

## Im Gespräch bleiben. Notizen zur Kunstkritik

Kunstkritik hat es gegenwärtig nicht einfach. War sie zu Beginn, im ausgehenden 18. Jahrhundert, zugespitzt gesagt, die Königsdisziplin der Kritik, hat sie nun gleich an mehreren Fronten um ihren Status, ja um ihre Legitimität zu kämpfen. In ihren Anfängen profitierte die Kunstkritik als Teil des kritischen Unternehmens, das sich im Dienste der Konstituierung des modernen Subjektes auf die Erkundung der menschlichen Vermögen orientierte und auf Differenzierung einerseits und Urteil andererseits setzte, von der breiten Aktivierung eben dieser Vermögen.<sup>1</sup> In der ästhetischen Erfahrung, als Voraussetzung und Bedingung von Kunstkritik, nimmt sich das Subjekt gleichermaßen sinnlich und reflektierend wahr, in der Auseinandersetzung mit einem Gegenstand, der seinerseits schon Produkt eines sinnlich-reflexiven Aktes ist. Diese Erfahrung und die sehr spezifische Form der Begegnung werden im Prozess des kunstkritischen Urteils noch einmal reflektiert, mit Rücksicht auf die zugrunde liegenden Normen, die ihrerseits einer Revision unterzogen werden.

Im ausgehenden 19. Jahrhundert ist die Erfolgsstory der Kunstkritik umgeschlagen in eine Kritik der Kritik – und zwar über die jegliche Kritik begleitende Krisenrhetorik hinaus. Die Ursachen sieht Dario Gamboni in einer Aufspaltung der Kritik in Journalismus einerseits und akademische Kunstgeschichte andererseits.<sup>2</sup> Damit ging eine Verwerfung literarischer Formen der Kritik einher, die sich im Gegenzug in einem Wettstreit zwischen »the pen and the brush« zu behaupten versuchten.<sup>3</sup> Kritik sei die höhere künstlerische Form, weil sie sich mit einem höheren, eben bereits künstlerisch verfassten Gegenstand beschäftige. Die Verwerfung literarischer Formen der Kritik hat sich gegenwärtig eher verschärft.<sup>4</sup> Zu den Gründen gleich mehr.

Der gravierendste, historisch wie aktuell erhobene Vorwurf ist der des Verlustes von Kriterien. Kritik sei, allein schon aus berufspraktischen, der verwobenen Struktur des Kunstfeldes geschuldeten Gründen, der Kunst zu nahe gerückt, habe jegliche Distanz verloren und sei letztendlich nichts als Hofschreiberei, noch dazu in unheiligen Bündnissen, die sich im Rahmen eines aus den Fugen geratenen Marktes herausbilden würden.<sup>5</sup> Historisch wird dieses Bündnis in den Avantgardebewegungen des ausgehenden 19. und frühen 20. Jahrhunderts angesiedelt, in denen sich KünstlerInnen und KritikerInnen zusammengeschlossen haben gegen ein unverständiges Publikum, das zugleich aber beide, KünstlerInnen wie KritikerInnen, in Lohn und Brot hält.<sup>6</sup>

Dieses Zusammenrücken von Kunst und Kritik war nicht – oder zumindest nicht nur und nicht primär – marktstrategisch motiviert, sondern ist als ein gemeinsamer Aufstand gegen akademische Regelsysteme zu verstehen, denen ein anderes, (zumindest scheinbar) weniger reguliertes Kunstverständnis entgegengesetzt wurde. Die daraus resultierende Kommentarbedürftigkeit der Kunst, wie Arnold Gehlen diesen Prozess nicht ohne Ambivalenzen benannt hat,<sup>7</sup> beförderte die Kooperation von Kunst und Kritik und leistete damit dem Vorwurf der mangelnden Distanz Vorschub. Wenn (Selbst-)reflexivität und *criticality* (ein unübersetzbarer Begriff, der Kritikfähigkeit als unabschließbaren Prozess versteht) zu Leitkategorien der künstlerischen Produktion werden, wie es spätestens seit den 1960er Jahren breit geschehen ist, hat die Kritik keine klare Rolle mehr jenseits der Bestätigung, dass dies der Fall sei oder eben auch nicht.<sup>8</sup> Kritikfähigkeit liegt nun vor allem auf der Seite der Kunst selbst, deren Kritisierbarkeit nur noch einem Kriterium zu unterliegen scheint, der *criticality* der Kunst selbst.

Eine weitere Herausforderung für die Kunstkritik ist die Frage des Urteils. War dieses in der Formierungsphase der Kunstkritik deren Kern und Ziel, wird aktuell das Urteil als solches problematisiert. Urteilen impliziert eine Position des Außen, von der aus der zur Diskussion stehende Gegenstand beurteilt werden kann, und diese Positionierung ist, zu Recht, kritisiert worden.<sup>9</sup> Verschärft wurde diese Kritik angesichts des expandierenden Kunstfeldes, in dem sich zunehmend künstlerische Praktiken aus Regionen zur Geltung bringen, die bislang nicht im Fokus der westlich orientierten Kunstgeschichte und Kunstkritik standen.<sup>10</sup> Wie soll ein Urteil über Kunst möglich sein, deren Bedingungen, Funktionen, Genealogien und Wirkweisen für KritikerInnen, die vom Kritikverständnis der Kontinentalphilosophie geprägt sind, weitgehend im Dunkeln liegen? Nach welchen Kriterien soll eine westliche Kritikerin über Kunst urteilen, die beispielsweise in einem Kontext entstanden ist, dem das Phänomen Kunstkritik fremd ist oder kolonial eingepreßt wurde? Was schließlich auch hieße, dass sich die in diesem Rahmen entstandenen Praktiken auch nicht darauf ausrichten, kunstkritisch betrachtet zu werden. Denn Kunstkritik hat nicht nur berichtende, sondern auch produzierende Funktion. Ihr Anteil an der Ausbildung eines Kanons liegt ja nicht allein im Zuordnen und Bewerten, sondern auch im Produzieren von Vorgaben, wie ein »gutes« Werk zu sein habe.

Was aber heißt es, auf ein Urteil zu verzichten, was wäre ihm entgegensetzen, ohne den Rahmen der Kritik zu verlassen und zur Kunstgeschichte zu werden, sofern sich diese beiden Felder überhaupt gegeneinander konturieren lassen? James Elkins hat in seiner Polemik über beschreibende kunstkritische Praktiken und über die Kritik der Kunstkritik betont, dass im Schreiben über Kunst einem Urteil kaum zu entkommen sei.<sup>11</sup> Seine Liste der Probleme der Kunstkritik ist lang (und bezieht sich, nebenbei bemerkt, nur auf die amerikanische Szene); Reformvorschläge hält er für keine gute Idee. Vielmehr will Elkins die Gründe für die Flucht vor einem Urteil und die von ihm diagnostizierte Anziehungskraft des Beschreibens verstehen. Wichtig sind ihm, wie er auf drei knappen Seiten darlegt, ambitionierte, selbstreflexive und historisch genährte Urteile.<sup>12</sup> So weit, so gut. In einem von Pessimismus

durchzogenen Round Table zum Stand der Kunstkritik, den die Zeitschrift *October* 2002 initiiert und veröffentlicht hat, findet sich bei aller Kritik an wertenden Praktiken sogar die programmatische Äußerung David Joselits, dass Kritik Urteil sei und nicht allein Interpretation.<sup>13</sup> Diese Differenzierung ist der Zuweisung von Aufgaben an die Kritik geschuldet, die im Round Table selbst, aber auch von anderen AutorInnen vorgenommen worden ist. Hal Foster weist der Kunstkritik prägnant mehrere Funktionen zu: Ihre Aufgabe sei es, archäologisch, explorativ, Paradigma-bildend und erinnernd zu wirken.<sup>14</sup> Mit deutlich politisch-ethischer Note wird dabei auch gefordert, dass die Kunstkritik übersehene oder ausgeschlossene Positionen zur Geltung zu bringen habe.

Wie schwierig es in dieser Perspektive ist, eine Abgrenzung zur Kunstgeschichte vorzunehmen, zeigt sich mit Blick auf einige Aufgaben der Kunstkritik, die in Selbstbeschreibungen von Kritikerinnen im Rahmen einer von Ruth Sonderegger initiierten Gesprächsrunde formuliert wurden:<sup>15</sup> Kunstkritik bringe historische, bislang vernachlässigte Personen, Œuvres und Richtungen zur Geltung, betrachte sie in ihrem Entstehungszusammenhang, im Erwartungshorizont des damaligen Publikums, lege unterschiedliche theoretische, interdisziplinäre Rahmungen an, befrage Institutionen und Kanonisierungsprozesse. Doch wo ist dann der Unterschied zur Kunstgeschichte zu suchen, wie sie sich in den letzten Jahrzehnten entwickelt hat? In der Perspektivierung des Blicks von der Gegenwart her? Im offensiven, politisch engagierten Ethos des Eintretens für marginalisierte Positionen? Oder eben schließlich doch im Prozess des Urteilens? Und wenn ja, wie könnte dieser aussehen, ohne in die Falle einer Positionierung im Außen zu geraten, die dazu verführt, aus der Distanz in latent oder offen autoritärer Weise auch für andere zu sprechen?

Die Vorschläge derjenigen (und zu diesen gehöre auch ich), die am Kritikprojekt festhalten, gehen in verschiedene Richtungen. Die einen fordern eine Prüfung der Begriffe und eine Vertiefung der Reflexion, so die DiskutantInnen des erwähnten Round Tables der Zeitschrift *October*. Andere betrachten den Urteilsprozess und die Darstellungsweisen der Kritik selbst. Christoph Menke hat ein hilfreiches Modell vorgeschlagen, das er »ästhetische Kritik« nennt.<sup>16</sup> Dabei handelt es sich um eine Form der Kritik – und nicht nur der Kunstkritik –, die den eigenen Urteilsprozess beobachtet und reflektierend in das Urteil einbezieht. Damit lässt sich die Problematik einer Positionierung im Außen zumindest selbstreflexiv einholen, nicht aber die Frage der Kriterien der Kritik und des Urteils jenseits von Reflexivität als gesetztem höchstem Wert.

Im Anschluss an der von Gilles Deleuze vehement erhobenen Forderung »Schluss mit dem Gericht«<sup>17</sup> fragt Rosi Braidotti nach weiteren, existentiellen Dimensionen von Kritik jenseits des Urteils. Anfängliche Funktionen der Kritik aufgreifend, sieht Braidotti sie dezidiert im Dienste der Subjektbildung und macht gleichermaßen das Leiblich-Affektive wie das Politische geltend.<sup>18</sup> Einem von Negation, von Opposition gegen die Verhältnisse determinierten Kritikverständnis, wie es vor allem Adorno entfaltet hat, hält Braidotti die Kraft der Affirmation entgegen, in dem Sinne, dass Kritik nicht negativ reagieren, sondern pro-aktiv entwerfen solle.

Doch wie wäre nun ein solches, gesellschaftspolitisch eingebettetes Verständnis von affirmierender Kritik in Bezug auf Kunstkritik zu denken? Diese richtet sich ja selten gegen ihren Gegenstand in dem Sinne, dass sie ihn abschaffen oder grundsätzlich verändern möchte. Vielmehr wägt, verallgemeinernd gesprochen, Kunstkritik die Form – und zwar in einem emphatischen Sinne die Form, die den Gegenstand der Kritik erst konstituiert – eines Weltbezugs, wie er sich in Kunst artikuliert.<sup>19</sup> Durch die Verfransung der Genres und die Verschleifung künstlerischer Praktiken mit politischen Aktivismen, dokumentarischen Verfahren oder alltäglichen Handlungen ist indes die Frage der Form ebenso prekär geworden wie das Verhältnis von Kunst und Ästhetik, das bis dahin einen Leitfaden der Kunstkritik bereitstellte.<sup>20</sup> Bis weit in das 20. Jahrhundert wurde der Maßstab der Bewertung aus der Ästhetik gewonnen, aus mehr oder weniger normierten Qualitäten zunächst der Produktion und zunehmend der Rezeption von Kunst. Spätestens seit den 1960er Jahren sind, im Anschluss an Marcel Duchamp, das Konzeptuelle und schließlich die Kritikfähigkeit der Kunst selbst (*criticality*) an die Stelle des Ästhetischen und damit an die Stelle des Qualitätsbegriffs in der Kunstkritik getreten. Manche sehen hier, wie schon gesagt, das Ende der Kritik, die ja, da die Kunst selbst kritisch sei, nichts mehr zu tun habe.

Peter Osborne hat das Verhältnis von Kunst, Ästhetik und (Post-) Konzeptualität neu justiert, und zwar nicht in dem Sinne, dass das Ästhetische als Produktions- und Rezeptionsprinzip abgelöst wurde, sondern als ein Verhältnis, das in seiner jeweiligen historischen Konfiguration angeschaut werden müsse. Damit holt er die verworfene Kategorie des Ästhetischen, die gegen die schiere Reflexivität des Konzeptuellen auch sinnlich-leibliche Erfahrungen ins Spiel bringt, wieder zurück in die Diskussion nicht nur der Kunst, sondern auch der Kunstkritik. Aus einer Verbindung von Osbornes Überlegungen und einem auf Affirmation setzenden Kritikverständnis, das mit der *criticality* der Kunst selbst nicht kollidiert, sondern diese aufgreift, verstärkt oder anders wendet, ließen sich meines Erachtens die immer wieder geforderten neuen Formen von Kritik gewinnen, und zwar in emphatischem Sinne über die Darstellungsweise.

Im besten Sinne produktive Vorschläge hat Hal Foster im Anschluss an immanente Kritikformen, wie sie die Romantik entwickelt hat, vorgestellt. Foster benennt drei aktuelle Probleme der Kritik: Erstens würde das Urteilen als Aufgabe zurückgewiesen, zweitens würde die Autorität des Kritikers in Frage gestellt, der eben nicht allgemeingültig und verbindlich sprechen könne; drittens gäbe es eine Skepsis über die Fähigkeit zur Distanz gegenüber der eigenen Kultur, über die man kritisch spricht. Foster schlägt drei Verfahren vor, die das kritische Unternehmen weiterhin möglich machen, ohne diese Einwände zu ignorieren: mimetische Verschlimmerung, *détournement*, also Verkehrung oder Wendung, und Dekonstruktion, als Interventionen ins Gegebene, die die den Gegenstand aufgreifen, verstärken, invertieren oder wenden und damit einen Ort, eine Arena durch diese spezifische Form der immanenten, auf ihren Gegenstand eng bezogene Kritik öffnen.<sup>21</sup>

Eine Möglichkeit, mit solchen Verfahren kunstkritisch zu agieren, hat, wie bereits erwähnt, Ruth Sonderegger vorgeschlagen: den Polylog, den sie als Gespräch mit Kolleginnen initiiert hat, ein Gespräch, das vor allem der kunstkritischen Selbstverständigung diene, aber noch keine konkrete, am Gegenstand vollzogene Kritikform darstellt.<sup>22</sup> Es war Louis Marin, der mit seinem nicht als Kritik, sondern scheinbar harmlos, aber programmatisch als Kunstgespräch ausgeflaggt Text von 1997 ein Modell für eine auch heute aktuelle Form der Kunstkritik bereitstellte.<sup>23</sup>

Marins fingiertes Kunstgespräch hat den Charme, dass eben nicht nur Kritikerstimmen sprechen, sondern auch andere Teilnehmer zu Wort kommen: ein Liebhaber und mehrere Wissenschaftler, also Vertreter konträrer Pole, sowie eine historische Figur, der Architekt und Kunsttheoretiker Félibien, der unter Louis XIV seinen Beitrag zur Reorganisation der Kunstakademie leistete und ein neues Regelwerk für künstlerische Produktion niederlegte. In Marins Kunstgespräch zeigen sich Wert und Potenz einer Darstellungsform, der Sprache, um das zu tun, was Christoph Menke als ästhetische Kritik beschrieben hat. Bei Marin verbindet sich die Selbstreflexion der Kritik mit dem Einbezug der historischen Dimension und mit der Fähigkeit, auch die körperlichen und affektiven Seiten der Kunst und ihrer Rezeption zur Geltung zu bringen.

Marin führt in seine Kunstgespräche mit einem Meta-Gespräch ein, das den Wert, die möglichen Probleme, vor allem aber das Potential des Kunstgesprächs thematisiert. Dass es sich nicht um das Sprechen mit lebendiger Stimme handelt, sondern um Fiktion, erweist sich in Marins Text als ein Vorteil: Marin versteht Fiktion als Formung und Modellierung eines Gesprächs, das bei aller Vielfalt in sich geschlossen sei und das seine Schreib- und Lektürezeit als die Wahrnehmung und deren Niederlegung determinierendes Element in sich einschließe.<sup>24</sup> Die Vervielfältigung des schreibenden Subjektes in dialogisierende *personae* bricht die Subjektposition auf, setzt sie jedoch nicht aus. Zugleich öffnet diese Vervielfältigung den Dialog des Schreibsubjektes mit sich, in Erwartung eines Dialogs mit anderen. In der Vielstimmigkeit sind die »nicht immer kohärenten Spuren von Erinnerungen, Begegnungen, Lektüren, Bildern« aufgehoben, die das »Gemurmel« im Kopf ausmachen, das bei der Betrachtung von Bildern zu hören ist.<sup>25</sup> Über die dialogisierenden *personae* werden Bedingungen und Produkte jener Regeln, die ein Gespräch lenken, sichtbar und in Frage gestellt.

In dieser Performanz des Selbst- und Metareflexiven liegt für mich der Grund, das Kunstgespräch als eine Form der Kunstkritik, ja als ein tragfähiges Modell für diese ins Spiel zu bringen. Es hat darüber hinaus, als Konzert verschiedenartiger Stimmen unterschiedlichster Herkunft, als »Theater der Rede«<sup>26</sup>, das Positionen unter Masken dramatisiert, den Vorteil, auch Positionen und Aspekte einzubringen, die in klassischer, philosophisch determinierter Kritik nicht, beziehungsweise in anderer Weise vorkommen.

So befindet sich im Reigen der *personae* neben drei Professoren (ein Philosoph, ein Historiker, ein Soziologe, bemerkenswerterweise kein Kunsthistoriker, der aber ohnehin, vielleicht, idealerweise, all diese drei Felder in seinem Denken über Kunst

einbezieht) und neben einem Semiologen ein Kunstliebhaber (dass auch dies eine Seite des Kunsthistorikers ist, müsste nicht eigens genannt werden). Letzterer bringt, wie sollte es anders sein, die Emotionen, die Lust, das Begehren, aber auch das Physische der Kunstbetrachtung, den Durchgang durch Räume, die Bewegung des Blickes zur Geltung. Der Semiologe hingegen macht die kommunikativen Aspekte der Kunstbetrachtung und des Gesprächs positiv geltend, während der Soziologe gerade in dieser Ausrichtung auf Kommunikation eine mögliche Schwäche des Formats sieht: die Orientierung auf den Austausch könnte inhaltliche Aspekte in den Hintergrund drängen oder sie in einer Form präsentieren, die die Gefahr der Verflachung zugunsten reiner Unterhaltung berge.<sup>27</sup>

Der Kunstliebhaber weist hingegen darauf hin, dass das Gespräch nicht nur den Übergang zur Sprache, sondern auch zur sprachlichen Beteiligung bedeute, und greift damit den im ausgehenden 18. Jahrhundert gründenden Gedanken auf, dass sich das Kunstwerk erst im Betrachter vollende. Ob dies notwendig durch Sprache geschieht, sei an diesem Punkt dahingestellt. Für unseren Zusammenhang wichtig ist der Hinweis auf die wechselseitige Angewiesenheit, ja Konstituierung von Werk und Diskurs, die sich gleichermaßen philosophisch ästhetisch, semiotisch oder auch institutionstheoretisch ausfalten ließe. Die Bemerkung des Philosophen, dass im Gespräch ein neuer Gegenstand aus Sprache und Kunstwerk entstehe, bringt die Darstellungsabhängigkeit auch der Kritik auf den Punkt, die ihren Gegenstand durch und in Sprache konstituiert. Der Liebhaber formuliert es auf die ihm eigene Weise, indem er das buchstäbliche Be-Sprechen als solches benennt und in der »Dunkelheit des Ausdrucks« kein Problem, sondern eine Stärke sieht: die Anerkennung der inkompetenten Kompetenz, beziehungsweise der sehr kompetenten Inkompetenz, die die Differenz von Werk und Wort wach hält, ohne in Unerreichbarkeitstopoi zu verfallen.<sup>28</sup>

Es ist wiederum der Philosoph, der einen anderen Topos der Kunstrezeption aufruft, das *je ne sais quoi*, das er weniger einem ästhetizistischen Raunen als vielmehr einer Ökonomie des Unterscheidens zuordnet, im Sinne einer durchaus narzisstischen Identifizierung des Individuellen. Denn der ästhetische Genuss sei ein Genuss von Einzigartigkeit, sowohl des Werkes wie auch des Rezipienten selbst, die sich gerade nicht restlos bestimmen lasse. Inwieweit dieser klassische Effekt von Ästhetik, auch Selbstgenuss oder, nüchterner gesagt, eine Form der Subjektivierung zu sein, heute noch greift, ist eine drängende Frage der Kunstkritik. Denn zugleich stellt die fiktionale Spontaneität mitsamt der Stimmenvielfalt nicht nur den Begriff des Autors, sondern auch den Autor selbst in Frage oder, wie es der Kunstliebhaber so schön formuliert, »beurlaubt« ihn.<sup>29</sup> Dass Marin – glänzender Stilist, der er ist – sich als Advokat des literarischen Schreibens zeigt, verwundert kaum. Zugleich lässt er eben Félibien, den Installateur akademischer Regelsysteme, mit der Mahnung auftreten, die Dialoge nicht zu sehr mit Diskursen vollzustopfen, die weg vom Gegenstand führten und das Publikum ermüdeten.<sup>30</sup>

Wie ein solches Beharren am Gegenstand in der Kunstkritik aussehen könnte, hat Marin selbst in diesem Kunstgespräch nicht mehr vorgeführt. Ich möchte das

Beschreiben<sup>31</sup> als eine mögliche, am Gegenstand orientierte und zugleich durch differenzierende Darstellung über ihn hinausführende Form der Kritik geltend machen, als ein Baustein für eine neu zu denkende Kunstkritik, und zwar am Beispiel einer Gründungsfigur der Kunstkritik, Denis Diderot.

Diderot war einer der Kunstschriftsteller in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, die das Kunstgespräch in das neue Genre der Kunstkritik überführt, dabei aber die dialogische Form bewahrt haben. Diderots Besprechungen des Pariser Salons sind für ein Publikum geschrieben, das die Bilder nicht vor Augen hatte, und Diderot hat oft mit großem zeitlichen Abstand zum Ausstellungsbesuch publiziert. Seine Salons sind szenisch gestaltet, artikulieren Rahmenbedingungen oder Befindlichkeiten und sprechen die Adressaten direkt an. Das Dialogische nimmt dabei unterschiedliche Formen an: Manchmal verleiht Diderot seinem Mitherausgeber der *Correspondance littéraire*, Friedrich Melchior Grimm, eine Stimme, manchmal spricht er mit dem Bild und manchmal tritt er mit einer anonym bleibenden Person in einen Dialog.<sup>32</sup> Eine der Szenen möchte ich skizzieren, um dem Modell der dialogischen Kunstkritik Plastizität zu geben.

Im Salon von 1765 bespricht Diderot ausführlich ein Gemälde seines bevorzugten Malers Jean Baptiste Greuze, *Jeune fille pleurant son oiseau*.<sup>33</sup> Nach einer einfühlenden, launigen Reflexion über die Diskrepanz zwischen Schreiben und Lesen (»Vielleicht bin ich ein wenig lang; aber wenn Sie wüßten, wie gut ich mich unterhalte, indem ich Sie langweile!«) kommt gleich die erste Setzung und ein vorausgesetztes Einverständnis mit dem Adressaten, Grimm: »Das ist Ihr Maler und der meinige, der erste der in unseren Zeiten auf den Gedanken gekommen ist, der Kunst eine Moral zu geben und Ereignisse aneinanderzureihen, nach denen man leicht einen Roman schreiben könnte.« Damit sind zwei Prämissen benannt, die für Diderot die Qualität eines Bildes ausmachen: dass es einen moralischen und einen literarischen Effekt hat. Nach einem Raisonnement über erhabene Handlungen und große Verbrechen, die die gleiche Tatkraft voraussetzten, beginnt er, mit Ausrufen die Wirkung des Gemäldes zu evozieren, um es dann zu beschreiben, im Wechsel zwischen nüchternem Auflisten des visuellen Bestandes und weiteren Ausrufen, die die Qualität des Ausdrucks bezeugen sollen. Es folgt eine Anweisung, was der Betrachter empfinden und tun sollte: »Man möchte sich dieser Hand nähern, um sie zu küssen... Wenn man dieses Stück erblickt, sagt man ›Köstlich!‹«. Schließlich spricht die Ich-Figur mit dem Bild, adressiert das Mädchen direkt, um dann die im Bild nicht sichtbare Szene auszumalen, die zum Schmerz der Dargestellten geführt habe, eine, so die feste Überzeugung Diderots, Verführungsszene mit einer schwerwiegenden Folge, dem Verlust der Unschuld. Denn es wäre, so das Argument, ja »töricht«, »die Tränen des jungen Mädchens in diesem Salon auf den Verlust eines Vogels zurückzuführen [...]«, »Vor allem, das haben Sie ja gehört, gibt sie selbst es zu«, schließt Diderot mit Verweis auf den Topos des sprechenden Bildes. Über diesen Fehltritt tröstet die Ich-Figur das Mädchen, spricht mit ihm, um sich dann an den Adressaten außerhalb der Szene zu wenden: »Wie, lieber Freund, Sie lachen mich aus?« Nicht etwa, weil der Kritiker mit dem Bild spricht, sondern weil

»eine gewichtige Persönlichkeit«, so die spöttelnde Selbstbezeichnung, »ein Kind auf einem Gemälde über den Verlust seines Vögelchens – und was es sonst noch sein mag« tröstet, mag die Vorstellung des Verlachens aufkommen. Die Ansprache endet mit einem Herrenwitz: »Trotzdem würde es mir nicht besonders leid tun, die Ursache ihres Kummers zu sein.« Schließlich gibt es einen Registerwechsel, verursacht durch die Frage des Adressaten nach dem Alter der Dargestellten. Hier verzeichnet der Kritiker nüchtern einen Darstellungsfehler, der offenkundig durch die Wahl unterschiedlicher Modelle für verschiedene Körperteile entstanden ist – auch dies eine Referenz an einen Topos der Malerei, an Zeuxis, der seine Helena aus den schönsten Jungfrauen montierte.

Was wie eine heitere Anekdote daherkommt, ist ein sorgsam komponierter, in verschiedenen Registern und mit unterschiedlichen Stimmen arbeitender Bildkommentar, der die eigenen Erwartungen und die anderer Betrachter ebenso offen legt wie die Vielfalt der Adressierungsformen eines Gemäldes und der Kommunikationsweisen, die es initiiert. Das Bild steht ebenso plastisch vor Augen wie die Begehrlichkeiten des schreibenden Betrachters, der etwas als Wahrnehmung beschreibt, was gar nicht zu sehen ist: die Tränen des verzweifelten Mädchens, die er, der imaginierende, ins Bild eintretende Betrachter erst hervorgerufen habe. Im Vorführen der Effekte des Bildes, die im Text Diderots ganz in Horazscher Tradition als Ansprache, Rührung und Reflexion anschaulich werden, wird das Bild als gelungenes Werk vor Augen gestellt, und zwar ohne explizites Urteil. Im Herrenwitz wird mimetisch verschlimmert, um es mit Hal Foster zu sagen, was im Bild angelegt ist, und die subjektivistische, triebgesteuerte Einschränkung des Urteils hervorgekehrt. Das Urteil wird nicht ausgesetzt, sondern steht in seinen Bedingungen zur Disposition. Das autoritäre Sprechen für andere wird als solches, im behaupteten Einverständnis mit Grimm, ebenso sichtbar wie die Frage, wie viel Distanz möglich und nötig sei, im imaginierten Eintritt ins Bild und der erotischen Verflechtung mit der Dargestellten. Der ständige, theatrale Positionswechsel (Diderot vor dem Bild, Diderot im Bild, Diderot am Schreibtisch, sprechend mit Grimm, mit dem Mädchen, mit sich selbst) ermöglicht eine vielstimmige Perspektivierung des Gemäldes, die den Urteilsprozess mit seinen Möglichkeiten und Grenzen vorführt.

In ihrem jüngsten Buch zur Malerei hat Isabelle Graw ein ähnliches Verfahren der Mehrstimmigkeit erprobt, am Beispiel der Malerei von Jana Euler.<sup>34</sup> Euler hat eine Serie von Porträts von Protagonisten des Kunstbetriebs gemalt, die in grotesker Verzeichnung der Mimik und Gestik als Figuren erscheinen, die von ihrer eigenen Bedeutsamkeit überzuckert sind und gleichsam von dem Gedanken daran getrieben sind. Graw spricht mit zwei Stimmen, die sich über den (kritischen) Wert des Sujets und die Rolle der Malweise, die in der plakativen Gestaltung des Gegenstandes unterzugehen droht, auseinandersetzen.

Die erste Stimme ruft Zuschreibungen an das Werk von Euler auf, etwa die Fähigkeit, »Netzwerke zu reflektieren«, was von der zweiten Stimme als verkürzend in Frage gestellt wird (S. 281). Während die erste die Ausweitung der Zuständigkeit von Malerei auch für die Darstellung ihrer eigenen, sozialen und digitalen



Bedingungen einfordert, erhebt die zweite, dem zustimmend, den Vorwurf, dass der soziologische Begriff Netzwerk unbefragt für das Kunstfeld übernommen werde. Am Beispiel der Steckdosenbilder von Euler werden animistische Zuschreibungen an Kunst diskutiert, die das Werk zum Akteur erheben, Zuschreibungen, die sich allein auf das Motiv bezögen und eben die stumpfe, leblos wirkende Malweise außer Acht ließen. Eine reine, zudem psychologisierende Inhaltsfixierung zeige sich auch bei der Diskussion der Porträts, deren künstlerische Bedeutung über die der Dargestellten definiert würde. Empört macht die zweite Stimme hier geltend, dass die Bilder wertvoll seien, weil sie biopolitische Machtmechanismen des Kunstmarktes und deren Auswirkungen auf den menschlichen Körper hervorkehren würden, als eine Form der Verinnerlichung von biopolitischen Idealen. Die erste Stimme, deren Trägerin offenkundig kunsthistorisch gebildet ist, verweist auf vergleichbare historische und aktuelle Positionen, auf die Euler mit einem Stilpluralismus reagiere, der die Bedeutung des Einzelbildes relativiere (S. 289). Schließlich werden noch die sozialen, geschlechtsspezifischen Bedingungen für eine Existenz auf dem Kunstmarkt angesprochen, die sich ebenfalls in den Bildern zeigten. Auch in diesem fiktiven Gespräch wird durch Positionswechsel ein widerläufiges und kreisförmiges Diskutieren möglich, das die unterschiedlichen Facetten eines Zugangs zum Bild hervorkehrt und gegeneinander hält sowie das Prozesshafte und die Perspektivität des Urteilens in der Darstellungsweise sichtbar macht. Was die *criticality* des kritisierten Gegenstands angeht, sind sich beide Stimmen einig, ohne sich von dieser bedroht zu fühlen. Denn der Text treibt hervor, was in der Arbeit angelegt ist, aber natürlich nicht in kontextueller Breite und theoretischer Tiefe sichtbar wird.

Ehrlich gesagt, mag ich die Arbeiten von Jana Euler nicht. Und zwar gerade wegen ihrer hervorragenden Eignung zur intelligenten Theoretisierung und Kontextualisierung, wie Isabelle Graw sie vorgenommen hat. Zu wenige Reste, kein ästhetischer Überschuss, kein *je ne sais quoi* (verbotenes Fahrwasser! Hoffnungslos idealisierend und subjektivistisch! Fetischisierend!). Aber darüber bleibe ich mit Isabelle Graw im Gespräch.

- 1 Vgl. Christoph Menke, *Die Kraft der Kunst*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2013, S. 12f., sowie Juliane Rebentisch, »Autonomie? Autonomie! Ästhetische Erfahrung heute«, in: Sonderforschungsbereich 626 (Hg.), *Ästhetische Erfahrung. Gegenstände, Konzepte, Geschichtlichkeit*, Berlin: Freie Universität Berlin, 2006, URL: [http://www.sfb626.de/veroeffentlichungen/online/aesth\\_erfahrung/aufsaeetze/rebentisch.pdf](http://www.sfb626.de/veroeffentlichungen/online/aesth_erfahrung/aufsaeetze/rebentisch.pdf) [letzter Zugriff: 1. 2. 2018].
- 2 Vgl. Dario Gamboni, »Critics on Criticism: A Critical Approach«, in: Malcolm Gee (Hg.), *Art Criticism since 1900*, Manchester: Manchester University Press, 1993, S. 38.
- 3 Ibid., S. 41.
- 4 Vgl. George Baker, Rosalind Krauss, Benjamin Buchloh, Andrea Fraser, David Joselit, James Meyer, Robert Storr, Hal Foster, John Miller und Helen Molesworth, »Round Table: The Present Conditions of Art Criticism«, in: *October*, 2002, Nr. 100, S. 200–228, hier: S. 202 f.
- 5 Ibid.; Luc Boltanski und Eve Chiapello, *Der neue Geist des Kapitalismus*, Konstanz: UVK, 2006.

- 6 Vgl. Pierre Bourdieu, »Die impressionistische Revolution«, in: Franz Schultheis und Stephan Egger (Hg.), *Pierre Bourdieu. Kunst und Kultur. Kunst und künstlerisches Feld*, Konstanz: UVK, 2011, S. 283 f.; Pierre Bourdieu, *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1999, insbes. S. 408, sowie Ulf Wuggenig, »Sammler/innen und Sammlungen: Die Vergoldung der Nabelschnur«, in: Heike Munder und Ulf Wuggenig (Hg.), *Das Kunstfeld. Eine Studie über Akteure und Institutionen der zeitgenössischen Kunst am Beispiel von Zürich, Wien, Hamburg und Paris*, Zürich: JRP/Ringier, 2012, insbes. S. 258.
- 7 Arnold Gehlen, *Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei*, Frankfurt a. M.: Klostermann, 1986, S. 16.
- 8 Vgl. Hal Foster, *Bad News Days. Art, Criticism, Emergency*, London: Verso, 2015, S. 119 und S. 173.
- 9 Ibid., S. 116.
- 10 Die Zeitschrift C&, konzentriert auf künstlerische Praktiken und deren Kritik aus afrikanischen Perspektiven, ist ein Versuch, dieser Schiefelage abzuwehren.
- 11 James Elkins, *What happened to Art Criticism?*, Chicago: Prickly Paradigm Press, 2004, insbes. S. 41–53.
- 12 Ibid., S. 83–86.
- 13 Baker et al., »Round Table«, op. cit., hier S. 207.
- 14 Foster, *Bad News Days*, op. cit., S. 1.
- 15 Sabeth Buchmann, Sonja Eismann, Ines Kleesattel, Ruth Sonderegger, »Involvements in Art Criticism. As We Experience It and as We Claim It«, in: Thijs Lijster, Suzana Milevska, Pascal Gielen und Ruth Sonderegger (Hg.), *Spaces for Criticism. Shifts in Contemporary Art Discourses*, Amsterdam: Valiz, 2015, S. 151–166.
- 16 Vgl. Christoph Menke, »Die ästhetische Kritik des Urteils«, in: Jörg Huber et al. (Hg.), *Ästhetik der Kritik oder Verdeckte Ermittlung*, Zürich: Edition Voldemeer, 2007, S. 141–149 und Christoph Menke, »The Aesthetic Critique of Judgement«, in: Daniel Birnbaum und Isabelle Graw (Hg.), *The Power of Judgment. A Debate on Aesthetic Critique*, Berlin: Sternberg Press, 2010, S. 8–29.
- 17 Vgl. Gilles Deleuze, »Schluss mit dem Gericht«, in: Gilles Deleuze, *Kritik und Klinik*, übers. von Joseph Vogl, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2000, S. 171–183.
- 18 Rosi Braidotti, »Powers of Affirmation«, in: ead., *Nomadic Theory. The Portable Rosi Braidotti*, New York: Columbia University Press, 2011, S. 286 f.
- 19 Vgl. Andrea Allerkamp et al., »Einleitung: Zum Gegen/Stand der Kritik«, in: Andrea Allerkamp, Pablo Valdivia Orozco und Sophie Witt (Hg.), *Gegen/Stand der Kritik*, Zürich: diaphanes, 2015, S. 7–26, hier: S. 11.
- 20 Vgl. Peter Osborne, »Art Beyond Aesthetics. Philosophical Criticism, Art History And Contemporary Art«, in: *Art History* 27, 2004, S. 651–670.
- 21 Vgl. Foster, *Bad News Days*, op. cit., S. 116.
- 22 Buchmann et al., »Involvements in Art Criticism«, op. cit.
- 23 Louis Marin, *Über das Kunstgespräch*, Berlin: diaphanes, 2001.
- 24 Ibid., S. 13.
- 25 Ibid., S. 15.
- 26 Ibid., S. 18.
- 27 Ibid., S. 29. Dieser, bis heute vertretenen Position (siehe die Diskussion im Round Table *October*) hält David Joselit ein anderes, an Guy Debords Spektakelkritik anschließendes Modell der Subversion durch Gebrauch populärer Medien und Darstellungsweisen entgegen; vgl. David Joselit, »An Allegory of Criticism«, in: *October* 103, 2003, S. 3–14.

- 28 Vgl. Johannes Grave und Lena Bader, »Sprechen über Bilder. Sprechen in Bildern. Einleitende Überlegungen«, in: Lena Bader, Georges Didi-Huberman und Johannes Grave (Hg.), *Sprechen über Bilder. Sprechen in Bildern. Studien zum Wechselverhältnis von Bild und Sprache*, Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2014, S. 1–22.
- 29 Louis Marin, *Über das Kunstgespräch*, Berlin 2001, S. 29.
- 30 Ibid., S. 27.
- 31 Über das Verhältnis von Sprache und Bild siehe Grave und Bader, »Sprechen über Bilder. Sprechen in Bildern. Einleitende Überlegungen«, in: Bader et al., *Sprechen über Bilder*, op. cit.; sowie Gottfried Boehm und Helmut Pfotenhauer (Hg.), *Beschreibungskunst, Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*, München: Fink, 1995.
- 32 Dass diese Formen und rhetorischen Figuren der Kultur emphatischer Bildbetrachtung zugehören, hat Oliver Kase gezeigt: Oliver Kase, *Mit Worten sehen lernen. Bildbeschreibung im 18. Jahrhundert*, Petersberg: Imhof Verlag, 2010.
- 33 Vgl. Denis Diderot, »Salon von 1765«, in: Friedrich Bassenge (Hg.), *Denis Diderot. Ästhetische Schriften*. Berlin: Aufbau-Verlag, 1984, Bd. 1, S. 566–569. Die folgenden Zitate entstammen diesen Seiten.
- 34 Isabelle Graw hat mir freundlicherweise das Manuskript ihres Buches »Die Liebe zur Malerei. Genealogie einer Sonderstellung« zur Verfügung gestellt, wofür ich ihr herzlich danke. Isabelle Graw, *Die Liebe zur Malerei. Genealogie einer Sonderstellung*, Zürich: Diaphanes Verlag, 2017.