

Mehr praktische Intelligenz im Kunsturteil! Eine Lüneburger Tagung

Judgement Practices in the Artistic Field. Internationale Tagung,
Leuphana Universität Lüneburg,
29.11.–1.12.2017

Seit einem Krisengespräch, das renommierte Kunstkritiker/innen im Umfeld der Zeitschrift *October* vor nunmehr 15 Jahren geführt haben (vgl. George Baker, Rosalind Krauss, Benjamin Buchloh u. a., Round Table: The Present Conditions of Art Criticism, in: *October* 100, 2002, 202f.), wurde im Kunstjournalismus und der Kunstwissenschaft immer wieder beklagt, in der Gegenwart beschränke sich Kritik an Kunstwerken tendenziell auf Beschreibung und theoretisch-historische Kontextualisierung, wohingegen dezidierte Wertungen zu vermissen seien. Die Lüneburger Tagung *Judgement Practices in the Artistic Field* verfolgte gemäß den einführenden Überlegungen von Mitorganisatorin Stephanie Marchal (Bochum/Lüneburg) das Ziel, die Rede von einer Krise der Kunstkritik zu problematisieren und dabei zunächst die Urteilspraktiken im künstlerischen Feld hinsichtlich ihrer Regeln, Funktionsweisen und Potenziale in den Blick zu nehmen. Dieser Zielsetzung entsprechend luden die Veranstalter/innen der kooperativ von der Leuphana Universität Lüneburg (Elisabeth Heymer, Beate Söntgen), der Philipps Universität Marburg (Hubert Locher, Melanie Sachs) und der Ruhr-Universität Bochum (Andreas Degner, Stephanie Marchal) realisierten Veranstaltung Vertreter/innen aus Kunstgeschichte, Philosophie, Kunstkritik und Museum zum interdisziplinären Gespräch – allerdings so gut wie keine bildenden Künstler, die doch die „Hauptbetroffenen“ des Themas gewesen wären. Kriterien der Auswahl und Kanonbildung (Panel I: *Practices of Selection*),

die Frage nach Grenzen und Möglichkeiten der Begründung ästhetischer Urteile (Panel II: *Patterns of Justification*), die Stile des Urteilens (Panel III: *Styles of Judging*) und die geschmacksbildende Funktion der Kunstkritik (Panel IV: *Formation of Taste*) standen dabei zur Diskussion. Es ging um die Ermittlung von Formen des Urteilens bzw. der Kritik (in ihrem Wortsinne von „scheiden“ bzw. „trennen“), um den Urteilsprozess und dessen Nachvollziehbarkeit sowie um die Identifizierung der objektiven (also an spezifischen Kriterien gemessenen) und subjektiven Anteile in diesem Prozess. Das Spannungsfeld von Distanz zum und Teilhabe am Akt des Urteilens wurde abgesteckt und das Urteil als omnipräsentes, aber nicht immer bewusstes Phänomen in seiner Relevanz und Eigenart interdisziplinär befragt.

QUALITÄTSFRAGEN IN AUSWAHLPROZESSEN

Den Auswahlpraktiken im künstlerischen Feld widmete sich das erste Panel entlang der leitenden Frage, in welchem Verhältnis Theorie und Praxis im Moment der Auswahl und Bewertung von Kunstwerken zueinander stehen. Aus philosophischer sowie institutioneller und erfahrungsbasierter Perspektive wurde in der Sektion debattiert, in welchem Maße sich ästhetische Auswahlprozesse theoretisch ergründen lassen. Karlheinz Lüdeking zeigte sich mit Blick auf seine praktischen Erfahrungen als Lehrender an der Universität der Künste Berlin diesbezüglich skeptisch. Bereits die Auswahlverfahren zur Aufnahme an eine Kunsthochschule (die er mit der Einlasssituation in angesagte Nachtclubs verglich) zeigten nach Lüdeking, dass die Kriterien eher soziokulturell gefunden würden, als dass sie an theoretischen Grundlegungen orientiert seien. Damit wird die reine Wertekritik durch eine Gruppendynamik ersetzt, in der es sich zu verorten gilt. Die sich wandelnde Praxis generiere die Urteilkriterien, die sich dann mehr

durch ihre Relevanz auszeichneten, als einem wie auch immer zu definierenden Qualitätsmaßstab zu folgen.

In welchem Maße sich Auswahlverfahren im Bereich der Kanonbildung einer theoretischen Begründung entziehen können, zeigte Regine Prange (Frankfurt a. M.). In ihrem vieldiskutierten Beitrag „The Idea of a value-free Aesthetics is Nonsense. Advanced Art and its Reception after Adorno“ illustrierte sie, dass entlang der Mimesis-Konzeption aus Adornos Ästhetik eine Perspektive auf Kunstwerke eröffnet werde, aus der sich (entgegen der Abneigung des Philosophen gegen diese Kunstrichtung) auch die seinerzeit aufkommende Pop Art angemessen beurteilen lasse. Allerdings – so lässt sich wohl konstatieren – habe Adornos individuelle soziokulturelle Prägung es verhindert, dass er diese Spielart der Kunst selbst einer Analyse unterzogen hat.

Die ‚Krise der Kunstkritik‘ lediglich zu benennen, reichte James Elkins (Chicago) nicht. Er stellte Überlegungen in den Raum, was getan werden und welchen Beitrag eine Historisierung über das Konstatieren hinaus leisten könne. Mit Elkins hielt ein Kunsthistoriker und -kritiker mit Disziplinen übergreifender Erfahrung die Keynote Lecture – er begann nämlich als Maler. Elkins verwarf zwar im Gegensatz zu Prange eine produktive Nutzbarmachung früherer theoretischer Positionen für die Kunstkritik der Gegenwart und verwies, darin ähnliche Überlegungen wie Lüdeking formulierend, auf die performative Dimension und soziale Praxis, durch die etwa am Beispiel des Künstler-Atelier-Gesprächs sich über diskursive Praktiken Urteilkriterien formierten, forderte allerdings letztlich doch eine Bewertung ein. Diese Forderung und das präsentierte Ergebnis mündeten in einer gewissen Ratlosigkeit, die Elkins mit dem Vorschlag eines „ontologischen Urteils“ zu beheben versuchte. Dass jedoch ein Urteil nicht stets auf einer Theorie basieren muss, sich wohl vielmehr wesentlich durch seine Praktiken definiert, in diesen und durch diese aber ebenso normierende Wirkung entfaltet, kann als ein Ergebnis der Beiträge des ersten Konferenztages festgehalten werden.

Ein streng systematisiertes, taxonomisches Bewertungssystem national-griechischer Kunst stellte Eleonora Vraskidou (Berlin) vor. Im Zuge der Staatsgründung Griechenlands und der Gründung einer Akademie (1837) nach europäischem Vorbild, die die „Schönen Künste“ in Griechenland institutionalisieren sollte, fanden ab 1840 erste öffentliche Ausstellungen griechischer Kunst statt. Oberstes Kriterium dieser Kunst war ihre nationale Ausrichtung – stilistisch wie thematisch. Zur Bewertung der Ausstellungs-Exponate und Beurteilung ihrer Nationalität wurden taxonomische Tabellen erstellt, in denen das Exponat durch die Vergabe von Punkten bezüglich der Erfüllung des jeweiligen Kriteriums beurteilt wurde. Es kann also danach gefragt werden, warum zunächst über Kataloge von Wertekriterien und nicht über das eigene nationale, schöpferische Potenzial – dies wurde erst später am Beispiel der genuin national-griechisch konnotierten Gattung der Skulptur versucht – operiert wurde. Der Beitrag verdeutlichte, wie das europäische Kunstsystem und seine Diskurse auf einen neuen nationalen Kontext übertragen wurden und lieferte somit ein interessantes Beispiel für den kulturellen Transfer von Urteilkriterien. Die im Nachgang des Vortrages aufgeworfene Frage, inwieweit solche Bilder aufgrund ihrer vielleicht nicht ausreichenden ästhetischen Qualität diskutiert (oder eher nicht diskutiert) werden sollten, zeigte einmal mehr, wie stark kunsthistorisches Denken durch explizite oder vielmehr gerade implizite Urteilsprozesse und Wertesysteme geprägt ist.

„CRITICALITY“ UND TALENT

In Auseinandersetzung mit der praktischen Kunstbewertung an Ausbildungseinrichtungen und im Hinblick auf kunstgeschichtliche Kanonisierungsprozesse deutete sich in der ersten Sektion an, in welchem Maße ästhetische Urteilspraktiken mit außerkünstlerischen Faktoren in Verbindung stehen. Anknüpfend an dieses Ergebnis geriet im zweiten Panel *Patterns of Justification* nun die Frage nach den Begründungsmustern eben jener zuvor behandelten Auswahlverfahren in den Blick.

Dabei kann die *criticality* im Werk selbst begründet und durch dieses artikuliert werden oder aber durch seine kritische Betrachtung entstehen. Mit den Vorträgen von Michael F. Zimmermann (Eichstätt), der mit seinem Beitrag über Félix Fénéon dessen Beschreibungen von Werken Degas' eine gewisse *criticality* zusprach, Andreas Zeising (Siegen) und Sabeth Buchmann (Berlin/Wien) war die Sektion nahezu ausschließlich (kunst-)historisch ausgerichtet. Buchmann brachte in ihrer Auseinandersetzung mit dem Stellenwert der Kritik innerhalb der künstlerischen Produktion aber auch den Blick der Kritikerin in die Sektion ein. Sie fragte danach, wie in einer stark institutionalisierten zeitgenössischen Kunstszene Freiräume immer wieder erkämpft werden können: Die Autonomie der Kunst stehe als Symbol für Demokratisierung und Liberalisierung, im Wissen darum, dass diese Prozesse institutionalisiert seien. Es gebe dennoch einen Freiraum, der allerdings immer wieder aufs Neue ausgehandelt werden müsse. Das kritische Potenzial sei der Kunst selbst immanent. In einer poststrukturalistischen Volte sprach Buchmann sich für eine Abwendung vom normativen Urteil hin zu einer prozessualen und diskursiven Kritik (*self-evaluation*) aus.

Karl Scheffler, ein Protagonist der Kunstkritik zwischen 1900 und 1930, und die von ihm herausgegebene Monatsschrift *Kunst und Künstler* standen im Zentrum von Zeising's Überlegungen. In den Schriften Schefflers fällt die Kategorie der ‚Qualität‘ auf, die er ab 1917 unter dem Begriff des ‚Talents‘ fasst, ein Terminus, der im Vergleich zu dem des ‚Genies‘ in den Grenzen des Menschenmöglichen verbleibt – Max Liebermann etwa sprach Scheffler in seiner gleichnamigen Monographie 1906 zu, zwar kein Genie, aber ein Talent zu sein. Mit Talent stellt Scheffler eine Kategorie für eine mögliche vergleichende kritische Betrachtung von Werken und Künstlern bereit. Es stellt sich die Frage nach einem möglichen *Ranking* des Talents und damit die Frage nach den Kriterien, die Talent bedingen. In einer akademischen Kunstgeschichte, für die zunächst die Biographie des Künstlers und anschließend dessen Stil Kriterien eines kanonisierenden Urteils waren, kann

danach gefragt werden, inwiefern die Kategorie des ‚Talents‘ als eine gewisse Idiosynkrasie gelten kann oder aber einen tatsächlich historisch relevanten Parameter darstellt – denn z. B. auch Max J. Friedländer dachte über Talente nach. Die Einteilung in Talent und Genie indiziert eine Abweichung vom Normativen und wurde wohl auch durch den damaligen, schnelllebig werdenden Kunstbetrieb konzeptionell geprägt. Die Umwertung des Genies in das Talent kann auch von einer Demokratisierung des Kunstbetriebs zeugen – wobei Scheffler persönlich es bedauerte, dass es die großen Künstler, die Genies, nicht mehr gebe.

Ein Ergebnis, das die ersten beiden Sektionen verband, war ein Sichtbarwerden der normativen Kraft unterschiedlicher Praktiken der Auswahl, Kanonbildung und Begründung innerhalb des ästhetischen Urteilsprozesses. Gleichzeitig wurde ihre historische und individuelle Bedingtheit deutlich. Hieran knüpfte im Kern die von Julia Voss (Lüneburg) geleitete *Panel Discussion* an, die unter dem von Barnett Newman formulierten Motto „Aesthetics is for me like Ornithology must be for the birds“ (1952) stand und jetzt „Aesthetic Judgment is for Artists like Conservation Biology must be for the Birds“ (2017) lautete. Die Diskussion bot der politischen Künstlerin, Kuratorin und Theoretikerin Alice Creischer, der früheren Künstlerin und jetzigen Galeristin Daniela Steinfeld (VAN HORN, Düsseldorf), dem früheren Inhaber einer Professur für Fotografie und Sammler zeitgenössischer Kunst Wilhelm Schürmann (Aachen) und Julia Große (Berlin) als Vertreterin einer postkolonialen Implikationen berücksichtigenden Kunstkritik die Gelegenheit, sich über das Verhältnis zwischen Kunstproduktion, Kunstkritik und -markt auszutauschen.

GEFÜHLE UND ÄSTHETISCHE URTEILSBILDUNG

Während in der ersten Hälfte der Tagung die theoretischen und konzeptuellen Möglichkeiten und Grenzen zur Begründung ästhetischer Urteile im Zentrum standen, gerieten im dritten Panel *Styles of Judging* die Techniken und Formen der Vermittlung von kritischen Urteilen als solche in den

Blick. Hierzu wurde mit Joseph Früchtl (Amsterdam) einem Philosophen, Jan Verwoert (Berlin) einem Kritiker und mit Joris Corin Heyder (Bielefeld) einem Kunsthistoriker das Wort erteilt. Früchtl fragte nach der Rationalität eines ästhetischen Urteils: Wie kann im sozialen Zusammenleben etwas kommuniziert werden, das nicht kommunizierbar ist? Dies sei, so Früchtl, durch Emotion und Eindruck möglich. Emotionales sei immer Produkt der Konfrontation von Sinnlichkeit und Verstand. Ästhetisches Urteilen sei der Versuch, diese Konfrontation, die die Grundlage von Gefühlen darstellt, explizit zu machen. Insofern könne das Kunstwerk als eine exemplarische Präsentation von Gefühlslagen begriffen werden. Anknüpfend an die theoretischen Positionen von Kant, Dewey und Habermas kam Früchtl zu dem Ergebnis, dass es durchaus möglich sei, Kriterien für ein ästhetisches Urteil herauszuarbeiten und stellte sich damit dezidiert gegen eine Auflösung klassischer Normativität. Sein theoretisches Ergebnis wandte er dann auf ein Bild Cézannes an. Die Erfahrung, die hier gemacht werden könne, basiere auf kognitiven und kategorialen Störungen, die rational versprachlicht werden könnten. Die Struktur des Bildes breche nämlich mit der zeitgenössischen bildlichen Konvention, Perspektive darzustellen. Somit untergrabe Cézanne den bürgerlichen Geschmack und wurde deshalb von der Mehrheit der Rezipienten zurückgewiesen. Grund hierfür sei ein Gefühl der Abneigung, und die ästhetische Bewertung mache dieses Gefühl von damals auch heute noch kommunizierbar. So bestechend die Logik des dargelegten Arguments ist, das auf einen rezeptionsästhetischen Erklärungsansatz der Wirkung von Cézannes Malerei abzielt, so vermag es doch die komplexe historische Rezeptionssituation des Cézanne'schen Œuvres nur partiell zu fassen, denn der Maler wurde ja durchaus auch positiv rezipiert. Darüber hinaus stellt sich die Frage, inwiefern sich das ‚Mehr‘ eines Werkes, sein ‚ästhetischer Überschuss‘, tatsächlich rational einholen und kommunizieren lässt.

Über das (Eigen-)Empfinden des Kritikers im Kunstbetrieb sprach Jan Verwoert aus zeitweise

psychoanalytischer Perspektive, indem er Einblicke in dessen nomadische Existenz gab und die familiär-beengte Struktur des Kunstbetriebs verdeutlichte, die Abgrenzungen erschwere. Der Druck und soziale Zwänge würden spürbar, denen die Akteure in ihrer jeweiligen Positionierung im Betrieb ausgesetzt seien. Fragen danach, wie in einem derart engen Milieu geurteilt werden könne und was das eigene Urteil wert sei, führten Verwoert zu dem Selbstvergleich mit einem Oktopus. Die Kritikertätigkeit ähnele aber ebenso der eines Scharlatans, der vortäusche, nachgefragte Güter erschaffe und benenne und somit Leidenschaften wie Begehrlichkeit allererst produziere. Joris Corin Heyder stellte die Frage nach der Äquivalenz der Praktik des Vergleichens mit der des Urteilens und warf damit die Frage auf, ob es in der Phase der frühen *connoisseurship* überhaupt schon ein ästhetisches Urteil gegeben habe. Im Ergebnis kann die Ausgangsfrage „Does comparing equal judging?“ verneinend beantwortet werden: Vergleichen ist keine Form des Urteilens. Heyder kam zu dem Ergebnis, dass die aufkommende Institutionalisierung vergleichender Praktiken im 18. Jahrhundert die Geschmacksbildung viel stärker geprägt habe als das ästhetische Urteil.

Dieses Ergebnis leitete unmittelbar zu dem von dem Kunstsoziologen Ulf Wuggenig eröffneten Abschlusspanel *Formation of Taste* über. Mit Julien Stallabrass (London) kam ein britischer Kunsthistoriker zu Wort, der als Fotograf gleichermaßen mit der Kunstproduktion vertraut ist. Er stellte populäre Kunst (in Abgrenzung zu Populärkultur) versus *critical art* in den Mittelpunkt seiner Überlegungen zum Geschmack. Die Tagung schloss mit der Kunsthistorikerin Magdalena Nieslony (Stuttgart), die die Frage nach Ethik und Ästhetik am Beispiel partizipativer Kunst stellte und nach einem von der zeitgenössischen Kunstkritik postulierten sozialen Effekt von Kunst fragte. Eine ethisch-moralische Kehre der Kunstkritik, die seit etwa einer Dekade mit einer „sozialen Wende“ der zeitgenössischen Kunst einhergehe, verfolge eine Art Verantwortungsästhetik, deren

zentrales Urteilkriterium der Beitrag der Kunst zur Verbesserung oder Lösung von Zuständen sei, die zum ‚Problem‘ erklärt worden waren. Das ästhetische Urteil wird somit zum sozialen Kunsturteil.

FAZIT

Die Tagung führte den Begriff der Praktiken (*Practices*) prominent im Titel und in dem ihres ersten Panels. Dieser Terminus wurde zwar theoretisch nicht explizit im Sinne aktueller praxistheoretischer Ansätze eingeführt (vgl. etwa Andreas Reckwitz, Grundelemente einer Theorie sozialer Praktiken. Eine sozialtheoretische Perspektive, in: *Zeitschrift für Soziologie* 32/4, 2003, 282–301), schien methodisch allerdings in diesem Sinne mitgedacht worden zu sein und unterfütterte einen (möglichen) praxistheoretischen Ansatz mit empirisch gewonnenem Material. Die induktiv aus den Einzelfallanalysen gewonnenen Ergebnisse, die den jeweiligen Moment der Werkgenese und damit die historischen Bedingungen reflektieren müssen, konturieren das Kunsturteil und können zu allgemeinen Aussagen hierüber führen.

Inwieweit konnte der interdisziplinäre Austausch nun transdisziplinäres Potenzial freisetzen? Die Grundlagen des ästhetischen Urteils wurden aus höchst gegensätzlichen Positionen diskutiert: vom Befürworten einer systematischen Basis (Früchtl) bis zum gegenteiligen Appel (Lüdeking und Verwoert). Vielleicht hat gerade das intensive Nachdenken über das Verhältnis von Theorie und Praxis zeigen können, dass die Forderung nach Kriterien für ein normatives Urteil im aktuellen Kunstbetrieb obsolet geworden ist, weil die derzeitige Kunstkritik in erster Linie einen diskursiven Raum eröffnen will. In der postmodernen Kritik geht es um Prozessuales. Wichtig erscheint in erster Linie, dass über etwas gesprochen und dabei eine explizite Wertzuschreibung vermieden wird (eine im Unterbewussten verbleibende implizite Bewertung findet allerdings immer statt). Es ist dies ein anderes Sprechen über Kunst. Kunst fungiert dabei als Angebot für eine Diskurspraxis. Das „Im-Gespräch-bleiben“ ist ein Wert *sui generis*. Aber sich der Bewertung zu enthalten, bedeutet

nicht, nicht zu evaluieren. Die diesem *doing* des Urteilens impliziten Modi wurden selten explizit fassbar. Was passiert etwa, wenn wir urteilen oder gerade nicht urteilen und im Uns-Enthalten eines Urteils normativen Setzungen folgen oder sie produzieren? Solche Prozesse lassen sich analytisch umso schwerer fassen, je geringer die historische Distanz zum Gegenstand des Urteils ist, was ein Argument für das Einhalten einer gewissen zeitlichen Distanz im Sinne einer Historisierung der Gegenstände liefert. Soziale Praxis ist, dies war ein zentrales Ergebnis der Konferenz, im Urteilsprozess oft normenbestimmender als abstrakte Theorieproduktion.

DR. DES. MIRIAM SARAH MAROTZKI
Arbeitsbereich Historische Bildwissenschaft/
Kunstgeschichte, Universität Bielefeld,
Universitätsstr. 25, 33615 Bielefeld,
miriam.marotzki@uni-bielefeld.de