

Zehn Thesen zur Kunstkritik

HARRY LEHMANN

in: Autonome Kunstkritik, Berlin: Kadmos, 2012.

Ein philosophisches Thema ist anfangs und für sich gesehen weder interessant noch relevant. Man diskutiert es nicht in der Öffentlichkeit, es ist kein Forschungsgegenstand, und es existiert auch nicht als zeitloses Problem in der Philosophie. Vielmehr konstruiert sich die Philosophie die Fragen, auf die sie zu antworten versucht, selbst, und es gehört zu ihren genuinen Aufgaben, die Bedeutsamkeit ihres angeschnittenen Themas mitzubegründen. Auch Politiker, Wissenschaftler oder Künstler können Themen setzen, doch dies geschieht aufgrund von sozialen Konflikten, spektakulären Experimenten oder ästhetischer Evidenz, nicht aber im Medium des Begriffs. Es ist die transparente Komplexität philosophischer Begriffskonstellationen, in denen Sachthemen eine Relevanz erlangen können, die sie vordem nicht besaßen. Ein solches Thema – und hier ist bereits die erste These formuliert – ist die Kunstkritik:

These 1: Die Kunstkritik wird zu einem entscheidenden Thema für die zeitgenössische Kunst.

Eine Veränderung der Form, in der über Kunst kommuniziert wird, vermag auch die Künste nachhaltig zu verändern. So besitzt die Kunst heute in Bezug auf ihre Kritik ihr größtes Innovationspotential. In der gegenwärtigen historischen Konstellation ist es die Kunstkritik,

die zu einem neuen evolutionären Attraktor der Kunst werden kann.

Angesichts der Vielfalt und Ausdifferenziertheit der verschiedensten Künste scheint jede generalisierende Rede von ›der zeitgenössischen Kunst‹ oder ›der Kunstkritik‹ problematisch zu sein. Was berechtigt zu der Annahme, dass der Kollektivsingular ›Kunst‹ – der nicht nur die bildende Kunst, sondern auch Musik, Architektur und Literatur unter sich befasst – mehr als eine leere Wort-hülse ist? Die Einheit der Künste lässt sich nicht anhand ihrer Werke, nicht in Bezug auf die Künstler und nicht mit Blick auf den Rezipienten bestimmen, sondern Kunst ist, was im Kunstsystem als ›Kunst‹ kommuniziert wird. Diese Bestimmung hat wiederum nichts mit der Simplifikation zu tun, nach der alles Kunst ist, was man als Kunst definiert. Die Möglichkeiten, etwas zur Kunst zu erklären, sind viel eingeschränkter, als man beim Anblick eines Gebrauchsgegenstandes im Museum denken mag. Sie sind immer an die Eigenlogik der Kunst und ihrer Geschichte gekoppelt, und über eine solche Eigenlogik verfügt wiederum nicht jede beliebige Entität in der Welt, sondern nur ein autonomes Kommunikationssystem, wie es die Kunst ausgebildet hat. Unter dieser Voraussetzung lässt sich die probleminduzierende These formulieren:

These 2: Der Materialfortschritt ist ein vergangenes Kriterium für die Kunstkritik.

Dass die Künste ins Stadium der Postmoderne eingetreten sind, heißt, dass sie sich nicht mehr nach der Logik der historischen Avantgarde entfalten. Diese Logik war im Wesentlichen eine Überbietungslogik, die sich an den errungenen ›Materialfortschritten‹ in den einzelnen Genres orientierte. Indem immer neues und im Vergleich

zur ästhetischen Tradition kunstfremdes Material in den einzelnen Gattungen erschlossen wurde – seien es nun Gegenstände des alltäglichen Gebrauchs in der bildenden Kunst, Vierteltöne in der Neuen Musik oder Bewusstseinsströme in der Literatur –, konnte der Eindruck entstehen, dass sich dieses Programm der Avantgarde, Kunst über eine Negation vorhandener Traditionsbestände zu generieren, unendlich fortschreiben lässt. Eine solche Selbstbeschreibung wurde in dem Moment brüchig, als es zu einer systemischen Re-Inklusion alter Medien und Gattungen mit ihren traditionellen Darstellungssystemen und Kompositionstechniken kam und zum Beispiel die Figur in der Malerei oder tonale Versatzstücken in der Neuen Musik enttabuisiert wurden. Den Beginn der Postmoderne markieren derartige ›Materialrückschritte‹, was letztendlich dazu führte, dass die Konzeptkunst und das Tafelbild, die Skulptur und die Installation gleichermaßen documentatauglich wurden, sprich heute für den avanciertesten Stand der Künste stehen können.

Angesichts dieser Entwicklung bedarf es eines anderen Modells, um die Kunst der ästhetischen Moderne zu beschreiben. Weder wurde das Kunstwerk durch künstlerische Prozesse ersetzt, auch wurden die alten Medien wie Skulptur und Malerei von den neuen Medien der Fotografie und Installation nicht einfach verdrängt, noch hat die Konzeptkunst die ästhetische Kunst überwunden, sondern die avancierte Kunst ist heute ästhetisch *und* konzeptionell zugleich, sie ist werkhafte *und* prozessual, und sie entsteht sowohl in alten *als auch* in neuen Medien. So ist zu konstatieren, dass die Modernität der Künste nicht länger an ihren Materialfortschritten abzulesen ist, sondern dass der Materialfortschritt im Rückblick auf die Kunstgeschichte der letzten anderthalb Jahrhunderte der

immanenten Ausdifferenzierung des Kunstsystems diene. Dieser Zugewinn an inneren Freiheitsgraden markiert die Zäsur zur traditionellen Kunst und konstituiert die Kunst der Moderne.

Selbstverständlich kann man nach wie vor mit dem Material der Kunst experimentieren und Überraschendes produzieren, aber solche Innovationen haben nicht den gleichen evolutionären Effekt für die Kunst, wie zu Zeiten der historischen Avantgarde: Sie verändern nicht mehr ihren Begriff, sie emanzipieren die Kunst nicht mehr von ihrer Tradition, sie machten die Kunst nicht mehr modern. Dieser Einsicht entspricht das Selbstverständnis der ästhetischen Postmoderne, die sich als Kunst *nach* der Moderne versteht – als Kunst nach dem Materialfortschritt, der den Kunstbegriff zu verändern vermag.

Die Frage ist, ob der Kunstkritik heute ein vergleichbares Innovationspotential zukommen könnte wie einst dem ›Material‹. Vermag die Kunstkritik als ein funktionales Äquivalent für Materialfortschritt einzuspringen, welcher die Kunstevolution gut anderthalb Jahrhunderte vorangetrieben hat? Doch zuvor wäre zu klären, von welcher Kunstkritik überhaupt die Rede ist, was zu der Zwischenthese führt:

*These 3: Es gibt eine Kunstkritik,
die Teil des Kunstsystems ist.*

›Kunstkritik‹ ist ein weites Feld und blockiert als alltags-sprachlicher Begriff jede noch so vorsichtige Argumentation. Thematisiert die Philosophie ein derart prekäres Phänomen, dann kann sie seine Beschreibung unmöglich so belassen, wie sie ist. Vielmehr wird sie den Begriff auf Probleme hin zuschneiden, die im Fokus ihrer Theorie-modelle erst sichtbar werden. Wenn von ›Kunstkritik‹ die

Rede ist, dann wird man zunächst an die feuilletonistische Tageskritik mit ihren Buch-, Ausstellungs-, Film-, Theater- und Konzertbesprechungen denken. Ihre primäre Funktion besteht darin, ein potientielles Publikum über aktuelle Ereignisse in der Kunstwelt zu informieren und ein pauschales Urteil zu formulieren, ob es sich lohnt, diese Kunst zu rezipieren oder nicht. Entsprechend kann sich hier nur eine Kritik mit begrenzter Tiefenschärfe ausbilden, die eindeutig den Massenmedien und nicht dem Kunstsystem zuzuordnen ist; dies hat vor allem etwas mit Termindruck und der Forderung nach Allgemeinverständlichkeit zu tun, unter der diese Form von Kunstkritik steht.

Die Literatur-, Musik- oder Kunstwissenschaften (im engeren Sinne) übernehmen zum Teil Aufgaben der Kunstkritik, doch handelt es sich letztendlich um forschende Disziplinen, die, wie es der Name sagt, zum Wissenschaftssystem gehören. In der Literaturwissenschaft garantieren zum Beispiel hermeneutische, marxistische, dekonstruktivistische oder psychoanalytische Literaturtheorien den wissenschaftlichen Umgang mit Literatur. Mit solchen Theorieansätzen wird ein methodisches Wissen über Gedichte, Romane oder Essays generiert – und genau dies unterscheidet eine wissenschaftliche Lesart von allen anderen Lesarten wie etwa der Literaturkritik.

Sowohl die feuilletonistische Kunstkritik als auch die Kunstwissenschaften sind nicht Teil des Kunstsystems. Nur eine systemimmanente Kunstkritik, die konstitutiv für die Gegenwartskunst ist und nicht bloß reaktiv agiert, könnte eine innovative Funktion für die Künste erfüllen. Gibt es eine solche interne Kunstkritik überhaupt? Im Blick stehen Beiträge, die sich in den Fachjournalen der einzelnen Kunstszene, in den Ausstellungskatalogen der bildenden Künstler, den Programmheftbeiträgen zur

Neuen Musik, bei Podiumsdiskussionen oder Gesprächskonzerten finden und keinem anderen Gesichtspunkt als dem der Kunst verpflichtet sind oder besser gesagt: verpflichtet zu sein brauchten. Es geht im Prinzip allein um die Erschließung des je einzelnen Werkes, ohne dass hierbei noch Rücksicht auf ein breites Publikum oder auf wissenschaftliche Methoden genommen werden müsste. Dieser Bereich der Kunstreflexion bildet die Sphäre einer systemimmanenten Kunstkritik aus.

Praktisch kommen natürlich auch aus den Kunstwissenschaften und den Massenmedien Impulse zu einer solchen Tiefenanalyse der Werke. Aber dies sind immer Ausnahmen von der Regel, die sich nicht normalisieren lassen. Vor allem beziehen sich diese Kritiken immer schon auf die wenigen durchgesetzten Künstler, die man kennt, und in Bezug auf die der Beitrag einen hohen Informations- bzw. Forschungswert besitzt. Nur in diesem Grenzfall werden solche Texte für die Massenmedien bzw. für eine der Kunstwissenschaften anschlussfähig. Die Rückkoppelungseffekte ins Kunstsystem, die sich durch eine solche externe Ausnahmekritik ergeben, sind aufgrund ihrer hohen Selektivität viel zu schwach; sie bleiben sporadisch und besitzen keine nachhaltige Wirkung. So stellt eine systemimmanente Kunstkritik ein Desiderat dar, vorausgesetzt, dass die Kunstreflexion kein nachträgliches, sondern ein konstitutives Moment der Kunst ist. Entsprechend wäre die These einzulösen:

*These 4: Die Reflexion über Kunst ist
konstitutiv für die Kunst.*

Zu den wichtigsten Errungenschaften der historischen Avantgarde gehört der Nachweis, dass es Kunst geben kann, die sich nicht mehr direkt über ästhetische Wahr-

nehmungen erschließt. Die Konzeptkunst markiert in dieser Entwicklung einen Endpunkt, der symptomatisch für alle zeitgenössische Kunst ist. Sie verfährt auf der Seite ihrer Produktion hochgradig konzeptuell und wurde auf der Seite ihrer Rezeption extrem kommentarbedürftig. Avancierte Kunst ist theorieimprägniert und versucht derart in die heißen Reflexionszonen der Gesellschaft einzudringen. Nachdem sich Neuheit im Kunstsystem nicht mehr allein über Materialfortschritte erzeugen lässt, und seitdem in der Postmoderne auch wieder der Gebrauch alter Materialien, Medien und Formensprachen zulässig wurde, bedürfen auch die Tafelbilder, Skulpturen, Kompositionen und Gedichte einer rettenden Kritik: Einer Kritik, welche das je konkrete Werk vor dem Vorurteil bewahrt, dass alles schon einmal da gewesen sei. Selbst die Kunstwerke der perpetuierten Avantgarde werden redundant, nachdem sie ihre eigene Tradition ausgebildet haben und mit bereits musealisierten Innovationen vergleichbar geworden sind. Der Neuheitswert der aktuellen Kunst verschiebt sich entsprechend mehr und mehr vom ästhetischen Material zum ästhetischen Gehalt – also in Schemata der ästhetischen Erfahrung, die dem Kunstwerk eingeschrieben sind und die in einer Werkinterpretation welthaltig werden.

Dass Kunst, einschließlich der Literatur, etwas ›Unaussprechliches‹ hat, steht mit der Idee einer systemimmanenten Kunstkritik nicht in Konflikt: Auch die avancierteste Kunst wird im Medium der ästhetischen Erfahrung und nicht im Medium der Sprache produziert und rezipiert. Entscheidend ist aber, dass die ästhetische Erfahrung in der Moderne selbst noch einmal konzeptualisiert wird. Die Versprachlichung avancierter Kunst wird damit zu einer Bedingung ihrer Erfahrbarkeit, was weder

in der traditionellen noch in der unterhaltenden Kunst in dieser Weise der Fall ist.

Dass die Kunstkritik heute zum entscheidenden Thema für die Kunst wird, ist mithin das Ergebnis einer immanenten Entwicklung des Kunstsystems selbst. Die Materiallogik fällt als das entscheidende Kriterium zur Beurteilung neuer Kunst aus, doch dieses historisch entstandene Wertevakuum lässt sich durch eine andere Praxis der Kunstreflexion kompensieren. Damit ist eine Situation entstanden, in der es einen gesteigerten Bedarf nach immanenter Kunstkritik gibt. Das heißt nicht, dass sich eine solche Kritikform automatisch durchsetzen wird, denn letztendlich fehlen dem Kunstsystem, wie es derzeit beschaffen ist, die Voraussetzungen hierfür. Vor allem mangelt es der immanenten Kunstkritik an Eigenständigkeit und Autonomie.

These 5: Autonome Kunst ist in sich selbst heteronom.

Diese paradoxe These markiert ein Autonomieproblem der Kunst, für dessen Beschreibung die begrifflichen Mittel fehlen. Die Blindstelle aller Autonomieästhetiken ist, das es einen Umschlagpunkt von systemischer Selbstbestimmung in systemimmanente Fremdbestimmung gibt. Der gebräuchliche Autonomiebegriff ist unterkomplex in Bezug auf die komplexen Abhängigkeitsverhältnisse, in denen sich die zeitgenössische Kunstkommunikation abspielt, so dass man hier eine zusätzliche begriffliche Differenzierung einführen muss: Es gilt eine primäre von einer sekundären Autonomie, oder kurz gesagt, eine Autonomie erster und zweiter Ordnung zu unterscheiden. In Analogie dazu wäre auch der Heteronomiebegriff zu differenzieren.

Unter einer Autonomie erster Ordnung ist wie gewöhnlich die Unabhängigkeit der Kunst von kunstfremden

Gesichtspunkten wie Macht, Geld, Wissen und Religion zu verstehen. So war die mittelalterliche Kunst keine autonome Kunst, weil ihre Formentscheidungen in der Architektur des Kirchenbaus, der Ikonenmalerei oder der liturgischen Musik in einer kunstfremden religiösen Funktion begründet waren, nämlich der Darstellung der Heilsgeschichte und der Vermittlung der Heiligen Schrift. Von solchen Vorgaben hat sich die moderne Kunst emanzipiert, sprich sie hat zu jeder Zeit die Möglichkeit, sich selbst das Gesetz zu geben, nach dem sie ihre Werke produziert. Diese Autonomie erster Ordnung ist der modernen Kunst nur indirekt streitig zu machen, nicht zuletzt ist sie ihr hierzulande als Kunstfreiheit verfassungsmäßig verbürgt. Was mit diesem basalen Begriff von Kunstautonomie aber nicht in den Blick kommt, ist, dass das Kunstsystem bestimmte Autonomieprobleme internalisiert.

So wie sich das Problem der menschlichen Freiheit nicht ein für alle Mal in den Griff bekommen lässt und jede errungene Freiheit neue Formen der Unfreiheit generiert, so wartet auch hinter jedem Autonomiegewinn der Kunst eine neue Form der Heteronomie. Die Selbstgesetzgebung der avancierten Kunst steht nicht in Frage, aber es kommt im ausdifferenzierten Kunstsystem zu internen Abhängigkeiten, die man als Heteronomie zweiter Ordnung bezeichnen kann. Gemeint sind damit jene Formen der selbstbestimmten Fremdbestimmung, bei denen sich die Werturteile über gelungene und misslungene Kunst systemimmanent programmieren lassen – und zwar wiederum über vollkommen kunstfremde Gesichtspunkte. Nur werden sie diesmal nicht von außen, aus der Wirtschaft, der Religion oder aus der Politik in die Kunst hineingetragen, sondern es sind die Interessen der Teilnehmer des Kunstsystems selbst, die hier systematisch ins Spiel kommen.

Mehr noch als in allen anderen Bereichen der Gesellschaft muss jeder Akteur im Kunstsystem seine Arbeitschancen über Verbindlichkeiten zu anderen Akteuren optimieren, und dies heißt eben auch, sich erfolgreich in einem personalen Netzwerk zu organisieren. So ist das Leben, könnte man sagen: eine Konstante des Daseins, die sich konstatieren, aber nicht moralisieren lässt. Dies ist richtig und falsch zugleich, denn im Blick stehen nicht nur private, sondern auch soziale Verhältnisse. Je autonomer, je irritationsresistenter und je abgeschotteter eine Gesellschaft, ein Subsystem, eine Organisation, ein Unternehmen oder ein Verein ist, desto größer wird die Wahrscheinlichkeit, dass die inneren Macht- und Verteilungskämpfe die Eigenwerte dieser Institution unterminieren. Es geht auf der kommunikativen Oberfläche um politische Ziele, avancierte Kunst oder um neues Wissen, letztendlich breiten sich aber Tauschverhältnisse in den sozialen Subsystemen aus, unter denen nur noch mit der kleinen Münze persönlicher Vorteile gehandelt wird. Selbst wenn sich die Theorie als richtig erweisen sollte, dass die Weltgesellschaft im Begriff steht, sich als ›Netzwerkgesellschaft‹ zu formieren, so kommt aus diesem Grund der Netzbildung kein Wert an sich zu. Vielmehr wird es mehr und mehr darauf ankommen, die gesellschaftlich kompatiblen von den gesellschaftlich inkompatiblen Netzwerkformen zu unterscheiden, und hier könnte das Kunstsystem sich als ein geeignetes Experimentierfeld erweisen.

Die Frage, die sich an diese Diagnose anschließt, ist natürlich, unter welchen Bedingungen das autonome Kunstsystem dazu neigt, seine Autonomie in dieser Weise zu verspielen, und vor allem, ob die aktuelle Kunst zu solchen Heteronomieerscheinungen zweiter Ordnung tendiert oder nicht. Die historische These hierzu lautet:

*These 6: Die postmoderne Kultur erzeugt eine
strukturelle Heteronomie zweiter Ordnung.*

Von ihrem ganzen Selbstverständnis her ist die aktuelle Kunst postmodern. Sie definiert sich über eine Abgrenzung gegenüber Geltungsansprüchen der Klassischen Moderne und der Avantgarde, die auf ihrer Innenseite über das Kriterium des Materialfortschritts und auf ihrer Außenseite über das Kriterium eines relevanten Welt- oder Gesellschaftsbezugs gekennzeichnet waren. Nachdem die Idee des linearen Materialfortschritts in vielen Gattungen an seine Grenzen gestoßen ist und sich die erhoffte Versöhnung zwischen avanciertester Kunst und gesellschaftlichem Leben als nicht überlebensfähig erwies, erweiterten sich die Urteilsspielräume für die Kunst enorm. Infolgedessen setzte die kulturelle Postmoderne ›Pluralität‹ als einen Positivwert und führte den universellen Nachweis, dass sich jede normative Differenz dekonstruieren lässt. Man konnte auf einmal mit viel weniger Gewissheit sagen als bisher, welche Kunst gelungen war und welche nicht, ob ein Werk eine historische Zäsur darstellt oder die Kunstgeschichte nur reproduziert.

In der Postmoderne gerät das Kunstsystem in einen Modus verminderter Urteilskraft in Bezug auf Qualität und Rang ihrer neusten Werke. Dieser Kriterienmangel muss in irgendeiner Weise kompensiert werden, da ein Funktionssystem Entscheidungen, die anstehen, nicht einfach nicht treffen kann. Wenn aber die kunstspezifischen Kriterien nicht greifen, wird es wahrscheinlich, dass kunstfremde Werte in diese Entscheidungslücke einspringen. Deshalb wird in der Postmoderne die Kunst besonders anfällig für Heteronomieerscheinungen zweiter Ordnung, die in den verschiedenen Künsten je verschieden in Erscheinung treten.

In der bildenden Kunst etwa bestimmen wenige Supersammler, welche Künstler sich auf dem Kunstmarkt etablieren können. Im Unterschied zu anderen Künsten hat man es hier mit Wertgegenständen wie Bildern, Skulpturen und Installationen zu tun, die sich als Originale erwerben und mit sozialem Distinktionsgewinn ausstellen lassen. Die typische Heteronomieerscheinung zweiter Ordnung ist, dass die Kunst zu einem bloßen Spekulationsobjekt wird. Prekär wird diese Tendenz, wenn einzelne Akteure, seien es nun Sammler, Galeristen oder auch Künstler, so einflussreich werden, dass sie ihre Werke auch in den Museen der zeitgenössischen Kunst durchsetzen können. Es gibt genügend Optionen, die Nobilitierungsprozesse von Kunst mit Hilfe von Geld zu steuern. Allein schon die Möglichkeit, eine große Werkschau zu finanzieren und sie in einer Stadt öffentlichkeitswirksam zu präsentieren, erzeugt einen symbolischen Mehrwert, den vordem nur Museumsdirektoren verteilen konnten. 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.

Im Literaturbetrieb vermögen wiederum einige wenige fernsehpräsenste Kritiker das Leserinteresse zu kanalisieren, obwohl sie eigentlich nur einen feuilletonistischen Blick auf die besprochenen Bücher werfen. Auch hier ist es weniger der Wert der Literatur als deren Medienpräsenz, die zählt. Zu einer Heteronomie zweiter Ordnung kommt es dann, wenn der Literaturbetrieb diese ästhetischen Urteile internalisiert und Verlage etwa ihre Autoren auf dieses massenmedial erzeugte literarische Klima hin zu lektorieren beginnen.

Im Neue-Musik-System entsteht die Anfälligkeit für selbstbestimmte Fremdbestimmung vor allem daraus, dass diese Szene sehr klein, überschaubar und hermetisch ist. Viele Kompositionen, die hier entstehen, kommen nur ein einziges Mal zur Aufführung und werden kein zweites Mal gespielt; vor allem aber gibt es kaum ein Publikum, das nicht auf die eine oder andere Weise Teil dieses Subsystems ist – also Neue Musik komponiert, aufführt oder lehrt. Entsprechend hängen die Karrierechancen junger Komponisten in einem ganz erheblichen Maße von der Protektion ihrer Lehrer und dem persönlichen Wohlwollen einiger weniger Festivalveranstalter, Radioredakteure und Musikverleger ab.

Wiederum möchte man an dieser Stelle einwenden, dass die Kunstszenen schon immer so funktioniert haben und dass es keinen Grund gibt, hier in Alarmismus zu verfallen. Jede Institution bringt ihre eigenen Institutionsprobleme hervor; wo ist das Problem, oder besser gefragt: So what? Das Argument ist historisch, das heißt, nicht offensichtlich. Es besagt, dass aus diesem unspektakulären Normalbetrieb der Kunstszenen genau dann ein fundamentales Autonomieproblem entsteht, wenn der bislang geltende Wertekonsens der Moderne aufgekündigt wird. Sobald solche starken Gesichtspunkte wie Neuheit, Materialfortschritt, Wahrheitsbezug oder Gesellschaftskritik ihre Attraktionskraft verlieren und aufhören, als Kristallisationskerne ästhetischer Urteile zu wirken, verwandeln sie sich in reine Geschmacksurteile, die nicht mehr im öffentlichen Streit gehärtet werden. Aufgrund dieses historisch entstandenen, strukturellen Urteilsdefizits tendiert das Kunstsystem dazu, in sich heteronom zu werden. Ist diese Systemanalyse zutreffend, dann stellt sich die Anschlussfrage, ob die Kunst diesen

Autonomieverlust aus eigener Kraft kompensieren kann. Die diagnostische These hierzu lautet:

*These 7: Autonome Kunst bedarf
einer autonomen Kunstkritik.*

Es gibt zwei Optionen, wie das Kunstsystem auf systemimmanente Autonomieverluste reagieren kann: Entweder die Heteronomieerscheinungen zweiter Ordnung schlagen auf die Struktur des Kunstsystems durch und nehmen die Form einer Heteronomie erster Ordnung an, oder aber die immanente Autonomie der Kunst kann sich auf einem anderen Selbstreflexionsniveau der Kunst restabilisieren.

Im ersten Fall ist vor allem eine direkte Abhängigkeit der Kunst von ökonomischen Gesichtspunkten zu erwarten, also von der Verkäuflichkeit neuer Bücher, von den Auslastungszahlen der Opernhäuser und Theater, den Besucherrekorden in den Ausstellungen oder der Vermarktbarkeit von Sängern und Solisten. Die ästhetischen Urteile verfilzen unentwirrbar mit wirtschaftlichen Kalkülen. Da die Kriterien zwischen gelungener und misslungener Kunst extrem indifferent geworden sind und ihre Unterscheidungskraft eingebüßt haben, muss die Bedeutsamkeit von Kunst auf anderen Wegen hergestellt werden. Deshalb sind mehr und mehr Künstler auf Selbstvermarktung angewiesen und gehen dazu über, sich über Agenten vertreten zu lassen. Deswegen bildet sich im Kunstsystem ein eigenständiges Segment des Kulturmanagements aus, das die Zugänglichkeit von Kunst in der Öffentlichkeit reguliert.

Der primäre Wert, an dem sich Kulturmanager orientieren, ist nicht die Durchsetzung der künstlerisch anspruchsvollsten Positionen, sondern die effiziente Organisation und der Unternehmenserfolg eines Kulturbetriebes. Es

wäre unsinnig, eine Profession aufgrund ihrer Professionalität zu kritisieren; der Punkt ist vielmehr, dass diese Berufsgruppe aufgrund einer allgemeinen Urteilsindifferenz *en passant* in die Lage versetzt wird, die Rangunterschiede in der Kunst zu definieren. Solange ›Kulturmanagement‹ kein Ausbildungsfach war und nicht eine eigene Klasse von Spezialisten hervorgebracht hat, war dieses Problem nicht virulent, sondern konnte ›idealistisch‹ aufgelöst werden: von Galeristen und Museumsdirektoren, die sich als Teil einer künstlerischen Bewegung begriffen, oder von Komponisten, welche eine Operntendanz als Dienst an der Musik verstanden. Je mehr allerdings organisatorische und betriebswirtschaftliche Gesichtspunkte in den Vordergrund treten, desto unattraktiver wird diese Form der Selbstverwaltung für die Künstler, und desto mehr erfordern solche Positionen ausgebildete Spezialisten.

Es dürfte in einem ausdifferenzierten Kunstsystem unumgänglich sein, dass sich ein professionelles Kulturmanagement ausbildet, doch es besteht keine Notwendigkeit, dass es nach kunstfremden Effizienzgesichtspunkten kunstrelevante Entscheidungen trifft. Die Alternative zu diesem Autonomieverlust wäre, den Grad an Selbstbeobachtung von Kunst im Kunstsystem zu steigern. Prädestiniert hierfür ist die Kunstkritik, und zwar genau genommen nicht die externe feuilletonistische, sondern die interne essayistische Kritik. Diese arbeitet nicht mit vorgeformatierten Urteilsschablonen, um eine massenmediale Informationsfunktion zu erfüllen, sondern sie erschließt die Innenwelt des vor ihr liegenden Werkes und stellt exemplarisch einen Weltbezug her. Allein eine solche Kunstkritik könnte das Kunstsystem gegen die ihm inhärente Tendenz zur selbstbestimmten Fremdbestimmung immunisieren, was allerdings voraussetzen würde, dass

diese Kritik auch autonom gegenüber den Interessen der Künstler und Kunstvermittler ist. Doch genau über eine solche autonome Kunstkritik verfügt das Kunstsystem nicht.

Erstens gibt es keine ökonomisch unabhängige Kunstkritik, sondern sie ist, wenn die entsprechenden finanziellen Ressourcen wie in der bildenden Kunst überhaupt existieren, stark an ein Vermarktungsinteresse gekoppelt. Oder eine solche Kunstkritik wird über eine Hochschulstelle in den Literaturwissenschaften, der Philosophie oder der Musiktheorie querfinanziert, die für eine ganz andere Arbeit ausgeschrieben ist. Zweitens hat eine solche Kunstkritik keinen Ort; sie ist weder fester Bestandteil von Ausbildung und Lehre an den Kunst- und Musikhochschulen – hier könnte und müsste sie institutionalisiert werden –, noch wird sie in irgendeinem relevanten Maße durch Stipendien, Preise oder eine eigene Organisationsstruktur gestützt oder staatlich subventioniert. Drittens existiert im Kunstsystem kein Problembewusstsein dafür, dass die Reflexion über Kunst konstitutiv für die avancierte Kunst ist. Das soziale Wissen der historischen Avantgarde über die Kommentarbedürftigkeit und Konzeptualität aller avancierten Kunst ist in der Postmoderne weithin verloren gegangen.

Die Funktion der Kunstkritik ist nach wie vor ein blinder Fleck in der Selbstbeschreibung der Kunst. In dem gleichen Maße, wie die Ausbildung eines professionellen Kulturmanagements eine Folge der indifferent gewordenen Kunstkommunikation ist, in demselben Maße wird auch die Ausbildung einer autonomen Kunstkritik zu einem Desiderat. Der objektive Zuwachs an systemimmanenter Heteronomie erzeugt im Kunstsystem einen Bedarf für mehr systemimmanente Autonomie – und dieses Potential

liegt nicht in der Kunst selbst, sondern in der Form ihrer Reflexion. Die Frage nach der Beschaffenheit einer solchen Kunstkritik führt zu der paradoxen These:

These 8: Autonome Kunstkritik ist affirmativ.

Ist von Kritik die Rede, so verbindet man damit zumeist eine negative Wertung. Diese Konnotation des Kritikbegriffes ist aber weder etymologisch noch begriffsgeschichtlich noch in der Sache begründet, sondern sie ist historisch kontingent. Kritisieren heißt seinen altgriechischen Ursprüngen nach zunächst einmal nur ›unterscheiden‹, woraus nicht zwangsläufig folgt, dass die Kritik mit der Unterscheidung von ›gut‹ und ›schlecht‹ arbeiten muss. Die Frage wäre, ob eine ganz andere Form von Kunstkritik denkbar ist, welche nicht länger auf einen positiven oder negativen Wertemaßstab zurückgreift bzw. diese Form der Kritik dem Feuilleton überlässt. Was hieße es, Kritik zu üben in einer zukunfts-offenen Welt? Das kritische Potential der Kunst entfaltet sich heute nicht länger in einer unmittelbaren Realitätskritik, sondern liegt vielmehr im Entwurf einer alternativen Wirklichkeitswahrnehmung. Nur in totalitären Gesellschaften, welche den Freiraum für das Entstehen von Protestbewegungen einschränken, fällt der Kunst wieder die vormoderne Stellvertreterrolle zu, Gesellschaftskritik zu üben.

In einer modernen, sich verändernden Welt gibt es einen stetigen Bedarf nach problemscharfen Selbstbeschreibungen der Gesellschaft, weil jede solche Beschreibung mit der Zeit realitätsfremd zu werden droht: Das alte Beschreibungsmuster passt nicht mehr zur neuen Wirklichkeitsstruktur. Eine Neubeschreibung setzt aber voraus, dass man die Welt, wie sie geworden ist, auch anders als bisher wahrnimmt und erfährt. Das Kunstwerk, die

Werkgruppe oder eine bestimmte Kunstrichtung erzeugen punktuelle Gegenwelten der Beobachtung, indem sie bestimmte Gehalte, die manchmal nur durch Stimmungen, Zeitverläufe oder Klänge präsent werden, ästhetisch verfremden. Themen wie Raum- und Zeiterfahrung, Alter, Liebe, Terror, Naturkatastrophen, Gerechtigkeit, menschliches Glück oder sozialer Frieden werden in eine andere Wahrnehmungskonstellation gebracht, so dass sie nun unter einem neuen oder sozial marginalisierten Schema der Erfahrung beobachtbar werden.

Wo es um die Wahrnehmung solcher künstlich hergestellten Unbeobachtbarkeitsstellen geht, die weder kunstsystemisch noch sozial anschlussfähig sind, findet die immanente Kunstkritik ihre Funktion. Sie versucht, eine sprachliche Brücke aus dem Zentrum des kulturellen Selbstverständnisses hin zu dem exzentrischen Beobachtungsposten zu schlagen, den ein Kunstwerk konstruiert. Es ist eine Sache, wenn sich Künstler im Spiegel ihrer Kunst in ein ›weltfremdes‹ Erfahrungsmuster hineinleben; es ist etwas vollkommen anderes, diesen Perspektivwechsel in die soziale Kommunikation zurückzukoppeln.

Die immanente und autonome Kritik muss experimentell agieren, da sie weniger mit der Interpretation als mit der Konstruktion von Interpretamenten beschäftigt ist. Es gibt keine ästhetische Form, die rein selbstreferenziell konnotiert bleibt, indem sie ausschließlich auf andere Formen im Werk oder im Kunstsystem verweist, sondern sie besitzt immer auch ein Moment der Fremdreferenz. Entsprechend ist es möglich, dass die selbstreferenziell organisierten Kunstwerke auf ihrer Außenseite ein Spiel von Fremdreferenzen inszenieren, welches die lebensweltlichen Wahrnehmungsräume und Erfahrungswelten punktuell neu konfiguriert. Die Herausforderung für die

immanente Kunstkritik besteht darin, diesen Umschlagpunkt von ästhetischer in lebensweltliche Erfahrung im je konkreten Werk aufzuspüren.

Der immanenten Kunstkritik geht es um die Erforschung möglicher Weltbezüge im Werk und nicht um eine direkte Beurteilung der jeweiligen Werke. Eine solche explizit wertende Kritik verbietet sich von selbst, weil unter dem Gesichtspunkt der neu generierten Selbstbeschreibung die positiven und negativen Wertekriterien zwangsläufig fehlen. Somit ist immanente Kunstkritik immer affirmative Kritik, welche das Kunstwerk in seiner Dignität bestätigt – wenn das Werk einer Kritik zugänglich ist und wenn die Kritik gelingt. Oder anders ausgedrückt: nur die Kunst, die kritisierbar ist, ist gelungene Kunst. Alle anderen Werke fallen aus der Kompetenzsphäre dieser Form von Kunstkritik schlichtweg heraus. Die Idee einer solchen kriterienlosen Kritik ist nicht neu, sie verweist zurück auf die Kunstkritik der deutschen Romantik. Auch für die Romantiker war das kritisierbare Werk das gelungene Werk, was zu der These führt:

These 9: Die romantische Kunstkritik ist das historische Vorbild für eine autonome Kunstkritik.

Anfang des 19. Jahrhunderts begründete sich in Deutschland die romantische Kunstkritik. Man ging davon aus, dass die ›echte‹ Kritik selbst produktiv werden müsse und dass das Kunstwerk seine Vollendung erst in einer Kritik finden würde, welche die Werke in ihrer ganzen Fülle und Welthaltigkeit erschließt. Insbesondere für die Frühromantiker des Jenaer Kreises wird damit die Kunstkritik selbst zu einer Form der Kunst. Doch es könnte gut sein, dass diese Vorstellung von Kritik nichts als eine romantische Idee war, über welche die Kunst der Moderne längst hin-

weggegangen ist. Was spricht für eine solche Anknüpfung an die romantische Tradition?

Es gibt eine große Gemeinsamkeit zwischen der postmodernen und der romantischen Kunst, nämlich dass es sich in beiden Fällen um Endphasen in der Ausdifferenzierungsgeschichte des Kunstsystems handelt. Die Romantik beschließt die vier Jahrhunderte währende neuzeitliche Kunst, die Postmoderne die Kunst der Industriemoderne. Die Kunst der Neuzeit hatte sich auf der einen Seite bereits innerhalb eines autonomen Kunstsystems entfaltet, konnte aber auf der anderen Seite diese Entwicklungsmöglichkeiten nur im Rahmen eines inhaltsästhetischen Paradigmas realisieren. Das heißt konkret, dass sie mit autonomen Mitteln auf die sich langsam vollziehenden gesellschaftlichen Transformationsprozesse reagierte, aber diese Innovationen bewegten sich noch alle im Rahmen von Stilerfindungen, die eine repräsentative Funktion erfüllten. Der Schritt in die ästhetische Moderne, der mit der Preisgabe dieser Repräsentationsfunktion einhergeht, ist noch nicht vollzogen, weil die Negation von Kunst im Kunstsystem noch nicht anschlussfähig geworden ist. Sobald die Kunst über die Option des Sich-selbst-Negierens verfügt, wechselt sie das Paradigma und stellt von einer inhaltsästhetischen auf eine materialästhetische Evolution um, wo es dann primär um die Reflexion ihres Mediums und ihres Begriffes geht.

Die romantische Kunst stand an genau dieser Schwelle zur Moderne, ohne sie zu überschreiten. Unter dem Eindruck der sich rasant verändernden gesellschaftlichen Verhältnisse, insbesondere der Französischen Revolution, verlor die Vorstellung von einer ganzen, in sich geschlossenen Welt, wie sie das alteuropäische Weltbild prägte, stark an Plausibilität. Womit die Romantiker aber weder

in Bezug auf die Gesellschaft noch in Bezug auf ihre Kunst gerechnet hatten, war, dass die Welt evolutioniert. Vielmehr versuchten sie für das dysfunktional gewordene, statische Weltbild eine ultimative Lösung zu finden, die darin bestand – die Welt zu romantisieren. Die immer komplexer und unübersichtlicher werdenden Weltverhältnisse wurden nach wie vor als ein Ganzes wahrgenommen, aber als eines, das ›in sich reflektiert‹ ist und sich entsprechend noch im kleinsten, gewöhnlichsten und alltäglichsten Phänomen zeigt. Der dynamische Überschuss der Welt wurde in eine unendliche immanente Reflexion umgedeutet.

In der Moderne hingegen hatte man sich darauf eingestellt, dass die Welt ihre eigene Evolution hervorbringt, und historisierte entsprechend das eigene Weltbild. Der Anspruch auf eine Totalitätsbeschreibung wurde nicht aufgegeben, aber man rechnete ein, dass sich die Welt als Ganze in der Zeit verändert. Die Selbstbeschreibungen für Kunst und Gesellschaft nehmen entsprechend gleichermaßen die Form einer Geschichtsphilosophie an. Der modernen Kunstkritik fiel dann die Aufgabe zu, beide Beschreibungsmuster zu synchronisieren, sprich den Materialfortschritt in der Kunst als Ausdruck eines gesellschaftlichen Fortschritts (oder Rückschritts) zu interpretieren, der von den Fortschritten in Wissenschaft und Technik ausgelöst wird.

Der Aufklärungsfortschritt der kulturellen Postmoderne bestand in der Kritik selbst noch dieses temporalisierten Totalitätsdenkens. Ihr Fazit lautet, dass sich die Welt nicht einmal mehr als Einheit in der Zeit denken lässt, sondern dass sie vielmehr kontingent, komplex, plural und polykontextural geworden sei. Hieraus zog man den naheliegenden Schluss vom ›Ende der Geschichte‹; und aus der Einsicht, dass sich Neuheit in der Kunst nicht länger

anhand von geschichtsträchtigen Materialfortschritten bemessen lässt, postulierte man das ›Ende der Kunst‹ und natürlich auch das ›Ende der Kunstgeschichte‹.

Die Postmoderne zieht auf ähnlich radikale Weise wie einst die deutsche Romantik die Konsequenzen für die Kunst und ihre Kritik zu einer Zeit, als das alte Paradigma der gesellschaftlichen Orientierung brüchig geworden ist – ohne es zu verlassen. Das geschichtsphilosophische Fortschrittsdenken wird zurückgewiesen, aber durch kein neues Paradigma ersetzt. Man bleibt in der abstrakten Negation von Geschichte dem geschichtsphilosophischen Paradigma der Moderne genauso verhaftet, wie einst die Romantik noch jener Repräsentationslogik folgte, welche für die Kunst der gesamten Neuzeit verbindlich war. Nur ist die Wertschätzung der Kunstkritik jetzt diametral entgegengesetzt: Für die Romantik vollendet die Kunstkritik die Kunst, während sie für die Postmoderne gegenstandslos wird.

Der blinde Fleck der Romantik war, dass die Welt in keinem Telos zur Ruhe kommt, sondern evolutioniert; der blinde Fleck der Postmoderne, dass gesellschaftliche Prozesse – selbst wenn sie keiner linearen Geschichtslogik folgen – nicht geschichtslos verlaufen, sondern sich die gesellschaftliche Evolution reflexiv restabilisiert und sich über Rückkoppelungsschleifen wieder zur Geschichte verdichtet. So kulminieren die Thesen zur Kunstkritik in einer These zur reflexiven Moderne:

These 10: Im Zeitalter der reflexiven Moderne wird die Kunstkritik autonom.

Die reflexive Moderne ist ein Epochenbegriff, der das evolutionäre Potential der westlichen Gesellschaft in einer alternativen Weise zum Selbstverständnis der Postmoderne

beschreibt. Die Neuzeit stand inklusive der Romantik unter dem Paradigma eines zeitlosen Seins, die Moderne steht einschließlich der Postmoderne unter dem Paradigma des historischen Prozesses. Das Paradigma, das sich heute abzeichnet, ist das der strukturellen Rückkoppelung der gesellschaftlichen Evolution in die Gesellschaft. Exemplarisch hierfür steht der Umgang mit ökologischen Problemen, also das Sichtbarmachen von Umweltfolgen in den sozialen Systemen, die sie verursachen. Aber letztendlich handelt es sich hierbei um ein Schema, das die gesamte Gesellschaft überformt und die Gesellschaftsstruktur insgesamt verändert.

Eine strukturell rückgekoppelte Gesellschaft verhält sich in einem doppelten Sinne reflexiv: Sie reflektiert auf der Ebene der Gesellschaftsstruktur die selbsterzeugten ›Nebenfolgen‹ in das Gesellschaftssystem zurück, und sie reflektiert auf der Ebene der Gesellschaftsbeschreibung diese Ereignisse als Risiko, Gefahr und Problem. Dass ein solches Reflexivwerden der Gesellschaft nicht nur eine Denkoption bleibt, dafür spricht eine technologische Innovation, welche seit einem Jahrzehnt ähnlich gravierend wie die Erfindung des Buchdrucks die Gesellschaftsform zu verändern beginnt: die internetbasierte Computerkommunikation. Man hat es hier mit einem neuen Verbreitungsmedium zu tun, das im Prinzip jedem jede Information kostenlos und sofort zur Verfügung stellen kann. Dies erzeugt nicht nur einen Sinnüberschuss, an dem die alten Gesellschaftsstrukturen zerbrechen, sondern es eröffnet auch eine qualitativ neue Form der reflexiven Restabilisierung: Alle Handlungen, Produkte, Strategien, Programme und eben auch Kunstwerke werden potentiell einem globalen Vergleich auf dem Bildschirm ausgesetzt.

Sobald eine solche Gesellschaftstransformation stattgefunden hat, markiert dies eine geschichtliche Zäsur zur Postmoderne. In diesem Kontext erlangt auch die Kunst und ihre Kritik eine andere Bedeutung. Die reflexive Gesellschaft ist eine zukunfts offene Gesellschaft, die in ›Echtzeit‹ auf sich selbst reagiert. Da sich solche selbstreferenziellen Strukturen nicht fest installieren lassen, bedarf es einer permanenten Rückkoppelung je andersartiger evolutionärer Folgen, und diese müssen zunächst einmal beobachtbar sein. An diesem Punkt gewinnt das Kunstsystem seine Funktion in der Gesellschaft: Es generiert neue Schemata der Selbstwahrnehmung und Selbsterfahrung im Medium der ästhetischen Erfahrung. Damit diese Funktion aber nicht nur latent im Kunstsystem mitläuft, sondern tatsächlich als gesellschaftliche Funktion wirksam wird, bedarf es einer autonomen Kunstkritik, welche solche ästhetischen Gehalte erschließt.

Auch unterm Vorzeichen einer reflexiven Moderne wird die Kunst wie schon zu Zeiten der Romantik zu einem Reflexionsmedium, nur dass sich seine Funktion radikal ändert. In der Romantik war es Medium des Absoluten, jetzt wird es ein Medium der Potentialität. Die Kunst der reflexiven Moderne zielt auf die konzeptbasierte Erfahrbarkeit einer historisch möglichen Welt.

Die vorliegenden Thesen zur Kunstkritik formulieren keine Utopie und keine Prognose, sondern sie entwickeln ein Denkmodell, das eine reale Möglichkeit der Geschichte aufzeigen will. Das Argument nimmt die Form eines kategorischen Konjunktivs an; es steckt mit einer Konstellation von zehn Thesen einen Möglichkeitsraum ab und gibt eine Reihe von relationalen Gründen an, weshalb diese Option einer autonomen Kunstkritik sich in der Gesellschaft realisieren sollte.

*These 11: Die Philosophen haben die Welt
nicht bloß verschieden interpretiert,
ihre Theorien zeigen ihr die Möglichkeit auf,
sich zu verändern.*