

wahl sei repräsentativ, sie ist es nicht. Gerade bei wichtigen Briefen (etwa S. 151, um nur eines von vielen Beispielen zu nennen) würde der wissenschaftliche Leser gerne selbst entscheiden, ob das Ausgelassene unwesentlich ist. So bleibt denn ein bohrender Zweifel darüber, was sich wohl hinter dem Auslassungszeichen verbergen mag. Wenn weiterhin die Herausgeber in ihrem Nachwort bemerken, daß sie Kürzungen eines peinlichen Briefes aus „Intimitätsgründen“ vorgenommen haben, weil Thilde Hofer, die erste Frau Hofers, dort als „Objekt der Männerwelt“ erscheine (vgl. S. 474), dann wird gefragt werden, ob hier eine Zensur stattgefunden habe. Selbst wenn die Herausgeber betonen, dies sei nur bei einem einzigen Brief geschehen, so wird fortan der wissenschaftliche Leser jeder Auslassung mit einer *reservatio mentalis* begegnen müssen. Um Mißverständnissen vorzubeugen: Eine Auswahl von Briefen und Auslassungen peinlicher Passagen sind nicht ehrenrührig, sofern lebende Personen durch Briefinhalte verletzt werden könnten, denn in so heiklen Fragen ist ein Herausgeber einem größeren Publikum selten Rechenschaft schuldig, doch darf niemals eine Edition, die sich der Wissenschaft verpflichtet, die editorische Transparenz vermissen lassen, ansonsten muß die Veröffentlichung späteren Zeiten, in denen sie niemanden mehr verletzen kann, vorbehalten bleiben. Die Transparenz leidet schon deshalb im vorliegenden Fall, weil sich der Leser die ohnehin sehr allgemein gehaltenen editorischen Hinweise aus Einleitung und Nachwort herausuchen muß. Als erfreulich hervorzuheben ist die Anordnung der rund 150 Abbildungen, die durchweg am rechten Ort im Text zu finden sind, so daß sie eine wichtige Ergänzung zum Text bilden, allerdings ist ihre Qualität sehr unterschiedlich. Das gilt nicht nur für die Abbildungen, die von den Fotos nach den zerstörten oder übermalten Gemälden in Reinharts Album angefertigt wurden, sondern auch für Abbildungen heute noch intakter und leicht zugänglicher Werke („Thilde und Carlino“, S. 220, Nachlaß Hofer Berlin, oder „Bildnis Theodor Reinhart“, S. 199, Stiftung Oskar Reinhart), die den Betrachter unwiderstehlich an den vielzitierten Boxkampf zweier Neger im Tunnel erinnern.

Man muß schließlich zu einer geteilten Meinung über die besprochene Briefedition gelangen: Sie wird sicher den „Kunstfreund“ interessieren, vielleicht auch begeistern, denn entgegen dem Unbehagen, das sich vereinzelt bei der schulmeisterlichen Strenge Reinharts einstellen könnte, wird er im großen und ganzen die menschliche Größe dieses einzigartigen Mäzens erkennen; den Wissenschaftler jedoch kann die Edition nicht vollkommen befriedigen.

Daniel Kupper

Westdeutsche Kunst der Gegenwart

KLAUS HONNEF, *Kunst der Gegenwart*. Köln, Taschen 1988. 249 Farb- und 26 s/w-Abb., Kurzbiographien, 279 S. DM 29,95. — THOMAS KRENS, MICHAEL GOVAN, JOSEPH THOMPSON, *Refigured Painting: The German Image 1960—88*. München (Prestel) und New York (Solomon R. Guggenheim Museum) 1989. 180 Farb- und 62 s/w-Abb., Ausstellungsverzeichnisse sowie Bio- und Bibliographien zu 40 Künstlern, 292 S.; deutsche Ausgabe unter dem Titel: *Neue Figuration*. Deutsche Malerei 1960—88. München, Prestel 1989. DM 98,—. — STEPHAN SCHMIDT-WULFFEN, *Spielre-*

geln: *Tendenzen der Gegenwart*. Köln, DuMont 1987. 32 Farb- und 97 s/w-Abb., 268 S. DM 22,80.

Westdeutscher Neoexpressionismus

Drei Publikationen werden vorgestellt, die nicht allein Arbeiten des Neoexpressionismus erörtern, ihm aber einen hohen Rang einräumen.

Ende der siebziger Jahre ergab sich in der Kunstwelt ein Paradigmenwechsel von konzeptueller Orientierung an alternativen Präsentationsformen zu einer figurativ-expressiven Malerei. Damit erhielt westdeutsche Kunst in der internationalen Kunstszene einen Rang, wie sie ihn nie zuvor in der Nachkriegszeit besessen hatte.

Maler wie Georg Baselitz, Markus Lüpertz, A. R. Penck, Sigmar Polke, Georg Richter und Eugen Schönebeck wurden im sozialistischen Osten geboren und teilweise auch ausgebildet. Sie alle emigrierten nach Westdeutschland. Diese Künstler und die in der Bundesrepublik aufgewachsenen Maler Jörg Immendorf und Anselm Kiefer arbeiteten figurativ-expressiv, als noch monochrome Malerei und konzeptuelle Medienkunst die Kunstszene bestimmten. Teilweise schon seit Anfang der sechziger Jahre führen sie ein Wechselspiel von Bildverführung und Reflexion der Verführbarkeit, eine Dialektik von suggestiven Bildwelten und reflexiven Denkbildern vor. Von diesen Neoexpressionisten der ersten Generation wird die in den fünfziger Jahren noch autobiographisch erfahrene, existentielle Betroffenheit über die restriktive Besetzung von Kunstformen mit politischen Konnotationen — Abstraktion als westliche 'Weltsprache' und sozialistischer Realismus — zugleich suggestiv in Bildwelten gebannt und reflexiv in Denkbildern gebrochen.

Aus dem (simuliert-)Artistischen, das die neoexpressiven Stars der ersten Generation vorführen, wird bei der zweiten Generation, die um 1980 zum ersten Mal professionell auftritt, eine Artistik im Umgang mit Anti-Artistischem/Triviale/Ungekonntem und eine anti-artistisch sich gebende Verwendung artistischer Gemeinplätze. Die Spannung aus (simuliert-)Artistischem und Anti-Artistischem provoziert zwar die Frage, ob sich das künstlerische Ich im Malakt noch gegen die Umwelt setzen kann oder in den Spektakel-Serien der Bewußtseinsindustrie eine Ich-Konstitution nicht mehr möglich ist. Doch die Antwort bleibt offen.

Der amerikanische Blick auf Westdeutsches

Die Ausstellung *Refigured Painting* wurde unter der Leitung von Thomas Krens, dem Direktor des Guggenheim Museums, vorbereitet. Trotz des Untertitels *The German Image 1960—1988* sind nur westdeutsche Maler ausgestellt. Die Organisatoren der Ausstellung ersparen sich eine Thematisierung des Verhältnisses zwischen den Realismen beider deutscher Staaten: Dies entspricht der fehlenden Sensibilität im Untertitel des Katalogs.

Die amerikanischen Autoren Michael Govan (S. 38), Thomas Krens (S. 15—21) und Joseph Thompson (S. 27 f.) setzen sich in ihren Beiträgen mit Benjamin D. Buchlohs, Douglas Crimps, Donald B. Kuspits und Craig Owens' Thesen zur älteren Generation des „Neoexpressionismus“ auseinander, die in amerikanischen Zeitschriften und Katalogen publiziert sind. Govan, Krens und Thompson ersparen es sich bei ihrer Kritik der

Kritik, außerhalb von Amerika publizierte Texte zu berücksichtigen. Auch dem Leser der deutschen Katalogversion wird der Diskurs in amerikanischen Publikationen als 'letztes' Wort zur westdeutschen neoexpressionistischen Kunst vorgesetzt.

Die Aneignungstaktik des amerikanischen Kunstbetriebs ist, nichtamerikanische Kunst nur über die Schwelle der amerikanischen Kunstkritik an die Kunstwelt 'anzuschließen'. So wird die westdeutsche Kritik des Neoexpressionismus entweder als Exotikum betrachtet (Schjeldahl, P. — Our Kiefer, in: *Art in America*, März 1988) oder mißachtet. Als Abwehr gegen die in *Refigured Painting* angewandte Mißachtungstaktik — bei gleichzeitiger Kollaboration mit westdeutschen Autoren — wären westdeutsche Gegendarstellungen nötig, die in den Artikeln von deutschen Autoren — Heinrich Klotz, Hans-Albert Peters und Jürgen Schilling — nicht geliefert werden.

Die Katalogtexte von Heinrich Klotz und Joseph Thompson stellen die jüngere westdeutsche Malergeneration — die „Neuen Wilden“ — ungebrochen in die Tradition der figurativ-expressiven Stars der ersten Generation. Der Einfluß von Joseph Beuys' inhaltsbezogener, allegorisierender Vorgehensweise wird ebenso marginalisiert wie die Wirkung der frühen westdeutschen Gruppenausstellungen mit den italienischen Malern Sandro Chia, Enzo Cucchi, Francesco Clemente und Mimmo Paladino. Govan und Peters erwähnen zwar Beuys (S. 43) und die Italiener (S. 62), verschaffen aber keine Klarheit über ihre Bedeutung für die „Neuen Wilden“.

Ausgespart werden auch die verschiedenen Ansätze eines sozialkritischen Realismus im deutschen Westen, wie die Gruppe Zebra sowie die Berliner Kritischen Realisten, von denen nicht wenige sich expressiven Malformen ohne ideologisch vorbestimmte Thematik zugewandt haben (der nur mit nicht mehr sozialkritischen Arbeiten ausgestellte Hermann Albert und die nicht ausgestellten Reinhard Pods, Wolfgang Petrick u. a.). Es gibt nicht nur den im Katalog gewürdigten Strang vom „Kapitalistischen Realismus“ (seit um 1963; Gerhard Richter, Sigmar Polke und Karl Horst Hödicke), sondern auch einen vom Kritischen Realismus zu den „Neuen Wilden“ (s. Straka, B./Ropohl, U., Kleine Phänomenologie subversiver Ausstellungspraxis: Das Realismusstudio der NGBK, in: *Kunstforum* 67/1983, S. 88—105).

Die breite Rezeption von Neoexpressionisten der zweiten Generation in der bundesrepublikanischen Kunstszene der frühen achtziger Jahre und das Verhältnis der Künstler zur Subkultur (Hartwig, H., Spielwut..., in: *Ästhetik und Kommunikation* 49/1982, S. 41 ff.) werden in den Katalogbeiträgen mißachtet oder marginalisiert. Die Auswahl der zahlreichen Abbildungen von Arbeiten der „Neuen Wilden“ unterschlägt das antiartistisch sich Gebärdende — und kappt so das Seil zur Subkultur.

Die verschiedenen kunstinternen und kunstexternen Quellen der um 1980 jungen deutschen Maler ergeben ein Bild der unübersichtlichen Vielfalt. Wie weit die „Neuen Wilden“ sich gerade aus einer Situation der „Unübersichtlichkeit“ (J. Habermas, vgl. Honneth, s. o., S. 39), einer vielfältig in sich gebrochenen, zugleich alternativen wie konsumorientierten Szene erklären lassen, wird in den Katalogbeiträgen nicht erläutert.

'Ästhetik der Verführung' und 'heilige Einfalt'

Stephan Schmidt-Wulffen hatte mit Hilfe von Künstleraussagen einen ausführlichen Bericht über die Lebenswelt — einschließlich der Subkultur — der späten siebziger Jahre

erstellt, in der eine neue Künstlergeneration aus Berlin, Düsseldorf, Hamburg und Köln zu arbeiten begann (in: Anderson, S./Gillen, E. u. a., *Tiefe Blicke*, Köln 1985, S. 17—95). In seiner von Bazon Brock betreuten und 1987 publizierten Dissertation *Spiegelregeln: Tendenzen der Gegenwart* konzentriert sich Schmidt-Wulffen auf seit 1977 entstandene Arbeiten in den Medien Malerei, Skulptur und Installation. Die Lebenswelt der Künstler klammert er jetzt aus. Schmidt-Wulffen sucht im Unterschied zu *Refigured Painting* den Aufbruch Ende der siebziger Jahre nicht allein auf den Neoexpressionismus der ersten Generation und den Kapitalistischen Realismus zurückzuführen.

Der Autor gliedert die Vielfalt der westdeutschen Kunst um 1980 in zwei Stränge (S. 10 f.): Ein Strang folgt einer „Ästhetik der Verführung“, einer selbstbezüglichen Bildrhetorik um der Rhetorik willen (Ina Barfuß, Werner Büttner, Walter Dahn, Georg Dokoupil, Reiner Fetting, Stephan Huber, Martin Kippenberger, Reinhard Mucha, Albert Oehlen, Bernhard Prinz, Salomé, Volker Tannert, Thomas Wachweger). Den zweiten Strang beschreibt Schmidt-Wulffen als wahrheitssuchende Richtung, von deren Vertretern eine Einzeldingen innewohnende Magie beschworen wird. Nach Schmidt-Wulffen trifft dies auf Werke von Jan Knap, Wolfgang Laib, Horst Münch, Norbert Prangenberg, Michael Witlatschil und Jindrich Zeithammel zu. Der Autor hat diesen zweiten Strang neu in die Diskussion eingeführt.

Mit Hannes Boehringer (ders., *Begriffsfelder*, Berlin 1985, S. 7—22) ließe sich — über Schmidt-Wulffen hinausgehend — ein komplementärer Zusammenhang zwischen beiden Strängen herstellen: Ordnungslos isoliertes Ding und entdinglichende Ordnung sind als Gegenpole eines Kontinuums beschreibbar. Mit ordnungsloser Dingmagie im zweiten Strang korrespondiert im ersten Strang das Verschwinden der Dinge in einer Vielfalt von möglichen Ordnungen.

Zu diskutieren wäre, ob in Werken, die Schmidt-Wulffen diesem zweiten Strang zuordnet, Wahrheitssehnsüchte und -ansprüche tatsächlich artikuliert werden, oder ob sie nicht nur anders als von einer „Ästhetik der Verführung“ simuliert werden. Bei der „Ästhetik der Verführung“ wird im Wechselspiel von Artistischem und Anti-Artistischem eine ironische Distanzierung von jedem Schein unversehrter Künstler-Individualität erkennbar, nicht aber bei dem zweiten Strang. Wird im zweiten Strang nicht am Schein unversehrten Künstler-Seins in affirmativer, von keiner Reflexion gebrochener Weise festgehalten (Vgl. Jan Knap. S. 87—91)?

Westdeutsche Kunst der frühen achtziger Jahre im Vergleich

Die Malerei Ende der siebziger/Anfang der achtziger Jahre in Italien, Westdeutschland und Amerika präsentiert Klaus Honnef in seinem Buch zur *Kunst der Gegenwart* in je eigenen Abschnitten. Der Autor stellt einen Zusammenhang zwischen den italienischen Künstlern Sandro Chia, Francesco Clemente, Enzo Cucchi und Mimmo Paladino — wie vor ihm schon Achille Bonito Oliva (S. 99) — über eine Auseinandersetzung mit dem Begriff Manierismus her. Fragment und Totalität werden in Individualstilen gerade noch miteinander vermittelt — kurz vor dem Zerschneiden der individuell gefundenen Stil-Totalität in eine Vielfalt von Ordnungen (S. 99—127). Die amerikanische Kunstszene wird als übersichtliches Feld mit Gegenpolen wie artistisch orientierte Malerei (Salle, Schnabel, Fischl) und die zu Galerie-Ehren erhobenen Graffiti (Basquiat, Haring, Qui-

nonen) gliedert (S. 172—205). Im Kapitel über deutsche Malerei gibt Honnef den Versuch der Gliederung auf (S. 128—171). Er nennt keine Merkmale, mit denen sich Arbeiten den Gruppierungen in Köln, Hamburg und Berlin zuordnen lassen, sondern stellt diese Lokalgruppen als Konglomerate von Individualstilen vor. Daß bei Werken von westdeutschen Neoexpressionisten der zweiten Generation auch Bestimmungen von Individualstilen durch gezielten Einsatz von Stilbrüchen unmöglich werden, bemerkt nach Faust/de Vries (*Hunger nach Bildern*, Köln 1982/41987, S. 9, 15 f., 152) nun auch Honnef: Der 'manieristische' Stil der italienischen „Trans-Avanguardia“ zerfällt in eine Vielfalt von Mal-Dispositionen, die sich keiner Stil-Totalität mehr zuordnen lassen — anschaulichstes Beispiel: Georg Dkoupile (S. 139—142).

Honnefs Darstellung der Malerei zu Anfang der achtziger Jahre in Italien, Amerika und der Bundesrepublik erlaubt den Schluß, daß sich für Italien ein Leitmotiv und für Amerika Schwerpunkte angeben lassen, während bei dem westdeutschen Neoexpressionismus der zweiten Generation nur die bereits erwähnte „Unübersichtlichkeit“ (S. 39) vorweisbar ist.

Kunst der späten achtziger Jahre

Mißglückt ist Honnef das letzte Kapitel (S. 226—271), in dem er die Situation Ende der achtziger Jahre so beschreibt: „Wenn der 'Mainstream' der Kunst kein hohes Wasser führt, das alles mit sich fortreibt und jede kritische Reserve unterspült, geraten die Nebenflüsse stärker ins Blickfeld und somit ihr Beitrag zum Gesamtbild der künstlerischen Entwicklung“ (S. 242). Honnef schätzt „Nebenflüsse“ zu hoch ein.

Künstler des „Mainstream“ der späten achtziger Jahre inszenieren mit reduzierten, nicht-artistischen Mitteln Modell-Situationen: Objektanordnungen dienen als Modelle für Kunstwelt-Situationen. Konstruiert werden Modelle, die zugleich konzeptuell und spektakulär sind: Analytisches Konstruieren und spektakuläres Inszenieren werden zu zwei Seiten eines Phänomens. Die Werke thematisieren so sich selbst als Teil einer post-materiellen Konsumwelt. Das Herausragendste aller Spektakel der späten Achtziger ist das selbstreflexive Spektakel. Selbstreflexivität ist kein Kennzeichen mehr für eine Kunst außerhalb der Massenunterhaltung, sondern nur eine Eigenschaft eines Teils der sich zunehmend ausdifferenzierenden Konsumwelt.

Zugleich konzeptuelle und spektakuläre Modell-Situationen schaffen nicht nur die von Honnef erwähnten Amerikaner wie Jeff Koons, Sherrie Levine, Haim Steinbach, Allan McCollum, Meyer Vaisman oder Ashley Bickerton, sondern auch europäische Künstler wie die Westdeutschen Katharina Fritsch, Rosemarie Trockel, Thomas Grünfeld und Thomas Locher, Marie-Jo Lafontaine und Guillaume Bijl aus Belgien oder die Wahlfranzösin Ange Leccia sowie die Engländer Simon Linke und Gerard Hemsworth. Honnef berücksichtigt von diesen europäischen Künstlern nur Rosemarie Trockel (S. 256 ff.).

Honnef vermutet, daß das „Fehlen eines prägenden Stils“ etwas mit dem Überhandnehmen des Einflusses der „Mode“ auf die Kunst zu tun habe (S. 243 f.). Es handelt sich bei den Zitaten und zitathaften Rückgriffen auf Kunst der Nachkriegszeit (S. 227, 240) in Werken der späten achtziger Jahre jedoch nicht um Modeerscheinungen, sondern um eine Distanzierung von Modephänomenen. Zeitgenössische Kunst thematisiert den

Verlust ihrer Funktion, alternative Formen der (Umwelt-)Gestaltung zu entwickeln, und tut dies häufig durch provozierende Angleichungen an Moden. Das Stil-Revival gibt sich als utopielose Re-Inszenierung des Alten zu erkennen.

Die interessanteren Werke der späten achtziger Jahre thematisieren, daß heute „Stil“ als geschmacks- und konsumorientierte, also modeabhängige Lebensform („Lifestyle“), gefragt ist. Ein rein formal organisiertes Kunstwerk wäre nur eine Stilofferte unter anderen. Was Honnef von „zukunftsorientierten Neuansätzen“ an stilbildender Wirkung erwartet, das bewirkt heute vor allem Mode: „alles mit sich fort(zu)reißen und jede kritische Reserve (zu) unterspülen“.

Das Anti-Artistische der „Neuen Wilden“, ihr aus der Subkultur übernommenes Patchwork von Stilfragmenten, war noch einmal ein Versuch, künstlerisch gegen die Ästhetisierung der Warenwelt mittels wechselnder Stil-Moden zu arbeiten — und der Vereinnahmung der Patchwork-Techniken als neue Moden sowohl zu entgehen zu versuchen wie sie vorwegzunehmen. Der Neokonzepualismus der späten achtziger Jahre dagegen arbeitet nicht mehr in dem Auf und Ab von Stilformen, sondern sucht einen Problematisierung ermöglichenden Standpunkt. Die „Neuen Wilden“ suchten Strategien, der Vereinnahmung ihrer Kunst durch rational unfaßbare Passagen zwischen De- und Recodierung zu enttrinnen, während die Modell-Situationen der Neokonzepualisten den Diskurs der Kunstkritik dazu provozieren, das alte Thema 'Kunst als Ware' laufend neu zu überdenken. 'Kunst-als Kunst' ist heute nicht Kunst über Kunstformen, sondern Kunst über die Vergesellschaftung von Kunst in einer postmateriellen Gesellschaft.

Zwischen Honnefs differenzierter, Stilbrüche berücksichtigender Analyse der Malerei um 1980 und seiner Sehnsucht nach einem beherrschenden Zeitstil in den späten Achtzigern (S. 227) sowie seiner Suche nach Einzelgängern mit ausgeprägtem Individualstil (S. 261) besteht ein Bruch. Honnef bleibt den Nachweis schuldig, daß sein Umgang mit dem Stil-Begriff mehr als bloß unbedacht ist.

Westdeutsche Kunstwelt

Die Schwierigkeiten der Kunstkritik, hinter der Vielfalt der bundesrepublikanischen Kunstproduktion um 1980 einen einheitlichen Nenner zu finden, lassen sich kunstsoziologisch erklären. Nach dem Ende der Baisse der siebziger Jahre sind in der Bundesrepublik viele Künstler von einem Kunsthandel gefördert worden, der sein Angebot breit auffächert. Auf die Galerieprogramme haben westdeutsche Museen und Kunstvereine positiv reagiert. Von einer dezentralen Museumslandschaft, in der die Ausstellungsprogramme der Kunstmuseen von Kunstvereinen zugleich ergänzt und in Frage gestellt werden, ist ein großer Teil der Vielfalt des Galerieangebots an eine breitere Kunstöffentlichkeit weitervermittelt worden.

Die westdeutsche Kunstwelt wandelte sich in den achtziger Jahren von der Präsentation weniger amerikanischer Stars zum breiten Angebot einheimischer Künstler: Das Rheinland mit Köln/Düsseldorf sowie Berlin, Hamburg, München und Stuttgart kennen nicht das die Kunstinteressen polarisierende Starsystem von New York. Auf eine kunstkritische Legitimation, die für die Italiener Chia, Clemente, Cucci und Paladino von Achille Benito Oliva unter dem Stichwort „Transavanguardia“ (A. B. O., *La Transavanguardia Italia*, Mailand 1980) geliefert wurde, konnte in Westdeutschland verzich-

tet werden. Die westdeutsche Kunstkritik beschränkte sich weitgehend auf eine Vorstellung der künstlerischen Vielfalt in Kunstzeitschriften und Büchern, die den Kunstfreunden die Orientierung erleichtert. Ein Legitimationsdiskurs fehlte.

Der westdeutsche Neoexpressionismus der ersten Generation erhielt in den achtziger Jahren eine amerikanische Legitimation — direkt durch Donald B. Kuspit (u. a. in: Kat. Ausst. *Expressions...*, St. Louis Art Museum, St. Louis/München 1983) und indirekt durch Benjamin Buchlohs sowie Douglas Crimps negative Kritik (beide in: *October* 16/1988), die ebenfalls mit dazu verhalf, westdeutsche Künstler aus der Peripherie ins Zentrum des amerikanischen Kunstdiskurses zu rücken. Ein ins Englische übersetzter Artikel von Bazon Brock im *Artforum* (Juni 1981) nahm Kuspits positive Kritik vorweg. In der amerikanischen Kunstszene konnten also Anfang der achtziger Jahre noch junge italienische und teilweise schon zwei Jahrzehnte arbeitende deutsche Künstler dank kritischer Legitimation in einem Umfang und auf einem Preisniveau neben einheimischen Künstlern etabliert werden, in dem dort nie vorher ausländische Nachkriegskünstler etabliert worden sind. Ein unübersichtlicher Galerien- und Ausstellungsbetrieb und mit Stilbrüchen exzessiv arbeitende Künstler sind Komplemente in der westdeutschen Kunstszene um 1980, die es unmöglich machen, Stilkriterien für die „Neuen Wilden“ anzugeben. Dem amerikanischen Kunstdiskurs fehlt so die Basis für einen Legitimationsdiskurs: Wo soll er beginnen, wenn sich der Gegenstand der verbalen Definition entzieht?

Der Bezug zur Subkultur um 1980, das Spiel zwischen Artistischem und Anti-Artistischem und das unübersichtliche Gesamtbild sind Eigenschaften, durch die der Neoexpressionismus der zweiten Generation in Westdeutschland vermarktbar ist und in Amerika der Vermarktung Grenzen gesetzt sind. Doch der Erfolg auf dem amerikanischen Kunstmarkt ist unumgebar, weil dieser Markt nach wie vor international Preismaßstäbe setzt.

Daß die Kunstkritik von Handel und Öffentlichkeit vorgegebene Funktionen erfüllt, wäre von der Kritik selbst zu reflektieren. Kunstproduktion und Kunstkritik haben Ende der siebziger Jahre auf wieder steigende Umsätze zwar regional verschieden, aber jeweils keineswegs gegen die Interessen des Handels reagiert. Kunstkritik ist als Begleiter aktueller Kunst von äußeren Rahmenbedingungen nicht unabhängig und kann dies im Medium Kunstzeitschrift (Abhängigkeit von Annoncen aus dem Kunsthandel), in dem sie sich vorwiegend artikuliert, auch nicht sein. Kritiker können aber in Katalogen und Büchern im Rückblick auf kürzlich Geschichte gewordene Strömungen auch die damalige Funktion des kritischen Diskurses in einer nach Regionen differenzierenden Weise reflektieren — wie in *Refigured Painting* in leider nicht vorbildlicher Weise geschehen.

Thomas Dreher

HELGA DE LA MOTTE-HABER, *Musik und bildende Kunst. Von der Tonmalerei zur Klangskulptur*. Laaber, Laaber-Verlag 1990. 308 S., 81 Abb., DM 98,—.

(mit acht Abbildungen)

Von alters her spielte der Rangstreit der Künste eine stimulierende Rolle. So war die Musik zu Anfang dieses Jahrhunderts für die Malerei, als sie sich aus den Fesseln ihrer