

# Kritisch, reflexiv, widerständig – zur rhetorischen Überfrachtung zeitgenössischer Kunst

**W**enige Wochen, nachdem am 27. Januar 1973 die Kriegsparteien in Vietnam das Pariser Friedensabkommen unterzeichnet hatten, erhielt der Schriftsteller Peter Handke einen Anruf. „Vor ein paar Tagen hat jemand mich angerufen und gefragt: ‚Was sagst Du zu dem Waffenstillstand in Vietnam?‘ Ich habe nichts geantwortet, nur irgendwie geflucht und von etwas anderem geredet.“ Der Grund für Handkes Unmut war kein Desinteresse an den neuesten Entwicklungen in Vietnam, sondern eine grundsätzliche Irritation angesichts der Antworten, die auf diese Frage möglich gewesen wären. „Was zu sagen war, wäre nicht von mir gewesen, und ich bin mir immer dann besonders fremd vorgekommen, wenn von mir verlangt wurde, etwas zu sagen, was gerade so gut auch eine Maschine hätte ausspucken können“ (Peter Handke, Was soll ich dazu sagen?, in: ders., *Als das Wünschen noch geholfen hat*, Frankfurt a. M. 1974, 25–29).

## WAS SOLL MAN DAZU SAGEN?

Tatsächlich bieten sich auf Fragen wie die eingangs zitierte in der Regel zuerst all die angelesenen Formulierungen, die fertigen Meinungen und wohlfeilen Begriffe an. Die Sprache ist hier zwangsläufig nicht ‚originell‘, und auch wenn man gerade nach der ‚eigenen‘ Ansicht gefragt war, lässt sich meist nur wiedergeben, was andere bereits formuliert haben. „Ich glaube jedenfalls, es ist kein privater Rückzug, sondern eine allgemeine Schwierigkeit von uns Zeitungslesern und Fern-

sehzuschauern; unsere ‚persönlichen‘ Meinungen sind immer ganz unpersönlich. Eine erst einmal sprachlose Anteilnahme aktiviert, aber die veräußerlichte, erzwungene Stellungnahme im Kommentatorenstil macht passiv und unzufrieden mit einem selber.“ (Ebd.)

Zugleich lässt sich das uneigentliche Sprechen allerdings auch nur sehr schwer vermeiden. „Was zu sagen war, wäre nicht von mir gewesen“, schreibt Handke – aber was wäre bei näherem Hinsehen tatsächlich „von mir“? Was bliebe zurück, wenn es gelänge, sämtliche Sätze „im Kommentatorenstil“, alle Phrasen, Stereotype und vorformulierten Begriffe gar nicht erst an sich heran zu lassen? Das Wenigste lässt sich aus eigener Erfahrung sagen, und selbst das persönlich Erlebte muss sich des zur Verfügung stehenden Repertoires der Sprache bedienen. Handke hat das Problem gelöst, indem er das Erlebnis seiner Sprachlosigkeit zum Gegenstand eines Textes über die Sprachlosigkeit gemacht hat. Unter dem Titel „Was soll ich dazu sagen?“ erschien der Text zuerst als Zeitungsartikel in der Wiener *Neuen Presse*. Die Frage nach dem Waffenstillstand in Vietnam bleibt darin zwangsläufig unbeantwortet, denn der Text ist keine Antwort auf diese Frage, sondern ein Nachdenken über die Gründe der Unlust, sie „im Kommentatorenstil“ zu beantworten.

Wenige Monate später, anlässlich seiner Rede zur Verleihung des Büchner-Preises, ist Handke noch einmal auf die Frage des politischen Sprechens zurückgekommen. „Wie wird man ein politischer Mensch?“, so fragt er zu Beginn des Textes und verschiebt diese Frage im Verlauf der Rede, bis am Ende eine andere Frage daraus geworden ist: „Wie wird man ein poetischer Mensch?“ Denn das poetische Schreiben, so wie Handke es versteht, wäre auch eine politische Tätigkeit. „Ich bin überzeugt von der begriffsauflösenden und damit zukunfts-mächtigen Kraft des poetischen Denkens. [...] Sowie beim Schreiben auch nur der Ansatz ei-

nes Begriffs auftaucht, weiche ich – wenn ich noch kann – aus in eine andere Richtung, in eine andere Landschaft, in der es noch keine Erleichterungen und Totalitätsansprüche durch Begriffe gibt“ (Peter Handke, *Die Geborgenheit unter der Schädeldecke*, in: ders., *Als das Wünschen noch geholfen hat*, Frankfurt a. M. 1974, 71–80).

**D**as Schreiben wäre also politisch, wenn es das Sprechen im Kommentatorenstil zersetzt und an den Rändern der Sprache nach den noch unverbrauchten Sätzen sucht. Sobald man sich in diesen Nischen eingerichtet hat, stellen sich unversehens neue Stereotype ein, und es ist Zeit, in eine andere Gegend ausweichen. Das gilt auch für einen Text, der auf die Frage nach dem Waffenstillstand in Vietnam mit einem Text über die Sprachlosigkeit antwortet. Beim nächsten Anrufer wäre diese Möglichkeit bereits verstellt gewesen. Ein zweiter oder dritter Text über die eigene Sprachlosigkeit wäre nur die erblasste Version des ersten gewesen. Daraus folgt, dass das Schreiben ein Balanceakt ist – immer hart an den Grenzen zwischen Banalität und Sprachlosigkeit, zwischen Inflation der Sprache und ihrem Verlust.

### MUSS KUNST ABHÄNGEN?

Das betrifft selbstverständlich nicht nur das Sprechen über Politik. Auch für das Kommentieren von bildender Kunst, Literatur oder Film stehen fertige Sätze und Begriffe bereit und bieten sich an, noch bevor man nach ihnen gesucht hat. Ein besonderes Biotop hat sich im Schreiben über Kunst, und hier noch einmal insbesondere im Schreiben über zeitgenössische Kunst, herausgebildet. „Nach dem Krieg“, schrieb vor einigen Jahren Wolfgang Kemp, „kümmerten sich ‚solide‘ Universitätskunsthistoriker weiterhin nicht direkt um Moderne und Gegenwartskunst. Wir ärgerten unseren Lehrer einmal mit der Frage, was er von Andy Warhols Motto ‚Dreizehnmal ist mehr als einmal‘ halte. Vermutlich ohne Warhols Kunst zu kennen, sagte er, Bilder müssten abhängen“ (Wolfgang Kemp, *Verlust der Geschichte – zur Kunstgeschichte von heute*, in: *Merkur. Deutsche*

*Zeitschrift für europäisches Denken* 752, 2012, 58–62). Diese fragwürdige Haltung glaubte, sich ein Nichtwissen leisten zu können, weil die Geschichte ihr Urteil über das Ewigkeitspotential zeitgenössischer Kunst noch nicht abgegeben hatte.

Die heutige Situation ist eine ganz andere. „Das Fach Kunstgeschichte“, so noch einmal Kemp, „ist dabei, zu kippen: von der historischen Wissenschaft zur Zeitgeschichte“ (ebd.). Von einer Scheu vor zeitgenössischer Kunst kann tatsächlich keine Rede mehr sein – weder unter den Lehrenden des Faches noch unter den Studierenden. Die prominente Unterscheidung zwischen einer Wissenschaft der *Kunstgeschichte*, die ihren Forschungsgegenstand historisch relativiert, und einer *Kunstkritik*, die auf ästhetische Werturteile und Zeitgenossenschaft setzt, verliert allmählich ihre Gültigkeit. Seitdem die akademische Kunstgeschichte auch die Gegenwartskunst als selbstverständlichen Bestandteil in ihren Kanon aufgenommen hat, ist das Kriterium des historischen Abstands zum Forschungsgegenstand jedenfalls endgültig fragwürdig geworden. Kunstkritik und Kunstgeschichte teilen nicht nur dieselben Gegenstände, sondern schreiben oftmals auch dasselbe darüber und in denselben Zeitschriften oder Katalogen. Neben dem von Kemp angesprochenen Problem der zunehmenden Geschichtsvergessenheit liegt darin zweifellos auch eine besondere Herausforderung und Chance. Die alte Vorstellung vom historischen Reifen der Kunst, die wie ein Stück Fleisch zuerst im Vorraum der Kunstgeschichte abhängen musste, war kein guter Wegweiser. Man verzichtete grundlos auf eine Kritik der Gegenwart, in dem Glauben, dass der Weltgeist das in naher Zukunft schon noch nachholen würde. Längst hatte man sich dabei auf die Fiktion einer vermeintlich neutralen, weil bloß abwartenden Wissenschaftlichkeit zurückgezogen.

Daran gemessen ist die heutige Lage ungleich komplexer, denn zu Recht hat sich die Haltung durchgesetzt, dass die Kunst der eigenen Zeit nicht einfach einen blinden Fleck des kunsthistorischen Schreibens darstellen kann. „Geschichte und Gegenwart“, so schrieb Stefan Germer 1994, „lehren uns, daß die Produktion von Kunst eine zu-

tiefst fragwürdige und zweifelhafte Angelegenheit ist. Jede Produktion, die sich auf die bloße Existenz der Institution ‚Kunst‘ verläßt oder die darauf baut, daß es Traditionen gäbe, welche sich bruchlos fortsetzen ließen, droht über kurz oder lang irrelevant zu werden. Wenn es eine Tradition gibt, so nur die, daß keine Tradition sich bruchlos fortsetzen läßt“ (Stefan Germer, *Wie finde ich mich aus diesem Labyrinth? Über die Notwendigkeit und Unmöglichkeit von Kriterien zur Beurteilung zeitgenössischer Kunst*, in: *Germeriana. Unveröffentlichte oder übersetzte Schriften von Stefan Germer zur zeitgenössischen und modernen Kunst*, hg. v. Julia Bernard, Köln 1999, 233–244).

### IST KUNST PER SE KRITISCH UND (SELBST-)REFLEXIV?

Germer hat hier einen Gedanken formuliert, den indirekt auch Adorno seiner *Ästhetischen Theorie* vorangestellt hatte: „Zur Selbstverständlichkeit wurde, dass nichts, was die Kunst betrifft, mehr selbstverständlich ist, weder in ihr noch in ihrem Verhältnis zum Ganzen, nicht einmal ihr Existenzrecht“ (Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt a. M. 1973). Dieser Satz könnte in dieser Form heute wohl nicht mehr geschrieben werden. Denn in kunsthistorischen Monographien, in Katalogbeiträgen und Kritiken zur zeitgenössischen Kunst werden ihr „Existenzrecht“ und ihr „Verhältnis zum Ganzen“ in der Regel nicht weiter befragt, sondern als historisch überlieferte Selbstverständlichkeit vorausgesetzt. Damit einher geht die Vorstellung, dass es sich bei Kunst per se um etwas Gutes und Wertvolles handelt, dessen Bedeutung sich von selbst versteht. Eine Spielart dieser Haltung ist die Vorstellung von der eingebauten Widerständigkeit der Kunst – als sei mit den Avantgarden des 20. Jahrhunderts das kritische Potential der Kunst für die nächsten Jahrhunderte auf Dauer gestellt worden (mit dieser Problematik beschäftigte sich auch die Tagung *Ist Kunst widerständig? Eine Revision von kritischer Theorie und Postmoderne*, Frankfurt a. M., 25.–27. Oktober 2018). Eine grundlegende Kritik der Kunst würde dann paradoxerweise aussetzen, weil man die Kunst *als Kunst* per se schon für kritisch

hält – in jedem Fall für kritischer als den gesellschaftlichen Normalbetrieb, kritischer als Fernsehnachrichten, Presseartikel oder Werbung.

Eine solche Haltung zur Kunst, die eher einer Anrufung und rituellen Beschwörung ihrer Bedeutung als einer kritischen Auseinandersetzung mit ihr ähnelt, beschreibt auch der Philosoph Christian Demand: „Folgt man einem einleuchtenden Gedanken des französischen Soziologen Pierre Bourdieu, so ist es ein Spezifikum öffentlicher Debatten, seien sie religiöser, politischer, wissenschaftlicher oder ästhetischer Natur, daß sie Werthaltungen etablieren und stabilisieren. Das künstlerische Feld, so Bourdieu, sei ‚ein Ort, an dem sich unablässig der Glaube an den Wert der Kunst und an die dem Künstler zugehörige Kraft zur Wertschöpfung produziert und reproduziert‘. Der Diskurs *über* die Kunst wäre somit – sicher nicht ausschließlich, aber eben auch – als der Ort bestimmt, an dem die Teilnehmer ihren Glauben an deren Unverzichtbarkeit (womöglich aber auch nur an die Unverzichtbarkeit der *Idee* der Kunst) durch Rede und Schrift öffentlich bekennen. Der vielfach rein eulogische Charakter eines beträchtlichen Teils der einschlägigen Beiträge [...] spricht ebenso für diese Deutung, wie das bemerkenswerte Ausmaß der Textproduktion [...]“ (Christian Demand, *Die Beschämung der Philister. Wie die Kunst sich der Kritik entledigte*, Springe 2003.)

Zu den Denkfiguren, die in den vergangenen Jahren eine besondere Konjunktur erleben, gehören die bereits erwähnte Widerständigkeit der Kunst sowie ihre Reflexivität, bzw. – in nochmals gesteigerter Form – ihre Selbstreflexivität. Wann immer einem Artefakt die Eigenschaft der Selbstreflexivität zugeschrieben werden kann, scheint es nobilitiert und sein Status als Kunstwerk gesichert. Selbstreflexivität wirkt dabei wie ein Gütesiegel gehobener Komplexität, Ausweis eines ästhetischen Mehrwerts, der nicht-künstlerischen Artefakten nicht zukommt. Dabei genügt sich die Feststellung dieser Eigenschaft oft selbst so sehr, dass die Frage, was denn durch Reflexivität an Erkenntnis oder ästhetischer Komplexität gewonnen wird, gar nicht mehr gestellt zu werden braucht. Philosophisch gesprochen wäre der Begriff ‚Refle-

xivität' für sich genommen – also ohne Selbst – eigentlich völlig ausreichend. Denn auch mit dem Begriff der ‚Reflexivität‘ wäre bereits die Rückbezüglichkeit eines Denkens auf sich selbst zum Ausdruck gebracht. Die Hinzufügung der Vorsilbe ‚Selbst‘ wirkt hier wie eine zusätzliche Emphase – so wie Niklas Luhmann einmal über den Zusatz „radikal“ im „radikalen Konstruktivismus“ bemerkt hat, es handele sich dabei um eine rhetorische Verstärkung, wie man sie etwa auch in Bio-Supermärkten antreffe, wenn dort nicht einfach Früchte, sondern „naturreine“ Früchte angepriesen werden (Niklas Luhmann, *Erkenntnis als Konstruktion*, Bern 1988).

In seinem inflationären Gebrauch erinnert der Verweis auf Selbstreflexivität an einen Joker, der in diversen Konstellationen universell einsetzbar ist und ein Strukturmerkmal der Kunst beschreibt, das zu allen Zeiten gilt. Denn angesichts der generalisierenden Weise, in welcher Reflexivität attribuiert wird, ist in der Regel nicht mehr erkennbar, welche Artefakte (und warum?) von der Nobilitierungsschleife ausgeschlossen bleiben sollen (vgl. hierzu Eva Geulen/Peter Geimer, Was leistet Selbstreflexivität in Kunst und Wissenschaften?, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geisteswissenschaften* 2015/4, 521–531).

### ODER IST KUNST EHER WIDERSTÄNDIG?

Hier soll vorrangig der zweite Topos, die Rede von der Widerständigkeit der Kunst, einer metaphernkritischen Analyse unterzogen werden. Er artikuliert sich vor allem in folgenden Bestimmungen des Kunstwerks: Das Kunstwerk verweigert sich, es stellt in Frage, es entlarvt, es unterläuft, es entzieht sich gängigen Kategorisierungen. Man kann wahllos herausgegriffene Sätze aus Ausstellungskatalogen, Kunstkritiken und Texttafeln im Museum der letzten zehn Jahre als Beleg heranziehen – Sätze, die, um Handkes Wendung zu übernehmen, „gerade so gut auch eine Maschine hätte ausspucken können“: „A. malt figurativ, doch verweigern sich seine Bilder einer eindeutigen Lesbarkeit.“ – „Die

Bilder von B. locken vordergründig mit dem Reiz der guten Form, doch bei näherem Hinsehen verweigert sich das Bild einer klärenden Auseinandersetzung.“ – „C. und D. stellen unsere kollektiven Vorstellungen in Frage. Anstatt sich an vermeintliche Fakten zu halten, erfinden sie befreiende und emanzipatorische Geschichten.“ – „E.s Installationen werden ihrer unbewußt erfahrenen Erkennbarkeit beraubt und stellen zugleich durch ihre Ikonographie den Verdacht des Massenpublikums in Frage.“ – „Für seine Rauminstallationen, Skulpturen und Bilder arbeitet F. oftmals mit Elementen aus Alltag, Pop- und Trivialkultur. Tücken der Wahrnehmung werden präzise entlarvt, vorgefertigte Meinungen parodiert.“ – „G. entwickelt Projekte, die von bekannten Methoden oder Plänen abweichen und ihrer eigenen Logik folgen.“ – „H.s Werke sind äusserst schwer zu fassen. Sie sind schwer zu beschreiben, und man weiss nicht, ob man es nun mit Skulpturen, Installationen oder Umgebungen zu tun hat. Sie sind bewusst unkonventionell.“ – „I. arbeitet mit Zeichnung und Video, aber schafft vor allem multimediale Installationen. Ihr Interesse gilt den Grauzonen und Zwischenräumen, die sich klaren Zuordnungen entziehen.“ – „X lässt sich in keine Schublade stecken“, „Y. lässt sich in keine Schublade stecken“, „Z. lässt sich in keine Schublade stecken“ etc. pp.

Diese Kommentare folgen einer einfachen Dramaturgie. Zunächst wird eine recht unwahrscheinliche Gestalt konstruiert: der pedantische Ausstellungsbesucher, der sich durch Mehrdeutigkeit persönlich bedroht fühlt, sämtliche Werke in Schubladen stecken will, von Kunstwerken unumstößliche Wahrheiten verlangt und im Museum auf keinen Fall überrascht werden möchte. Vor der Folie dieser Einfältigkeit kann das Kunstwerk dann mit Macht sein subversives Potential entfalten. Um dieses zur Sprache zu bringen, muss der Kommentar zugleich immer wieder das Phantom des eindimensionalen Museumsbesuchers aufrufen. In den zitierten Äußerungen wird er etwa als „kollektive Vorstellung“ und „Massenpublikum“ ins Feld geführt. Was diese Kommentare ärgerlich macht, ist der Umstand, dass sie ein tatsächliches Potential der Kunst persiflieren, jenes Potential,

das Handke – für den Fall der Literatur – die „begriffsauflösende und damit zukunfts mächtige Kraft des poetischen Denkens“ genannt hat. Kommentare wie die zitierten erwecken jedenfalls den Eindruck, dass die Konventionsüberschreitung zur dominanten Konvention zeitgenössischer Kunst avanciert ist. Am Ende verschwinden alle Konturen in der großen dunklen Schublade der Subversion.

Als konkretes Beispiel seien die Wandtexte und der Flyer zur Ausstellung „Politischer Populismus“ in der Kunsthalle Wien (2015/16) angeführt. Die Ausstellung, so die Kuratoren, verfolgte die Absicht, Werke „thesenhaft nebeneinander“ zu stellen, um das Phänomen des Populismus „kritisch und mit künstlerischen Mitteln zu hinterfragen“. Bereits hier meldet sich erste Skepsis. Denn Videos, Installationen und Gemälde sind keine „Thesen“ und lassen sich auch nicht wie Vorträge einer wissenschaftlichen Tagung oder Stellungnahmen einer Expertenrunde im Fernsehen kombinieren. In den flankierenden Texten war durchweg davon die Rede, dass die Künstler ihren Gegenstand „reflektieren“, „analysieren“ und „untersuchen“: Die koreanische Künstlerin Minouk Lim „thematisiert“ die Massenmorde der südkoreanischen Regierung in den achtziger Jahren, Simon Denny „untersucht“ in seinen „an Forschungsarbeiten erinnernden“ Installationen staatliche Symbole des Wissens, Erik van Lieshouts Videos „argumentieren“ anhand eines sozialen Realismus, und Christian Falsnaes „analysiert“ in seinen Performances autoritäres Verhalten.

### DER KÜNSTLER ALS FORSCHER?

Dieses Vokabular lässt an Arbeitsformen wissenschaftlicher Forschung oder publizistischer Recherche denken und suggeriert in seiner Übertragung auf die Kunst, auch hier gehe es um die Formulierung von Resultaten, Thesen und nachvollziehbaren Argumenten. Zugleich – und in diesem eigentümlichen Spagat zeichnet sich das Dilemma dieser Art von Kommentar ab – will man jedoch die prinzipielle Bedeutungsoffenheit der Kunst nicht preisgeben. Die meisten in Wien gezeigten Werke stagnierten in eben dieser Unentschiedenheit: zu

gewollt künstlerisch, um informativ zu sein; zu sehr um Recherche und die Aura des Realen bemüht, um zu einer eigenständigen künstlerischen Form zu finden. So fragte man sich etwa angesichts von Minouk Lims Videoinstallation über die Verbrechen der südkoreanischen Regierung an den Teilnehmern einer Demonstration, ob eine journalistische Dokumentation diesen wenig bekannten Ereignissen nicht eher gerecht geworden wäre als eine auf mehrere Bildschirme verteilte Videoinstallation mit einer Gruppe von Baumstämmen, in denen Fernsehkameras verteilt waren. Die notorische Vervielfachung der Bildschirme, vor allem aber die Addition solcher skulpturalen Elemente wirken eher wie Gimmicks, deren Funktion vor allem darin besteht, anzuzeigen, dass wir uns hier im Bereich der Kunst befinden.

Dieselbe Unentschiedenheit ließ sich in Wien auch anhand der Arbeiten Trevor Paglens studieren, der sich mit seinen investigativen Methoden in die Nähe politischer Rechercheverfahren begibt. Seine mit Spezialkameras gefilmten Landschaftsaufnahmen militärischer Sperrgebiete zeigen Räume, die auf keiner offiziellen Karte verzeichnet sind. Aber auch bei Paglen muss man fragen, ob die unscharfen und ins Abstrakte spielenden Bilder den durch Geheimhaltung erzeugten Eindruck des Ungefähren und Mysteriösen nicht eher illustrieren und ästhetisch verdoppeln, als ihn zu „thematisieren“. Auch lässt sich bezweifeln, dass Kunstwerke, die vorgefundene Bilder aus den Medien zitieren und wiederholen schon per se komplexer oder kritischer sind als ihre nicht-künstlerischen Vorbilder.

Die Wiener Ausstellung und ihre Kommentierung scheint symptomatisch für eine gewisse intellektuelle Laxheit im Umgang mit zeitgenössischer Kunst, eine Haltung, die eine Rhetorik des Politischen bemüht und zugleich auf maximale Unverbindlichkeit der Resultate setzt. Der Kunst wird das Potential zugeschrieben, zu aktuellen Fragen der internationalen Politik Stellung zu beziehen, zu „thematisieren“, zu „untersuchen“, zu „analysieren“, zu „entlarven“ etc. – zugleich aber will man das tradierte Diktum der Vieldeutigkeit nicht aufgeben. Alexander García Düttmann beschreibt



diese Rhetorik treffend als „Taschenspielertrick“. Dieser besteht darin, dass man „in dem Augenblick, in dem man nach der Kunst fragt, auf die Politik verwiesen, und in dem Augenblick, in dem man nach der Politik fragt, wiederum auf die Kunst verwiesen wird“ (Alexander García Düttmann, *Was ist Gegenwartskunst?*, Konstanz 2017). In dieser Endlosschleife lässt es sich behaglich leben.

Auf dem Kunsthistorikertag 1970 hielt Martin Warnke seinen später legendär gewordenen Vortrag über die Rhetorik kunsthistorischer Bildbeschreibungen. Warnke plädierte für eine Abkehr vom Pathos der kunsthistorischen Erbauungsliteratur mit ihrem „Vokabular des Enthusiasmus“ und ihrer Fixierung auf das Genialische. Am Beispiel kunsthistorischer Werkbeschreibungen demonstrierte der Autor, wie den Verfassern das Schreiben über Kunst unter der Hand zu „Zucht-exerzitien“ geriet, in denen autoritäre Muster von Herrschaft und Unterordnung überlebten und Kunstwerke vor allem ein Ausdruck von Strenge, Zwang und innerer Notwendigkeit zu sein schienen. Eine von Warnke zitierte Beschreibung von

Vermeers „Ruhm der Malkunst“ etwa las sich, „als handle es sich um die Phantasiegeburt eines Militärobersten“ (Martin Warnke, *Wissenschaft als Knechtungsakt*, in: ders., *Künstler, Kunsthistoriker, Museen. Beiträge zu einer kritischen Kunstgeschichte*, Luzern/Frankfurt a. M. 1979, 99–107). Will man Warnkes luzide Sprachkritik heute noch einmal wiederholen, müsste ihr Gegenstand wohl ein anderer sein. Die kunsthistorischen „Zucht-exerzitien“ sind glücklicherweise vorbei, der Jargon hat sich verlagert. Heute haben wir es eher mit der tautologischen Beschwörung des Widerständigen und Radikalen in der modernen und zeitgenössischen Kunst zu tun. Eine Sprache, die Kritik und Analyse sein will, müsste aber auch eine Arbeit an der eigenen Form einschließen, statt formelhaft die immer gleichen Topoi zu wiederholen.

---

**PROF. DR. PETER GEIMER**  
Kunsthistorisches Institut,  
Freie Universität Berlin,  
Koserstr. 20, 14195 Berlin,  
[peter.geimer@fu-berlin.de](mailto:peter.geimer@fu-berlin.de)

---

## IN EIGENER SACHE

### Call for Contributions: Kunstchronik

Geschätzte Leserinnen und Leser, vielleicht ist es Ihnen noch nicht aufgefallen: Die Kunstchronik hat seit letztem Jahr eine neue, und wie wir finden, attraktive Rubrik, **SCHARFGESTELLT: ALTBEKANNTES NEU GESEHEN**. In der Art des leider nicht mehr existenten „Fischer Kunststück“

versammelt diese Rubrik pointierte Einzelwerkanalysen, die neue Aspekte bekannter Kunstwerke präsentieren. Wir möchten Sie hiermit herzlich ermutigen, Vorschläge für Beiträge dieser Art an [c.tauber@zikg.eu](mailto:c.tauber@zikg.eu) zu senden.

---

### BEI DER REDAKTION EINGEGANGENE NEUERSCHEINUNGEN

**Cellinis Saliera. Die Biographie eines Kunstwerks.** Hg. Paulus Rainer, Sabine Haag. (Schriften des

Kunsthistorischen Museums, Bd. 19). Wien, KHM-Museumsverband 2018. 375 S., zahlr. Farbb., 31 Farbtaf. ISBN 978-3-902976-98-7.

**Paul Cézanne. Die Bilder seiner Ausstellung Paris 1907 besucht, betrachtet und beschrieben von Rainer Maria Rilke.** 57 Gemälde und Aquarelle von Paul Cézanne und 33 Briefe von Rainer Maria Rilke. Rekonstruktion der Cézanne-Ausstellung im Grand Palais, zusammengestellt und eingeleitet von Bettina Kaufmann, herausgegeben von Lothar Schirmer. München, Schirmer/Mosel Verlag 2018. 200 S., 69 Farbb. ISBN 978-3-8296-0821-3.

Michail Chatzidakis: **Ciriaco d'Ancona und die Wiederentdeckung**