg definierte. Genau in diesem Sinne war die Neue Musik ein stark institutionalisiertes Kunstsystem, und in Bezug auf diese »innere Verfassung« des Musiksystems führte und führt die digitale Revolution zu einer »Entinstitutionalisierung der Neuen Musik«².

Aufgrund ihrer starken Technikaffinität – die Kompositionstechniken, Notationstechniken, Spieltechniken und Instrumentenbautechniken einschließt – wird die Entinstitutionalisierungsthese in Bezug auf die Neue Musik besonders evident, sie betrifft aber, in unterschiedlichen Graden, auch die anderen Künste. In der bildenden Kunst hat sich dieser Vorgang schon früher und weniger abrupt vollzogen. Zum einen war die institutionelle Abhängigkeit hier weniger stark, so dass die institutionellen Ausschlussmechanismen weniger rigide waren (man braucht eine Galerie, aber kein Orchester). Zudem konnten sich die analogen Bildtechniken der Fotografie und der Videokunst weit schneller und nachhaltiger an der Kunsthochschule und dem Kunstmarkt durchsetzen als etwa die analoge Elektronische Musik, die auf den traditionellen Aufführungsapparat verzichtet und Musiker vom Dienst suspendiert. Derart radikal konnte der Affront in den bildenden Künsten natürlich nicht ausfallen, so dass die Institutionenkritik der Avantgarde sich schon bald erfolgreich in Kunstrichtungen niederschlug, die viel weniger am Handwerk und viel stärker an Konzepten orientiert waren. Die digitalen Bildherstellungs- und Bildbearbeitungstechniken verstärken hier mehr eine Entwicklung, die mit den analogen Techniken bereits angesprungen war.

Generell lässt sich sagen: Die Digitalisierung bricht an vielen Stellen jenes Dienstleistungsmonopol der Kunstinstitutionen auf, das die Quelle ihrer institutionellen Macht war und ist. Sie schafft Alternativen zur Institution, indem sie zu einer Demokratisierung der notwendigen künstlerischen Produktions- und Distributionsmittel führt. Am wichtigsten ist sicherlich die neue Form von Öffentlichkeit, die sich für Wort, Bild und Musik durch das Internet bietet. Aber auch die Möglichkeit, Partituren und Bücher im Eigenverlag herauszugeben, der Zugang zu Spezialwissen wie etwa zu erweiterten Spieltechniken, die Option, eigene CDs und Videos herstellen zu können, mit Hilfe des Computers zu komponieren, sich unabhängig von Institutionen global zu vernetzen – all dies erhöht um *Größenordnungen* die Chance, dass jemand sich eine Identität als Künstler, Komponist und Schriftsteller aufbauen kann. Hinzu kommt, dass Künstler aus der ganzen Welt in die gut subventionierten Kunstsysteme des Westens immigrieren, weil sie nicht länger von den Informationsquellen über Studienplätze, Stipendienprogrammen, Stellenausschreibungen und Preise abgeschnitten sind.

Die These, dass die Digitalisierung der Künste zu ihrer Entinstitutionalisierung führt, heißt also nicht, dass die vielen verschiedenen Kunstinstitutionen überflüssig werden oder sich auflösen, sondern dass sie nicht mehr so stark und vor allem ausschließlich definieren können, wer ein Künstler, Komponist und Schriftsteller ist und wer nicht. Die Entwicklung bringt eine immer größer werdende Gruppe von Außenseitern hervor, die von ihrem Wissen, Können und Werken eigentlich Insider sind. Entinstitutionalisierung und Demokratisierung der Künste sind die

zwei Seiten der Medaille, die von der digitalen Revolution derzeit geprägt wird. Oder besser gesagt: die digitale Demokratisierung schafft die Möglichkeit, dass es viel, viel mehr Akteure in den elitären, anspruchsvollen und tendenziell auch schwierigen Künsten gibt als bisher. Eine andere Frage ist natürlich, ob und warum diese Möglichkeit auch ergriffen wird.

Der Künstler und die Künstlerin verkörpert einen exemplarischen, wenn nicht gar den exemplarischen Lebensstil in den westlichen Demokratien, insofern dieser ›Beruf‹ in einer nur schwer überbietbaren Weise das Versprechen einer unbeschränkten Individualisierung in sich trägt. Individualisierung wiederum ist ein Eigenwert von Demokratien; eine Gesellschaft, die es jedem freistellt, sein eigenes Glück zu finden, konvergiert zum Ideal der Selbstverwirklichung. ›Mache Dein Leben zum Kunstwerk!‹, lautet die Devise, die sich kaum anschaulicher als in den Künsten ausleben lässt – einem Feld, in dem es immer stärker um die Anerkennung und Vermarktung der eigenen Weltwahrnehmung geht.

Die Demokratisierung der Künste schafft nicht nur leere Möglichkeitsräume, sondern sie trifft in den demokratischen Wohlstandsgesellschaften auf ein passgenaues Motiv. Dieses komplextäre Zusammenspiel von technologischer Innovation und sozialer Motivation erzeugt eine prekäre Situation: Auch die exzentrischste Kunst wird zum Massenphänomen. Für die Künstler heißt dies, dass sie sich nicht länger in Kunstsystemen bewegen, in denen ihr Erfolg durch institutionell vorgeschriebene und abgesicherte Karriereschritte definiert wird, sondern dass sie auf Subventionsmärkten konkurrieren müssen, auf denen jene Institutionen die Ressourcen nach formalen Kriterien verteilen. Die Institutionen nehmen dabei selbst mehr und mehr die soziale Form einer Organisation an.

Für den Kulturjournalismus stellt diese neue Situation eine Komplexitätsüberforderung dar, die sich nicht mehr kaschieren lässt. War es bislang akzeptabel, die großen Kunstinstitutionen wie Festivals, Museen und Preise zu beobachten, so ist dieses Verfahren in einer entinstitutionalisierten Kunst kaum noch legitimiert. Die Journalisten und Zeitungleser können gleichermaßen nicht mehr davon ausgehen, dass sie mit den aktuellsten und interessantesten Entwicklungen in den Kunstszenen konfrontiert werden. Die Entinstitutionalisierung der Künste führt allgemein dazu, dass der Informationswert des Kulturjournalismus sinkt. Es gilt nicht nur immer mehr Kulturevents zu verarbeiten, sondern auch die Auswahl der Künstler durch die Kunstinstitutionen wird mehr und mehr von einer undurchschaubaren Logik der Karrierenetze bestimmt. Was der Kulturjournalismus beobachtet, sind selbstprogrammierte Moden und gerade keine in die Gesellschaft abstrahlende Kunst.

Diesem Dilemma ist theoretisch, d.h. mit der Einführung neuer normativer Unterscheidungen, nicht beizukommen; es liegt nicht auf der Ebene der Beschreibung, sondern auf der Ebene der Operationen, mit denen sich die Kunst in der Gesellschaft reproduziert. Die Diagnose wäre: Die autonome Kunst hat ein substanzielles Autonomiedefizit – ihre Kunstkritik ist nicht autonom. Das Argument habe ich detailliert in Form von »Zehn Thesen zur Kunstkritik«³ ausgearbeitet; im vorliegenden Kontext sind vor allem drei Thesen relevant:

- T3 Es gibt eine Kunstkritik, die Teil des Kunstsystems ist.
- T5 Autonome Kunst ist in sich selbst heteronom.
- T7 Autonome Kunst braucht eine autonome Kunstkritik.

Die Kunstkritik hatte ihren ursprünglichen Ort in den Feuilletons der Tages- und Wochenzeitungen und fand mit sehr unterschiedlichem Erfolg später auch einen Weg in die neuen Massenmedien wie Rundfunk und Fernsehen. Im Gegensatz zu dieser feuilletonistischen Kunstkritik entstehen wesentliche Beiträge zur Reflexion der zeitgenössischen Künste aber auch in den einzelnen Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaften an der Universität. Aufgrund ihres Wissenschafts-codes beschäftigt man sich dort aber nicht mit den aktuellen Entwicklungen in den Künsten, sondern in der Regel mit bereits etablierten und abgeschlossen Werken, deren Entstehungszeit drei, vier Jahrzehnte zurückliegt. Die wissenschaftliche Beobachterperspektive stellt keine Relevanzfragen, sondern untersucht relevante Phänomene mit einer kontrollierbaren Forschungsmethodik (deswegen auch die akademische Vorliebe für tote Dichter, Künstler und Komponisten). Weder die Feuilletonkritik noch die akademische Kunstkritik sind Teil des Kunstsystems, sondern sie gehören zwei ganz unterschiedlichen Funktionssystemen an – den Massenmedien und dem Wissenschaftssystem – und sie orientieren sich entsprechend auch an zwei unterschiedlichen kunstfremden Funktionen. Dem Journalisten geht es primär um öffentliche Meinungsbildung, dem Wissenschaftler um das Generieren von Wissen. Eine Reflexion aktueller Kunst, welche die neusten Werke, Tendenzen und Entwicklungen gedanklich erschließt, findet nur in Ausnahmefällen statt und bleibt ein Nebenjob für diejenigen, die von Berufs wegen für das große Publikum oder den kleinen Fachdiskurs schreiben.

Die Kunstkritik, die Teil des Kunstsystems ist, hat sich erst relativ spät in Gestalt von speziellen Kunst-, Musik- und Kunstzeitschriften wie *TEXTE ZUR KUNST*, *MUSIKTEXTE* oder *SINN UND FORM* ausdifferenziert. Hier kommt es tatsächlich zu einer Reflexion der zeitgenössischen Künste, die allein dem Begriff und dem Code der Kunst verpflichtet ist. Was zeitgenössische Kunst sei, worin ihr Sinn und ihre Funktion bestünde, all das kann oder (sprechen wir lieber im Konjunktiv) *könnte* am konkreten Werk mitverhandelt werden, ohne dass dabei auf systemfremde Gesichtspunkte wie Allgemeinverständlichkeit oder Methodik Rücksicht genommen werden muss. Genau diese kunstimmanente Kunstkritik ist aber nicht autonom. Sie ist nicht Teil des Ausbildungssystems an den Kunst- und Musikhochschulen, sondern zu diesem Beruf müssen sich ausgebildete Journalisten, Wissenschaftler oder Künstler selbst berufen. Im Großen und Ganzen leben die Kunstkritiker von den Brotkrumen, die am Kunstmarkt und an den Subventionstöpfen für sie abfallen, oder sie betreiben dieses Hobby auf eigene Kosten und über Querfinanzierungen jeglicher Art. Zudem werden die Beiträge entweder gar nicht oder nur mit symbolischen Beträgen honoriert.⁴ Die Kunstkritik fällt fast vollständig aus den staatlichen und privaten Stipendienprogrammen heraus und wird nicht wie die Künste durch Preise gefördert – es gibt in Deutschland einen einzigen spärlich dotierten Kunstkritikerpreis.⁵

Die Kunstkritik ist das schwächste Glied in der Kette der Kunstkommunikation, sie erfüllt fast immer eine Dienstleistungsfunktion in den verschiedenen Künsten und hat heutzutage nicht annähernd den gleichen Einfluss, wie ihn zum Beispiel Sammler, Museumsdirektoren, Kuratoren, Festivalveranstalter oder Dirigenten besitzen. Diese strukturelle Schwäche der Kunstkritik im Kunstsystem führte, einer historischen Analyse von Christian Demand folgend, zu einem Jargon von »Verklärung und Beschämung«, der die Kunst inzwischen verlässlich vor jeder kritischen »Fremdbeobachtung« durch ihr Publikum schützt.⁶ Die kunstimmanente Kunstkritik »kritisziert« heute nicht die Kunst, sondern immunisiert sie vor Kritik.

Aufgrund der mangelnden Gewaltenteilung zwischen den Künstlern, den Kunstvermittlern und den Kunstkommentatoren kommt es (wie in allen autonomen Funktionssystemen) zu massiven Heteronomieerscheinungen zweiter Ordnung. Gemeint sind damit Formen der ›selbstbestimmten Fremdbestimmung‹, die nicht etwa darauf zurückzuführen sind, dass die Politik, die Religion oder Wirtschaft direkte Vorgaben machen, welche Kunst gewollt ist und welche nicht, wie dies bei der vormodernen Kunst der Fall war (hier hatte man es mit einer Heteronomie erster Ordnung zu tun). Sondern gemeint sind jene sekundären Abhängigkeitsverhältnisse und Verbindlichkeiten, die sich innerhalb eines autonomen Kunstsystems ausbilden und Konformität im großen Stil erzeugen. Das beste Beispiel ist, dass einige wenige einflussreiche Privatsammler aufgrund ihrer finanziellen Möglichkeiten ihre ästhetischen Vorlieben in der Museenlandschaft, und schließlich auch in den Biennalen durchsetzen können, was nichts anderes als eine Refeudalisierung der Künste ist. Aber auch die immer stärker werdende Akkumulation von institutioneller Macht durch Karrierenetzwerke in den subventionierten Szenen führt letztendlich dazu, dass mehr und mehr kunstfremde Motive den Erfolg definieren. Isabelle Graw spricht von einer „Networking-Verpflichtung“ in den Kunstszenen und bemerkt zutreffend „ein guter Text, eine bemerkenswerte Ausstellung allein machen einen noch nicht zum Sachverständigen. Entscheidend ist nach meiner Beobachtung vielmehr (...) ob die Betreffenden im Milieu verankert sind und entsprechend über gute, persönliche, wenn nicht sogar freundschaftliche Kontakte zu den als maßgeblich und/oder einflussreich geltenden Akteur/innen der Kunstwelt verfügen.“⁷ Wenn aber ‚Freundschaft‘ letztendlich zum Gradmesser von ‚Sachverstand‘ wird, dann ist dies aus unserer Sicht ein klarer Fall von Heteronomie 2. Ordnung. Die gesellschaftliche Autonomie der Kunst ist also keineswegs eine Garantiekunde dafür, dass dieses ›Gesetz‹, das die Kunst ›sich selbst gibt‹, auch zu einer freien Entfaltung der Künste führt.⁸

Kommt es infolge der digitalen Revolution zu einer allgemeinen Demokratisierung der Künste, dann steigt auf der einen Seite mit der Anzahl der Akteure auch der kollektive Unmut gegenüber intransparenten und nicht nachvollziehbaren Erfolgsgeschichten – die ›Hochkultur‹ bringt ihre eigene ›Masse‹ und vermutlich auch ihre eigene Protestkultur hervor. Auf der anderen Seite wächst in den einzelnen Kunstinstitutionen der Legitimationsdruck, ihre Auswahlentscheidungen stärker zu rechtfertigen, insbesondere wenn es um die Vergabe von Steuergeldern geht. Diese Aufgabe ist aber von den Institutionen, sprich in Person von einzelnen Festivalleitern, Ausstellungskuratoren oder nach welchen Regeln auch immer zusammengestellten Gremien nicht mehr zu leisten, insofern weder die Künstler noch die Kulturmanager die Zeit, den Überblick, die Ausbildung und die Unabhängigkeit mitbringen, mit der neuen Komplexität einer demokratisierten ›Hochkulturkunst‹ umzugehen. Der Ausweg wäre eine neue Form von sozialer Intelligenz: eine autonome Kunstkritik.

Praktisch hieße dies, dass die staatliche Subventionierung sich nicht nur auf die Künstler, sondern auch auf ihre Kritiker erstrecken müsste, was Stipendien, Preise, Ausbildungs- und Lehrmöglichkeiten an den Hochschulen, aber auch die Projektförderung durch Kulturstiftungen betreffen müsste. Am wichtigsten und nachhaltigsten wäre es aber, einen Weg zu finden, dass die Kunstkritikzeitschriften ihren Autoren angemessene Honorare zahlen – und ›angemessen‹ könnte heißen, dass sie den Gehältern von Kulturmanagern entsprechen. Wenn man die staatliche Subventionierung autonomer Kunst befürwortet – sprich wenn man die Autonomie der

Kunst als einen Eigenwert demokratisch verfasster Gesellschaften ansieht –, dann ist es nur konsequent, auch für die Ausbildung eines Subventionsmarkts für kunstkritische Texte zu plädieren, so wie es diesen für Kunstprojekte in aller Sparten bereits gibt. Sollte sich ›Kunstkritik‹ als ein kulturrelevantes Thema etablieren, würden sich aller Voraussicht nach auch entsprechende Stiftungen gründen, welche sich auf dieses Kulturfeld spezialisieren. Aber auch die jüngst von Hanno Rauterberg ins Spiel gebrachte Idee einer »Akademie für Kunstkritik« würde dazu beitragen, dass die immanente Kunstkritik sich aus den Interessenverflechtungen und Abhängigkeiten im Kunstsystem herauslöst.⁹

Die Texte einer autonomen Kunstkritik müssen jederzeit öffentlich zugänglich sein, d.h. man muss sie online ohne großen Aufwand und ohne Kostenbarriere abrufen können. Gerade für die Kunstkritik bietet die Digitalisierung eine große Chance, insofern jetzt die Möglichkeit entsteht, Kunstkritik-Portale einzurichten, welche Besprechungen, Analysen und Interpretationen sammeln, sortieren und vergleichbar machen. Eine solche vernetzte Kunstkritik könnte auch ihre verlorene meinungsbildende Kraft zurückgewinnen, wenn sie nicht in den Printmedien verstreut bleibt. Zudem würde sie der fatalen Tendenz zur Einkapslung der Kunstszenen und ihrer narzisstischen Beschäftigung mit sich selbst entgegenwirken. Man könnte darüber nachdenken, ob sich der Ankauf von Texten durch solche Portale aus den unabhängig voneinander agierenden Kunstzeitschriften nicht sponsern oder subventionieren ließe. Das Kulturjournal EUROZINE ist ein solches Internetportal, das besonders lesenswerte Texte anderer Kulturzeitschriften auswählt und online wiederveröffentlicht. Auf jeden Fall gibt es jetzt die Möglichkeit, die an verschiedenen Orten und Zeiten entstandenen Texte zusammenzuführen. Ein Zeichen für den Grad der Autonomisierung von Kunstkritik, ist, ob es auf solchen Plattformen zu einer autopoietischen Selbstorganisation von Kriterien kommt, mit denen die Qualität der eingestellten Texte bewertet wird. Die andere Option wäre, dass das Portal mit der eigenen Auswahl und dem eigenen Namen für diese Qualität bürgt.

Bislang haben die Institutionen der Kunst wie ein passiver Filter gewirkt: Nur wer Zugang zu den Institutionen wie Hochschulen, Museen, Konzerte, Preise, Stipendien erhielt, wer von den Institutionen als Künstler in der Öffentlichkeit präsentiert wurde, war als ernstzunehmender Künstler auch in der Öffentlichkeit präsent. Die Entinstitutionalisierung der Künste führt dazu, dass Künstler auf einem globalisierten Annerkennungsmarkt innerhalb *und* außerhalb der Institutionen agieren und diese infolgedessen ihre Definitionsmacht verlieren, wer jeweils dazugehört und wer nicht. Wenn die Institutionen in einer digitalisierten Welt aber nicht mehr als passive Hochkulturfilter funktionieren, muss diese Leistung durch aktive Filter erbracht werden, die nicht den Zugang regulieren, sondern permanent Wertunterscheidungen treffen – genau dies wäre die Funktionsstelle für eine autonome Kunstkritik.

Eine autonome Kunstkritik als aktiver Kulturfilter würde eben nicht passiv über institutionelle Macht oder Verkaufspreise das öffentliche Interesse regulieren, sondern aktiv über eine ästhetisch und intellektuell geschärften Beobachtung von Kunstwerken die Aufmerksamkeitsmärkte strukturieren. Georg Frank hat in seiner *Ökonomie der Aufmerksamkeit* unter anderem die Frage gestellt, ob und wie sich angesichts der immer unschärfer werdenden Grenzverläufe zwischen hoher und populärer Kultur diese beiden Kultursphären noch unterscheiden lassen und macht diesen Unterschied an zwei verschiedenen Kompetenzen fest: »Kompetent in der Her-

stellung und Verbreitung populärer Kultur ist, wer direkte Publikumserfolge vorweisen oder glaubhaft versprechen kann. Kompetent im hohen Fach ist nur, wer Anerkennung seitens derer findet, die ihrerseits für kompetent gelten.«¹⁰ Wenn die Entscheidungskompetenz nun mehr und mehr den Kulturmanagern, Agenten und Sammlern zuwächst, dann wäre das Fehlen einer autonomen Kunstkritik auf diesen Aufmerksamkeitsmärkten ein klares Zeichen von systemischer Inkompetenz.

Eine autonome Kunstkritik folgte keinem Kriterienkatalog, sondern würde multiperspektivisch verfasst sein. Es gibt keine letzte Gewissheit, ob der Sinn und die Funktion der Kunst nun in der ästhetischen Entlastung, in der Gesellschaftskritik, in der ästhetischen Erfahrung oder in der Provokation neuer gesellschaftlicher Selbstbeschreibungen besteht, aber es gibt gute Gründe, die für oder gegen solche Konzeptionen sprechen. Eine autonome Kunstkritik würde mit offenen Karten spielen, sie kommunizierte mit, von welchen kunstphilosophischen Hintergrundprämissen sie ihre kunstkritischen Urteile fällt und setzte sich und die von ihr beobachtete Kunst einem Vergleich aus.

Eine autonome Kunstkritik würde für den Kulturjournalismus die Vorarbeit leisten, die er aufgrund einer nicht zu bewältigenden Informationsfülle schon längst nicht mehr leisten kann. Es ist eine aus dem 19. Jahrhundert stammende und auf diese Zeit zugeschnittene Idee, dass die journalistische Kunstkritik in einer direkten Beobachtung der Kunst eine öffentliche Meinung zum aktuellen Stand der Kunst bilden kann. Viel stärker und offenkundiger als bisher besteht die Arbeit des Kulturjournalismus in einer professionellen Sortierleistung und Komplexitätsreduktion. Dieser beschränkt sich nicht länger auf die Beobachtung der ›realen Welt‹, sondern informiert sich mehr und mehr in den ›virtuellen Welten‹ mit ihren Websites, Blogs, Kommentaren, Bildergalerien und Videos. In diesem Szenario wäre es wünschenswert, wenn der Kulturjournalismus auf die Expertise einer autonomen Kunstkritik zugreifen könnte.

Anmerkungen

- 1 Bürger, Peter (1974): *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt/Main, S. 28.
- 2 Die entsprechende Theorie ist ausgearbeitet in Lehmann, Harry (2010): *Zur Entinstitutionalisierung der Neuen Musik*. In: Kreidler/Lehmann/Mahnkopf: *Musik, Ästhetik, Digitalisierung – Eine Kontroverse*. Hofheim, S. 151-167.
- 3 Lehmann, Harry (2008): *Zehn Thesen zur Kunstkritik*. In: *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken*, Heft 714/2008, S. 982-994, sowie in: *Autonome Kunstkritik*. Berlin, Kadmos 2012.
- 4 »Der Honorarsatz bei einer gut situierten Musikzeitschrift liegt für einen dreitägigen Festivalbericht, also für rund fünfzehn Stunden Arbeit, bei sechzig Euro (brutto) = vier EUR Stundenlohn, von denen auch die Spesen zu begleichen sind. Nauck, Gisela: *Der Markt richtet es nicht*. Unvollständige Skizze zur Problematik heutiger Musikpublizistik. In: *Positionen. Texte zur aktuellen Musik*, 85/2010, S. 10.
- 5 Die Arbeitsgemeinschaft Deutscher Kunstvereine (ADKV) vergibt seit 1999 jährlich den ADKV-ART COLOGNE Preis für Kunstkritik, im Jahr 2011 beträgt das Preisgeld 3.000 Euro.
- 6 Demand, Christian (2003): *Die Beschämung der Philister. Wie die Kunst sich der Kritik entledigte*. Springe, S. 12-17.

- 7 Graw, Isabelle: „Nur für Kenner – Malereiexperten und ihr Gegenstand. Ein Durchgang in sechs Schritten.“, in: *Kunstvermittlung in den Medien*, hrsg. von J. Nida-Rümelin u. J. Steinbrenner, Ostfildern: Hatje Cantz 2011, S. 15, 10.)
- 8 So zeigt Wolfgang Ullrich in einem ›Systemvergleich‹, wie auch die autonome ›Westkunst‹ in einem Zustand der »Mononomie« erstarren kann, in dem – genau so wie in der heteronomen ›Ostkunst‹ – nur noch ein einziges Gesetz der Kunstbeobachtung herrscht. Ders. (2012): *Autonome Kunst – Eine Gefahr für die Kunstkritik?*. In: Lehmann, Harry (Hg.): *Autonome Kunstkritik*. Berlin.
- 9 Rauterberg, Hanno (2012): *Wer kritisiert die Kritiker? Warum wir eine Akademie für Kunstkritik brauchen*. In: Lehmann, Harry (Hg.): *Autonome Kunstkritik*. Berlin.
- 10 Frank, Georg (2007): *Ökonomie der Aufmerksamkeit*. München, S. 161.