



Der Kunsthistoriker als Zeitgenosse

Peter Geimer

„Wer sich mit zeitgenössischer Kunst befaßt, muß [...] einen Wappenvogel suchen, der nicht vom gleißenden Licht der Gegenwart geblendet wird.“

Stefan Germer

1. Kunstkritik und Kunstgeschichte

In einem 1991 erschienenen Aufsatz zum Verhältnis von Kunstkritik und Kunstgeschichte skizzieren Stefan Germer und Hubertus Kohle die Geschichte der Ausdifferenzierung dieser beiden Formen der Kunstbetrachtung. Während die im 18. Jahrhundert sich formierende Disziplin der Kunstgeschichte den historischen Abstand und das Vergangensein ihrer Gegenstände kultivierte, so das Argument, lebte die zeitgleich entstehende Kunstkritik (etwa diejenige Diderots) von der Möglichkeit der imaginären und sprachlichen Verlebendigung der Werke und wählte dazu die Kunst ihrer eigenen Zeit.

„Gegen das von der Kunstgeschichte postulierte Vergangensein von Kunst und die aus ihm abgeleitete Notwendigkeit einer historischen Erklärung wird die Kritik die Zeitangemessenheit von Kunst behaupten und die Möglichkeit der Präsenz des Ästhetischen verfechten. [...] Im Unterschied zum kritischen geht der kunsthistorische Diskurs nicht von Gleichzeitigkeit und Gegenwärtigkeit des Kunstwerkes aus, sondern bestimmt die Kunst als eine ihrer wesentlichen Seite nach vergangene und deshalb der historischen Reflexion bedürftige.“¹

Hier war ein Zusammenhang von Geschichtsschreibung und gleichzeitiger Distanzierung des Beschriebenen angesprochen, den ein Jahr zuvor auch Georges Didi-Huberman in seiner Studie *Vor einem Bild* beschrieben hatte: Aus der Prämisse, „daß Kunst eine Sache der Vergangenheit ist, die als Gegenstand nur dann erfaßbar ist, wenn sie in eine Sichtweise der Geschichte eingeht“², war nach den Worten Didi-Hubermans die Notwendigkeit geworden, dass die Kunst zuallererst gründlich tot und vergangen sein müsse, um im Rückblick das Geschäft ihrer akademischen Aufbereitung betreiben zu können.

„Der Kunsthistoriker würde also aus einem fundamental metaphysischen Motiv heraus seinen Gegenstand zu einem hingeshiedenen Gegenstand machen wollen: Ich werde dir, Kunstwerk, sagen, wer du bist, wenn du erst tot bist. Und so bin ich sicher, etwas Wahres über die Kunstgeschichte sagen zu können, wenn diese Geschichte erst einmal ein Ende hat ...“³

Tatsächlich hat die Vorstellung, die Kunst müsse zuerst historisch entrückt sein, um sie aus der zeitlichen Entfernung angemessen deuten zu können, dazu geführt, dass die universitäre Kunstgeschichte

Regards croisés.

Deutsch-französisches Rezensionjournal
für Kunstgeschichte und Ästhetik
Nummer 3 / 2015.

◊ lange Zeit einen Sicherheitsabstand zur Kunstproduktion ihrer eigenen Zeit eingehalten hat: Zu zeitgenössisch, zu neu und zu nah schienen die Werke der unmittelbaren Gegenwart, um sie mit den etablierten Methoden der kunsthistorischen Betrachtung analysieren zu können. „Nach dem Krieg“, schrieb vor einigen Jahren der Kunsthistoriker 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.“⁴

Hier wirkte noch die alte Vorstellung vom historischen Reifungsprozess der Kunst nach, die wie ein gutes Stück Fleisch zuerst im Vorraum der Kunstgeschichte abhängen musste, bevor man sich aus der sicheren Entfernung ein wissenschaftliches Urteil zutrauen konnte. Man glaubte, sich ein Nichtwissen über die Kunst der eigenen Zeit leisten zu können, weil die Geschichte ihr Urteil über deren Ewigkeitspotential noch nicht abgegeben hatte. Dahinter stand die Fiktion einer vermeintlich neutralen Wissenschaft, die sich einer Kritik der zeitgenössischen Kunst enthalten konnte, weil der Weltgeist das ausgebliebene Urteil in naher Zukunft schon noch nachholen und der Kanon der Kunstgeschichte sich damit gewissermaßen von selbst herausbilden würde.

Vor diesem Hintergrund erscheint die historische Ausdifferenzierung von Kunstgeschichte und Kunstkritik noch einmal in einem anderen Licht. Die Kunstkritik, so konnte man bei Germer und Kohle lesen, wäre demnach nicht einfach das historisch ausgeschiedene Andere der Kunstgeschichte, sondern ein kritischer Diskurs, der die kunsthistorische Arbeit bei aller Verschiedenheit doch immer wieder herausfordern und irritieren musste:

„Periodisch punktiert sie [die Kunstkritik, Anm. P.G.] die Entwicklung der Kunstgeschichte, im speziellen Fall überall dort, wo – wie im Falle der Gegenwartskunst – auf Kategorien der Kritik rekurriert werden muß, weil die Instrumente der Historisierung nicht hinreichen. Allgemeiner äußert sie sich als methodischer Zweifel an einer rein historischen Verfahrensweise. Demnach wäre der *Beitrag der Kunstkritik* zu Geschichte und Verfahren der Kunstgeschichte vor allem als Kritik der Methode durch den Aufweis ihrer Begrenztheit zu verstehen [...].“⁵

Während der Aufsatz von Germer und Kohle also mit dem Hinweis auf die historische Ausdifferenzierung und den unterschiedlichen Verfahren von Kunstkritik und Kunstgeschichte begann, endete er mit dem Hinweis, dass die Kritik des Zeitgenössischen gleichwohl als ein Stachel im mitunter erschlaffenden Fleisch der historisierenden Kunstgeschichte zu wirken vermag.

In einem späteren Text hat Stefan Germer das Verhältnis zwischen historisierender und ästhetischer Betrachtung von Kunst noch einmal thematisiert und an einem Beispiel auf einen „blinden Fleck der Kunstgeschichte“ hingewiesen:

„[...] für die ästhetische Betrachtung hatte das Kunstwerk keine Zeitlichkeit. Es erschöpfte sich in reiner Gegenwärtigkeit. Die Kunstgeschichte erkennt dagegen, daß die Form eines Werkes weder zeitlos noch selbstverständlich, sondern geschichtlich geworden und erklärungsbedürftig ist. Mit dieser Erkenntnis wird die Vorstellung von der reinen Gegenwärtigkeit der Kunst zerstört. Fortan muß die Kunstbetrach-

tung mit der Paradoxie leben, daß sie es mit einem Gegenstand zu tun hat, der nicht bloß eine, sondern mehrere Zeitlichkeiten besitzt. [...] Das aber heißt, daß man über ein Werk, sobald man dessen Geschichtlichkeit begriffen hat, nicht mehr unmittelbar verfügen kann.“⁶

Die Historisierung der Kunst ist demnach ein notwendiges Gegengift gegen eine ahistorische und auf vermeintliche Unmittelbarkeit der Werke setzende Betrachtung. Zugleich erweist sie sich aber auch als potentielles Defizit, wenn nämlich vor lauter Historisierung die Gegenwärtigkeit des Kunstwerks zu verschwinden droht und der historische Diskurs seine Legitimität aus einer „Abkehr vom Wahrnehmbaren“ bezieht und dabei in letzter Konsequenz auf eine „Mortifikation des Kunstwerks“ zielt.⁷ So führte auch die Abwägung historischer und ästhetischer Betrachtungsweisen von Kunst einmal mehr zu der Notwendigkeit, es auch als Kunsthistoriker nicht bei der bloßen Historisierung vergangener Kunst zu belassen.

2. Notwendigkeit und Unmöglichkeit kunstkritischer Kriterien

Als die genannten Texte erschienen, hatte Stefan Germer diese Einsicht längst in seine eigene Schreibpraxis umgesetzt. 1990 hatte er gemeinsam mit Isabelle Graw in Köln die Zeitschrift *Texte zur Kunst* gegründet, die er bis zu seinem frühen Tod mit herausgab und die kürzlich ihre 97. Ausgabe publizieren konnte. Orientierungspunkt war die amerikanische Zeitschrift *October*, in der auch Germers Aufsatz "Haacke, Broodthaers, Beuys" erschienen war.⁸ „Texte zur Kunst“, so schrieben Gerner und Graw im Vorwort zur ersten Ausgabe, „wird aktuelle Kunstproduktion und kunstgeschichtliche Reflexion miteinander verbinden.“⁹ Zugleich waren sich die beiden Herausgeber aber auch klar darüber, worin die Herausforderungen ihres Unternehmens bestehen würden:

„Es ist am Anfang immer leichter, ein Vorhaben durch negative Abgrenzung zu charakterisieren. Uns geht es NICHT darum, die Mechanismen des Kunstbetriebs oder den Kunstdiskurs zu durchschauen, d.h. nach altem, ideologiekritischem Muster das, was sich DAHINTER verbirgt, den Verblendeten vorzuführen. Denn die Kritik an den Verhältnissen sorgt erfahrungsgemäß für ihre Intensivierung. Man sollte also versuchen, den kritischen durch einen anderen Ansatz zu ersetzen, der durch seinen Gegensatz – Affirmation – auch nicht richtig gekennzeichnet ist. Vielleicht wäre es eher die Vorführung von extremen Sachverhalten, die für sich sprechen und zum Begreifen der Verhältnisse beitragen?“¹⁰

Das war sehr vorsichtig, offen, ja beinahe defensiv formuliert. In jedem Fall zeugte die Frage am Ende der zitierten Passage aber von einem Problembewusstsein und einem Grad an Reflexion, der in der etablierten Kunstgeschichte jener Jahre nicht selbstverständlich war. Und so schrieb Stefan Germer, nachdem er über Wandbilder im Frankreich des 19. Jahrhunderts, über Manets Historienbilder, die Viten Poussins und die Rolle der Kunst in der absolutistischen Öffentlichkeit am Hof Ludwig XIV. gearbeitet hatte, nun über „Sponsoren in Deutschland“, die „Kunst im Beitrittsgebiet“ (womit die ehemalige DDR gemeint war), die „Documenta als anachronistisches Ritual“, über Louise Bourgeois, Gerhard Richter und Anselm Kiefer. Man muss sich noch einmal die von Wolfgang Kemp beschriebene Absti-

◊ nenz in Sachen Moderne und Gegenwartskunst vor Augen führen, um sich bewusst zu machen, wie ungewöhnlich solche Koinzidenzen noch in den neunziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts waren.

Im Folgenden möchte ich näher auf einen Text eingehen, den Stefan Germer 1994 auf einem Symposium zum Thema „Regeln der Kunst/Criteria of Contemporary Art“ in Prag vorgetragen hat und der später von seiner Frau, der Kunsthistorikerin Julia Bernard, aus dem Nachlass veröffentlicht wurde. Schon der Titel des Vortrags ist Programm: „Wie finde ich mich aus diesem Labyrinth? Über die Notwendigkeit und Unmöglichkeit von Kriterien zur Beurteilung zeitgenössischer Kunst“.¹¹ Mit der paradoxen Formulierung war gleich in der Überschrift auf den Umstand hingewiesen, dass keine Kunstkritik, die diesen Namen verdient, auf dezidierte Kriterien verzichten kann; dass umgekehrt das Aufstellen allgemeinverbindlicher Kriterien oder gar ästhetischer Vorschriften jedoch problematisch, sogar „unmöglich“ geworden ist.

Das schien vor einem halben Jahrhundert noch ganz anders zu sein. Der amerikanische Kunstkritiker Clement Greenberg konnte das Kunsturteil damals noch als Resultat eines „unbeeinflussbaren Geschmacks“ beschreiben, dessen Geltung sich jeder nachträglichen Befragung entziehe: „Da ästhetische Urteile unmittelbar, intuitiv, nicht vorsätzlich und nicht dem Willen unterworfen sind, lassen sie keinen Raum für die bewusste Anwendung von Maßstäben, Kriterien, Regeln und Prinzipien“.¹² Bekanntlich hat Greenberg daraus nicht die naheliegende Konsequenz gezogen, dass ästhetische Urteile historisch kontingent sind, sondern seine Leser im Gegenteil daran erinnert, dass seine eigene Urteilsfähigkeit selbstredend unhintergebar war. Denn ein ästhetisches Urteil, so Greenberg, ist ebenso unwiderleglich, wie der Umstand, „daß Zucker süß schmeckt und Zitronen sauer“¹³. Das war 1967. Eine solche Naturalisierung von Geschmacksurteilen, eine solche Selbstgewissheit und Ignoranz historischer Kontingenzen wollte sich in den neunziger Jahren, als Stefan Germer seinen Vortrag verfasste, niemand mehr zutrauen. Zudem hatte Germer zu Recht mit einer kritischen Selbsteinschätzung seiner institutionellen Position als Kritiker begonnen:

„Nicht, daß man nicht immer wieder auf Künstler stößt, deren Arbeit einem relevant und wichtig zu sein scheint. Nicht daß man nicht fortwährend mit Arbeitsformen konfrontiert wäre, die einen begeistern, verwirren oder entsetzen. [...] Aber, bei aller Begeisterung für die Möglichkeiten des Augenblicks darf man nicht vergessen, daß gerade in dieser Situation der Blick und das Urteil des Kritikers beschränkt bleiben. [...] Wenn Kritik eine Funktion haben soll, so muß sie die Fiktion aufgeben, daß sie unabhängig und unbefangen sei, sondern erkennen, daß sie einem kulturellen System zuarbeitet, über das sie nicht verfügen kann, sondern das über sie verfügt.“¹⁴

Auch wenn der Schluss vielleicht ein wenig zu schicksalhaft klang (und die im erwähnten Vorwort zur ersten Ausgabe der *Texte zur Kunst* verabschiedeten „alten, ideologiekritischen Muster“ hier zumindest noch durchschimmerten), war diese Diagnose doch stichhaltig und trifft zweifellos auch heute noch zu. Kunstkritik tritt als Instanz erst in Erscheinung, nachdem entscheidende Kanonbildungen bereits andernorts vorgenommen worden sind.

„Zwar können Museumsleute, Ausstellungsmacher oder Leiter von Sammlungen ihre Normen ebensowenig absolut begründen wie die Kritiker, doch das nimmt ih-

nen nichts von ihrer Autorität, denn sie können sie praktisch setzen. [...] Wer ausstellt, sammelt oder ankauft, nimmt eine Sanktionierung vor, die stärker als jede theoretische Begründung ist.“¹⁵

Die Rolle als Richter und Entscheidungsträger im Kunstbetrieb, die vielleicht Baudelaire oder Zola noch für sich in Anspruch nehmen konnten, kommt dem Kritiker heute nicht mehr zu (es sei denn, er kombiniert seine Rolle mit derjenigen des Experten und Autors einträglicher Echtheitszertifikate).

Entscheidender noch als diese Erinnerung an die institutionelle Abhängigkeit des Kritikers war jedoch Germers Hinweis auf das bereits erwähnte Dilemma zwischen Notwendigkeit und Unmöglichkeit kunstkritischer Kriterien.

„Jeder, der über zeitgenössische Kunst schreibt, begibt sich in eine paradoxe Situation. Auf der einen Seite weiß er natürlich längst, daß es kein Kriterium mehr gibt, welches sich ohne weiteres begründen ließe. Und dennoch muß jeder, in dem Moment, da er über Kunst schreiben will, so tun, als ob er über Kriterien verfüge, deren Legitimität und universelle Anwendbarkeit außer Frage stünden.“¹⁶

Für Germer war durch das Ende der Meistererzählungen der Moderne zugleich auch das Ende der normativen Begründbarkeit des Kunsturteils besiegelt. Sobald der Glaube an eine teleologische Fortentwicklung der Kunst verloschen war, gab es keine verbindlichen Normen mehr, in deren Namen man hätte sagen können, in welche Richtung die Kunst sich als nächstes zu bewegen habe. Das lag nicht zuletzt auch an der räumlichen Zerstreuung der Kunstproduktion, in deren Folge es nicht mehr ausreichte, einfach auf die Kunstmetropolen Paris oder New York zu schauen, um zu wissen, welche Kunst gerade an der Zeit war.

„Die Abkopplung von der Zeitordnung der Metropolen war die Voraussetzung dafür, daß dissidente Vorgehensweisen entstehen und wahrgenommen werden konnten. Für diese Praktiken ist charakteristisch, daß sie die Verspätung gegenüber der Produktion der Metropolen nicht als Nachteil, sondern als Möglichkeit empfinden, zu den metropolitanen Kategorien und Kriterien eine reflexive Distanz aufzubauen.“¹⁷

Die Pointe des Prager Vortrags war aber nicht diese Diagnose, sondern dass trotzige „aber dennoch“, das Germer ihr zugleich entgegen hielt. Dass Kritik, wie es in der erwähnten Passage heißt, „einem kulturellen System zuarbeitet“, beraubt sie ja nicht der Möglichkeit, weiterhin Aussagen über gute oder schlechte Kunst zu treffen. Und so standen am Ende des Textes, der mit einer Absage an verbindliche Normen begonnen hatte, dann eben doch wieder Kriterien – „einige der Vorstellungen [...], die mich bei der Beurteilung der zeitgenössischen Produktion leiten“.¹⁸ Zu diesen Leitbildern gehörte die Forderung, die Kunst der Gegenwart müsse ihre eigenen institutionellen Rahmenbedingungen reflektieren. „Je stärker Institutionen definieren, was Kunst ist, um so mehr muß die Kunstproduktion ihre Abhängigkeiten mitbedenken.“¹⁹ Ein weiteres Kriterium betraf die Forderung, Malerei sei am Ende des 20. Jahrhunderts nicht mehr sinnvoll als bloße Fortsetzung tradierter Möglichkeiten zu betreiben sondern nur als reflexive Praxis und unter „systematische[r] Befragung ihrer Mittel“.²⁰

Manche dieser Kriterien scheinen zwei Jahrzehnte nach ihrer Niederschrift in die Jahre gekommen zu sein. Die Forderung nach beständiger „Selbstreflexivität“ der Kunst beispielsweise ist mittlerweile zu einem kunstkritischen Joker geworden, der universal

◊ und unterschiedslos einsetzbar ist, wenn es etwa darum geht, die vermeintlich von Hause aus schon kritische Kunst von der minder reflexiven Bildpraxis der Medien abzusetzen.²¹ Das ist aber keineswegs ein Einwand gegen die von Germer formulierte Notwendigkeit von Kriterien. Im Gegenteil: es ist Teil seines Arguments, dass Kriterien der Kunstkritik keine zeitlose Gültigkeit besitzen, sondern flexibel auf die Kunstproduktion der Zeit reagieren müssen. Als Kritiker würde Stefan Germer heute wohl einen anderen Kriterienkatalog entwerfen als vor zwanzig Jahren. Entscheidend war sein Festhalten an der Notwendigkeit des begründeten Urteilens, wenn Kunstkritik mehr als ein schöngeistiges Beiprogramm zum Kunsthandel sein soll.

3. Kritik ohne Urteil

In einer Hinsicht haben sich die Bedingungen des Schreibens über zeitgenössische Kunst allerdings geändert. Eine „merkwürdige Scheu der Kunsthistoriker vor der zeitgenössischen Kunst“, wie Stefan Germer sie vor zwei Jahrzehnten noch konstatieren konnte,²² ist inzwischen – ich kann das freilich nur für den deutschen Sprachraum beurteilen – einer weitgehenden Akzeptanz des Zeitgenössischen gewichen. „Das Fach Kunstgeschichte“, schreibt Wolfgang Kemp „ist dabei, zu kippen: von der historischen Wissenschaft zur Zeitgeschichte“.²³ Von einer Scheu vor zeitgenössischer Kunst kann tatsächlich keine Rede mehr sein – weder unter den Lehrenden des Fachs noch unter den Studierenden. „Unter dem neuen Bachelorregime sieht es so aus, als würden Abschlussarbeit und Gegenwartsorientierung eine natürliche Einheit bilden.“²⁴ Die von Germer und Kohle beschriebene Unterscheidung zwischen einer Wissenschaft der Kunstgeschichte, die ihren Forschungsgegenstand historisch relativiert und einer Kunstkritik, die auf ästhetische Werturteile und Zeitgenossenschaft setzt, erodiert allmählich. Seitdem die akademische Kunstgeschichte auch die Gegenwartskunst als selbstverständlichen Bestandteil in ihren Kanon aufgenommen hat, ist das Kriterium des historischen Abstands zum Forschungsgegenstand endgültig fragwürdig geworden. KunstkritikerInnen und KunsthistorikerInnen teilen nicht nur *dieselben* Gegenstände, sondern schreiben oftmals auch dasselbe darüber und in *denselben* Zeitschriften oder Katalogen. Ob das eine gute Nachricht ist, bleibt abzuwarten. Die Funktion der Kritik des Zeitgenössischen, die Germer und Kohle als notwendiges Korrelat einer bloß historisierenden Betrachtung von Kunst beschrieben hatten, droht jedenfalls zu versanden, wenn diese Kritik ihre Funktion nicht mehr nachkommt. Ganze Genres, in denen Kritiker und Historiker gleichermaßen – und mitunter ununterscheidbar – schreiben, wie beispielsweise der Katalogbeitrag zur Retrospektive einer renommierten Künstlerin, schließen Distanz und Kritik *per definitionem* aus. Wer einmal in einem Ausstellungskatalog über einen Großmeister der zeitgenössischen Kunst geschrieben hat, weiß wovon die Rede ist. Nicht selten werden die Beiträge den Künstlern zur Begutachtung vorgelegt. Ein erstaunlicher Regelkreis: der Künstler als Kontrolleur seiner Interpreten, als Produzent und Deutungsinstanz in einer Person.

So wie es aussieht, bestimmen längst nicht mehr – wie noch in Greenbergs Tagen – die autoritäre Setzung und der tautologische Geltungsanspruch der Kunstkritik die Lage, sondern das Ausbleiben entschiedener Urteile. „Judgments, especially negative judgments

of value, have increasingly bad press“, bemerkt Diedrich Diedrichsen. „The widespread attitude among artists and curators these days is that recipients (many single people) would rather interact than judge. Theoriticians seem to agree.“²⁵ In seinem Essay „What happened to Art Criticism?“ geht James Elkins noch einen Schritt weiter, indem er die Krise des Urteils historisch vorverlegt und sie bereits als ein Erbe des 20. Jahrhunderts beschreibt: „Art writing that attempts not to judge, and yet presents itself as criticism, is one of the fascinating paradoxes of the second half of the twentieth century.“²⁶ Einer der Gründe für das Erlahmen der Urteilskraft liegt sicherlich in der engen sozialen Verflechtung der Beteiligten begründet. Isabelle Graw hat in diesem Zusammenhang von einem „Networking-Imperativ“ gesprochen: einer „Verpflichtung zum *Networking* [...] durch die sich die Mitglieder/innen der Kunstwelt zum unausgesetzten Kooperieren angehalten sehen.“²⁷ Negatives Urteilen oder gar offener Streit ist eine ungünstige Währung in Systemen, die auf das reibungslose Funktionieren sozialer Netzwerke ausgerichtet sind. „Critics tend to shy away from dissing an artist’s work because they don’t want produce enemies (the last thing you need in a contact world is enemies)“.²⁸

Wie Diedrichsen zu Recht bemerkt, gibt es durchaus auch inhaltliche Gründe, die ein allzu dezidiertes oder absolutes Urteilen fragwürdig erscheinen lassen: „Opinions are supposed to be relative, debates open, and results postponed.“²⁹ Damit ist eine Haltung angesprochen, die zunächst durchaus berechtigt ist. Beinahe alle theoretischen Großunternehmungen der vergangenen Jahrzehnte – Dekonstruktion, Diskursanalyse oder Systemtheorie – haben daran erinnert, dass es keinen privilegierten und selbstverständlichen Ort der Kritik gibt. Kritik ist nicht aus dem Stand heraus und ohne gleichzeitige Selbstbeobachtung der urteilenden Instanzen zu haben. Zurückhaltung im Urteil kann also auch das Ergebnis einer berechtigten Skepsis gegenüber allzu selbstgewissen Geltungsansprüchen sein.

Das Germer’sche „und doch“ aus dem Jahr 1994 hat von seiner Aktualität gleichwohl nichts eingebüßt: *Und doch* sollte die Einsicht in die Relativität des eigenen Urteils nicht zur Folge haben, dass man sich auf bloße Beschreibungen oder allgemeines Wohlwollen beschränkt. Zu solchen passiven oder unentschiedenen Haltungen gehört auch die Vorstellung, dass es sich bei Kunst *per se* um etwas Gutes, Wertvolles und Schützenswertes handle, dessen Bedeutung sich von selbst versteht. Eine Spielart dieser Haltung ist beispielsweise das Vorurteil 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. Das führt noch einmal auf Germers Kriterienkatalog zurück: „Gegen die Fortsetzung des Selbstverständlichen“, lautete einer der Einträge darin. Damit war weniger eine Neuorientierung innerhalb der aktuellen Kunstproduktion gemeint als vielmehr die fortgesetzte Befragung der Geltung und Funktion von Kunst überhaupt:

„Geschichte und Gegenwart lehren uns, daß die Produktion von Kunst eine zutiefst 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 bruch-

los fortsetzen läßt. Im Gegenteil: Künstlerische Produktion muß jedesmal von vorne begründet werden. Das gilt sowohl für das Faktum, daß man Kunst produziert, also auch für die Wahl von Sujets, Mitteln und Medien.“³⁰

Das war in der Unerbittlichkeit und Strenge, die hier mitschwingt, vielleicht dann doch ein wenig zu normativ formuliert. Schließlich gibt es nach wie vor keinen kunsthistorischen Katechismus, den man in unermüdlicher Selbstbefragung durcharbeiten müsste, um rechters eine Leinwand füllen zu dürfen. Und doch ist die Grundsätzlichkeit, mit der die Frage nach Bedeutung und Funktion von Kunst hier gestellt wird, eine bessere Handreichung als die unverbindliche Wertschätzung ‚der Kunst‘. Germers Forderung war an die Kunstproduktion adressiert, aber sie gilt im gleichen Maße auch für die sie begleitende Textproduktion. Anstelle von Kritik gibt es hier oftmals eine diffuse und tautologische Wertschätzung, die vor allem dadurch begründet ist, dass man es eben mit Kunst zu tun hat.

Kritik, ganz gleich ob positiv oder negativ und ganz gleich, ob man sie aus dem akademischen Betrieb heraus oder als RedakteurIn einer Kunstzeitschrift betreibt, setzt Kriterien voraus, selbst wenn offensichtlich ist, dass dafür keine Letztbegründungen geliefert werden können. Die Einsicht in die Kontingenz des eigenen Kunsturteils hebt die Notwendigkeit zu urteilen nicht auf. Im Gegenteil:

„[...] it is exactly the possibility of arriving at judgments that makes this particular critical activity an unstoppable one, because it articulates seemingly final decisions all the time. It has to continue forever; it has to permanently rediscuss what it [sic] has seemingly been decided for good. Only because a sentence has the seriousness of a final decision and an eternal damnation will it be discussed over and over again.“³¹

Gerade durch die Kontingenz der eigenen Urteile und Kriterien bleibt der Streit über beide ein notwendigerweise unabgeschlossener Prozess. Diesen Zusammenhang hatte Stefan Germer bereits zu einem Zeitpunkt begriffen, als das Schreiben über zeitgenössische Kunst alles andere als selbstverständlich war.

Mit Stefan Germer, so schrieb Michael Zimmermann 1998 in seinem Nachruf in der *Berliner Zeitung*, verliere das Fach einen seiner wenigen Intellektuellen.³² Heute wäre er einer der weltweit maßgeblichsten Kunsthistoriker, und der Konjunktiv, der aus diesem Satz nicht mehr zu tilgen ist, bleibt eine schmerzliche Erfahrung. Es gehört zu den vielen Qualitäten dieses Denkers, dass er als einer der ersten für die Zeitgenossenschaft des Kunsthistorikers eingetreten ist und dabei sehr hellichtig auch gleich die potentiellen Kollateralschäden dieser Liaison vor Augen hatte: „Wer sich mit zeitgenössischer Kunst befaßt, muß [...] einen Wappenvogel suchen, der nicht vom gleißenden Licht der Gegenwart geblendet wird.“³³

1. Stefan Germer und Hubertus Kohle, „Spontaneität und Rekonstruktion. Zur Rolle, Organisationsform und Leistung der Kunstkritik im Spannungsfeld von Kunsttheorie und Kunstgeschichte“, in: Peter Ganz u.a. (Hg.), *Kunst*

und *Kunsttheorie 1400–1900*, Wiesbaden 1991, S. 287–311, hier: S. 290 und S. 302.

2. Georges Didi-Huberman, *Vor einem Bild*, Übers. aus dem Franz. von Reinold Werner, München 2000, S. 50 (Hervorhebung i. O.); frz.: Georges Didi-Huberman, *Devant l'image: question*

- posée aux fins d'une histoire d'art, Paris 1990, S. 54: „que l'art est une chose du passé, saisissable comme objet en tant qu'il entre dans le point de vue de l'histoire“.
3. Ibid., S. 58; frz.: S. 63: „Ce serait donc pour un motif fondamentalement métaphysique que l'historien voudrait faire de son objet un objet trépassé : je te dirai qui tu es, toi l'œuvre d'art, lorsque tu seras morte. Ainsi, je serai sûr de dire le vrai sur l'histoire de l'art, lorsque cette histoire sera finie...“.
 4. Wolfgang Kemp, „Verlust der Geschichte – zur Kunstgeschichte von heute“, in: *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken*, Heft 752, 2012, S. 58–62, hier: S. 59.
 5. Germer und Kohle, „Spontaneität und Rekonstruktion...“, op. cit., hier: S. 311 (Hervorhebung i. O.).
 6. Stefan Germer, „Der blinde Fleck der Kunstgeschichte. Über die Schwierigkeiten, Kunst, Geschichte und sinnliche Erkenntnis zu verbinden“, in: Julia Bernard (Hg.), *Germeriana. Unveröffentlichte oder übersetzte Schriften von Stefan Germer zur zeitgenössischen und modernen Kunst, Jahressring 46*, Köln 1999 S. 194–207, hier: S. 195.
 7. Ibid., S. 196.
 8. Stefan Germer, „Haacke, Broodthaers, Beuys“, in: *October* 45, Sommer 1988, S. 63–75.
 9. Isabelle Graw und Stefan Germer, „Vorwort“, in: *Texte zur Kunst*, 1. Jahrgang, Nr. 1, Herbst 1990, S. 26–27, hier: S. 26.
 10. Ibid., (Hervorhebung im Original).
 11. Stefan Germer, „Wie finde ich mich aus diesem Labyrinth? Über die Notwendigkeit und Unmöglichkeit von Kriterien zur Beurteilung zeitgenössischer Kunst“ [1994], in: Julia Bernard (Hg.), *Germeriana*, op. cit., S. 233–244, hier: S. 239.
 12. Clement Greenberg, „Klagen eines Kunstkritikers“, in: ders., *Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken*, hg. von Karlheinz Lüdeking, Übers. aus dem Englischen von Christoph Hollender, Neuauflage, Hamburg 2009, S. 373–384, hier: S. 373 und S. 377.
 13. Ibid., S. 373.
 14. Stefan Germer, „Wie finde ich mich aus diesem Labyrinth?“, op. cit., S. 233–244, hier: S. 239.
 15. Ibid., S. 238.
 16. Ibid., S. 233.
 17. Ibid., S. 236.
 18. Ibid., S. 240.
 19. Ibid., S. 243.
 20. Ibid., S. 241.
 21. Zur Kritik dieser Routine siehe meinen Beitrag „Painting and Atrocity: The Tuymans Strategy“, in: Isabelle Graw, Daniel Birnbaum und Nikolaus Hirsch (Hg.), *Thinking Through Painting. Reflexivity and Agency beyond the Canvas*, Berlin 2012, S. 15–36. (Deutsch: „Malerei und Tief-sinn. Die Tuymans-Methode“, in: Isabelle Graw und Peter Geimer, *Über Malerei. Eine Diskussion*, mit einem Vorwort von André Rottmann, Berlin 2012, S. 47–77).
 22. Stefan Germer, „Thesen für Bonn“, in: Julia Bernard (Hg.), *Germeriana*, op. cit., S. 215–217, hier: S. 215.
 23. Kemp, „Verlust der Geschichte – zur Kunstgeschichte von heute“, op. cit., hier: S. 59.
 24. Ibid.
 25. Dietrich Diedrichsen, „Judgment, Objecthood, Temporality“, in: Jeff Khonsaey und Melanie O'Brian (Hg.), *Judgment and Contemporary Art Criticism*, Vancouver 2010, S. 83–99, hier: S. 83. So auch Isabelle Graw: „What we are currently witnessing in this field is a hesitance, if not refusal, to actually judge. Judgment, in short, has gained a bad reputation among art critics [...]“ Vgl. Isabelle Graw, „Judging – Yes, but How? Response to Christoph Menke“, in: Daniel Birnbaum und Isabelle Graw (Hg.), *The Power of Judgment. A Debate on Aesthetic Critique*, Berlin 2010, S. 37–42, hier: S. 37.
 26. James Elkins, *What happened to Art Criticism?*, Chicago 2003, S. 35.
 27. Isabelle Graw, „Im Griff des Marktes? Über die relative Heteronomie von Kunst, Kunstwelt und Kunstkritik“, in: Sighard Neckel (Hg.), *Kapitalistischer Realismus. Von der Kunstaktion zur Gesellschaftskritik*, Frankfurt a. M., 2010, S. 73–89, hier: S. 83.
 28. Graw, „Judging – Yes, but How? Response to Christoph Menke“, op. cit., hier: S. 38.
 29. Diedrichsen, „Judgment, Objecthood, Temporality“, op. cit., hier: S. 83.
 30. Germer, „Wie finde ich mich aus diesem Labyrinth?“, op. cit., hier: S. 240.
 31. Diedrichsen, „Judgment, Objecthood, Temporality“, op. cit., hier: S. 87.
 32. Michael F. Zimmermann, „Der Freiheitswille und die Tradition. Zum frühen Tod des Kunsthistorikers Stefan Germer“, in: *Berliner Zeitung*, 11. Juli 1998.
 33. Stefan Germer, „Die schwierigen Zeitgenossen. Über die Probleme der Historisierung aktueller Kunst“, in: Julia Bernard (Hg.), *Germeriana*, op. cit., S. 219–232, hier: S. 219.