



Abb. 18: Der Kunstkritiker und -theoretiker Harry Lehmann: Als historisches Vorbild für die autonome Kritik gilt auch für ihn die romantische Kunstkritik, die in der Kritik selbst eine produktive künstlerische Kraft sah.

lich mehr wert sein als die eines Laien, wo doch der alte, verengte Kunstbegriff keine Gültigkeit mehr be-  
 säße? Richtige und falsche Interpretationen von Kunst  
 gebe es ohnehin nicht (mehr) – „Jeder Mensch ein  
 Feuilletonist?“ (43)

**BLOGS LESEN.** Seine größten Stärken zeige das Inter-  
 net in Bezug auf die „Verfügbarkeit von Rückkanä-  
 len“, doch die Idee vom hyperaktiven Publikum sei  
 eine Illusion, solange nur wenige Nutzer am Diskurs  
 teilnahmen. Bikos kommt zu dem eher mageren  
 Schluss, dass ähnlich kritische Aussagen, wie sie über  
 das klassische Feuilleton im Umlauf seien, „auch über  
 den Kulturjournalismus im Internet angebracht wä-  
 ren – wenn es denn entsprechende Befunde dazu gä-  
 be!“ (!) (57)

Seine Arbeit krankt vor allem daran, dass über die  
 meisten hier aufgeführten Vergleichsgrößen derzeit noch  
 keine gültigen Aussagen gemacht werden können.  
 Darüber hilft auch die angegliederte, empirische „Be-  
 fragung der Akteure“ nicht hinweg. Befragt wurden  
 nämlich nur je ein Vertreter des klassischen und einer  
 des Internet-Feuilletons. Über erwartbare Ergebnisse  
 wie die ausgewogenere Themenwahl der klassischen  
 Medien oder die besseren Möglichkeiten der Partizipa-  
 tion im Internet gelangt Bikos kaum hinaus: „Partizi-  
 pative kulturjournalistische Online-Angebote stel-  
 len in ihrer heutigen Form eine Ergänzung des klas-  
 sischen Feuilletons dar.“ Er rät, die Stärken beider An-  
 gebotstypen in einem Format zu vereinen, welches den  
 Leser und Rezipienten mehr in den Mittelpunkt stellt.  
 Und er empfiehlt allen am Kritikbetrieb Beteiligten:  
 „Mehr Blogs lesen!“, denn die Laienperspektive dür-  
 fe nicht länger ignoriert werden.

**SYSTEMIMMANENTER AUTONOMIEVERLUST.** Seine „Zehn  
 Thesen zur Kunstkritik“ stellte HARRY LEHMANN  
 (Abb. 18) erstmals 2008 in der Zeitschrift „Merkur“  
 zur Diskussion.<sup>56</sup> Ein Jahr später lud er verschiede-  
 ne Autoren in die Berliner Akademie Schloss Soli-  
 tude zu einem Symposium zum Thema „Autonome  
 Kunstkritik“ ein, deren Beiträge 2012 in einem Sam-  
 melband erschienen.<sup>57</sup> Lehmanns Hauptthese „Die  
 Kunstkritik wird zu einem entscheidenden Thema  
 der Kunst“ resultiert aus der Einsicht, dass Kunst das  
 sei, „was im Kunstsystem als Kunst kommuniziert  
 wird.“ Nicht mehr länger gehe es um den Material-  
 fortschritt der Kunst, das Neue und die Negation tra-  
 dierter Tatbestände. Kunst könne zwar noch mit dem  
 Material experimentieren, sich aber nicht mehr da-  
 rüber emanzipieren. Kunstkritik, zumal in ihrem tra-  
 ditionellen Feld des Feuilletons, sei, ebenso wenig wie  
 die Kunstwissenschaft, automatisch Teil des Kunst-  
 systems. „Nur eine systemimmanente Kunstkritik, die  
 konstitutiv für die Gegenwartskunst ist und nicht  
 bloß reaktiv agiert, könnte eine innovative Funktion  
 für die Künste erfüllen“ (15). Dies vermöge aber nur  
 eine vom Publikum wie von der Wissenschaft glei-  
 chermaßen unabhängige Kritik zu leisten.

Obwohl Kunst immer etwas Unausprechliches ha-  
 be, das nur im Medium der ästhetischen Erfahrung,  
 nicht der Sprache produziert und rezipiert werden kön-  
 ne, sei doch die Versprachlichung avancierter Kunst  
 die Bedingung ihrer Erfahrbarkeit – und somit auch  
 ein entscheidendes Thema für die heutige Kunst. Das  
 steigere den Bedarf an immanenter Kunstkritik.

Autonome Kunst sei in sich selbst heteronom und  
 es gelte, eine primäre Autonomie – die Unabhängig-  
 keit von äußeren Faktoren wie Macht, Geld etc. – von  
 einer sekundären Autonomie zu unterscheiden – der  
 „selbstbestimmten Fremdbestimmungen“. Forderun-  
 gen mithin, die aus dem Kunstsystem selbst an den  
 Kritiker gerichtet würden: etwa, vom System ge-  
 trennte Netzwerke zu organisieren und sich daran zu  
 beteiligen.

„Die postmoderne Kultur erzeugt eine strukturelle  
 Heteronomie zweiter Ordnung.“ (21) Die Pluralität  
 der Postmoderne setze die Urteilskraft in Bezug auf  
 Qualität und Rang der Werke außer Kraft. Nobilitie-  
 rungsprozesse mit Hilfe von Geld nähmen in allen  
 Bereichen der öffentlichen Kultur zu. Würden aber  
 bloße Geschmacksurteile führend, dann drohe das En-  
 de des Wertekonsenses der Moderne.

**AFFIRMATIV STATT NEGATIV WERTEND.** Auf den system-  
 immanenten Autonomieverlust könne das Kunstsys-  
 tem auf zweierlei Art reagieren: sich dem Markt-  
 system mit seinen Besucherrekorden etc. anzubiedern oder  
 „die immanente Autonomie der Kunst ... auf einem  
 anderen Reflexionsniveau ... (zu) restabilisieren“  
 (24). Kunstmanager dürfe es ruhig geben, aber sie soll-

ten nicht nach kunstfremden Effizienzgesichtspunkten über den Wert von Kunst entscheiden können. Leider fehle eine autonome Kunstkritik, wie Lehmann sie fordert, denn schon allein aus ökonomischen Gründen könne sie kaum unabhängig sein, und im etablierten Betrieb gebe es für sie kaum Platz. Zudem fehle eine entsprechende Ausbildung – ein von vielen Kritikern der Kunstkritik beklagtes Manko.<sup>58</sup>

Autonome Kritik im Sinne Lehmanns ist affirmativ, nicht negativ wertend. Kritik werde ihr Potential im Entwurf einer alternativen Wirklichkeitserfahrung suchen müssen. Das hieße aber auch, die Kunst in ganz neuen Zusammenhängen zu betrachten, zu denen Kunstkritik die sprachliche Brücke schlagen müsste. Sie solle nicht beurteilen, sondern mögliche Weltbezüge im Werk erforschen.

Als historisches Vorbild für die autonome Kritik gilt auch für Lehmann die romantische Kunstkritik, die in der Kritik selbst eine produktive künstlerische Kraft sah. Er sieht eine Affinität zwischen der romantischen und der postmodernen Kunst, beide seien „Endphasen in der Ausdifferenzierungsgeschichte des Kunstsystems“ (30). Die Romantik habe die Schwelle zur Moderne nicht überschritten, sondern versucht, die dysfunktional gewordene Welt zu romanisieren. Dem modernen Glauben an den zukunftsgerichteten Fortschritt habe die Postmoderne ihre grundsätzlichen Zweifel an einer Welt entgegengesetzt, die sich nicht mehr „als Einheit in der Zeit“ (31) denken lasse – mit unterschiedlichen Konsequenzen für Kunst und Kritik: „Für die Romantik vollendet die Kunstkritik die Kunst, während sie für die Postmoderne gegenstandslos wird“ (32).

INTERPRETATIV VERÄNDERND. Nach dem modernen Paradigma des historischen Prozesses beschreibt Lehmann das heute sich abzeichnende Paradigma als „strukturelle Rückkopplung der gesellschaftlichen Evolution in die Gesellschaft“ (33). Eine Gesellschaft, die sich im doppelten Sinne reflexiv verhalte, wie es spätestens mit der Netzkultur möglich und notwendig geworden sei: „Alle Handlungen, Produkte, Strategien, Programme und eben auch Kunstwerke werden potentiell einem globalen Vergleich auf dem Bildschirm ausgesetzt.“

Eine solche die Zäsur zur Postmoderne markierende Gesellschaftsformation verleihe auch der Kunstkritik eine neue, andere Bedeutung, indem sie die vom Kunstsystem neu generierten Schemata der Selbstwahrnehmung und -erfahrung in ihren ästhetischen Gehalten zu erschließen helfe. Zwar distanziert er sich von utopischen Visionen, schließt seine Gedanken aber mit einer optimistischen elften These ab, die, nicht nur für die Kunstkritik, verheißt: „Die Philosophen haben die Welt nicht nur verschieden interpretiert, ihre Theorien zeigen ihr die Möglichkeit auf, sich zu verändern.“

KRITIK-URTEIL. Peter Bürger wurde allgemein bekannt als Autor der seinerzeit programmatischen Schrift

„Theorie der Avantgarde“ (1974), worin er die „Ausbruchversuche der Avantgardisten aus den Grenzen der Institution Kunst auf Begriffe“ brachte. In seinem aktuellen Text<sup>59</sup> für das Symposium „Autonome Kunstkritik“ geht es erneut um Begriffe und Grenzen, diesmal solche der Kritik.

Bürger konstatiert, dass, angesichts des scheinbar unabänderlichen Laufs der Welt in Richtung auf immer mehr Ungerechtigkeit, „der globale Kapitalismus ganz allgemein die Kritik mit einem lähmenden Selbstzweifel infiziert“ habe. Am Beispiel der ebenfalls erkrankten Kunstkritik und im Rückgriff auf ihren gehaltvolleren Begriff in der Geschichte, will er den Versuch einer Wiederbelebung wagen. Für Friedrich Schlegel waren „Traditionsstiftung“ und „Traditionserhaltung“ die vornehmsten Aufgaben der Kritik; das Geschmacksurteil band er an das kanonische Prinzip der klassischen Werke. Vor allem forderte er vom Kunsturteil, es müsse selbst ein Kunstwerk sein, ansonsten habe es kein „Bürgerrecht im Reiche der Kunst“ (40).

Heute begnüge sich der Durchschnittskritiker meistens mit einigen lexikalischen Angaben und lasse ein eigenes Werturteil allzu oft vermissen. In der Moderne mit ihrer unverbindlichen Bildsprache sei die Kluft zwischen Künstler und Publikum immens gewachsen – und in die Lücke drängte die Kritik, entweder als Vermittlerin oder indem sie, im Sinne von Adornos Auffassung von Kritik, Kriterien dafür benennt, welche Werke der Betrachtung wert seien und warum. Hier sei dann oft der Dogmatismus nicht mehr fern.

WERK-SEIN. Die heutige, postmodern genannte Situation würde Bürger lieber als „postavantgardistisch“ bezeichnen, denn sie sei das Resultat „aus dem Scheitern der historischen Avantgarden“ (47), die hätten erkennen müssen, dass sie außerhalb des Kunstfelds nichts (mehr) erreichen konnten. Die Institutionen hätten sich die Affronts und Provokationen mühelos einverleibt, indem sie diese in künstlerische Schaffensakte umdeuteten. Maßgeblich sei hier Clement Greenberg wirksam geworden, indem er die Kunst „als Prozess fortschreitender Reduktion auf das Spezifische des Mediums hin“ deutete. Doch an den minimalistischen Objekten eines Donald Judds griff der von ihm selbst vertretene Reduktionismus nicht mehr. Und auch Theodor Adorno schreckte vor seiner eigenen Theorie eines Auseinandertretens der Kunstentwicklung und des Ästhetischen – einer sich selbst in Frage stellenden Kunst – zurück. Bürger: „Wenn es selbst dem versierten Kunstkenner nicht mehr gelingt, die einzig aufgrund ihrer Stellung in der Entwicklung am höchsten bewerteten Objekte noch ästhetisch zu besetzen, wenn deren Bedeutung nur noch daran festzumachen ist, dass der Künstler die Spirale des Verzichts um eine weitere Drehung bereichert hat, dann ist irgendwann der Punkt erreicht, wo das Werk sich auf die schiere Behauptung seines Werk-Seins reduziert. Den Rest tut der Kommentar.“ (51)

ERKENNTNIS-GEHALT. Nach Bürger haben die Neo-Avantgarden das Projekt der historischen Avantgarden ver-raten, indem sie das Sinnliche am Kunstwerk immer mehr verkümmern ließen und den Kommentar erforderlich machten; schon Walter Benjamin habe 1930 den „Slang“ der saisonal wechselnden Sprache der Kritik verachtet. Doch „wo es nur noch darum geht, einem bisher nicht als Kunst Anerkannten eben diesen Status zuzusprechen, hat die Kritik ihr Objekt verloren, das einzelne Werkstück in seiner Besonderheit.“ (53)

Ein neues Werk sei entweder als Teil einer allgemeinen Entwicklung zu begreifen oder in seinem Gehalt, seinem Beitrag zur Erkenntnis, zu beurteilen. Diesen Unterschied sollte Kritik heute deutlich machen können.

Die von Harry Lehmann unter dem von ihm geprägten Begriff „Gehaltsästhetik“ vorgeschlagene Alternative zur unbefriedigenden Kritik von heute richtet sich von vorneherein nur an Werke, die diesem Anspruch von Erkenntnisgehalt auch entsprechen – nur ihnen sollte der Begriff „Avantgarde“ vorbehalten bleiben. Und positive Kritik, wie Schlegel sie einst meinte, könne auf ein Werturteil ohnehin verzichten, weil es dem besprochenen Werk bereits zugrunde liege. Bürger sieht darin freilich einen sehr hohen Anspruch an den Kritiker und gibt, angesichts des an Einfluss unausgesetzt gewinnenden Kunstmarktes, seinen nicht allzu großen Optimismus zu; er hoffe beinahe, dass ein Zusammenbruch des Weltkunstmarktes die Stunde „einer auf das Einzelwerk ausgerichteten unabhängigen Kritik sein“ könnte (60).

### KUNSTKRITIK ALS KOMMUNIKATION

ÜBERRASCHUNG STATT NORM. Wege aus der Krise will auch der Kunsthistoriker STEFAN LÜDDEMANN (Abb. 19) beschreiten, der als Leiter des Feuilletons der „Neuen Osnabrücker Zeitung“ von der Praxisseite des Tageszeitungsjournalismus kommt. Auch er plädiert für eine Kunstkritik, welche die richtende Kritik hinter sich lässt, und nennt sie „evaluativ“; ein entsprechendes Modell entwickelte er 2004 in seiner Dissertation „Kunstkritik als Kommunikation“.<sup>60</sup>

Und auch er geht von der durch die grundlegend veränderte Situation der zeitgenössischen Kunst erforderlich gewordene Neubewertung der Kunstkritik aus. Doch will der Autor erklärtermaßen nicht in den allgemeinen Abgesang auf Kunst und Kritik einfallen. Seinem Entwurf legt er vor allem die „nüchtere“ Kunsttheorie von Niklas Luhmann zugrunde, die für ihn am „deutlichsten die Absage an den exklusiven Wahrheitsanspruch“ zum Ausdruck bringt, den die Kunst einst vertreten habe. Für Luhmann hat es Kunst allzeit mit der „immensen Komplexität alles Möglichen“ zu tun<sup>61</sup>; als eine ihrer Funktionen nannte er, „die Konfrontation mit dem, was andere für möglich hal-



Abb. 19: Der Feuilleton-Leiter, Kunstkritiker und Autor Stefan Lüddemann: Einer „evaluativen“ Kunstkritik sollte es gelingen, Kommunikationsofferten an ihre Leser zu richten und zugleich in der kommunikativen Vermittlung von Wahrnehmung auch die Kunst mit Hilfe der Sprache zu verwandeln.

ten“. Gerade experimentelle Kunst mit ihrer grundsätzlichen Unverständlichkeit werde zum Prüfstein, denn sie forme nicht nach, was sei, sondern artikuliere, was möglich sei.

In einem historischen Abriss diskutiert Lüddemann diverse „Mythen der Kunstkritik“, welche „sich zum traditionellen Bild einer kritischen Praxis“ formierten, „die auf Kunst als gleich bleibendes Gegenüber gerichtet war“ (26); heute hingegen lebe der Kritiker „mit dem Überraschungsmoment“ einer nicht mehr normierbaren Kunst.

VERSTEHEN STATT WERTEN. Er stellt die gegensätzlichen Rollenbilder des Kritikers zwischen Richter und Vermittler und die Stellung der Kritik zwischen Propaganda und Verriss zur Disposition. Beide Extreme erscheinen ihm aber ungeeignet für den Umgang mit der zeitgenössischen Kunst. Noch bis in die neunziger Jahre sei dem Urteil eines Kritikers eine gewisse Verbindlichkeit zugesprochen worden. Angesichts der postmodernen „Alles geht“-Ideologie seien Qualitätsnormen für die Bewertung von Kunstwerken jedoch rar geworden.

Von der wertenden – richtenden – Form der Kritik setzt er sich ebenso ab wie von der – zu textlastigen – verstehenden und der – zu unnützlichen – kontextuellen Variante; erst in der Verknüpfung aller Ansätze erscheint es ihm möglich, Kunstkritik als eine Instanz der Erkenntnis neu zu etablieren. Dabei wehrt er sich gegen die allort aufgestellte Behauptung, es mangle an Kriterien für die Bestimmung des Kunstwerts eines Werks. Genau hier soll sein kunstkritisches Modell ansetzen, um die Kunstkritik zu befähigen, den sich verändernden Formen und Aufgaben der Kunst