

DJENNA WEHENPOHL

(UM-)WEGE DER KRITIK

ZITATION

Wehenpohl, Djenna: »(Um-)Wege der Kritik«, in: DIENADEL – Kulturwissenschaftliche Zeitschrift für Kunst und Medien, Nr. 1, 2013, S. 7–20.

ONLINE ABRUFBAR UNTER

<http://dienadel.net/ausgaben/kritik/>

COPYRIGHT

© 2013 DIENADEL/Djenna Wehenpohl

(UM-)WEGE DER KRITIK

VON DJENNA WEHENPOHL

Gerne würde ich geradlinig mit einer Hypothese beginnen, sie mit rhetorischen Fragen schmücken, anhand von einleuchtenden Argumentationssträngen die Problematik der Kritik erläutern und folglich diese mit relevanten Beispielen belegen, eine klare Position entwickeln, um idealerweise am Ende mit Lösungsansätzen zu triumphieren.

Meine reale Auseinandersetzung mit dem Thema der Kritik, vor allem im Kontext der Kunst, erweist sich allerdings alles andere als geradlinig. In meinem Versuch, anhand unterschiedlicher Wege und logischer Ketten die Thematik zu durchdringen, stoße ich immer wieder an Grenzen, offene Fragen, neue Ebenen und vor allem an das unerlässliche Gefühl, die Komplexität von Kritik nie ganz begreifen zu können.

I

Die große Frage nach der Kritik. Ich beginne mit der Behauptung, dass kritisches Denken und kritische Befragung in unserer (westlichen) Gesellschaft äußerste Wertschätzung finden und womöglich als die Königsdisziplinen innerhalb der Geisteswissenschaften betrachtet werden.

Würde ich versuchen Kritik zu definieren, ihre Reichweite und Handhabungen zu erläutern, würde ich mit dem weit verbreiteten marxistischen Verständnis von Kritik beginnen; das heißt im Sinne der aktiven

Möglichkeit, durch Kritikausübung sozio-historische Wirklichkeiten und Ungleichheiten zu durchleuchten und versteckte Formen von Herrschaft und Ausbeutung aufzuzeigen.¹ Bourdieu sieht diese Agenda auch innerhalb des Kunstfeldes als relevant, in dem ebenfalls soziale Ungleichheiten bestehen² und erkennt in der Kunst das Potenzial »eine[r] Art technische[n] Berater[s] aller subversiven Bewegungen«.³ Tatsächlich spielen neben den Perspektiven von Marx und Bourdieu eine ganze Reihe anderer beziehungsweise komplementärer Positionen eine Rolle, die sich in ihrer Summe zu einem komplexen Netz von Darbietungen erstrecken. Ansätze wie beispielsweise der von Immanuel Kant, der mit seiner *Kritik der Urteilskraft* und der Ausarbeitung des interessenlosen Blicks für viele Theoretiker*innen die Grundlage für ihre eigenen Auseinandersetzung mit Kunst lieferte – wenn auch oftmals in Abgrenzung zu Kant selbst anhand kantianischer Argumentation.⁴ Die Entwicklung der Kritischen Theorie durch die Frankfurter Schule, hervorgehoben mit Max Horkheimer und Theodor W. Adorno sowie auch Walter Benjamin, die sich vehement gegen jegliche Instrumentalisierung der Kunst und für ihre Autonomie aussprachen, bildet mit ihrem Negationscharakter gegenüber Macht einen weiteren Schwerpunkt. Die Kritische Theorie wird als gleichzeitig erklärend, normativ, praktisch und reflexiv verstanden.⁵ Michel Foucault, der sich in manchen Punkten mit Adorno deckt, ermöglichte ebenfalls vielen Theoretiker*innen die Entwicklung eigener Positionen – unter anderem in der Kunstkritik.⁶ Foucault versucht in und anhand seines Vortrags »Was ist Kritik?«⁷ im Jahre 1978 Kritik zu definieren und erkennt, dass nur Annäherungen möglich sind.⁸ Er untersucht Kritik auf ihre Funktionsweisen und sieht ihre Hauptaufgabe nicht darin, moralisch in gut und schlecht, hoch und niedrig oder wahr und falsch zu kategorisieren, sondern vielmehr darin, das Verhältnis zwischen Macht, Wahrheit und Subjekt zu untersuchen.⁹ Er charakterisiert Kritik als »die Kunst nicht dermaßen regiert zu werden«.¹⁰ Als weitere Dimension sei die Kritikposition von Jürgen Habermas genannt, der zwischen der therapeutischen und der ästhetischen Kritik unterscheidet. Die *ästhetische Kritik* bezie-

1 Wacquant 2001.

2 Danko 2011, S. 49.

3 Bourdieu/Haacke 1995, S. 34.

4 Danko 2011, S. 259.

5 Wacquant 2001.

6 Ebd.

7 Foucault 1992.

8 Butler 2001.

9 Babias 2008, S. 121–122.

10 Foucault 1992, S. 12.

ungsweise Kunstkritik nimmt hier in erster Linie eine vermittelnde oder auch interpretative Funktion zwischen Kunst und Rezeption ein.¹¹ In einem zeitgenössischeren Kontext lässt sich auch die Formung der *Kritikalität* festhalten, die erstmals durch Irit Rogoff zu Beginn des 21. Jahrhunderts postuliert wurde. Rogoff sieht eine Entwicklung von der *Kritik*, im Sinne von Aufdecken, Enthüllen und Überprüfen, über den *Kritizismus*, bezüglich der Anwendung von Werten und Urteilen, bis hin zur *Kritikalität*, worunter sie eine untrennbare Verwicklung von Subjekt und Objekt kritischer Untersuchungen versteht und eine reduktive Dualität von Kategorien transzendieren möchte.¹²

Die vielfältigen Auseinandersetzungen mit Kritik tragen zu dem hohen Stellenwert bei, der der Kritik beigemessen wird. Es scheint eine geradezu ideologische Haltung zu existieren, in der »kritisches Denken generell als das Denken betrachtet wird, das uns die Mittel gibt, die Welt zu denken – so, wie sie ist, aber auch so, wie sie sein könnte«. ¹³

Dieser Weg, verschiedene Kritiktheorien aufzulisten, bleibt allerdings oberflächlich, viel zu ambitioniert und illustriert in erster Linie nur die Hyperkomplexität und gefühlte Undurchdringbarkeit dieses Themas. An diesem Punkt habe ich den Drang, ein Stück zurück zu laufen und Kritik nicht in ihrer Gesamtheit und Vielfältigkeit zu umschreiben, sondern tendenziell Teilaspekte beziehungsweise gezieltere Fragestellungen zu untersuchen. Womöglich lässt sich Kritik nur in Relation zu einem zu kritisierenden Gegenstand erfassen.

II

Sinnvoller erscheint mir also, die Frage nach Kritik einzuschränken und mich vorerst speziell mit der Kunstkritik zu befassen, anstatt in den Tiefen unterschiedlichster Kritikausensetzungen aller möglichen Disziplinen zu irren. Ich stelle also die Frage nach der Rolle und Entwicklung der Kunstkritik beziehungsweise von Kunstkritiker*innen.

Die historischen Ursprünge der Kunstkritik lassen sich in Frankreich in den Darbietungen von Étienne La Font de la Saint-Yenne im 17. Jahrhundert und von Denis Diderot in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts verorten.¹⁴ Diderot war besonders für die moderne Kunstkritik prägend, indem er inszenierte Auseinandersetzungen der Ausstellungen im Salon

11 Danko 2011, S. 61–62.

12 Rogoff 2003.

13 Wacquant 2001.

14 Vgl. Wuggenig 2012a, S. 364 und Beckstette/Buchmann/Graw/Lochner 2012, S. 4.

der damals dominierenden *Académie française* verfasste.¹⁵ Kunstkritik etablierte sich vorerst, wie Habermas mit seinem Begriff *ästhetische Kritik* definierte, als vermittelnde Instanz zwischen Kunst und Betrachter*in. Im 19. Jahrhundert entwickelte sich die Kunstkritik von ihrer unabhängigen Position – um mit Kant zu sprechen – desinteressierter Distanz¹⁶ zu einer produzierenden Position von symbolischem Wert durch ein Legitimieren und Valorisieren von Kunst; eine marktorientierte Rolle, die mit Galerist*innen und Journalist*innen geteilt wurde und ausschlaggebend für die Karriere der Künstler*innen sein konnte.¹⁷ Kunstkritik beziehungsweise Kunstjournalismus erlebte einen Aufstieg, sichtbar etwa an der Professionalisierung von sich etablierenden sogenannten »Kunstrichtern«.¹⁸ Ein Aufstieg, in dem die Subjektivität, die Interpretationen, Reflexionen und Deutungen der Kunstkritiker*innen selbst zur eigentlichen Kunstproduktion wurden.¹⁹ Als Beispiel lässt sich Clement Greenberg als bedeutsamster Kunstkritiker im ersten Vierteljahrhundert nach dem zweiten Weltkrieg nennen, der maßgeblich die Rezeption des Abstrakten Expressionismus beeinflusste und diese Bewegung dadurch erst in den Status einer Hochkunst brachte. Neben der publikumsorientierten Kritik entwickelte sich im Gegenzug durch Texte von Künstler*innen, die wiederum für sich selbst sprechen wollten, eine produzentenorientierte Kritik.²⁰ Als Gegenüber der Position Greenbergs und des Abstrakten Expressionismus lässt sich hier beispielhaft Donald Judds Künstlertext »Spezifische Objekte« aus dem Jahr 1965 hinsichtlich der Entwicklung der Minimal Art nennen. Künstlerkritiken lassen sich im weiteren Sinne auch auf die tatsächliche Kunstpraxis als Kritikausübung ausweiten.

Neben dem Publikum-Produzenten-Spannungsfeld lässt sich die Kunstkritik nach Dario Gamboni des Weiteren in drei Typen unterteilen: a) die »wissenschaftliche« mit Anspruch auf Objektivität und Präzision, die meist in Kunstgeschichte und Kunstwissenschaft mündet und somit überwiegend im Universitäts- und Museumskontext verankert ist; b) die »poetische«, überwiegend von Seiten avantgardistischer Schriftsteller*innen produziert und c) die »journalistische« mit berichterstattendem Charakter, meist in der Tagespresse und Kunstzeitschriften verortet.²¹

Tatsächlich lässt sich theoretisch geradezu jedes Individuum, das

15 Beckstette/Buchmann/Graw/Lochner 2012, S. 4.

16 Groys 1997, S. 13–14.

17 Wuggenig 2012a, S. 365.

18 Habermas [1962, S. 52], zitiert nach Wuggenig 2012a, S. 368.

19 Wuggenig 2012a, S. 368.

20 Ebd., S. 369.

21 Gamboni [1994, S. 182–194], zitiert nach Wuggenig 2012a, S. 370.

über Kunst schreibt, ob nun im theoretisch-wissenschaftlichen, im vermarktet-poetischen oder gar populistisch-journalistischen Sinne, als Kunstkritiker*in betiteln. Neben Clement Greenberg, der zu den seltenen »reinen« Kritiker*innen mit Superstarcharacter gehört, wären weitere Kunstkritiker*innen zu erwähnen, die im Laufe der Geschichte von Bedeutung wurden und eine gewisse Dominanz entwickelten: Figuren wie Will Grohmann, Werner Haftmann, John Anthony Thwaites, Hanns Theodor Flemming und Robert Rosenblum, die ebenfalls die Abstraktion unterstützten; Personen wie Michael Fried, die sich weitgehend an Greenberg orientierte; »poetische« Kritiker wie Frank O'Hara und John Ashbery; Autor*innen aus dem Netzwerk der Zeitschrift *October* wie Hal Foster, Rosalind Krauss und Benjamin H. D. Buchloh; Akademiker*innen wie John Miller und Robert Storr; belletristische Kritiker*innen wie David Hickey; *Texte zur Kunst*-Repräsentant*innen wie Isabelle Graw und Stefan Germer; Krisen-Kunstkritiker*innen wie James Elkins und Klaus Honnelf; die feministische US-amerikanische Kritikerin Lucy R. Lippard sowie weitere Protagonist*innen wie Boris Groys und Nicolas Bourriaud oder auch philosophische Größen wie Arthur C. Danto.²² Die meisten dieser Kritiker*innen verweisen in erster Linie wiederum auf disziplinübergreifende – und teilweise schon genannte – Theoretiker*innen, die sich mit Kritik auseinandergesetzt haben; unter anderem Michel Foucault, Pierre Bourdieu, Jacques Derrida, Hannah Arendt, Roland Barthes, Erwin Panofsky, Aby Warburg, Ernst Gombrich und Meyer Schapiro.

Als weitere Dimension der, wie anhand der genannten Personen erkennbar, überwiegend männlich und eurozentrischen Entwicklung der Kunstkritik lässt sich womöglich die Position von Rasheed Araeen hervorheben – eine Position als Kritiker der Kritik. Araeen gründete 1987 die mit »Critical Perspectives on Contemporary Art and Culture« untertitelte Zeitschrift *Third Text*; und zwar mit der Absicht, marginalisierten Positionen der Kunstpraxis, Kunstgeschichte und Kritik eine Plattform zu bieten, indem die Eurozentralität durch Aspekte wie Race, Gender, Religion und kulturelle Unterschiede hinterfragt und das Kunstfeld dadurch vielfältiger repräsentiert wird.²³

Schlussendlich sei festzuhalten, dass die Kunstkritik ihren Höhepunkt im 19. und 20. Jahrhundert hatte. Mittlerweile wird immer wieder über die Krise der Kunstkritik debattiert. Dabei geht es nicht um ein Aussterben der Kunstkritik, sondern viel mehr um einen Bedeutungsverlust durch geringere Beachtung im interdisziplinären Feld und in intellektuellen Diskursen

22 Wuggenig 2012b.

23 Vgl. Araeen 2012.

– unter anderem auf Grund einer Hybridisierung von Kunstkritiker*innen, Künstler*innen, Historiker*innen und Kurator*innen, einer Überflutung und gleichzeitiger Willkür an Kritiken sowie einer Instrumentalisierung durch den Markt.²⁴ Dieser Weg der tendenziell historischen Aufarbeitung der Kunstkritik verläuft sich somit in ihren auffälligen Grenzen.

III

Aufbauend auf dem Bedeutungsverlust der Kunstkritik könnte ich einen weiteren Weg einschlagen und behaupten, es sei zentral, angesichts einer immer kritikunfähiger werdenden Gesellschaft die Grenzen und Möglichkeiten der Kunst als Mittel der Kritik zu untersuchen. Ich würde leidenschaftlich fragen wollen: Wohin entwickelt sich die Kunst, die auf ihre Äußerungsfreiheit besteht und uns unangenehme Wahrheiten vorhält? Die Kunst, die kämpft? Die Kunst, die Widerstand leistet? Welche neuen Wirklichkeiten entstehen und welche brauchen wir? Welche Schlachten sind noch zu gewinnen und welche haben wir schon verloren?

Meine Grundannahme hierbei ist, dass Kunst tatsächlich noch etwas bewirken kann.²⁵ Seit Jahrzehnten werden die Konzepte der Wahrheit und Wirklichkeit im Rahmen der Kunst hinterfragt, geprüft und dekonstruiert.²⁶ Dennoch lässt sich seit den 1990ern eine stark anhaltende Tendenz von Ausstellungen mit kritischen Positionen zu vermehrt explizit politischen Themen erkennen.²⁷ Eine Tendenz, die in Großausstellungen, Biennalen und Kunstvereinen sichtbar wird, die vornehmlich politische Kunst zeigen.²⁸ Prägend dafür sind beispielsweise die Documenta X aus dem Jahr 1997 mit dem Titel »Poetics/Politics«, die Venedig-Biennalen in 1999 und 2001 sowie die Documenta 11, die besonders den Diskurs von Postkolonialismus und Globalisierung aufgegriffen hat.²⁹ Einen weiteren Schwerpunkt bildet die Entwicklung der *Institutionskritik* als bahnbrechende künstlerische Arbeitsweise, die sich mit der Hinterfragung von Kunstinstitutionen und ihren Rollen beschäftigt. Andrea Fraser befasste sich erstmals mit dem Begriff im Jahre 1985, indem sie Künstler wie Marcel Broodthaers, Michael Asher, Daniel Buren und Hans Haacke unter den Terminus *institutional critique* subsumierte. Dank Benjamin Buchloh

²⁴ Wuggenig 2012b, S. 384, 395.

²⁵ Graw 2005, S. 41.

²⁶ Steyerl 2008, S. 94.

²⁷ Beckstette/Draxler/Graw/Tischer 2010, S. 5.

²⁸ Muhle 2010, S. 67.

²⁹ Babias 2008, S. 89.

wurde dieser Begriff im Laufe der Jahre kanonisiert.³⁰

Texte zur Kunst betitelt im Jahr 2010 ihre Jubiläumsausgabe mit »Politische Kunst?«, einer Frage, in der sich diese Bezeichnung zwar nicht als klare Kategorie definieren lässt, aber dennoch deutlich auf Engagement, feste Positionierung, aktivistische Intervention, Behandlung sozio-politischer Fragen und Autonomie hingewiesen wird.³¹ Kunst als Kritik und Kunst als Kampf. Die marxistische Perspektive drängt sich dabei geradezu auf: dominierende Machtstrukturen und gesellschaftliche Ungerechtigkeiten aufdecken sowie sich gegen diese auflehnen.³²

An dieser Stelle würde ich mit der Kehrseite beziehungsweise der Widersprüchlichkeit von politischer Kunst einschneiden, die unter anderem auch in der genannten Ausgabe der *Texte zur Kunst* beleuchtet wird: Die Kunst, die funktional auftritt, die sich nutzbar und nützlich macht und lediglich in symbolischer Hinsicht die Mängel der Gesellschaft kompensiert.³³ Das kritische Denken hat in unserer Gesellschaft offensichtlich mit einem »pseudo-kritischen Denken« zu kämpfen, das sich durch inflationäre und inhaltslose Nutzung von Begriffen wie »Subjekt«, »Identität«, »Multikulturalismus«, »Vielfalt« und »Globalisierung« medial äußert.³⁴ Sie wird genutzt (und sogar von manch totalitären Staaten importiert), weil sie eine einfache und ideale Oberfläche bietet, um Demokratie darzustellen.³⁵ Eine (illusorische) Demokratie, die Opposition willkommen heißt, sie letztendlich aber auch von vornherein mit einkalkuliert, sich mit ihr schmückt und folglich die bestehende kapitalistische Herrschaftsstruktur bestärkt und reproduziert.³⁶ Die Schwäche der Kunst ist also ihr lediglich symbolischer Gehalt und die Unfähigkeit, reelle Veränderungen zu bewirken.³⁷ Eine Entleerung von Bedeutung lässt sich auch im Rahmen der *Institutionskritik* erkennen.³⁸

Nun lassen sich weitere Fragen entwickeln: Welche Handlungsmöglichkeiten bleiben der Kunst in dieser neoliberalen und globalisierten Welt?³⁹ Wozu ist Kritik angesichts eines solchen ideologischen Stillstandes noch fähig? Welcher Formen müsste oder könnte sich eine kritische Kunst bedienen?⁴⁰

30 Graw 2005, S. 41.

31 Beckstette/Draxler/Graw/Tischer 2010, S. 5 und Draxler 2010, S. 35–38.

32 Danko 2011, S. 39 und Wacquant 2001.

33 Creischer/Dany/Eitel/Ruhm 2010, S. 46.

34 Wacquant 2001 und Babias 2008, S. 35.

35 Creischer/Dany/Eitel/Ruhm 2010, S. 48–49.

36 Babias 2008, S. 109–110.

37 Creischer/Dany/Eitel/Ruhm 2010, S. 48.

38 Graw 2005, S. 41.

39 Babias 2008, S. 9.

40 Ebd., S. 11.

Eine Antwort wäre, neue Strategien innerhalb der Kunst zu suchen, um sich der Funktionalität zu verweigern.⁴¹ Marius Babias, Leiter des Neuen Berliner Kunstvereins (n.b.k.) und ebenfalls Kurator politisch konnotierbarer Ausstellungen, sieht diese Möglichkeiten besonders im aktiven Handeln, denn er ist der Meinung, »Stillstand benötigt Aktionismus, um sich auszulöschen«.⁴² Er sieht Räume für Handlungsmöglichkeiten einer kritischen, politisch engagierten Kunst, wo eine zunehmende »Entöffnung« von Information, Wissen und Subjektivität thematisiert werden kann – konkret durch Kollektivmodelle, Interventionspraxen, Dezentralität, Vernetzung und Konzentration auf »Teilöffentlichkeiten«.⁴³ Eine andere Handlungsoption wäre Rückzug, Unterbrechung oder gar Verweigerung der Kritik, um gerade durch ›Nicht-tun‹ eine politische Aussage zu postulieren, da jede Form von künstlerischer Produktion in einem politischen Kontext entsteht und darin konnotierbar ist.⁴⁴ Kunst als Kritik ist somit vielfältig problematisch. Sie bewegt sich zwischen dem Anspruch, von gesellschaftlicher Relevanz zu sein und sich gleichzeitig einem Ideologieverdacht sowie der Instrumentalisierung entziehen zu können. Die Frage ist nun, ob dieses Spektrum zwischen Aktivität oder Nicht-Aktivität die einzige Dimension der Kritik ist.

IV

Auf der Suche nach einer weiteren Dimension von Kritik, schlage ich einen alternativen Weg zum Verständnis von Kritik als Widerstand, Enthüllung und Kampf ein.

Auch wenn die marxistische Tradition aus kaum einer der zu Anfang genannten Theorien wegzudenken ist, sticht die Dimension der Selbstreflexion bei einigen Ansätzen essentiell hervor. Bourdieu vertritt besonders die Position, dass Theoretiker*innen zu häufig die sozialen Voraussetzungen, die ihr Denken beziehungsweise ihre scholastische Sicht bedingen, unbeachtet lassen; etwas, das sich womöglich den genannten Kunstkritiker*innen ebenfalls vorwerfen ließe. Er weist darauf hin, dass es einer kritischen Reflexion gegenüber der eigenen privilegierten sozialen Stellung bedarf, nämlich der Stellung des »Homo Academicus«, dem die Zeit und die Mittel zugänglich sind, um sein jeweiliges Denken zu entwickeln.⁴⁵ Eine solche Reflexion bewahrt Theoretiker*innen davor, die eige-

⁴¹ Creischer/Dany/Eitel/Ruhm 2010, S. 47.

⁴² Babias 2008, S. 9, 40.

⁴³ Ebd., S. 119.

⁴⁴ Creischer/Dany/Eitel/Ruhm 2010, S. 49.

⁴⁵ Bourdieu 1998, S. 204–205.

ne scholastische Sichtweise in das zu analysierende Objekt zu verlegen, das heißt sich destruktiv einer Situation zu widmen, die eigentlich aus einer ganz anderen Sichtweise hervorgeht.⁴⁶ Eine kritische Auseinandersetzung mit der eigenen Position verändert den eigenen Forschungsablauf in der Praxis, woraus, wie Bourdieu behauptet, bedeutende wissenschaftliche Gewinne resultieren können.⁴⁷ Auch im Sinne der Kritischen Theorie ist die Reflexion über die tatsächlichen und die potentiellen Gedanken-, Emotions-, Beziehungs-, Imaginations-, Werte- und Urteilskonstellationen essentiell.⁴⁸ Darauf basiert menschliche Freiheit sowie die Einsicht, keine absoluten Wahrheiten und absolutes Wissen entwickeln zu können und gegenüber alternativen Denk- und Handlungsoptionen stetig offen zu bleiben. Kritik als Reflexion. Kritik als Hinterfragung und Bewusstwerdung der eigenen Position. Als Aufdeckung für Alternativen in der Herangehensweise bezüglich der Gegenstände der Kritik sowie als Möglichkeit für ein alternatives Selbstverständnis der eigenen Subjektivität.

V

Greift man an dieser Stelle den postkolonialen Aspekt expliziter auf, lässt sich ein weiterer Weg belaufen. Ich könnte behaupten, eine eindeutige Mischung aus marxistischen und selbstreflexiven Kritikansätzen ließe sich in postkolonialen Diskursen verankern⁴⁹ – ein kritischer Diskurs, der sich um die Aufdeckung sozialer Ungleichheiten bemüht und gleichzeitig eine kritische Selbstreflexion der darin agierenden Subjekte fordert. Postkolonialismus als relevanter Aspekt in der Kunst vor dem Hintergrund der mittlerweile als globalisiert bezeichneten Kunstwelt. »Globalisierung« ist wohl einer der inflationärsten Begriffe der letzten Jahrzehnte.⁵⁰ Das globalisierte Verständnis der Kunstwelt definiert sich größtenteils über die mittlerweile internationalen Dynamiken von Künstler*innen, Kurator*innen, Galerien und Kritiker*innen, die weltweit wohnen, arbeiten, ausstellen und sich vermehrt von nationalen Identitäten entfernen. Eine globale Kunstkultur, die pluralistisch, hybrid und interaktiv ist.⁵¹ Im gleichen Maße haben sich vermehrt die sogenannten »global exhibitions« etabliert, in denen eine erhöhte Inklusion nicht-westlicher Künstler*innen herrscht.⁵² Maßgebend

46 Ebd., S. 207–208.

47 Ebd., S. 209.

48 Hanrahan/Amsler 2010, S. 70.

49 Ebd., S. 65.

50 Scheuerman 2002.

51 Ferguson 2006, S. 48.

52 Vgl. u. a. Araeen 2001.

für diese Entwicklung sind neben der *Magiciens de la terre*-Ausstellung im Jahre 1989 von Kurator Hubert Martin im Pariser Centre Pompidou vor allem die Documenta 11 im Jahre 2002 von Okwui Enwezor. Enwezor war der erste nicht-westliche Kurator einer Documenta und verfolgte in seinem Ansatz eine postkoloniale Strategie, um gängige Betrachtungs- und Ausstellungsformate kritisch zu hinterfragen. »Post-colonialism shatters the narrow focus of the West's global viewpoint and fixes its gaze on the larger sphere with its new political, social and cultural conditions«,⁵³ wie er im Vorwort des Ausstellungskatalogs darlegt. Großausstellungen dieser Art finden, wie man anhand der Biennalen und ihrer stetig steigenden Ausbreitung (»Biennalisierung«) erkennt, auf der gesamten Welt statt.⁵⁴ Diese Entwicklung repräsentiert das Phänomen der Globalisierung beziehungsweise des Globalismus und thematisiert es auch innerhalb der Ausstellungen.⁵⁵ Die ausgestellte Kunst beschäftigt sich hier weitgehend mit Fragen der Urbanisierung, Nationalitäten, Subjektivität und Identität, mit Machtstrukturen, Dominanz und Unterwerfungen⁵⁶ – Themen, die, wie zuvor schon erwähnt, aktiv politisch sind oder als solche konnotiert wurden.

Kritische Positionen sehen in diesen Inklusions- und Globalisierungsmechanismen lediglich symbolische Gesten,⁵⁷ die keine wirkliche Veränderung der eurozentralen Mechanismen der Kunstwelt bedeuten.⁵⁸ Manche gehen so weit und sehen in den »global exhibitions« weitgehend nur einen Ethno-Boom mit einem Trend der exotischen beziehungsweise exotisierenden Sorte.⁵⁹

Postkolonial geprägte Konzepte und Forschungsfelder wie Critical Race Studies (zum Beispiel Kritische Weißseinsforschung), Intersektionalitätsforschung und Interdependenzansätze oder Feminist Legal Theory, die sich mit Machtstrukturen sowie Gender-, Race-, Class- und Sexuality-Kategorien befassen, kursieren in den USA nun schon seit mehreren Jahren. Erst in jüngerer Zeit gelangen solche Debatten auch in den deutschsprachigen Raum.⁶⁰ Der Historiker Dipesh Chakrabarty problematisiert, dass diese Diskurse letztendlich auch wiederum größtenteils im eurozentristischen Raum verharren. Sie basieren überwiegend auf westlich-philosophischen Betrachtungsmustern, werden in westlich-akademischen Räumen debat-

53 Enwezor 2002, S. 44–45.

54 Thornton 2008, S. 225.

55 Griffin 2003, S. 153.

56 Ferguson 2006, S. 49.

57 Buchholz/Wuggenig 2007.

58 Schoellhammer 1999.

59 Kravagna 2004.

60 Vgl. Lorey 2008, Walgenbach 2005 und Knapp 2005.

tiert und scheinen nicht in der Lage zu sein, sich von westlichen Bezugsrahmen zu lösen. Chakrabarty stellt stark in Frage, ob westlich situierte Akademiker*innen überhaupt in der Lage seien, sich nicht-westlichen Kategorien und Perspektiven zu öffnen, ohne dabei kolonial geprägte ideologische und intellektuelle Herangehensweisen zu reproduzieren.⁶¹

Das Bedürfnis nach Kritik im Sinne von Selbstkritik sowie die Infragestellung beziehungsweise Verweigerung von Kategorisierungen erscheinen in diesem Kontext unabdingbar und unmöglich zugleich.⁶² Ein Verlassen seines Selbst ist unerreichbar und jedes alternative Denken fällt in Kategorisierungen zurück und reproduziert das, was sie kritisieren.⁶³

Um in der Praxis wirksam sein zu können, müsste Kritik und kritische Reflexion sich dem Charakter des Urteilens beziehungsweise Be- und Verurteilens entziehen können.⁶⁴ Postkolonial geprägte Diskurse, die Selbstkritik und Selbstpositionierung im Sinne von Selbst- oder Fremdzuschreibung als beispielsweise »weiß«, »Mann«, »westlich« und/oder als privilegierte/n akademische/n Disziplinvertreter*in (im Bourdieuschen Sinne) einfordern, können sich ebenso wenig dem (Selbst-)Urteilsgedanken verweigern.⁶⁵ Binäre Kategorisierungen, Ordnungen, Klassifizierungen, Urteile und somit lediglich Ent- und Beschuldigungen wiederholen sich ins Unendliche und stehen einer realen Störung oder gar einem politischen Widerstand gegenüber den eingefahrenen Strukturen grundsätzlich im Weg.⁶⁶

Ein Punkt also, der nach dem bereits erwähnten Kritikalitätsverständnis bei Rogoff zu transzendieren sei, wenn auch die detaillierte Methodik in ihrer Ausführung nicht ersichtlich wird.⁶⁷ Der Weg der *Kritikalität* wird des Weiteren als fehlerhaft beschrieben, woraufhin sich viele Theoretiker*innen an Clifford Geertz' Methodik der »thick description« aus dem Bereich der Ethnografie orientieren.⁶⁸

Würde man sich der Kritik nun tatsächlich gänzlich verweigern, sich dem Urteil entziehen, um einer Instrumentalisierung oder der Verurteilungsfalle zu entfliehen, wäre ein deskriptiver Ansatz womöglich tatsächlich ein Ausweg. Anstatt trockene Eckdaten über eine gegebene Person oder Situation aufzustellen, versucht man bei der »thick description« eine detaillierte Beschreibung zu entwickeln, die möglichst viele Aktionen, Ge-

61 Chakrabarty 1992, S. 1–2.

62 Lorey 2008.

63 Ebd.

64 Vgl. ebd. und Raunig 2008.

65 Vgl. Lorey 2008 und Eggers/Kilomba/Piesche/Arndt 2005.

66 Lorey 2008.

67 Rogoff 2003.

68 Hanrahan/Amsler 2010, S. 67.

fühle und somit Bedeutungen einfängt.⁶⁹ Es stellt sich allerdings die Frage, ob Kritik wirklich aufgegeben werden sollte. Sollte lediglich Beschreiben tatsächlich das Ziel sein?

VI

Es heißt so schön, man müsse die Fragen stellen und nicht unbedingt die Antworten dazu finden können. Dennoch wird dieser Ausweg meinem Wunsch nach klaren Postulierungen und triumphalen Lösungsansätzen nicht gerecht. Eine unendliche Problematisierung aller Begebenheiten reproduziert zwar die Notwendigkeit einer nicht endenden analytischen Auseinandersetzung, lindert allerdings dennoch nicht das Gefühl des Stillstands und der Ohnmacht, die ich in Anbetracht der Kritik empfinde.

Die Komplexität, die Verworrenheit, die schiere Menge an Ebenen und Ansätzen der Kritik könnte in meinen Augen nicht überwältigender sein. Wie ist es möglich, als Kulturwissenschaftlerin Kritikfähigkeit als Kompetenz zu entwickeln, ohne dabei legitime theoretische Positionen außer Betracht zu lassen? Den Anspruch zu haben, die Gesellschaft oder schon allein das Kunstfeld in ihren Machtstrukturen zu erkennen, den Anspruch zu haben, sich gegen Ungerechtigkeiten zu positionieren und gleichzeitig nicht in die Naivität zu verfallen, man könne angesichts aktueller Entwicklungen tatsächlich noch bedeutsame und wirksame Kritik äußern, dennoch auch nicht nichts tun und sich dem Stillstand hingeben, sondern diesen mit Aktivismus bekämpfen, tatsächlich für etwas stehen, dabei allerdings nicht das Bewusstsein über die eigene (nicht-)privilegierte Position der eigenen Bedingungen des Denkens außer Acht lassen, aber auch weder in das eine Extrem der Selbst-, Be- und Verurteilung und Schuldgefühle noch in das andere Extrem der reinen Deskriptionen verfallen, um sich ja nicht vor einer echten Positionierung, Meinungs- und Kritikäußerung zu scheuen.

Doch welche sollte diese letztendlich sein? Man scheint entweder zu begrenzten und einseitigen Sichtweisen oder zum Relativismus durch Einbezug aller legitimen Sichtweisen verurteilt. Bleibt nur Resignation und Akzeptanz?

An dieser Stelle sehe ich vorerst keinen Ausweg und gebe mich dem Leiden der *fellow sufferer* hin, wie Hannah Arendt sie beschreibt: »jene, die gemeinsam unter denselben Bedingungen leiden, die sie kritisch untersuchen.«⁷⁰ Wobei ich sagen muss, dass dieses Leiden auch eine gewisse Leidenschaft mit sich bringt.

69 Geertz 1973.

70 Rogoff 2003.

LITERATUR

- Araeen, Rasheed: *About Us*, dort datiert 2012, <http://www.thirdtext.com/about-2/> (5.12.2012).
- Araeen, Rasheed: »Art & Post-Colonial Society«, in: *Remarks on Interventive Tendencies. Meetings Between Economies in Contemporary Art*, hg. von Henrik Plenge Jakobsen/Lars Bang Larsen/Superflex, Kopenhagen: Borgen 2001, S. 19–25.
- Babias, Marius: *Kunst in der Arena der Politik. Subjektproduktion, Kunstpraxis, Transkulturalität*, Köln: König 2008.
- Beckstette, Sven/Buchmann, Sabeth/Graw, Isabelle/Lochner, Oona: »Vorwort«, in: *Texte zur Kunst*, Jg. 22, Nr. 87, September 2012, S. 4–5.
- Beckstette, Sven/Draxler, Helmut/Graw, Isabelle/Tischer, Jenni: »Vorwort«, in: *Texte zur Kunst*, Jg. 20, Nr. 80, Dezember 2010, S. 4–5.
- Bourdieu, Pierre: *Praktische Vernunft. Zur Theorie des Handelns*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998.
- Bourdieu, Pierre/Haacke, Hans: *Freier Austausch. Für die Unabhängigkeit der Phantasie und des Denkens*, Frankfurt am Main: S. Fischer 1995.
- Buchholz, Larissa/Wuggenig, Ulf: »Cultural Globalization between Myth and Reality: The Case of the Contemporary Visual Arts«, in: *Art-e-Fact*, Nr. 4, 2007, http://artefact.mi2.hr/_a04/lang_en/theory_buchholz_en.htm (5.12.2012).
- Butler, Judith: *Was ist Kritik? Ein Essay über Foucaults Tugend*, dort datiert Mai 2001, <http://eipcp.net/transversal/0806/butler/de> (5.12.2012).
- Chakrabarty, Dipesh: »Postcoloniality and the Artifice of History, Who Speaks for ›Indian‹ Pasts?«, in: *Representations*, Nr. 37, Winter 1992, S. 1–26.
- Creischer, Alice/Dany, Hans-Christian/Eitel, Tim/Ruhm, Constanze: »Wenn Kunst auf Politik trifft«, in: *Texte zur Kunst*, Jg. 20, Nr. 80, Dezember 2010, S. 43–55.
- Danko, Dagmar: *Zwischen Überhöhung und Kritik*, Bielefeld: transcript 2011.
- Draxler, Helmut: »Der Fluch der guten Tat«, in: *Texte zur Kunst*, Jg. 20, Nr. 80, Dezember 2010, S. 34–41.
- Eggers, Maureen Maisha/Kilomba, Grada/Piesche, Peggy/Arndt, Susan (Hg.): *Mythen, Masken und Subjekte. Kritische Weißseinsforschung in Deutschland*, Münster: Unrast 2005.
- Enwezor, Okwui: *Documenta11_Plattform 5: Exhibition*, hg. von Documenta und Museum Fridericianum Veranstaltungs-GmbH Kassel, Ausst.-Kat., Kassel/Documenta Areal (8.6.–15.9.2002), Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 2002.
- Ferguson, Bruce: »Mapping International Exhibitions«, in: *The Manifesta Decade: Debates on Contemporary Art Exhibitions and Biennials in Post-Wall Europe*, hg. von Barbara Vanderlinden/Elena Filipovic, Cambridge, MA: Roomade/MIT Press 2006, S. 47–56.
- Foucault, Michel: *Was ist Kritik?*, Berlin: Merve 1992.
- Gamboni, Dario: »The Relative Autonomy of Art Criticism«, in: *Art Criticism and its Institutions in Nineteenth-Century France*, hg. von Michael R. Orwicz, Manchester/New York: Manchester Univ. Press 1994, S. 182–194.
- Geertz, Clifford: »Thick Description. Toward an Interpretive Theory of Culture«, in: *The Interpretation of Cultures: Selected Essays*, New York: Basic Books 1973, S. 3–30.
- Graw, Isabell: »Jenseits der Institutionskritik«, in: *Texte zur Kunst*, Jg. 15, Nr. 59, September 2005, S. 41–53.
- Griffin, Tim: »Global Tendencies. Globalism and the Large-Scale Exhibition«, in: *Artforum International*, Jg. 42, Nr. 3, November 2003, S. 153–207.
- Groys, Boris: *Kunst-Kommentare*, Wien: Passagen 1997.
- Habermas, Jürgen: *Strukturwandel der Öffentlichkeit* [1962], Nachdr. der zuerst 1962 ersch. Ausg., Frankfurt am Main: Suhrkamp 1990.
- Hanrahan, Nancy W./Amsler, Sarah S.: »Re-Imagining Critique in Cultural Society«, in: *Handbook of Cultural Sociology*, hg. von John R. Hall/Laura Grindstaff/Ming-

- Cheng Lo, New York: Routledge 2010, S. 64–74.
- Knapp, Gudrun-Axeli: »Intersectionality« – ein neues Paradigma feministischer Theorie? Zur transatlantischen Reise von ›Race, Class, Gender‹«, in: *Feministische Studien*, Jg. 23, Nr. 1, 2005, S. 68–81.
- Kravagna, Christian: »Transkulturelle Blicke. Repräsentationsprobleme außer-europäischer Kunst«, in: *Men in Black. Handbuch der kuratorischen Praxis*, hg. von Christoph Tannert/Ute Tischler, Frankfurt am Main: Revolver 2004, S. 98–104.
- Lorey, Isabell: *Kritik und Kategorie. Zur Begrenzung politischer Praxis durch neuere Theoreme der Intersektionalität, Interdependenz und Kritischen Weißseinsforschung*, dort datiert Oktober 2008, <http://eipcp.net/transversal/0806/lorey/de> (5.12.2012).
- Muhle, Maria: »Politische Kunst als ästhetischer Realismus oder Leidenschaft des Realen?«, in: *Texte zur Kunst*, Jg. 20, Nr. 80, Dezember 2010, S. 67–75.
- Raunig, Gerald: *Was ist Kritik? Ausstattung und Neuzusammensetzung in textuellen und sozialen Maschinen*, dort datiert April 2008, <http://www.eipcp.net/transversal/0808/raunig/de> (5.12.2012).
- Rogoff, Irit: *Vom Kritizismus über die Kritik zur Kritikalität*, dort datiert Januar 2003, www.eipcp.net/transversal/0806/rogoff1/de (5.12.2012).
- Scheuerman, William: »Globalization«, in: *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, hg. von Edward N. Zalta, dort datiert Juni 2002, <http://plato.stanford.edu/archives/fall2002/entries/globalization/> (5.12.2012).
- Schoellhammer, Georg: »Art in the Era of Globalization«, in: *The Global 500*, hg. von Oliver Ressler, Wien: Edition Selene 1999, S. 23–34.
- Steyerl, Hito: *Die Farbe der Wahrheit. Dokumentarismen im Kunstfeld*, Wien: Turia & Kant 2008.
- Thornton, Sarah: *Seven Days in the Art World*, New York: WW Norton 2008.
- Wacquant, Loïc: *Kritisches Denken: die Doxa auflösen*, dort datiert Januar 2001, <http://eipcp.net/transversal/0806/wacquant/de> (5.12.2012).
- Walgenbach, Katharina: »Weißsein« und ›Deutschsein« – historische Interdependenzen«, in: *Mythen, Masken und Subjekte. Kritische Weißseinsforschung in Deutschland*, hg. von Maureen Maisha Eggers et al., Münster: Unrast 2005, S. 377–393.
- Wuggenig, Ulf: »Esoterische und exoterische Kunstkritik«, in: *Das Kunstfeld. Eine Studie über Akteure und Institutionen der zeitgenössischen Kunst*, hg. von Heike Munder/Ulf Wuggenig, Zürich: JRP Ringier 2012a, S. 363–379.
- Wuggenig, Ulf: »Krise der Kunstkritik?«, in: *Das Kunstfeld. Eine Studie über Akteure und Institutionen der zeitgenössischen Kunst*, hg. von Heike Munder/Ulf Wuggenig, Zürich: JRP Ringier 2012b, S. 381–398.

INHALT

DIENADEL NR01 KRITIK!

TEXTBEITRÄGE

(UM-)WEGE DER KRITIK

Djenna Wehenpohl

LANG, LÄNGER, AM LÄNGSTEN

Zbigniew Liberas »Universal Penis Expander«

Anna Gerhardt

DEKONSTRUKTION DER HETERONORMATIVEN BEZIEHUNG

Eine Analyse des Films »Drei«

Lucia Graf

GEÄUSSERTE KÜNSTLERKRITIK DER GEGENWART: DAS POLITISCHE POTENZIAL EINER »RELATIONALEN ÄSTHETIK«

Mona Wischhoff

MUSIK UND UTOPIE BEI ERNST BLOCH

Robin Becker

WERKSCHAU

WAS IST DIE FALTE UND WAS VERBIRGT SIE?

Kirsten Achtermann gen. Brand

INTERVIEW

ROUND TABLE KUNSTKRITIK

Ein Gespräch mit Sebastian Körbs, Miriam Rausch

und Kirsten Achtermann gen. Brand

KUNSTKRITIKEN

DAS, WAS ES IST

Lisa Otto

WARTEN AUF DEN KNALL. ODER: MIRIAM RAUSCHS THEATER PHYSIKALISCHER KRÄFTE

Fabian Lehmann

VERVIELFACHUNG VERDECKUNG VERDUNKLUNG

Strategien der (Un-)Sichtbarkeit bei Sebastian Körbs

Eva Frey