

LMU

LUDWIG-
MAXIMILIANS-
UNIVERSITÄT
MÜNCHEN

DISSERTATIONEN DER LMU

UB

65

CHRISTIAN STEINAU

Poetische Strategien der Kunstkritik

OLMS

Poetische Strategien der Kunstkritik

Inauguraldissertation
zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie
an der Ludwig-Maximilians-Universität München

vorgelegt von
Christian Steinau
2023

Erstgutachter: Dr. Jan-Niklas Howe
Zweitgutachter: Prof. Dr. Martin von Koppenfels
Tag der mündlichen Prüfung: 07. Juli 2021

Christian Steinau

Poetische Strategien der Kunstkritik

Dissertationen der LMU München

Band 65

Poetische Strategien der Kunstkritik

von
Christian Steinau



Universitätsbibliothek
Ludwig-Maximilians-Universität München

Eine Publikation in Zusammenarbeit zwischen dem **Georg Olms Verlag** und der **Universitätsbibliothek der LMU München**

Mit **Open Publishing LMU** unterstützt die Universitätsbibliothek der Ludwig-Maximilians-Universität München alle Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler der LMU dabei, ihre Forschungsergebnisse parallel gedruckt und digital zu veröffentlichen.

Georg Olms Verlag AG
Hagentorwall 7
31134 Hildesheim
<https://www.olms.de>

Text © Christian Steinau 2023

Diese Arbeit ist veröffentlicht unter Creative Commons Licence BY 4.0. (<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>). Abbildungen unterliegen ggf. eigenen Lizenzen, die jeweils angegeben und gesondert zu berücksichtigen sind.

Erstveröffentlichung 2023
Zugleich Dissertation der LMU München 2021

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet abrufbar über <http://dnb.d-nb.de>

Open-Access-Version dieser Publikation verfügbar unter:
<http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:19-310684>
<https://doi.org/10.5282/edoc.31068>

ISBN 978-3-487-16355-0

Inhalt

1	Einleitung	1
2	Literarische Kunstkritik	13
2.1	Ästhetische Erfahrung und ästhetisches Urteil.....	27
2.2	Kritische Subjektivität	33
2.3	Ekphrasis und Mediendifferenz	37
2.4	Kunstkritik als literarisches Genre.....	44
2.5	Zusammenfassung.....	51
3	Entstehung der Kunstkritik im 18. Jahrhundert.....	53
3.1	Das Akademiesystem.....	57
3.2	Die öffentlichen Salon-Ausstellungen	64
3.3	Denis Diderot: „Mais que signifient mes expressions?“	77
3.4	Zusammenfassung.....	99
4	Kunstkritik im Kunstfeld der Gegenwart.....	101
4.1	Grundzüge der Gegenwartskunst.....	104
4.2	Der Topos der „Krise der Kunstkritik“	109
4.3	Zusammenfassung.....	126
5	Poetische Strategien der Kunstkritik.....	127
5.1	Jean-Max Colard: „rêves critiques“	138
5.2	Chris Kraus: Kunstkritischer Briefroman.....	155
5.3	Brian Dillon: Essay, „it wants above all to wander“.....	172
5.4	Lynne Tillman: Kritische Figur	184
5.5	T.J. Clark: Das Tagebuch als Ausstellung der Betrachtung.....	190
5.6	Zusammenfassung.....	201
6	Fazit	203
7	Bibliografie.....	211
7.1	Primärtexte.....	211
7.2	Sekundärtexte	212

1 Einleitung

Die vorliegende Arbeit versucht sich an einer Bestimmung literarischer Kunstkritik unter Bezugnahme literaturwissenschaftlicher Methoden. Oftmals wird der Kunstkritik das Adjektiv „literarisch“ zugeschrieben, ohne es näher zu bestimmen, als sei es ein bloßes Beiwerk oder schmückendes Attribut. Beispielhaft hierfür kann die Beschreibung der Kunstkritik in einer der ersten zusammenhängenden Darstellungen aus dem Jahr 1915 gelten. In dieser benennt Albert Dresdner die Kunstkritik als „diejenige selbstständige literarische Gattung, welche die Untersuchung, Wertung und Beeinflussung der zeitgenössischen Kunst zum Gegenstand hat“.¹ In seiner von der Renaissance bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts reichenden Entwicklungsgeschichte bleiben jedoch die mit der Bezeichnung „literarische Gattung“ verbundenen zentralen Fragen unbeantwortet: Was macht Kunstkritik literarisch? Welche Funktionen erfüllt literarische Kunstkritik?

In der vorliegenden Arbeit wird zur Beantwortung dieser Forschungsfragen in der Auseinandersetzung mit kunstkritischen Texten ein offener Genrebegriff aus der Entstehungszeit der Kunstkritik in der Mitte des 18. Jahrhunderts sowie aus dem Kunstfeld der Gegenwart erarbeitet. Im Verlauf der Arbeit wird dafür argumentiert, einen starren und hermetischen Gattungsbegriff für die Kunstkritik zurückzuweisen und mit Jacques Derrida von einem „hybriden Genre“ zu sprechen. Dieses zeichnet sich durch ein „Prinzip der Kontamination, ein Gesetz der Unreinheit, eine Ökonomie des Parasitären“² aus. Für die Kunstkritik bedeutet dieses „Prinzip der Kontamination“, dass Kunstkritik konstitutiv Anteile an anderen literarischen Genres hat. Als Begriff unterstreicht Kunstkritik, dass es sich um die Formulierung von

1 Albert Dresdner, *Die Entstehung der Kunstkritik im Zusammenhang der Geschichte des europäischen Kunstlebens* [1915] (= *Fundus Bücher*, Bd. 152), Amsterdam/Dresden 2001, S. 28. Dresdners Begriff der „Kunstkritik“ als „literarische Gattung“ übernehmen auch aktuelle Übersichtsdarstellungen, wie ein Text des Soziologen Walther Müller-Jentsch zeigt, ders., „Kunstkritik als literarische Gattung. Gesellschaftliche Bedingungen ihrer Entstehung, Entfaltung und Krise“, in: *Berliner Journal für Soziologie*, Nr. 22/4 (2013), S. 540–568.

2 Jacques Derrida, „Das Gesetz der Gattung“ [1980], in: ders., *Gestade*, Wien 1994, S. 245–284, hier S. 252.

Urteilen über Kunst und Kunstwerke handelt. Darüber hinaus operiert Kunstkritik, in dem die Möglichkeiten literarischer Formen ausgespielt werden. Was dies genau bedeutet, wird im Kapitel 3 am Beispiel der Salon-Kritiken von Denis Diderot, insbesondere aber im Kapitel 5 in den Lektüren von Autoren und Autorinnen aus dem Feld der Gegenwartskunst aufgezeigt.

Im Genre der literarischen Kunstkritik kommt der individuellen Subjektivität eine herausragende Rolle zu. Im Verlauf der Arbeit wird diese „individuelle Subjektivität“ unter Bezugnahme auf den Untersuchungsgegenstand der Kunstkritik als „kritische Subjektivität“ entworfen. Poetische Strategien der Kunstkritik beinhalten ein poetologisches, selbstreflexives Element. Sie entfalten aber auch außerhalb der Dichtung Wirksamkeit. Aus dieser Ausweitung wird die Analyse kunstkritischer Texte als Gegenstand einer literaturwissenschaftlichen Untersuchung legitimiert.

Innerhalb des Genres der Kunstkritik kommt poetischen Strategien eine besondere Funktion zu: Sie setzen die Genrekriterien zueinander in Beziehung und helfen, die Frage nach dem Literarischen innerhalb der Kunstkritik näher zu bestimmen.³ Der Verweis auf poetische Strategien geht nicht von einer aristotelischen Regelpoetik aus, sondern fußt auf einem ‚modernem‘ Verständnis von Poetik. Dieses zeichnet sich durch 1. die Selbstreflexivität, 2. die Bindung an das Subjekt sowie 3. die Ausweitung poetischer Strategien außerhalb der Dichtung aus.⁴

Poetische Strategien beschreiben die Ansätze von Kritikerinnen und Kritikern, um die im hybriden Genre der Kunstkritik angelegten Möglichkeiten der Verbindung disparater Gegenstände, Themen und Schreibweisen auszuschöpfen. Sie ermöglichen es, sich der Wiedergabe ästhetischer Erfahrung sowie der Darstellung der Ambiguität ästheti-

3 Die Genrekriterien werden in Kapitel 2 dieser Arbeit entwickelt. Zu ihnen zählen 1. kritische Subjektivität, 2. ästhetische Erfahrung, 3. Ambiguität ästhetischer Urteile und 4. Mediendifferenz zwischen visueller und verbaler Darstellung.

4 Zur historischen und theoretischen Einordnung des Poetikbegriffs siehe die Einleitung im Band von Armen Avanesian, Jan Niklas Howe (Hg.), *Poetik. Historische Narrative und aktuelle Positionen*, Berlin 2014, S. 7–13.

scher Urteile anzunähern.⁵ Eine solche poetische Strategie ist zum Beispiel die Rahmung eines kunstkritischen Texts als Spaziergang, Dialog oder Traum. Diese Strategien lassen sich sowohl in den Salon-Kritiken Denis Diderots aus den 1760er-Jahren als auch in kunstkritischen Texten der Gegenwart identifizieren und sind somit ein überzeitlicher Aspekt literarischer Kunstkritik.

Die Frage nach poetischen Strategien der Kunstkritik wird zunächst exemplarisch anhand der Salon-Kritiken Diderots entwickelt. Bei ihm verschwimmt der Begriff der „Beschreibungen“ oftmals mit demjenigen der „Kritik“. Aber sind Diderots Salon-Texte wirklich reine Beschreibungen? Bei der bekannten *Promenade de Vernet*, einem ausgehend von Landschaftsgemälden Claude-Joseph Vernets fiktiven Spaziergang aus dem *Salon de 1767*, ist es unmöglich, allein vom Text auf die kritisierten Bilder zu schließen. Jacques Chouillet bemerkt, dass die *Promenade de Vernet* aus dem *Salon de 1767* heraussticht. Er zitiert einen Brief Diderots an den Herausgeber der *Correspondance littéraire, philosophique et critique*, Melchior Grimm, in dem Diderot die *Promenade* als „un joli paragraphe“⁶ bezeichnet. Daraus schließt Chouillet zwei Dinge: „[...] qu'il [Diderot] aimait cet écrit, et qu'il le considérait comme un texte littéraire à part entière au sein d'un ensemble plus grand, le *Salon de 1767*.“⁷ Im Anschluss thematisiert Chouillet auch das problematische Verhältnis zwischen Text und den *kritisierten* Gemälden Vernets:

5 Im Verlauf dieser Arbeit wird gezeigt, dass die Mehrdeutigkeit ästhetischer Urteile eine Herausforderung für die Kunstkritik darstellt. Bereits die Philosophie der Aufklärung betont die Eigenständigkeit des Kunsturteils. Dieses zeichnet sich durch keinen zwingenden Beweis und die Rückbindung an das kritische Subjekt aus. Siehe hierzu das Kapitel „Problem- und Systemgedanke in der Theorie der Urteilskraft. Ästhetische Urteilskraft und Moral“ in Gerd Irritz, *Kant-Handbuch. Leben und Werk*. 3., überarbeitete und ergänzte Auflage, Stuttgart 2015, S. 357–358. Aus dieser Perspektive ergibt sich auch eine im Verlauf der Arbeit beibehaltene Perspektive auf die Kunstrezeption, die die Frage nach der Produktion von Kunst nicht in der gebotenen Tiefe behandeln kann. Der Fokus auf die Kunstrezeption lässt sich unter Rückbezug auf die Stellung des ästhetischen Urteils in der Philosophie der Aufklärung rechtfertigen: „Die sensualistische Ästhetik [...] senkte das Kunsturteil [...] gleich ins Gefühl. Auch die sensualistische Gefühlsästhetik konzentrierte die ästhetische Thematik auf die Kunstrezeption.“ Ders., „Ästhetik als Theorie der Kunst-Rezeption durch Geschmacksurteile“, in: *Kant-Handbuch. Leben und Werk*, S. 346–347, S. 346.

6 Jacques Chouillet, „Commentaire: La promenade Vernet“, in: *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, Nr. 2 (1987), S. 123–163, hier S. 123.

7 Ebd.

Seuls deux « sites » (I et IV) ont été identifiés avec certitude par Jean Seznec [...]. L'identification du Site III ne soulève guère de doutes non plus [...]. Mais au-delà, dans l'état actuel de nos connaissances, on est perdu, d'autant plus que les peintures correspondant aux descriptions de Diderot sont introuvables et qu'aucune des estampes connues n'offre de solution satisfaisante.⁸

Aus der sprachlich dokumentierten Kritik lässt sich nicht zweifelsfrei auf die originären Gemälde schließen. Daraus ergibt sich, dass an einigen Stellen die literarische Verfasstheit der Kunstkritiken hervortritt. Wie aber lässt sich diese Verfasstheit näher bestimmen? Wie Dresdner erläutert Chouillet nicht genau, worin das spezifisch Literarische der *Promenade de Vernet* besteht. Chouillet spricht von „un texte littéraire“⁹, einer „recherche littéraire“¹⁰ oder einem „jeu littéraire“¹¹. Florence Ferran geht sogar von Diderots Kunstkritik insgesamt als „expérimentations littéraires“ aus.¹² Unter besonderer Berücksichtigung der poetischen Funktion der Sprache innerhalb literarischer Kunstkritik stellen diese metaphorischen Beschreibungsversuche keine zufriedenstellenden Antworten auf die genannten Forschungsfragen dar.

Die Frage, worin das Literarische der Kunstkritik besteht, versucht die vorliegende Arbeit über die nähere Betrachtung der Funktionsweise poetischer Strategien zu beantworten. In der *Promenade de Vernet* sind Vernets Gemälde von der Materialität sprachlicher Zeichen verdeckt. Kunstkritik sei auf diese Weise nicht „transparent“, wie es in einer *Ekphrasis*-Definition von Gottfried Boehm heißt, sie blähe sich in ihrer „sprachlichen Pracht“ auf.¹³ Die *Promenade* dient also als poe-

8 Ebd., S. 124.

9 Ebd., S. 123.

10 Ebd., S. 126.

11 Ebd., S. 140.

12 Florence Ferran, „De quelques expérimentations littéraires de la critique d'art à sa naissance ou comment arranger le Salon selon des liaisons au goût du siècle“, in: Dominique Vaugeois (Hg.), *L'Écrit sur l'art: un genre littéraire? (=Figures de l'art, Nr. 9)*, Pau 2005, S. 67–83.

13 „Jede gute Ekphrasis besitzt das Moment der Selbsttransparenz: sie bläht sich in ihrer sprachlichen Pracht nicht auf, sondern macht sich durchsichtig im Hinblick auf das Bild. Sie hilft damit dem Blick auf die Sprünge, weist ihm die Wege, die nur er allein zu Ende

tische Strategie, die unterschiedliche Gedankenstränge in einem Text zusammenhält und die Kombination der Zeichen ermöglicht.

Vermutlich macht diese sprachliche Verdichtung den als „literarisch“ wahrgenommenen Eindruck der Kunstkritik aus. Deutlich weist die poetische Strategie der *Promenade* auf die Schwierigkeit der Wiedergabe einer ästhetischen Erfahrung hin. In der *Promenade de Vernet* bezeichnet Diderot diese ursprüngliche Schwierigkeit der Kunsterfahrung mit den Worten „il faut voire la chose“.¹⁴ Diese Formulierung reflektiert sowohl die Möglichkeit der Beschreibung als auch die aus der Beschreibung hervorgehende Beurteilung. Wie in der Argumentation dieser Arbeit verdeutlicht werden soll, liegt vor allem in dieser Reflexion der Bedingungen und Möglichkeiten ästhetischer Urteile eine entscheidende Charakteristik poetischer Strategien der Kunstkritik. Diese korrespondiert mit der für die Kunstkritik zentralen Kategorie des ästhetischen Urteils. Die poetischen Strategien der Kunstkritik machen auf den Ort und den Moment des ästhetischen Urteils innerhalb kunstkritischer Texte aufmerksam, wobei die Ambiguität ästhetischer Urteile über die Materialität und Spürbarkeit der Zeichen hervorgehoben wird. Der Text der Kunstkritik präsentiert sich als Text.

Der weit gefasste und innerhalb dieser Arbeit nur exemplarisch durchzuführende Vergleich zwischen der Entstehungszeit der Kunstkritik und ihrer Aktualisierung im Kunstfeld der Gegenwart unterstreicht die historisch unabhängige Bedeutung der ästhetischen Erfahrung. Diderot spricht in der Vorrede des *Salon de 1767* von dem Eintritt in das „Heiligtum“ der Ausstellung und erwähnt zentrale Prinzipien (s)einer kunstkritischen Methode: „Entrons donc dans ce sanctuaire.

gehen kann.“ Gottfried Boehm, „Bildbeschreibung. Über die Grenzen von Bild und Sprache“, in: Gottfried Boehm, Helmut Pfotenhauer (Hg.), *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*, München 1995, S. 23–40, hier S. 40.

¹⁴ Das Zitat wird in Kapitel 3 dieser Arbeit erläutert. In Gänze lautet es: „Mais que signifient mes expressions exagérées et froides, mes lignes sans chaleur et sans vie, ces lignes que je viens de tracer les unes au-dessous des autres? Rien, mais rien du tout; il faut voir la chose.“ Denis Diderot, „Salon de 1767“, in: ders., *Ceuvres complètes*, Bd. 11, Paris 1876, S. 127. Aufgrund der geänderten Ausleih- und Nutzungsbedingungen während der COVID-19-Pandemie stammen die Zitate aus einer historischen, von der Bibliothèque nationale de France digitalisierten Werkausgabe Diderots.

Regardons, regardons longtemps; sentons et jugeons.¹⁵ Neben dem „Eintreten“ stellt er die Wahrnehmung der Kunst in den Vordergrund. Kunstkritik, so lässt sich aus dem Zitat herauslesen, könne durch ein (langes) Anschauen sowie durch eine Verbindung von Empfindung und Urteil beschrieben werden. Im *Salon de 1765* bringt Diderot dieses Prinzip auf folgende Formulierung: „J’ai donné le temps à l’impression d’arriver et d’entrer. J’ai ouvert mon âme aux effets. Je m’en suis laissé pénétrer.“¹⁶ Der Eindruck der Kunst dringt in das kritische Subjekt ein, es wird regelrecht von ästhetischer Erfahrung *durchdrungen*.

Wie aktuell dieses Verständnis von ästhetischer Erfahrung und kritischer Subjektivität auch für die Kunsttheorie der Gegenwart ist, kann exemplarisch an Theorien der Installationskunst gezeigt werden. Claire Bishop beschreibt, wie Installationskunst eine Situation erzeugt, „into which the viewer physically enters, and insists that you regard this as a singular totality“.¹⁷ Zudem setze diese Kunst „an embodied viewer“ voraus, „whose senses of touch, smell and sound are as heightened as their sense of vision“.¹⁸

Die in den Zitaten anklingende Hervorhebung der ästhetischen Erfahrung auf der Grundlage umfassender Sinneseindrücke ließe eigentlich auf eine ausgesprochene Popularität kunstkritischer Texte im Kunstfeld der Gegenwart schließen. Tatsächlich lassen sich auch in diesem eine Reihe von „experimentellen“ und an Formen kritischer Subjektivität gebundene Schreibformen und -stile identifizieren. Diese fassen Autorinnen und Autoren selbst jedoch *nicht* als Kunstkritik auf. Im Gegenteil: Die Kunstkritik scheint einer grundsätzlichen Skepsis ausgesetzt zu sein, die den Blick auf die ihr zugrunde liegenden Prinzipien erschwert.

Auf Basis der entwickelten Argumentation werden beispielhaft Texte vorgestellt, die als Aktualisierung des literarischen Genres der Kunstkritik gelesen werden können. Zum Teil verzichten die Autorinnen und Autoren auf den Begriff der „Kunstkritik“. Vielmehr klingen metaphorischen Beschreibungen als *texte littéraire, recherche littéraire, jeu lit-*

15 Denis Diderot, „Salon de 1767“, in: ders., *Œuvres complètes*, Bd. 11, Paris 1876, S. 17.

16 Denis Diderot, „Salon de 1765“, in: ders., *Œuvres complètes*, Bd. 10, Paris 1876, S. 233.

17 Claire Bishop, *Installation Art*, London 2005, S. 6.

18 Ebd.

téraire oder expérimentations littéraires an, die jedoch das Literarische selbst nicht näher bestimmen. Beispielhaft werden die in Chris Kraus' Roman *I Love Dick* zur Ausbildung einer kritischen Subjektivität eingebetteten Liebesbriefe als „new kind of literary form“¹⁹ beschrieben. Brian Dillon diskutiert zwar das Verhältnis zwischen „art criticism“ und „art writing“, entscheidet sich aber für die Bezeichnung seiner Texte als „Essays“.²⁰ Der Kunsthistoriker Timothy J. Clark übertrifft diese begriffliche und methodische Vagheit mit der Bezeichnung seiner Tagebuchnotizen über zwei Gemälde des Malers Nicolas Poussin als „An Experiment in Art Writing“.²¹ Mit der Dopplung von „Experiment“ und „Art Writing“ ist seine Rechtfertigung verbunden, sich der radikal subjektiven und offenen Tagebuchform zuzuwenden. Wie auch die Salon-Kritiken Diderots schwierig begrifflich zu fassen sind, fällt es schwer, die im Kunstfeld der Gegenwart untersuchten Texte zu bezeichnen.²² In Auseinandersetzung mit der Vielzahl an Begriffen zur Charakterisierung solcher von Kunst ausgehenden „Textexperimente“ wird die Darstellung derselben als literarische Kunstkritiken vorgeschlagen, die sich über den Einsatz ihrer poetischen Strategien vergleichen und untersuchen lassen.

Eine solche Strategie ist der genannte Traum, den beispielsweise der französische Kunstkritiker und Kurator Jean-Max Colard in den „rêves critiques“ umsetzt.²³ Wie Richard Wrigley zeigt, war die Entste-

19 Chris Kraus, *I Love Dick*, Cambridge, MA, London/Pasadena 2006, S. 258.

20 Das Zitat lautet: „Art Criticism [...] has expanded or devolved (depending on your prejudice) into a field in which all manners of subjects and registers seem licit, and which sometimes goes by the contested and I think vague and inadequate name of 'art writing.'“ Brian Dillon, *Objects in This Mirror, Essays*, Berlin 2014, S. 19.

21 T.J. Clark, *The Sight of Death. An Experiment in Art Writing*, New Haven/London 2006.

22 Der Vergleich geht von einer Untersuchung der poetischen Funktion der Sprache aus. Die aus der Lektüre entwickelten Genrekriterien werden auf die Texte angewendet. Mit der Untersuchung wird jedoch keine qualitative Aussage über die Texte getroffen. Das Interessante an poetischen Strategien der Kunstkritik ist nicht ihre Qualität als eigenständige Kunstform, sondern der offene, hybride und der Ambiguität ästhetischer Urteile nachspürende Möglichkeitsraum, der sprachlich eröffnet wird und über die Texte hinaus Fragen aufwirft.

23 Jean-Max Colard, *L'exposition de mes rêves*, Genf 2013. Die vorliegende Untersuchung ging von einem Interesse an den „rêves critiques“ aus. Diese Texte wurden 2016 vom Autor aus dem Französischen übersetzt und herausgegeben, Jean-Max Colard, *Die Ausstellung meiner Träume*, Berlin 2016.

hungszeit der literarischen Kunstkritik von einer Vielzahl poetischer Strategien gekennzeichnet, die insbesondere vor dem Hintergrund des antagonistischen Verhältnisses zum Akademiesystem, aber auch der im Absolutismus allgegenwärtigen staatlichen Zensur zu deuten sind:

Increasingly, from the late 1770s the problem of having to justify anonymity was to a large extent sidestepped by the adoption of a variety of literary and anecdotal devices by means of which the authorial voice was transposed to situations or substituted by characters which had their own built-in *raison d'être*, ranging from presenting the Salon review as a dream to the transcription of a manuscript found on the steps of the Louvre.²⁴

Wrigley zufolge ist insbesondere der Traum eine beliebte poetische Strategie, um die auf der Grundlage kritischer Subjektivität wahrgenommene ästhetische Erfahrung sprachlich hervorzubringen. Aus diesem Grund stellen die Traumkritiken Colards auch den eindrücklichsten Befund einer Aktualisierung des literarischen Genres der Kunstkritik dar.

Trotz der gezeigten historischen Anbindungsmöglichkeit fällt auf, dass der Begriff der „Kunstkritik“ im Diskurs auf dem Kunstfeld der Gegenwart einen schwierigen Stand hat. An verschiedenen Stellen wird in der vorliegenden Arbeit auf die Begriffe „Art Writing“, „Creative Criticism“ oder „Fictocriticism“ eingegangen.²⁵ Es soll versucht werden zu zeigen, dass die Begriffspluralität nicht nur mit dem Gegenstand der Kunstkritik zu tun hat. Auch für Diderots Salon kursiert eine Vielzahl von Bezeichnungen. Vielmehr lässt sich eine bewusste Vermeidung des Begriffs der „Kunstkritik“ beobachten. Vermutlich steht diese mit einer grundlegenden Skepsis in Verbindung, die der Kunstkritik von Kritikerinnen und Kritikern, aber auch von Beobachterinnen und Beobachtern zugesprochen wird. Die vorliegende Untersuchung möchte klären,

²⁴ Richard Wrigley, „Censorship and Anonymity in Eighteenth-Century French Art Criticism“, in: *Oxford Art Journal*, Nr. 6/2 (1983), S. 17–28, hier S. 22.

²⁵ Siehe z.B. Stephen Benson, Clare Connors (Hg.), *Creative Criticism: An Anthology and Guide*, Edinburgh 2014; David Carrier, *Artwriting*, Amherst 1987; ders., „Artwriting Revisited“, in: *Leonardo*, Nr. 25/2 1992, S. 197–204; Gerrit Haas, *Fictocritical Strategies. Subverting Textual Practices of Meaning, Other, and Self-Formation*, Bielefeld 2017.

ob der Verzicht, kunstkritische Texte als „Kunstkritik“ zu bezeichnen, mit dem gegenwärtigen Diskurs in Verbindung steht. Es wird gezeigt, dass es aus der in Kapitel 1 und 2 entwickelten begrifflichen und historischen Perspektive heraus möglich ist, auch Texte, die sich nicht explizit als Kunstkritik bezeichnen und verstehen, als Kunstkritik zu lesen.

Sofern für die vorgestellte Argumentation notwendig, wird der gegenwärtige Diskurs einbezogen. Die Darlegung führt auf die Reflexion des Topos der „Krise der Kunstkritik“ hin. Dieser nimmt innerhalb der Forschungsliteratur zur Kunstkritik eine prominente Stellung ein.²⁶ Der Rückgriff auf eine vermeintliche „Krise der Kunstkritik“ verwundert angesichts der in Kapitel 1 vorgestellten Begriffsarbeit, aber auch in Bezug auf die Lektüre literarischer Kunstkritiken. So liegt der Ursprung der beiden Wörter „Krise“ und „Kritik“ im griechischen *krinein*, das mit „scheiden“, „trennen“ und „urteilen“ übersetzt werden kann. Paul de Man beschreibt dieses enge Verhältnis wie folgt: „The notion of crisis and that of criticism are very closely linked, so much so that one could state that all true criticism occurs in the mode of crisis. To speak of a crisis of criticism is then, to some degree, redundant.“²⁷ Er weist die Rhetorik der Krise innerhalb des Diskurses der Kunstkritik in ihrer tatsächlichen Bedeutung für die Kunstkritik zurück. Der Topos der „Krise der Kunstkritik“ scheint weniger die tatsächlichen Bedingungen und Möglichkeiten ästhetischer Urteile in den Blick zu nehmen, als vielmehr die Stellung der Kritikerin oder des Kritikers innerhalb des Kunstfelds zu thematisieren. Hier ist es möglich, über die literaturwissenschaftliche Argumentation einen Beitrag zu formulieren, der sich auf die poetische Konstruktion ästhetischer Urteile fokussiert.

Darüber hinaus möchte diese Arbeit zeigen, dass die Ablehnung der Kunstkritik aufgrund einer Skepsis gegenüber ihren Prinzipien zu kurz greift. Der mit der sprachlichen Wiedergabe ästhetischer Erfahrung sowie der Ambiguität ästhetischer Urteile verbundene Zweifel stellt

26 Siehe z.B. Maurice Berger (Hg.), *The Crisis of Criticism*, New York 1998; James Elkins, *What happened to Art Criticism* [2003], Chicago 2011; ders. (Hg.), *The State of Art Criticism*, New York/London, 2008; Gavin Butt (Hg.), *After Criticism. New Responses to Art and Performance*, Malden, MA/Oxford/Carlton 2005.

27 Paul de Man, „Criticism and Crisis“, in: *Blindness & Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, New York 1971, S. 3–19.

einen konstitutiven Bestandteil kunstkritischer und insbesondere literarischer Verfahren der Kunstkritik dar. Colard bezeichnet seine „rêves critiques“ als „laboratoire du doute“.²⁸ In dieser Aussage schwingt eine Forderung an die Kunstkritik mit, der die vorliegende Arbeit in ihrer Bedeutung für poetische Strategien der Kunstkritik nachspürt: „La critique d’art“, schreibt Colard, „devrait être plus souvent elle aussi un laboratoire du doute, plutôt que d’être le lieu d’énoncés péremptoirs, de jugements catégoriques“.²⁹ Wie gezeigt wird, adressiert seine Forderung („La critique d’art devrait être plus souvent“) weniger die Kunstkritik, sondern ihre Beobachterinnen und Beobachter. In diesem Sinne werden „alternative Begriffe“ für im weitesten Sinne kunstkritische Verfahren im Kunstfeld der Gegenwart zurückgewiesen und stattdessen die These entwickelt, dass eine Aktualisierung oder Wiederentdeckung des Genres der literarischen Kunstkritik stattfindet. Dies bedeutet nicht, dass es keine Entwicklung der Kunstkritik in der Zwischenzeit gegeben hat. Dies wäre insbesondere mit Blick auf das 20. Jahrhundert falsch. Die Kontinuität im Rückgriff auf poetische Strategien der Kunstkritik zwischen der Entstehungszeit der modernen Kunstkritik im 18. Jahrhundert und der Kunstkritik der Gegenwart ermöglicht es jedoch, die vorgestellten These einer Aktualisierung des Genres der literarischen Kunstkritik in Hinblick auf poetische Strategien zu betrachten.

Das methodische Vorgehen der vorliegenden Arbeit trägt vielfachen Schwierigkeiten Rechnung, die sich aus der Definition der Kunstkritik sowie ihren Gegenständen, aber auch aus der Diversität der untersuchten Texte ergeben. Daher folgt diese Arbeit einer fragenden, suchenden Bewegung. In Kapitel 2 werden verschiedene Definitionen der Kunstkritik herangezogen, um einen eigenen Begriff der Kunstkritik zu entwickeln. Gleichzeitig wird die Frage nach der Kritik in den Vordergrund gestellt, um Kunstkritik von anderen Schreibweisen über Kunst (zum Beispiel von der Kunstgeschichte oder Kunsttheorie) abzugrenzen. In Kapitel 3 wird auf Grundlage des aus dieser Begriffsbestimmung entwickelten Verständnisses der Kunstkritik ihre Entstehungszeit in der Mitte des 18. Jahrhunderts in den Blick genommen. Es wird ins-

28 Jean-Max Colard, *L'exposition de mes rêves*, Genf 2013, S. 104.

29 Ebd.

besondere gezeigt, wie sich die mit der Kunstkritik verbundene kritische Subjektivität von der systematischen Lehrmeinung des Akademie­systems unterscheidet. Zudem wird auf die Entstehung öffentlicher Salon-Ausstellungen eingegangen, in deren Kontext sich die Kunstkritik als „Organ des Publikums“³⁰ herausbildete. Im Anschluss an die historische Darstellung wird anhand einer Diskussion der Salon-Kritiken Diderots der entwickelte Begriff der „poetischen Strategie“ zur Anwendung gebracht. Kapitel 4 ist als Übergang von der begrifflichen und historischen Übersicht zu den in Kapitel 5 vorgestellten Lektüren von Kunstkritiken aus dem Kunstfeld der Gegenwart zu verstehen. Hier werden die zentrale Stellung ästhetischer Erfahrung sowie der vorherrschende Topos der „Krise der Kunstkritik“ reflektiert. In Kapitel 5 werden anhand der Texte von Colard, Kraus, Dillon, Tillman und Clark als exemplarische Beispiele einer Aktualisierung des Genres der literarischen Kunstkritik herangezogen. Die Lektüre der Texte wird durch die Untersuchung der folgenden poetischen Strategien der Kunstkritik angeleitet: „rêves critiques“ (Colard), kunstkritischer Briefroman (Kraus), Essay (Dillon), kritische Figur (Tillman) und Tagebuch (Clark). Sowohl die vorgestellten begrifflichen, historischen und ästhetischen Fragen als auch die ausgewählten Lektüren sollen dabei dem Ziel dienen, die Texte in ihrem Versuch nachzuvollziehen, die Bedingungen und Möglichkeiten ästhetischer Urteile vorzuführen.

30 Albert Dresdner, *Die Entstehung der Kunstkritik im Zusammenhang der Geschichte des europäischen Kunstlebens* (= *Fundus Bücher*, Bd. 152), Amsterdam/Dresden 2001, S. 33.

2 Literarische Kunstkritik

In der vorliegenden Arbeit wird ein aus der bildenden Kunst entnommener Begriff der „Kunstkritik“ entwickelt. Kunstkritik steht zu verwandten Disziplinen wie der Kunsttheorie, der philosophischen Ästhetik oder auch der Kunstgeschichte in Verbindung. Kunstkritik ist weder leicht gegenüber anderen Disziplinen abzugrenzen noch von ihrem Gegenstand her zu bestimmen. Im folgenden Verlauf wird vielfach auf die Schwierigkeit eingegangen, die Kunstkritik als Begriff oder als Disziplin zu definieren. Aber nicht nur die Definition des Begriffs wirft zu Beginn der Untersuchung lange Schatten auf ein begrifflich und theoretisch weites Feld. Auch die Frage nach dem Gegenstand – oder besser – den Gegenständen der Kunstkritik ist nicht leicht zu beantworten.

Funktionsbestimmung der Kunstkritik am Beispiel

Albert Dresdners

Für Albert Dresdner, der 1915 die erste zusammenhängende Geschichte der Kunstkritik veröffentlichte, ist Kunstkritik „diejenige selbstständige literarische Gattung, welche die Untersuchung, Wertung und Beeinflussung der zeitgenössischen Kunst zum Gegenstand hat“.³¹ Aus seiner

31 Albert Dresdner, *Die Entstehung der Kunstkritik im Zusammenhang der Geschichte des europäischen Kunstlebens* (= *Fundus Bücher*, Bd. 152), Amsterdam/Dresden 2001, S. 28. Die Studie erschien erstmals 1915. Es würde sich nach Einschätzung des Autors lohnen, Dresdners Übersichtsdarstellung zu historisieren und vor dem Hintergrund aktueller Debatten (z.B. zum Topos der Krise der Kunstkritik, vgl. Kapitel 4 dieser Arbeit) in Beziehung zu setzen. Die Studie wurde zu Beginn des 20. Jahrhunderts auf einem vorläufigen Höhepunkt der Avantgarden der Moderne verfasst. Nur wenige Monate nach dem Erscheinen eröffneten Hugo Ball und Emmy Hennings im Februar 1916 das Cabaret Voltaire in Zürich und begründeten so den Dadaismus. 1917 entstanden sowohl das bekannte Kunstwerk *Fountain* von Marcel Duchamp als auch das sehr viel unbekanntere Readymade *God* der Künstlerin Elsa von Freytag-Loringhoven. Selbst wenn Dresdner in seiner Studie auf diese zeitgenössischen Werke nicht eingeht – seine Geschichte der Kunstkritik endet mit den bekannten Salon-Kritiken Denis Diderots –, bietet die explosive kulturelle Entwicklung der künstlerischen Moderne den theoretischen Hintergrund für seine Darstellung der Kunstkritik. Dresdner betont mehrfach, dass die Kunstkritik vor allem in dieser Zeit des rasanten künstlerischen Fortschritts vollends zur Geltung komme. Für weitere Informationen zur Ausweitung kunsthistorischer Narrative und der Künstlerin Elsa von Freytag-Loringhoven siehe Irene Gammel, *Baroness Elsa. Gender, Dada, and Everyday Modernity – A Cultural Biography*, Cambridge, MA 2002.

Darstellung lassen sich eine Reihe von Charakteristika für die Kunstkritik ableiten. Zu diesen zählt, dass Kunstkritik eine selbstständige, literarische Gattung ist. Außerdem ist sie von dem „Einfluss“ des Kunstkritikers und einen Bezug zur „zeitgenössischen Kunst“ geprägt.

Dresdner spannt in seiner Betrachtung einen Bogen, der von den handwerklichen Grundlagen in der Kunsttheorie der Antike über die Emanzipation der Kunst in der Renaissance bis zum Strukturwandel der Öffentlichkeit im absolutistischen Frankreich des 18. Jahrhunderts reicht. Zu dieser Zeit, so schildert es Dresdner, entstehen erste bürgerliche Salons und Zeitschriften, werden die Salon-Ausstellungen der Académie royale de peinture et de sculpture zu öffentlichen Ereignissen und entwickelt sich die Funktion der Kunstkritik „als Organ des Publikums“.³²

Dresdners einleitende Formulierungen konstruieren eine spezifische Form der Kunstkritik auf dem Höhepunkt der künstlerischen Moderne. Vor allem die euphorische Beschreibung der Möglichkeiten der Kunstkritik in seiner Einleitung verdeutlicht die je nach Standpunkt mehr oder weniger ausgeprägte Schwierigkeit, die eigene Anschauung von der Darstellung eines Untersuchungsgegenstands zu trennen. Für Dresdner übt die Kunstkritik nicht nur Einfluss auf die Karriere von Künstlerinnen und Künstlern aus, sondern auch auf den Kunstmarkt.

Kunstkritik entscheidet laut Dresdner also über den „Ruhm des Künstlers“, sie ist „Königsmacher“ und besitzt überhaupt eine nicht weiter definierte „Macht“.³³ Diese Rahmung der Kunstkritik als „Königsmacher“³⁴ wird prominent auf den Begriff der „Machtstellung“ der Kunstkritik gebracht, die trotz „allen Angriffen und Feindschaften [...] nur immer gewachsen und gegenwärtig größer ist als je zuvor“.³⁵ Die Studie ist durch den Kontext der künstlerischen Moderne geprägt, in der sich diese Macht der Kunstkritik entfaltet:

32 Albert Dresdner, *Die Entstehung der Kunstkritik im Zusammenhang der Geschichte des europäischen Kunstlebens* (= *Fundus Bücher*, Bd. 152), Amsterdam/Dresden 2001, S. 33. Siehe Kapitel 3 in dieser Arbeit zum Entstehungskontext der Kunstkritik im 18. Jahrhundert.

33 Ebd., S. 19.

34 Ebd., S. 18.

35 Ebd.

Heute vollends, wo die Verwirrung in der bildenden Kunst einen Höhepunkt erreicht hat, wo die neuesten „Richtungen“, die erstaunlichsten Überraschungen einander mit filmartiger Geschwindigkeit jagen und das Publikum kaum noch die Möglichkeit selbständiger Orientierung besitzt, ist die Macht der Kunstkritik größer als je.³⁶

Diese Bemerkung ist aufschlussreich, denn die Rede von der „Verwirrung in der bildenden Kunst“ sowie der „erstaunlichsten Überraschungen“, die wie im Zitat beschrieben „einander mit filmartiger Geschwindigkeit jagen“, hätten heute nichts von ihrem Ausdruck verloren. Dennoch scheint der gegenwärtige Diskurs der Kunstkritik von einer Semantik des „Niedergangs“ und des „Machtverlusts“ geprägt zu sein.³⁷ Darüber hinaus provoziert Dresdners Beschreibung der Macht der Kunstkritik, da sie eine selbstständige Orientierung des Publikums bestreitet. Gleichzeitig spricht Dresdner dem Kunstkritiker eine nie dagewesene „Macht“ zu und gesteht dem Kritiker – von der Kritikerin ist bis weit ins 20. Jahrhunderte keine Rede³⁸ – eine Orientierungsleistung zu, die auf Kenntnis, Weitsicht und analytischer Urteilsgabe

³⁶ Ebd., S. 19.

³⁷ Siehe z.B. die prägnante Formulierung James Elkins' „Art criticism is in worldwide crisis. Its voice has become very weak, and it is dissolving into the background clutter of ephemeral cultural criticism.“ James Elkins, *What happened to Art Criticism* [2003], Chicago 2011, S. 2.

³⁸ In der vorliegenden Arbeit wird die männliche Form genannt, wenn es sich um historische Darstellungen oder paraphrasierte Zitate handelt. Ansonsten werden sowohl die weibliche als auch die männlichen Begriffe genannt. Von der Kritikerin ist bis weit ins 20. Jahrhundert keine Rede. Zum Verhältnis von Kunstkritik und Feminismus siehe Katy Deepwell, „Art Criticism and the State of Feminist Art Criticism“, in: *Arts*, Nr. 9/1 (2020). Zum Verhältnis von Ästhetik und Feminismus siehe Cornelia Klinger, „Von der Kritik an der ‚Ästhetischen Ideologie‘ über ‚cunt art‘ und ‚écriture féminine‘ zum Diskussionsstand einer feministischen Ästhetik heute“, in: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie*, Nr. 46 (1998), S. 799–822. In Kapitel 5 werden mit Chris Kraus und Lynne Tillman zwei Autorinnen der literarischen Kunstkritik vorgestellt, deren Bedeutung für die feministische Kunstkritik nicht gering zu schätzen ist. Siehe hierzu die Arbeiten von Isabell Mehl und Oona Lochner, die gemeinsam Symposien unter dem Titel *FROM WHERE I STAND. Feminist Art/Writing: Genealogies, Subjectives and Critique* an der Universität Lüneburg organisieren. Siehe auch Jill Johnston, *The Disintegration of a Critic*, hg. v. Fiona McGovern, Megan Francis Sullivan, Axel Wieder, Berlin 2019.

beruht und letztlich den Weg durch die Verwirrung der „neuesten ‚Richtungen‘ [und] erstaunlichsten Überraschungen bahnt“.³⁹

Aus diesem kurzen Einblick in Dresdners Werk ergibt sich nicht nur eine Sicht auf die spannungsreiche Machtstellung des Kritikers zwischen Künstlerin oder Künstler und Publikum. Darüber hinaus betont er die Autonomie der Kunstkritik: Diese sei eine „selbstständige [...] Gattung“.⁴⁰ Das heißt, Kunstkritik stellt für ihn eine sich selbst begründende Tätigkeit dar. Um Kunstkritiken zu schreiben, bedürfe es keiner äußeren Autorisierung.⁴¹ Weiter schreibt Dresdner, Kunstkritik sei eine „literarische Gattung“.⁴² Als literarische *Gattung* gliedert er die Kunstkritik in ein Ordnungssystem ein und stellt damit die Kunstkritik auf eine Stufe mit der Epik, der Lyrik und dem Drama.

Eine Besonderheit von Dresdners Definition der Kunstkritik ist die Bezugnahme auf die „zeitgenössische Kunst“, in der sich, so nimmt er an, das „Werdende“ entfaltet und bewertet werden kann.⁴³ Für ihn ist die Arbeitsteilung zwischen Kunstkritik auf der einen Seite und Kunstgeschichte auf der anderen evident: Während sich die Kunstgeschichte „mit dem Gewordenen“ auseinandersetzt, hat die Kunstkritik das „Werdende“⁴⁴ im Blick. Daher rührt sein Fokus auf die „zeitgenössische Kunst“.

Kunstkritik, so Dresdner, *untersucht, wertet und beeinflusst*. Nach dieser einführenden Darstellung an seinem Beispiel und um sich der Kunstkritik weiter anzunähern, scheint die Frage nach der Bewertung von Kunst die vielversprechendste Spur zu sein. Zwar ist die Frage nach der Untersuchung nicht aus inhaltlichen Gründen zurückzuweisen. Selbstverständlich untersucht Kunstkritik. Jedoch kann die Untersu-

39 Albert Dresdner, *Die Entstehung der Kunstkritik im Zusammenhang der Geschichte des europäischen Kunstlebens* (= *Fundus Bücher*, Bd. 152), Amsterdam/Dresden 2001, S. 19.

40 Albert Dresdner, *Die Entstehung der Kunstkritik im Zusammenhang der Geschichte des europäischen Kunstlebens* [1915] (= *Fundus Bücher*, Bd. 152), Amsterdam/Dresden 2001, S. 28.

41 Die Kunstkritik steht als Mittel zur Wiedergabe subjektiv wahrgenommener, ästhetischer Erfahrung im Gegensatz zu systematischen und akademischen Lehrmeinungen über Kunstwerke, wie in Kapitel 3 zur Entstehung der Kunstkritik im Frankreich des 18. Jahrhunderts genauer entwickelt werden wird. In dieser Hinsicht unterscheidet sich Kunstkritik auch vom Ausbildungskontext der Akademien, worin sich ein institutionelles Moment der Selbstständigkeit konstituiert.

42 Ebd.

43 Ebd., S. 27.

44 Ebd.

chung vor allem im Hinblick auf die Kunstgeschichte nicht als Alleinstellungsmerkmal der Kunstkritik herausgestellt werden. Obwohl auch die Frage nach ihrem Einfluss vielversprechend ist und insbesondere für den gegenwärtigen Diskurs der Kunstkritik einer Aufarbeitung bedürfte, lenkt diese von einer notwendigen und begrifflichen Annäherung an poetischen Strategien der Kunstkritik ab.

Begriffsbestimmungen *critique*, *criticism* und *critic*

Die mit den Begriffen „Kunst“ und „Kritik“ verbundenen Bedeutungen sind historischen Entwicklungen unterworfen. Daher setzt die Annäherung an den Untersuchungsgegenstand der literarischen Kunstkritik eine begriffliche Klärung voraus, die sich der Fallstricke der Untersuchung eines interdisziplinären Gegenstands bewusst ist. Um die Bedeutungsbestandteile des Begriffs „Kunstkritik“ voneinander zu trennen, wird auf die im englischen Sprachraum geläufige Unterscheidung zwischen *critique*, *critic* und *criticism* zurückgegriffen, um die notwendige Differenzierung zu ermöglichen.

Critique

Critique bezeichnet ein philosophisches Verständnis von Kritik. Laut Rahel Jaeggi und Tilo Wesche stellt sich die „Frage der Bedingungen und der Möglichkeit von Kritik [...] immer dort, wo Gegebenheiten analysiert, beurteilt oder als falsch abgelehnt werden“.⁴⁵ Sie ist eine Kategorie der Erkenntnistheorie, worauf unter Bezugnahme auf die Philosophie der Aufklärung im weiteren Verlauf der Argumentation noch eingegangen wird. Laut Michel Serres sind „juger“ und „décider [...] le sens premier de l'acte critique“.⁴⁶ Serres' Ausführungen gehen auf Immanuel Kants Erkenntnisphilosophie zurück⁴⁷ und benennen die für die Kunstkritik entscheidenden Bedeutungsbestandteile. Ein Urteil scheidet, trennt und klassifiziert.

45 Rahel Jaeggi, Tilo Wesche (Hg.), *Was ist Kritik?* Frankfurt a.M. 2009, S. 7. Der Band bietet Einblick in eine Vielzahl von philosophischen Verwendungen des Begriffs der „Kritik“.

46 Michel Serres, *L'hermaphrodite: Sarrasine sculpteur. Précédé de Balzac: Sarrasine*, Paris 1987, S. 61.

47 Vgl. Werner Moskopp, *Struktur und Dynamik in Kants Kritiken*, Berlin 2009, S. 4.

Als sprachliches Medium zur Bewertung von Kunst stellt sich in der Kunstkritik die Frage nach den Bedingungen und Möglichkeiten der Kritik. Jaeggi und Wesche sprechen allgemein von einem Kritikbegriff, der zum Zweck der Darstellung der philosophischen Grundlagen der Kunstkritik hier angeführt wird. „Kritik“ ist jedoch in ihrer philosophischen Definition nicht auf Kunst beschränkt. Im Gegenteil: „Kritik“ kann so verstanden ebenso auf gesellschaftliche, politische und ökonomische Verhältnisse angewandt werden. Die Kritik der Kunst stellt innerhalb dieses weit gefassten Konzepts gewissermaßen einen Sonderfall dar. Dennoch ist auch das ästhetische Urteil mit dieser Praxis des Trennens und Unterscheidens verbunden.

Für Jaeggi und Wesche stellt Kritik einen „konstitutive[n] Bestandteil menschlicher Praxis“⁴⁸ dar. Menschliches Handeln stehe immer dann mit Kritik in Verbindung, wenn es „Spielräume, Deutungs- und Entscheidungsmöglichkeiten“⁴⁹ gebe. Diese Deutungs- und Entscheidungsmöglichkeiten bieten sich in Auseinandersetzung mit Kunst im besonderen Maß an, da ästhetische Gegenstände mehrdeutig und in ihrer Rezeption an die Wahrnehmung kritischer Subjekte gebunden sind. Aus diesem Umstand heraus kann auf die maßgeblichen Charakteristika der Kunstkritik eingegangen werden. Kunst, so könnte vereinfacht gesagt werden, ermöglicht Spielräume für das kunstkritische Subjekt, das die mit der Kritik verbundenen Handlungen hervorbringt. Kritik ist auf diese Art an das Entscheidungen hervorbringende Subjekt gebunden und hängt von Formen und Strategien kritischer Subjektivität ab.

Für ein Verständnis der Kritik als philosophische Praxis lohnt es sich, die Etymologie des griechischen Verbs *krino* zu berücksichtigen, *krinein* im Infinitiv Aktiv.⁵⁰ Das Wort „Kritik“ geht wie das Wort „Krise“ auf diesen Stamm zurück. Als *krisis* wird die Entscheidung bezeichnet, die insbesondere in ihrer medizinischen Auslegung als Zuspitzung zum heute gängigsten Verständnis der Krise als Ausnahmezustand führt.

48 Ebd.

49 Ebd.

50 Für alle etymologischen Bestimmungen wurde zurückgegriffen auf: Wilhelm Gemoll, Karl Vretska, *Gemoll. Griechisch-deutsches Schul- und Handwörterbuch*, 10. Auflage, München 2012. Für den Wortursprung von „Kritik“ und „Krise“ siehe ebd. S. 480ff.

Wie bereits anklang, hat das Verb *krino* einen weiten Bedeutungsradius, der die Schwierigkeit kritischer Definitionen vor Augen führt. So kann es im Aktiv mit „scheiden“, „trennen“, „absondern“ und „auswählen“, aber auch mit „entscheiden“ (über Streitigkeiten) und „urteilen“ (in einem Prozess) übersetzt werden.⁵¹

Die Beschäftigung mit dieser Etymologie bietet die Möglichkeit, die Entscheidung über einen Gegenstand sowie seine Beurteilung als zentrale Bedeutungsbestandteile freizulegen. James Elkins, der sich seit den 2000er-Jahren in einer Reihe von Studien und Essays zur Kunstkritik geäußert hat, definiert Kunstkritik durch einen Hilfsgriff, indem er eine vorläufige Definition vorschlägt: „Art criticism can be provisionally defined as writing that evaluates art.“⁵² Elkins schlägt eine vorläufige Definition vor („provisionally“), die den Evaluationscharakter der Kunstkritik ins Zentrum rückt („writing that evaluates art“). Gleichzeitig definiert er die Methodik („writing“) sowie der Gegenstand der Kunstkritik („art“). In der Definition schwingt Dresdners Trias aus Untersuchung, Wertung und Beeinflussung insofern mit, als Elkins den bewertenden Charakter herausstellt. Das von ihm angeführte „evaluate“ leitet sich vom Begriff des „Werts“ her, also einem durch eine Beurteilung erzeugten Produkt.⁵³

51 Die Metaphorik der Rechtsprechung wird in der Besprechung der Figur des Kunstrichters noch einmal aufgegriffen. Als Praxis geht das Urteil aus der Kritik hervor, es ist Instrument der Weltgestaltung. Als solches steht es mit der Poetik als Verfahren sprachlicher Hervorbringung in Zusammenhang. Um die Begriffsdefinitionen nicht zu verkomplizieren, wird die Verbindung an dieser Stelle zunächst nur angedeutet.

52 Siehe James Elkins, „Art Criticism“, in: Jane Turner (Hg.), *The Grove Dictionary of Art*, New York 1996.

53 Werte können mit Saussure für den Zweck der Argumentation in ihrer Verbindung zur Sprache verstanden werden. Barthes weist auf den Wertbegriff innerhalb der saussurischen Zeichentheorie hin: „Der Wert steht in enger Beziehung zum Begriff der Sprache [langue] (im Gegensatz zum Sprechen [parole]).“ Roland Barthes, *Elemente der Semiotologie*. Aus dem Französischen von Eva Moldenhauer, Frankfurt a. M. 1979, S. 46. Dabei sei der Wert nicht mit Bedeutung gleichzusetzen; vielmehr entstehe er nach Saussure „aus der wechselseitigen Situation der Teile der Sprache“. Der Wert sei wichtiger als die Bedeutung: „Was ein Zeichen an Vorstellung oder Lautmalerei enthält, ist weniger wichtig als das, was in Gestalt der anderen Zeichen um dieses herum gelagert ist.“ Der Frage nach dem „Wert“ kommt insbesondere in Hinblick auf das Verhältnis von Kunst und Markt sowie der Stellung der Kritikerin oder des Kritikers in diesem eine Bedeutung zu. Dieses Verhältnis ist immer wieder Anlass für Untersuchungen, siehe z. B. Isabelle Graw, Christoph Menke (Hg.), *The Value of Critique. Exploring the Interrelations of Value, Critique, and Artistic Labour*,

In der Wortherkunft von „Kritik“ ist von der ‚Untersuchung‘ oder der ‚Beeinflussung‘, wie es noch in Dresdners Definition heißt, keine Rede. Zudem ist die Ablehnung von „etwas Falschem“ sowie die „Analyse von Gegebenheiten“ in der Definition nach Jaeggi und Wesche nicht aus der Wortbedeutung herauszulesen.⁵⁴ Dennoch klingt in der Formulierung „Spielräume, Deutungs- und Entscheidungsmöglichkeiten“ eine ins Juridische reichende Bedeutung mit. Dieser Eindruck verstärkt sich, wenn man die Übersetzung ins Lateinische von *krisis* mit *judicium* ins Auge fasst und die Figur des Kunstrichters vorwegnimmt, auf die im Abschnitt zum *critic*, also der Figur der Kunstkritikerin oder des Kunstkritikers, näher eingegangen wird. Die griechische *kritiké*, die Kunst des fachgerechten Urteils in Künsten und Wissenschaft, wird zur *ars critica*, wiederum geteilt in *cirtca sacra* und *critica profana*.⁵⁵

Zwei weitere Formen, die für eine Vertiefung des Verständnisses der Kunstkritik ebenfalls genannt sein sollen, sind zum einen das Adjektiv *kritikos*, das den zum Beurteilen Befähigten meint. Das Substantiv dazu, *krités*, meint den Richter oder Ausleger. Ferner kommt ein für den weiteren argumentativen Verlauf dieser Arbeit nicht unerheblicher Aspekt hinzu, gegeben mit der Form *kriterion*, was mit „Zeichen“, „Signal“ oder allgemein mit einem „Mittel zum Urteilen“ übersetzt werden kann, jedoch auch auf den „Gerichtshof“ als Ort verweist.

Frankfurt a. M./New York 2019; Daniel Birnbaum, Isabelle Graw (Hg.), *Canvases and Careers Today. Criticism and Its Markets*, Berlin 2008. Die Frage nach dem Verhältnis von Kunstkritik und Kunstmarkt ist im Diskurs so prominent, dass die spezifische Frage nach der literarischen Konstruktion ästhetischer Urteile aus dem Blick gerät. Hier schlägt die Arbeit einen alternativen, aus der Literaturwissenschaft entwickelten Ansatz vor, der gegenwärtige Entwicklung in Auseinandersetzung mit der Entstehungszeit der Kunstkritik betrachtet.

54 Vgl. die Definition von Rahel Jaeggi und Tilo Wesche in: dies. (Hg.), *Was ist Kritik?* Frankfurt a. M. 2009, S. 7.

55 Letztere Bedeutungen bringen zusätzlich zum Juridischen eine ins Philologische weisende Bedeutung mit ins Spiel, da diese die „Revision verderbter Stellen in überlieferten Manuskripten“ bezeichnet. Siehe Gerd Irrlitz, *Kant-Handbuch. Leben und Werk*. 3., überarbeitete und ergänzte Auflage, Stuttgart 2015, S. 147. Zu kritisieren bedeutet seit dem Ende des 17. Jahrhunderts, die philologisch-ästhetischen Schranken zu überschreiten und allgemein den Sinn einer „beurteilenden, entscheidenden Wissenschaft“ anzunehmen. Die frühauflärerische Polemik des Johann Burckhardt Mencken etwa nennt die „Grammaticos und Criticos“ (ebd.) bereits in einem Atem, wenn es darum geht, jene anzugreifen, die in den „geringsten Umständen“ allerhand Schwierigkeit suchen, um dann „zu ihren Manuskripten zu laufen“ (ebd.).

Diese kurze Darstellung der Wortursprünge und -Verzweigungen verdeutlicht den für die Kunstkritik zentralen philosophischen Hintergrund. Eine Untersuchung kunstkritischer Verfahrensweisen innerhalb des Kunstfelds kommt nicht umhin, auf die disparaten Bezugsrahmen zu verweisen. Für dieses Nebeneinander von Ungleichem findet Florian Klinger bezogen auf das philosophische Urteil eindrückliche Worte, die auch auf die Debatten zur Kunstkritik zutreffen:

Doch wäre es mit Sicherheit verfehlt, hier so etwas wie die lineare Entwicklung eines Begriffs oder einer Praxis finden zu wollen; vielmehr mäandern in diesem insgesamt unruhigen und zerrissenen Diskurs, der in den verschiedensten Disziplinen und Sprachen geführt wird, vor wie nach Kant die verschiedenen Stränge des Urteilsbegriffs nebeneinander und oft unabhängig voneinander, knüpfen über weite Zeiträume aneinander an oder verdichten zu Feldern intensiver Interaktionen.⁵⁶

Klinger erteilt allgemeingültigen Zuschreibungen eine Absage und geht philologisch präzise unterschiedliche Urteilsbedeutungen in einer Vielzahl von Texten nach. Er verweist auf die Transdisziplinarität, Vielsprachigkeit und Dynamik eines „insgesamt unruhigen und zerrissenen Diskurs[es]“. Daher spricht Elkins in seiner Definition der „Kunstkritik“ auch von einer kunstkritischen Disparität: „Given that disparity, it is best not to presuppose art criticism has a consensual meaning“⁵⁷ Diese Definitionen der Kunstkritik, die Disparität bewusst nicht ausblenden, sondern als konstitutiv erachten, bilden den Hintergrund der vorgestellten Auseinandersetzung mit dem Untersuchungsgegenstand poetischer Strategien der Kunstkritik.

Critic

Während der Kritikbegriff mit der Fähigkeit, zu urteilen und zu unterscheiden, verbunden ist, verweist der englische Begriff *Critic* auf das Subjekt der Kritikerin oder des Kritikers. Zuvor wurde bereits kurz

⁵⁶ Florian Klinger, *Urteilen*, Zürich/Berlin 2011, S. 14.

⁵⁷ James Elkins, „Art Criticism“, in: Jane Turner (Hg.), *The Grove Dictionary of Art*, New York 1996.

auf die Bedeutung des Subjekts eingegangen, das unter Verweis auf das Adjektiv *kritikos* zum Beurteilen befähigt ist. Die Kunstkritikerin oder der Kunstkritiker ist das ausführende Subjekt der kunstkritischen Praxis. Der Soziologe Niklas Luhmann spricht von Kritikern als „Reflexionselite – weder adelig noch reich, aber kompetent und mit hohen Erwartungen an sich selbst ausgestattet“.⁵⁸ Kunstkritiker kennen ungeachtet dieses selbst gesetzten Anspruchs keine direkte Ausbildung. Die fehlende, oder anders gesagt nicht formalisierte, Ausbildung steht mit der von Dresdner konstatierten Selbstautorisierung der Kunstkritik und der damit einhergehenden selbst gesetzten Macht in Verbindung. Klaus Honnef beschreibt Kunstkritiker als eine „Mischung aus Kennern, Schiedsrichtern und Propheten“.⁵⁹ In seiner Definition klingt das Substantiv *kritikés* an. Die gewählten Begriffe sowie die der Kunstkritik eigene, noch nicht genau definierte „Mischung“ unterstreichen die Schwierigkeit, der Kunstkritikerin oder dem Kunstkritiker eine einheitliche Bedeutung zuzuschreiben.⁶⁰ So ruft Honnef den Begriff der „Kennerschaft“ auf⁶¹, das heißt eine die Urteile legitimierende Dimension. Es

58 Niklas Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt a. M. 1995, S. 465.

59 Klaus Honnef, *Kunstkritik heute. Texte zwischen Wertung und Werbung* (= *Schriften zur Kunstkritik*, Bd. 18), Köln/Deiningen 2008, S. 4.

60 Diese „Mischung“ steht mit der Bezeichnung der Kunstkritik als hybrides literarisches Genre in Beziehung. Als solches konstituiert sich Kunstkritik durch Anleihen an anderen Texten, es ist ein Genre der Vermischungen. Derrida bezeichnet diesen Zustand in seinem Aufsatz *La loi du genre* als „Prinzip der Kontamination, ein Gesetz der Unreinheit, eine Ökonomie des Parasitären“. Jacques Derrida, „Das Gesetz der Gattung“ [1980], in: ders., *Gestade*, Wien 1994, S. 245–284, hier S. 252. Auch hinsichtlich hybrider Berufsprofile lohnt es sich, der „Mischung“ Aufmerksamkeit zu schenken. So sind Kunstkritikerinnen und Kunstkritiker heutzutage zugleich als Kuratorinnen und Kuratoren tätig wie beispielhaft an der Figur Jean-Max Colards gezeigt werden kann, dessen „rèves critiques“ in Kapitel 5 dieser Arbeit besprochen werden. Auch Chris Kraus ist Performance-Künstlerin und Autorin, Brian Dillon ist Autor, Hochschullehrer und Kritiker.

61 Der Kunstkenner spielt insbesondere in der entstehenden Salon-Kultur des 18. Jahrhunderts eine Rolle. Er ist vom Angehörigen der Akademien zu unterscheiden und hat sich sein Wissen eigenständig angeeignet. Bis weit ins 18. Jahrhundert hinein beanspruchten die Künstler das Privileg des Nachdenkens und Urteilens über Kunstwerke. Mit den Kunst Kennern und öffentlich auftretenden Kunstkritikern ändert sich die Stellung der Künstler jedoch. Sie verlieren das sowohl theoretische als auch ideelle Monopol sich in Kunstfragen zu äußern. Siehe Kapitel 3 dieser Arbeit insbesondere zur Entstehung des Kunstkritikers und dessen Abgrenzung gegenüber den Akademien. Siehe Carol Gibson-Wood, *Studies in the theory of connoisseurship from Vasari to Morelli*, New York 1988; Max J. Friedländer, *Von Kunst und Kennerschaft* [1942], Leipzig 1992.

stellt sich wieder die Frage, ob die Kunstkritikerin oder der Kunstkritiker mit dem Kunstkenner identisch ist. Die Figur des Schiedsrichters stellt eine abgeschwächte Figur des Kunstrichters dar, der im deutschen Sprachgebrauch eine einflussreiche Traditionslinie vertritt.⁶² Zuletzt steht in Honnefs Definition der Prophet, mehr noch als der Schiedsrichter, für die weissagende Beeinflussung der öffentlichen Meinung. Die Kategorie des Propheten steht in gewisser Weise mit der Frage nach dem Einfluss in Verbindung, die auch schon Dresdner aufrief. Bei Honnef verliert der Prophet seine religiöse Bedeutung und wird auf die Auseinandersetzung mit irdischen Gegenständen – in diesem Fall mit Kunst – reduziert. Die Beschreibung impliziert, dass die Kritikerin oder der Kritiker etwas sieht, das anderen verborgen bleibt, gleichzeitig darüber urteilt und seine Kenntnis vermittelt. So hebt Honnef neben den bildhaften Charakteristiken die Beziehung der Kritikerin oder des Kritikers zur Öffentlichkeit hervor, indem er schreibt, sie trafen ihre „Urteile über Kunstwerke in einem nicht erklärten Auftrag der kunstinteressierten Öffentlichkeit“.⁶³

In diesem Zusammenhang bezeichnet Dresdner die im 18. Jahrhundert entstehende Kunstkritik als „Organ des Publikums“⁶⁴. Der Begriff „Organ“ leitet sich vom griechischen *organon* ab, das als „Mittel zur Herstellung“ übertragen werden kann. Das Wort *organon* steht des Weiteren für ein Werkzeug oder Instrument. Daraus lassen sich weitere Bedeutungen für die Kunstkritik sowie die Figur der Kunstkritikerin oder des Kunstkritikers entwickeln. Wie weitreichend die Überführung eines Instruments zur Kommentierung und Ergänzung systematisierter Kunsttheorie in den Händen des Publikums war, wird sich in Kapitel 3 herausstellen, das auf die Entstehung der Kunstkritik in der Mitte des 18. Jahrhunderts im absolutistischen Frankreich eingeht. Als Mittel zur Hervorbringung bietet die Kunstkritik die Möglichkeit, Entscheidungen zu treffen und Spielräume auszudeuten.

62 Siehe Thomas Weitin, *Zeugenschaft. Das Recht der Literatur*, München 2009, S. 19–32; Werner Strube, „Kurze Geschichte des Begriffs ‚Kunstrichter‘“, in: *Archiv Für Begriffsgeschichte*, Bd. 19, Hamburg 1975, S. 50–82; Cornelia Vismann, Thomas Weitin (Hg.), *Urteilen/Entscheiden*, München 2006.

63 Klaus Honnef, *Kunstkritik heute. Texte zwischen Wertung und Werbung* (= *Schriften zur Kunstkritik*, Bd. 18), Köln/Deiningen 2008, S. 4.

64 Albert Dresdner, *Die Entstehung der Kunstkritik im Zusammenhang der Geschichte des europäischen Kunstlebens* (= *Fundus Bücher*, Bd. 152), Amsterdam/Dresden 2001, S. 33.

Criticism

Criticism ist das Produkt einer kunstkritischen Handlung. Während *critique* auf theoretische und methodische Grundlagen und *critic* auf die ausführenden Subjekte der Kunstkritik verweist, stellt *criticism* das Ergebnis eben jener die Bedingungen der Entscheidungsmöglichkeiten auslotenden Praxis dar. *Criticism* ist mit Kunstkritik als philosophische Praxis insofern identisch, als das Wort auf die Materialität und Form kunstkritischer Äußerungen verweist. Als Text bietet Kunstkritik ein einerseits offenes, andererseits aber auch stabilisierendes Gerüst, um die Urteile von Kunstkritikerinnen und Kunstkritikern zu rahmen.

Hubertus Kohle und Stefan Germer schlagen eine definitorische Eingrenzung der Kunstkritik im Verhältnis zum Kunstwerk vor, anhand derer zugleich die Unterschiede zur Kunsttheorie und -geschichte erläutert werden könnten, die auch für Dresdner bedeutend sind. So schreiben die Autoren:

[D]ie Kunsttheorie konstituiert ihren Gegenstand als einen exemplarischen, d. h. außerhalb der Zeit stehenden, Kunstgeschichte konstruiert ihn als einen Vergangenen, Kunstkritik endlich konstruiert ihn als einen gegenwärtigen, d. h. unabhängig von seinem Entstehungszeitraum für uns verfügbaren.⁶⁵

Kohle und Germer verweisen auf die „Gegenwärtigkeit“ des kunstkritischen Gegenstands. Bereits bei Dresdner ist von der „zeitgenössischen“ Kunst die Rede. Die zeitliche Unmittelbarkeit („zeitgenössisch“, „gegenwärtig“) im *hic et nunc* verstärkt die Bedeutung des kritischen Subjekts als hervorbringende Handlungsinstanz der Kunstkritik.⁶⁶ Auch der Begriff der „Verfügbarkeit“ in Kohle und Germers Beschreibung verweist auf die enge Bindung des kritischen Subjekts zum Gegenstand

⁶⁵ Stefan Germer, Hubertus Kohle, „Spontaneität und Rekonstruktion: Zur Rolle. Organisationsform und Leistung der Kunstkritik im Spannungsverhältnis von Kunsttheorie und Kunstgeschichte“, in: Peter Ganz (Hg.), *Kunst und Kunsttheorie 1400–1900*, Wiesbaden 1991, S. 287–311, hier S. 295.

⁶⁶ Es ist anzunehmen, dass der Begriff „Gegenwartskunst“ insbesondere diese intensive Form der ästhetischen Erfahrung umschreibt und aus diesem Grund eine große Attraktivität besitzt.

einer bis zu diesem Zeitpunkt nicht näher beschriebenen Erfahrung. Es ist von besonderem Interesse für die folgenden Überlegungen, dass Kohle und Germer auf die Unabhängigkeit vom Entstehungszeitraum des Gegenstands eingehen. In ihrem durch eine besondere Verfügbarkeit gekennzeichneten Zugriff auf den Gegenstand kann die Kunstkritik eine Orientierungsfunktion übernehmen.⁶⁷ Indem die Kunstkritik ein Instrument des Publikums ist, gliedert sie innerhalb ihrer Möglichkeiten „das Angebot nach den Kriterien Innovation und Originalität“.⁶⁸ Der Fokus auf Innovation und Originalität impliziert die Erfassung von Brüchen statt der Fortsetzung von Traditionen.

Es ist darauf hinzuweisen, dass Kohle und Germer eine idealtypische Funktionslogik der Kunstkritik innerhalb der künstlerischen Moderne vorstellen. Sie betonen die Kriterien „Innovation“ und „Originalität“ als maßgebliche Kategorien und Mittel zur Beurteilung von Kunst und Kunstwerken. Die Orientierungsfunktion steht mit den spezifischen Kriterien in Verbindung, da erst die rasche Abfolge von Werken sowie ihre künstlerischen Absatzbewegungen den Bedarf nach unsystematischen, im Regelbruch begründeten Analyse- und Bewertungsleistungen notwendig mache.⁶⁹ Hier klingt Dresdners bildhafte

67 Kohle und Germer sprechen hier vom Kunstfeld des 19. Jahrhunderts und historisieren ihre Beobachtungen notwendigerweise. In dieser Annäherung an den Untersuchungsgegenstand sollen grundsätzliche Funktionsweisen vorgestellt werden, um den spezifischen literarischen Einsatz der Kunstkritik nachzuvollziehen. So führt die Argumentation dieses Kapitels auf die Darstellung der Kunstkritik als literarisches Genre zu.

68 Stefan Germer, Hubertus Kohle, „Spontanität und Rekonstruktion: Zur Rolle. Organisationsform und Leistung der Kunstkritik im Spannungsverhältnis von Kunsttheorie und Kunstgeschichte“, in: Peter Ganz (Hg.), *Kunst und Kunsttheorie 1400–1900*, Wiesbaden 1991, S. 287–311, hier S. 310.

69 Insbesondere bei der Darstellung und Bewertung von „Innovation“ kommt der kunstkritischen Subjektivität eine herausgehobene Rolle zu. So schreibt z.B. Walther Müller-Jentsch, der Kunstkritiker „muss sich aber auch von ihr [der Kunstgeschichte] emanzipieren, indem er sich dem Neuen, noch nicht kanonisierten zuwendet und sich seiner Subjektivität bewusst bleibt“. Ders., „Kunstkritik als literarische Gattung. Gesellschaftliche Bedingungen ihrer Entstehung, Entfaltung und Krise“, in: *Berliner Journal für Soziologie*, Nr. 22/4 (2013), S. 540–568, hier S. 541. Weiter heißt es bei Müller-Jentsch: „Der Kunstkritiker bringt Kunst sprachlich zur Erscheinung und bewertet sie nach subjektivem Empfinden (Geschmack und Gefühl), aber mit ausgewiesenen Kriterien, die sich, wie vermittelt auch immer, aus der ‚Kunsttheorie‘ und Kunstgeschichte herleiten lassen“ (ebd.). Kunstkritik steht also stärker als z.B. die Kunstgeschichte vor der strukturellen Herausforderung, Worte für das kaum Greifbare oder nicht Nachvollziehbare zu finden und aus einer kritischen Subjektivität zu schöpfen.

Beschreibung der „neuesten Richtungen“ und „erstaunlichsten Überraschungen“ an, die sich bis zur Orientierungslosigkeit „mit filmartiger Geschwindigkeit“ ablösen.⁷⁰ Es ist jedoch hervorzuheben, dass diese Orientierungslosigkeit nur die anonyme Masse, nicht aber die Figur des (selbstverständlich männlichen) Kritikers betrifft. Die Kunstkritik beeinflusst also ihren Gegenstand schon dadurch, indem sie ihn nach dem Kriterium der Originalität selektiert und so Orientierung schafft.

Im Sinne einer Untersuchung der literarischen Kunstkritik stehen die bisherigen Überlegungen noch ganz am Anfang. Bisher wurde vor allem versucht, auf verschiedene, die Kunstkritik charakterisierende Bedeutungsbestandteile hinzuweisen. Bei allen begrifflichen Schwierigkeiten können Bedeutungen der Kunstkritik isoliert werden. Sie helfen, poetische Strategien innerhalb des Kunstfelds der Gegenwart zu analysieren und ein Verständnis der Kunstkritik als literarisches Mittel zur Hervorbringung von Urteilen über Kunst zu entwickeln. Die bis zu diesem Zeitpunkt angeführten Definitionen konnten noch nicht die Besonderheit der Kunstkritik im Unterschied zur Kunsttheorie und Kunstgeschichte erläutern. Zwar klang in wenigen Anmerkungen das kritische Subjekt als Handlungsträger des kunstkritischen Akts an. Zudem wurde auf die herausgehobene Bedeutung von Bewertungs-, Entscheidungs- und Beurteilungsprozessen sowie die spezifische Verfasstheit des ästhetischen Urteils hingewiesen. Diese Untersuchungslinien sollen nun noch einmal verstärkt im Vordergrund stehen. Daher werden in einem nächsten Schritt die folgenden Bestandteile der Kunstkritik vertieft:

Das grundlegende Verhältnis von ästhetischer Erfahrung und ästhetischem Urteil (Abschnitt 2.1.), ein Verständnis von kritischer Subjektivität (Abschnitt 2.2.) und die sprachlich überbrückte Differenz zwischen visueller und verbaler Darstellung (Abschnitt 2.3.).

⁷⁰ Albert Dresdner, *Die Entstehung der Kunstkritik im Zusammenhang der Geschichte des europäischen Kunstlebens* (= *Fundus Bücher*, Bd. 152), Amsterdam/Dresden 2001, S. 36.

2.1 Ästhetische Erfahrung und ästhetisches Urteil

Kunstkritik, so könnte vermutet werden, *kritisiert Kunst*. Ist es aber so einfach, den Gegenstand der Kunstkritik zu bestimmen? Die Herausgeberinnen und der Herausgeber des Bands *Gegen/Stand der Kritik* beschreiben die Ausgangsbedingungen für die kritische Methode. Diese „gründen sich in den Gegenstand sofern erst das Erfassen und Reden über den Gegenstand die Voraussetzungen des Erkennens selbst zu implizieren erlaubt“.⁷¹

Der Hinweis auf die Voraussetzung des Erkennens bedeutet, dass eine Kritik einen Gegenstand voraussetzt, um zugleich die Selbstreflexivität zu erfüllen, die anfangs anhand von Dresdners Definition entwickelt wurde.⁷² Dresdner definiert den Gegenstand der Kunstkritik als „zeitgenössische Kunst“⁷³, Elkins spricht von „art“⁷⁴, Klaus Honnef von „Kunstwerke[n]“⁷⁵, Kohle und Germer sprechen offener von einem (künstlerischen) „Angebot“.⁷⁶ Aus diesen Beschreibungen geht der Versuch hervor, einen Gegenstand zu bestimmen. Trotz der vielen Bezüge der Kunstkritik scheinen die angeführten Definitionen darin übereinzustimmen, was den Gegenstand der Kunstkritik betrifft. Der Gegenstand der Kunstkritik kann daher auch für diese Arbeit als Kunst im weitesten Sinne bezeichnet werden, wobei berücksichtigt werden muss, dass die Gegenstände der Kunstkritik der Hervorbringung des

71 Andrea Allerkamp, Pablo Valdivia Orozco, Sophie Witt (Hg.), „Einleitung“, in: dies., *Gegen/Stand der Kritik*, Zürich 2015, S. 11.

72 Der Gegenstand kann ebenso fiktiv, visionär oder imaginär sein, was vor allem für die literarische Ausgestaltung der Kunstkritik wichtig ist.

73 Albert Dresdner, *Die Entstehung der Kunstkritik im Zusammenhang der Geschichte des europäischen Kunstlebens* (= *Fundus Bücher*, Bd. 152), Amsterdam/Dresden 2001, S. 28.

74 Siehe James Elkins, „Art Criticism“, in: Jane Turner (Hg.), *The Grove Dictionary of Art*, New York 1996.

75 Klaus Honnef, *Kunstkritik heute. Texte zwischen Wertung und Werbung* (= *Schriften zur Kunstkritik*, Bd. 18), Köln/Deiningen 2008, S. 4.

76 Stefan Germer, Hubertus Kohle, „Spontaneität und Rekonstruktion: Zur Rolle. Organisationsform und Leistung der Kunstkritik im Spannungsverhältnis von Kunsttheorie und Kunstgeschichte“, in: Peter Ganz (Hg.), *Kunst und Kunsttheorie 1400–1900*, Wiesbaden 1991, S. 287–311, hier S. 310.

kritischen Subjekts sowie der sprachlichen Vermittlung bedürfen.⁷⁷ Bei großen unspezifischen Kunstbegriffen besteht die Gefahr, gleichzeitig auf alles und nichts zu verweisen. Grundsätzlich – und stark vereinfacht – lässt sich Kunst von ihrer Produktions- oder ihrer Rezeptionsseite aus beschreiben. Da hier Kunstkritiken untersucht werden, bietet es sich an, mit einem der Rezeption zugeneigten Kunstbegriff zu arbeiten.⁷⁸ Daher geht die vorliegende Untersuchung davon aus, dass Kunst ihren Betrachterinnen und Betrachtern eine Rolle zuweist, wobei der Grad ihrer Aktivierung je nach Kunstform und -kontext variieren kann.

Bislang wurde auf das Urteil als Prämisse der Kunstkritik eingegangen. Nun wird es darum gehen, die Spezifität des auf Kunst bezogenen Urteils zu verstehen und Subjekt und Objekt der Kunstkritik zueinander in Beziehung zu setzen. Auch die Betonung auf das Urteil bestärkt die kunstkritische Bezugnahme auf einen in der Rezeption begründeten Kunstbegriff. Kunst lässt sich aus der Perspektive der Kunstkritik als etwas definieren, das Deutungsmöglichkeiten eröffnet, die als Urteile immer zugleich Entscheidungsmöglichkeiten darstellen. Kunst zu reflektieren, sich mit ihr zu konfrontieren, führt zu einer selbstbezogenen Erfahrung des Subjekts als Subjekt. Diese Erkenntnis ermöglicht in der Folge die Entscheidung, die als Akt in der Lage ist, eine Unterscheidung herzustellen. Im entstehenden Spielraum der ästhetischen Erfahrung entsteht aber nicht nur ein Selbstbewusstsein. „Vielmehr“, schreibt Juliane Rebentisch,

erlebt sich das Subjekt hinsichtlich des ästhetischen Objekts als performativ, als hervorbringend, ohne dass sich die in ihm wirkenden Kräfte jedoch von ihm abziehen und als solche objektivieren ließen.⁷⁹

Die hier genannte Hervorbringung steht mit der Kunstkritik als „Organ des Publikums“ in Beziehung. Neben dem Verhältnis von Subjekt und Objekt – also demjenigen zwischen Kritikerin oder Kritiker und dem

77 Ferner ist auch der in dieser Arbeit notwendigerweise als Gegenstand der Kunstkritik konzipierte Begriff zu bestimmen. Es soll von „Kunst“ gesprochen werden, da dieser Begriff in der „Kunst“-Kritik selbst angelegt ist.

78 In Kapitel 4 wird der Kunstbegriff der Gegenwart reflektiert und zur Darstellung der poetischen Strategien der Kunstkritik vorbereitet.

79 Juliane Rebentisch, *Ästhetik der Installation* [2003], Frankfurt a. M. 2014, S. 285.

kritisierten Gegenstand – wird in dem Zitat auf die hervorbringende „Kraft“ der Kunstreflexion verwiesen.⁸⁰ Rebentisch spricht von „performativ“, wobei dieser Begriff für die Literaturwissenschaft von besonderem Interesse ist. Der Begriff „Performanz“ wurde 1955 von John L. Austin in *How to do things with words*, der Niederschrift seiner Vorlesungsreihe an der Harvard University, als Bestandteil der Sprechaktheorie geprägt.⁸¹ Austin nennt als Beispiel Eheschließungen, bei denen durch die Aussage des Pfarrers oder Standesbeamten rechtlich bindende Entscheidungen erfolgen. Seit Austins Definition erfährt der Begriff „Performanz“ eine zweite, von dessen ursprünglichen Einsatz getrennte Karriere.⁸² Kunstkritik stellt einen sprachlichen Rahmen bereit, um ästhetische Erfahrung hervorzubringen. Rebentischs Beschreibung verweist auf die aktive Rolle von Betrachterinnen und Betrachtern, die konstitutiv für kunstkritische Verfahren ist. Daher ist Kunstkritik performativ in dem Sinne, dass sie Erfahrungen, Sinneseindrücke und von der Kunst angeregte Gedanken in die Reflexion ein- und durch Sprache hervorbringt. Als Urteil ist diese Hervorbringung ein kritischer Akt. Die Bezeichnung als „performativ“ ist insofern von Interesse, als sie auf die Möglichkeit hinweist, Urteile als Sprechakte zu beschreiben. Kunstkritik ist ebenso wie das Betrachten von Kunst selbst ein in Bezug auf das Subjekt und dessen Erfahrung hervorbringender Akt.

Eine Auseinandersetzung mit der Kunstkritik kann davon ausgehen, dass die Beschreibung und Beurteilung eines ästhetischen Gegenstandes in erheblichem Maß auf die Verfasstheit der ästhetischen Erfahrung zurückgeht und mit dieser korrespondiert. Rebentisch schreibt dazu:

⁸⁰ Siehe Christoph Menke, *Kraft. Ein Grundbegriff ästhetischer Anthropologie*, Berlin 2017. Siehe auch Kapitel 4 in dieser Arbeit: Ohne an den Kraftbegriff anzuknüpfen, soll die These der poetischen Strategien vorgestellt werden, um dieses hervorbringende Potenzial kunstkritischer Äußerungen ins Zentrum zu rücken.

⁸¹ Siehe John L. Austin, *How to do things with words: the William James lectures delivered at Harvard University in 1955*, Cambridge, MA 1975.

⁸² Laut Erika Fischer-Lichte macht die Ästhetik des Performativen „die Wiederverzauberung der Welt vor allem durch eine Betonung der Selbstbezüglichkeit, durch einen Verzicht auf Verstehensleistungen erfahrbar und erlebbar“ (siehe dies., *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a. M. 2014, S. 362). Für Andreas Reckwitz steht die *Performance art* „seit den 1960er Jahren [...] paradigmatisch für die postmoderne Kunst insgesamt“ (siehe ders., *Die Erfindung der Kreativität. Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung*, Berlin 2012, S. 94). Reckwitz' Aussage dokumentiert die beeindruckende Karriere des Performanzbegriffs.

Die ästhetische Erfahrung ist ihrer selbstreflexiv-performativen Struktur nach konstruktiv auf das ästhetische Objekt bezogen; genauer auf jenen Prozess, der am Objekt zwischen Material und Bedeutung hin und her spielt.⁸³

Die ästhetische Erfahrung stellt die Grundbedingung des ästhetischen Urteils dar. Wie die Begriffsbestimmung gezeigt hat, ist der aus einer kritischen Subjektivität hervorgehende beurteilende Charakter einer der wiederkehrenden Bestimmungen der Kunstkritik. Diese Bestimmung setzt voraus, Kunst könne als ästhetisch aufgefasst und auf diese Weise erfahren werden. Insbesondere aber die rezeptionstheoretische Erarbeitung eines Kunstbegriffs macht dieses Verhältnis für den Verlauf der Argumentation anschlussfähig. Kunst – so lässt sich stark vereinfacht sagen – *wirkt*. Sie setzt Wahrnehmungsreize, die wie Rebentisch schreibt zwischen „Material und Bedeutung hin und her“ spielen.⁸⁴

Wie Elkins auf den evaluierenden Charakter der Kunstkritik hinweist, geht Honneth auf das Verhältnis zwischen Kritik und Urteil ein, das in der Kunstkritik zum Ausdruck kommt. Kunstkritik wäre weder ohne das eine noch das andere denkbar.⁸⁵ Mit dem Begriff der „ästhetischen Erfahrung“ ist es nun möglich – und notwendig –, das für die Kunstkritik zentrale ästhetische Urteil näher zu bestimmen. Da sich Kunstkritik insbesondere künstlerischer und ästhetischer Gegenstände annimmt, geht es bei ihr vordergründig um ästhetische Urteile, das heißt solche Urteile, die auf der Grundlage von ästhetischen Wahrnehmungen, Eindrücken oder Empfindungen formuliert werden. Das Wort „Ästhetik“ leitet sich von dem altgriechischen *aísthēsis* ab, das

83 Juliane Rebentisch, *Ästhetik der Installation* [2003], Frankfurt a. M. 2014, S. 285.

84 Die Bandbreite der Wahrnehmung reicht von visuellen, akustischen bis zu ideellen Kriterien. Siehe hierzu auch Kapitel 3 in dieser Arbeit.

85 Die für die Kunstkritik konstitutive Bindung von Kritik und Urteil ist insbesondere für die „experimentellen“ Schreibformen im Kunstfeld der Gegenwart von Bedeutung. Es ist anzunehmen, dass selbst in der Zurückweisung des Urteils und der Ablehnung der Prinzipien der Kunstkritik implizit Urteile auf Basis kritischer Subjektivität getroffen werden. Dass auch in der Ablehnung des Urteils ein Urteil begründet liegen kann, zeigt sich insbesondere in der „moralischen“ Kritik am Kunstmarkt oder dem Bedeutungsverlust der individuellen Stellung der Kritikerin oder des Kritikers.

mit „Wahrnehmung“ oder „Empfindung“ übersetzt werden kann und die Sinnlichkeit des Empfindens betont.⁸⁶

Wie die Entstehung der modernen Kunstkritik fällt das Aufkommen der Ästhetik als eigenständige philosophische Teildisziplin ins 18. Jahrhundert. Stefan Majetschak erklärt in diesem Zusammenhang, dass im 18. Jahrhundert ein „systematisches, philosophisches Nachdenken über die ästhetischen Urteilskompetenzen des Menschen [...], wie wir es seit Baumgarten kennen und in einem engeren Sinne als *Ästhetik* bezeichnen“ einsetzt.⁸⁷ In der Auseinandersetzung mit diesen Gedanken unternimmt die Ästhetik den Versuch, die Eigengesetzlichkeiten sinnlicher Anschauung zu analysieren und zu beschreiben. Diese Eigengesetzlichkeit stellt die nach Systematik strebende Philosophie der Aufklärung vor Schwierigkeiten. Denn die Eigengesetzlichkeit des ästhetischen Urteils entzieht sich die subjektive Empfindung universeller und rationaler Zuschreibungen.⁸⁸

Innerhalb der Philosophie der Aufklärung nimmt das Urteil einen zentralen, das ästhetische Urteil einen uneindeutigen bis widersprüchlichen Raum ein. Klinger betrachtet Kants wesentliche Neuerung darin, „alles Wissen in Akte des Urteilens“ zu gründen, woraus die Befähigung des Subjekts zur „Herstellung seiner Welt“ rührt:

Jene „kopernikanische Revolution“, die den Menschen mit der Herstellung seiner Welt qua Urteil betraut, sodass sich nun nicht mehr das Urteil nach der Welt, sondern umgekehrt die Welt nach dem Urteil richtet.⁸⁹

⁸⁶ Alexander Gottlieb Baumgarten (1714–1762) begründete die Ästhetik als philosophische Disziplin und entwickelte Grundlagen für eine Theorie der sinnlichen Erkenntnis.

⁸⁷ Stefan Majetschak, *Ästhetik. Zur Einführung*, Hamburg 2007, S. 11.

⁸⁸ Der Schriftsteller Enrique Villa-Matas bringt die Eigengesetzlichkeit des ästhetischen Urteils mit dem Titel seines Documenta-Romans *The Illogic of Kassel* auf den Punkt, der 2014 auf Spanisch und 2015 auf Englisch veröffentlicht wurde. Ders., *The Illogic of Kassel*. Übers. v. Anne McLean und Anna Milsom, London 2015. Vor allem diese sich einer nicht näher definierten Rationalität entziehenden Uneindeutigkeit macht das ästhetische Urteil für die literarische Darstellung interessant. So verweist z.B. die poetische Strategie der Traumbeschreibung Jean-Max Colards darauf, dass genau diese Dimension des ästhetischen Urteils auf dem Seziertisch der poetischen Befragung steht. Auch T.J. Clarks *The Sight of Death. An Experiment in Art Writing* zeichnet sich im Unterschied zur „regulären“ Arbeit des Kunsthistorikers als Tagebuch durch eine Absage an wissenschaftliche Objektivitätskriterien aus.

⁸⁹ Florian Klinger, *Urteilen*, Zürich/Berlin, S. 21f.

Diese Herstellung einer Welt qua Urteil ist auch für die Kunstkritik von Bedeutung, da sich im (Sprech-)Akt des Urteilens eine Entscheidung über die Gegenstände der Kunstkritik manifestiert. In diesem Zusammenhang ist das ästhetische Urteil spezifisch; es begründet sich radikal im Subjekt. Daher ist Kunstkritik eine in der kritischen Subjektivität begründete und aus dieser hervorgehende Verfahren. Kritiker seien laut Kant dazu aufgerufen, „in Sachen des Geschmacks den Richter zu spielen“.⁹⁰ Das ganze Zitat lautet:

Ein jeder muß eingestehen, daß dasjenige Urteil über Schönheit, worin sich das mindeste Interesse mengt, sehr parteilich und kein reines Geschmacksurteil sei. Man muß nicht im mindesten für die Existenz der Sache eingenommen, sondern in diesem Betracht ganz gleichgültig sein, um in Sachen des Geschmacks den Richter zu spielen.⁹¹

Kant versucht die Ambiguität des ästhetischen Urteils für das erkenntniskritische Projekt über die Konstruktion der Interessellosigkeit zu retten. Eine exakte Wissenschaft der ästhetischen Erfahrung sei für die Aufklärung unmöglich, da sie sich in der subjektiven Wahrnehmung begründet. Sie sei radikal subjektiv und erhebt die eigne Empfindung behelfsmäßig zum universellen Maßstab, worin sich die Legitimation des Urteils begründet. Diese Problematik begründe sich vor allem in den Bedingungen der Sprache, deren Instrumente nicht ausreichen, um die Empfindung adäquat wiederzugeben. Ein Zitat aus *Kritik der Urteilskraft* unterstreicht die Relevanz dieses Zusammenhangs. An dieser Stelle spricht Kant vom „Geist“ in seiner „ästhetische[n] Bedeutung“.⁹² Er sagt:

Nun behaupte ich, dieses Prinzip sei nichts anders, als das Vermögen der Darstellung ästhetischer Ideen; unter einer ästhetischen Idee aber verstehe ich diejenige Vorstellung der Einbildungskraft, die viel zu denken

⁹⁰ Auf den Begriff des „Geschmacks“ wird in dieser Arbeit nicht eingegangen, da der Begriff der ästhetischen Erfahrung für die Darstellung der Kunstkritik als literarisches Genre sowie poetischer Strategien der Kunstkritik vielversprechender erscheint. Die Wiedergabe – oder besser der Versuch einer Wiedergabe – ästhetischer Erfahrung kann in kunstkritischen Texten aufgezeigt werden.

⁹¹ Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft* [1790], Hamburg 2009, S. 50 [205].

⁹² Ebd., S. 201 [313].

veranlasst, ohne dass ihr jedoch ein bestimmter Gedanke, d. i. Begriff adäquat sein kann, die folglich keine Sprache völlig erreicht und verständlich machen kann.⁹³

Dieser uneindeutige Ort „ästhetischer Ideen“ soll ihm zufolge für das ästhetische Urteil durch die Interesselosigkeit ausgeglichen werden. Es sei eine mediale Unerreichbarkeit, die diese Unzulänglichkeit der Begriffe ausmacht. Die Einbildungskraft sei „folglich [für] keine Sprache völlig erreicht und verständlich [zu] machen“. Dieser Herausforderung nehmen sich poetische Strategien der Kunstkritik an. Sie verweisen auf die Momente, in denen ästhetische Urteile getroffen (oder zu treffen versucht) werden und sich die Ambiguität ästhetischer Urteile als sprachlicher Prozess sichtbar macht. Das literarische Genre der Kunstkritik zeigt sich also als dynamischer Rahmen, den Autorinnen und Autoren ausgestalten können.

2.2 Kritische Subjektivität

Die berühmte Rede von der kopernikanischen Revolution, die das Urteil innerhalb der Philosophie Kants ins Zentrum rückt, setzt das Subjekt als Ursprung des (ästhetischen) Urteils. Im Subjekt begründet sich, wie im Rückblick auf die Entstehungszeit der Kunstkritik im 18. Jahrhundert gezeigt wurde, die Abweichung von der Lehrmeinung der königlichen Akademie sowie das Formulieren von Urteilen nach den Maßstäben der Originalität und Innovation. Wie der Verweis auf die Stellung des Urteils in der Philosophie der Aufklärung zeigt, liegt das beurteilende Vermögen im Subjekt selbst, das qua seiner sprachlichen Ausdrucksfähigkeit zu nichts weniger als der Herstellung seiner Welt in der Lage ist.⁹⁴ Das Subjekt erfährt seine Handlungsfähigkeit,

⁹³ Ebd., S. 201f. [313].

⁹⁴ In dieser Arbeit wird aus der Auseinandersetzung mit den poetischen Strategien sowie der provisorischen Annäherung an theoretische und historische Kontexte der Kunstkritik ein sich aus dem Material ergebender Subjektbegriff entwickelt. Für weitere Bestimmungen kritischer Subjektivität siehe Christoph Menke, „Subjekt, Subjektivität“, in: Karlheinz Barck u. a. (Hg.), *Ästhetische Grundbegriffe*, Stuttgart/Weimar 2003, S. 734–787. Siehe auch ders., „The Aesthetic Critique of Judgement“, in: Daniel Birnbaum, Isabelle Graw (Hg.),

die sich durch eine Vielzahl von Aktivitäten vom Nachdenken bis zum Wahrnehmen auszeichnet.⁹⁵ In der Auseinandersetzung mit Kunst werden diese zu einer Kritik formuliert.

Das ästhetische Urteil ist wie die Kunstkritik selbst an das Subjekt gebunden. Die Ausführungen von Kohle und Germer haben gezeigt, dass Kunstkritik ihren Gegenstand als „gegenwärtig“ und „verfügbar“ konstruiert. Beate Söntgen führt die der Kritik vorangegangenen Wahrnehmungen und Gefühle als Effekte der Kunsterfahrung auf:

The subject experiences itself as a being capable not only of reflection, but equally of perception, sensation and feelings; a being that, as it engages with work of art and formulates its criticism, also observes itself and, in the best instances, incorporates these observations into the critical act.⁹⁶

Die ästhetische Erfahrung wird zur doppelten Konfrontation: einerseits mit einem Gegenstand, andererseits mit sich selbst. Dass diese Konfrontation auch für die Kunstkritik gilt, zeigt sich im Vergleich zur Kunstgeschichte: So setzt sich auch die kunsthistorische Forschung mit Kunst auseinander; das Ziel ist jedoch nicht, sich selbst im Werk zu finden, wie es Söntgen in ihrem Zitat über die Kunstkritik ausführt. „Art contemplation“, sagt sie, „allows to bundle the experience of self-confrontation, of encountering an object as well as another self, which is expressed by aesthetic principles presented in a work of art.“⁹⁷

Ein weiterer Aspekt, der begrifflich und in seiner Funktion für die Kunstkritik erfasst werden soll, ist die Handlungsfähigkeit des kritischen Subjekts im Kunstfeld. Kunstkritik entsteht wie bereits gesagt nicht im luftleeren Raum. Über Strategien kritischer Subjektivität agie-

The Power of Judgement: A Debate on Aesthetic Critique, Berlin 2010, S. 8–29; Christoph Menke, „Ästhetische Subjektivität: Zu einem Grundbegriff moderner Ästhetik“, in: Gerhart von Graevenitz (Hg.), *Konzepte der Moderne*, Stuttgart/Weimar 1999, S. 593–611.

⁹⁵ Wie bereits angedeutet kann in dieser Arbeit keine befriedigende Definition der „Wahrnehmung“ entwickelt werden. Es scheint jedoch notwendig, auf die Vielschichtigkeit der ästhetischen Erfahrung hinzuweisen, die eine Vielzahl von kognitiven Leistungen einschließt.

⁹⁶ Beate Söntgen, „Diderot, or the Power of Critique“, in: Isabelle Graw, Christoph Menke (Hg.), *The Value of Critique. Exploring the Interrelations of Value, Critique, and Artistic Labour*, Frankfurt a. M./New York 2019, S. 53–72, hier S. 53.

⁹⁷ Ebd., S. 54.

ren Kunstkritikerinnen und Kunstkritiker immer innerhalb dieses genannten Kunstfelds.⁹⁸ Die Betonung der Strategie soll verdeutlichen, dass der kunstkritische Akt keine isolierte, für sich selbst stehende Verfahren darstellt, sondern innerhalb eines sozial und ökonomisch strukturierten Felds stattfindet. Über kunstkritische Verfahren positionieren sich Kritikerinnen und Kritiker innerhalb dieses Felds; sie setzen sich für Künstlerinnen und Künstler, Kunstwerke oder -stile ein und formulieren Aussagen über das Kunstfeld. Diese Dimension klingt in Dresdners Rede von der „Macht“ der Kunstkritik an und in dem „Einfluss“, den die Kritikerin oder der Kritiker ausüben kann. Der Begriff der „Strategie“ verdeutlicht, dass die im bewertenden Subjekt stattfindenden Beurteilungsprozesse keine autonomen, selbstbezüglichen Tätigkeiten, sondern immer auch Feldoperationen sind. Die Strategien kritischer Subjektivität stehen mit den poetischen Strategien der Kunstkritik in Verbindung. Poetische Strategien beschreiben die Ansätze von Autorinnen und Autoren, die Möglichkeiten des literarischen Genres der Kunstkritik auszuschöpfen. So führen die poetischen Strategien (z.B. die Rahmung von *Promenade*, Dialog, Traum, essayistische Ausschweifung, Brief) eine Spürbarkeit der Zeichen vor, die auf die Mittel des ästhetischen Urteils verweisen. Insbesondere aufgrund der idealtypischen Typologisierung der Kunstkritikerin oder des Kunstkritikers sind die Mittel an die ökonomische, soziale und ideologische Verfassung des Kunstfelds gebunden. So streben Kunstkritikerinnen oder Kunstkritiker nach Autonomie und Spontaneität, sind – ob freiwillig oder nicht – flexibel und mobil, zeichnen sich durch hybride Berufsprofile und die Fähigkeit, Netzwerke zu bilden, aus.

In der literarischen Kunstkritik werden über poetische Strategien visuelle Eindrücke und ästhetische Erfahrung verhandelt. Diese Strategien verweisen auf die Stellung der Kritikerin oder des Kritikers innerhalb des Kunstfelds, das auch als Netzwerk gesehen werden kann. Die Strategie steht zugleich mit der Planung in Zusammenhang und

⁹⁸ Insbesondere in der institutionellen Auffassung des Dealer-Critic- oder des Market-Systems spielen „äußere Einflüsse“ eine herausgehobene Rolle. Hier wird jedoch argumentiert, dass der Unübersichtlichkeit des kunstkritischen Diskurses vor allem im Angesicht äußerer Umstände mit einer Bestimmung der Spezifität ästhetischer Urteile und der sie hervorbringenden poetischen Strategien zu begegnen ist.

beschreibt ein taktisches Vorgehen. Es ist dieses bedachte, innerhalb eines begrenzten Felds agierende Vorgehen, das der Begriff der „Strategie“ bezeichnet. Weniger seine militärische Tradition (so leitet sich der Begriff vom altgriechischen *strategía*, „Feldherrenkunst“, ab), sondern eher seine handelnde Positionierung steht hier im Vordergrund.⁹⁹

In dieser zweifachen Subjektivität – durch die Subjektivität der ästhetischen Erfahrung einerseits und durch die jeweils individuellen Interessen des innerhalb des Kunstfelds strategisch handelnden Subjekts andererseits – konzentrieren sich die inneren und äußeren Bedingungen und Möglichkeiten des Urteils. Daher ist die Vorstellung kritischer Subjektivität für die Kunstkritik zentral. Als Verfahren ist die Kunstkritik an handelnde und hervorbringende Subjekte gebunden, in denen die ästhetische Empfindung Reflexions-, Analyse- oder Beurteilungsprozesse in Gang setzt. Ästhetische Erfahrung materialisiert sich über kritische Subjektivität, da es innerhalb des Subjekts eine Regulationsinstanz benötigt. Diederich Diederichsen bringt die Bedeutung der subjektiven Erfahrung wie folgt auf den Punkt:

Die Fülle der subjektiven und nur als subjektiv erlebbaren und vorstellbaren Erfahrung steht etwa im Widerspruch zu den Objektivitäten eines Werks der Bildenden Kunst: seinem Warencharakter etwa, seiner Massenproduziertheit oder seiner Wiederholbarkeit. Im Werturteil versucht das Subjekt dieses Problem zu bewältigen, indem es selbst zu einer Allgemeinheit strebt: Es formuliert ein Urteil, das eine nachvollziehbare Begründung für sein eigentlich nicht nachvollziehbares Erlebnis liefert.¹⁰⁰

In Diederichsen Formulierung klingt die Stellung des ästhetischen Urteils in der Philosophie der Aufklärung nach. Er entwirft ein Konzept, welches zwischen den subjektiven und objektiven Dimensionen der ästhetischen Erfahrung vermittelt. Diederichsen schreibt ferner:

⁹⁹ Wobei auch die „Avantgarde“ als Vorhut ein aus der Militärgeschichte entlehnter Begriff ist, der im Kunstfeld und in der Kunstgeschichte eine große Bedeutung hat. Siehe z.B. Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt a. M. 1974.

¹⁰⁰ Diederich Diederichsen, „Akademismus, Visualismus, Fun. Der Vortrag von Belém“, in: *Texte zur Kunst*, Nr. 44 (2002), S. 29–36, hier S. 30.

„Als Subjekt registriert man nur Merkmale des Objekts.“¹⁰¹ Diese Registrierung verweist auf den Gegenstand der Kunstkritik und den Kontakt zwischen Kunstkritiker und Gegenstand; sie ruft Rebenitschs Formulierung der ästhetischen Erfahrung auf, die in „in ihrer selbstreflexiv-performativen Struktur nach konstruktiv auf das ästhetische Objekt bezogen [ist]; genauer auf jenen Prozess, der am Objekt zwischen Material und Bedeutung hin und her spielt“.¹⁰²

Vor allem diese aktivierende, handelnde Dimension kunstkritischer Verfahren ist für ein Verständnis kritischer Subjektivität sowie von poetischen Strategien zentral. Die durch die Verfahren der Kritik identifizierten Spielräume; Deutungs- und Entscheidungsmöglichkeiten werden hier durch das Subjekt gesetzt und genutzt.

2.3 Ekphrasis und Mediendifferenz

Neben ästhetischer Erfahrung, ästhetischem Urteil und kritischer Subjektivität stellt die in der Kunstkritik zutage tretende Mediendifferenz zwischen verbaler und visueller Darstellung von Kunst eine zentrale Bedingung kunstkritischer Definitionen und Verfahrensweisen dar. Diese Thematik behandelt Kapitel 3, wenn anhand der Salon-Kritiken Diderots gefragt wird, ob diese als „Beschreibungen“ aufzufassen sind. Wie mit Verweis auf die ambivalente Stellung des ästhetischen Urteils in der Aufklärung gezeigt wurde, rührt die Skepsis gegenüber dem ästhetischen Urteil auch aus den begrenzten Mitteln der Sprache.

Im Bereich der bildenden Kunst sind diese Erfahrungen zumeist sinnlich und visuell. Um eine Bearbeitung kunstkritischer Gegenstände zu ermöglichen, soll im Folgenden ein aus den Bildwissenschaften entwickelter Ekphrasisbegriff vorgestellt werden.¹⁰³ Das Verhältnis zwischen Kunstkritik und Bildbeschreibung ist ein wiederkehrendes Motiv innerhalb der Auseinandersetzung mit kunstkritischen Texten. Es ist zu hoffen, dass durch die Abgrenzung der beiden Konzepte eine Präzisierung

101 Ebd., S. 31.

102 Juliane Rebenitsch, *Ästhetik der Installation* [2003], Frankfurt a. M. 2014, S. 285.

103 Kunstkritik wird häufig in Verbindung zur Bildbeschreibung gesehen. Diderots Salon-Kritiken sind ein Zeugnis dieser Synonymsetzung, da die Kritiken auch als Salon-Beschreibungen bekannt sind.

der Verfahren kunstkritischer Texte erfolgen kann. In diesem Zusammenhang ist die Verschränkung von sinnlichen und visuellen Eindrücken für die Kunstkritik prägend, die wiederum die mediale Differenz zwischen zwei unterschiedlichen Darstellungsformen zu überbrücken versucht. Die Metapher der „Überbrückung“ weist als bildhafter Ausdruck auf die literarische Dimension der Kunstkritik, die in der sprachlichen Ausgestaltung dieser Differenz sowie der sprachlichen Wiedergabe ästhetischer Erfahrungen besteht. Sie verbindet, gibt wieder und stellt ihre eigene Konstruiertheit als Produkt einer poetischen Herstellung aus.

Wenn Kritik immer dort an Bedeutung gewinnt, wo sich Spielräume in Bezug auf Deutungs- und Entscheidungsmöglichkeiten eröffnen, beschreibt die literarische Dimension die vielfältige und dynamische Ausgestaltung eben dieser. Insbesondere das Verhältnis von Literatur und bildender Kunst stellt hierbei eine historische Konstante dar.¹⁰⁴ Im Zuge der Ausdifferenzierung der Medienwissenschaft hat auch die Bildwissenschaft an Bedeutung gewonnen. Innerhalb dieser Untersuchungsperspektive wird auf die enge Verbindung zwischen Bildtheorie und Ekphrasis hingewiesen. Innerhalb des Wechselverhältnisses von bildender Kunst und Literatur ist der Rekurs auf die Ekphrasis ein wiederkehrendes Motiv. Der Begriff leitet sich vom altgriechischen Wort *ekphrazéin* ab und bedeutet „Beschreibung“. Jüngere Definitionen wie zum Beispiel diejenige des amerikanischen Bildtheoretikers William John Thomas Mitchell beschreiben die Ekphrasis als „verbal representation of visual representation“.¹⁰⁵ Mitchell sagt über das auch auf die Kunstkritik übertragbare Verhältnis von Kunstgeschichte und Ekphrasis:

104 Ursprung dieser Debatte ist die Äußerung des Simonides, dass Poesie ein sprechendes Bild und ein Bild stumme Poesie sei; seit der Antike ist Simonides' Äußerung wiederkehrender Bezugspunkt. Siehe Gabriele K. Sprigath, „DAS DICTUM DES SIMONIDES: Der Vergleich von Dichtung und Malerei“, in: *Poetica*, Nr. 36, 3/4 (2004), S. 243–280. Die sich aus dem Wechselverhältnis der Künste sowie der Kunsttheorie der königlichen Akademie ergebende Nachahmungsdebatte unter dem Schlagwort *ut pictura poesis* spielt für die Kunstkritik und -theorie Diderots eine besondere Rolle wie Kapitel 3 in dieser Arbeit aufzeigt. Auch für T. J. Clarks in Kapitel 4 vorgestellten Text *The Sight of Death. An Experiment in Art Writing* ist das Verhältnis von Malerei und Sprache paradigmatisch. So zitiert er Poussins „Moy qui fais professions des choses muettes“ und bezeichnet sich selbst als Autor, dessen Profession im Gegenteiligen liege.

105 W. J. T. Mitchell, *Picture theory. Essays on verbal and visual representation*, London/Chicago 1994, S. 152.

Insofar as art history is a verbal representation of visual representation, it is an elevation of ekphrasen to a disciplinary principle. [...] visual representation cannot represent itself; it must be represented by discourse.¹⁰⁶

Er führt hier die Gedanken zur kritischen Subjektivität aus, indem er der Strategie der Bildbeschreibung eine Absicht und eine Art Verantwortung für die *stummen* Gegenstände zuspricht. Als Prinzip verweist die Ekphrasen für Mitchell auf den Ursprung sowie die Grundlage der Kunstgeschichte. Für die poetischen Strategien der Darstellung ästhetischer Urteile ist die Ekphrasen insofern von Bedeutung, da sie hilft, den Gegenstand zu beschreiben und hervorzubringen. Nach Fritz Graf ist die Ekphrasen

ein beschreibender Text, der das Mitgeteilte anschaulich [...] vor Augen führt. [...] Ekphrasen geschieht (1) von Lebewesen, (2) von Geschehnissen, (3) von Orten, (4) von Zeiten.¹⁰⁷

All diese Kriterien können in die Kunstkritik einfließen. Die Ekphrasen bietet ein bis weit ins 18. Jahrhundert hineinreichendes, aus der rhetorischen Tradition der Antike entliehenes, stabiles Gerüst, das die Bildbeschreibung zu einem zentralen Bestandteil kunstkritischer, aber auch -theoretischer oder literarischer Texte macht. Dennoch sind der Beschreibung von visuellen Eindrücken im weitesten Sinne Grenzen gesetzt, was die Ekphrasen für die literarische Kunstkritik wiederum interessant macht, da ihr Einsatz vor allem das Ausloten von Grenzen und die Darstellung der Ambiguität ästhetischer Urteile herleitet.¹⁰⁸ Ein Bild kann nicht eins zu eins in Sprache übersetzt werden, da im Versuch der Versprachlichung immer eine Differenz zu diesem bestehen bleibt. Gottfried Boehm äußert sich zu dieser Problematik wie folgt:

106 Ebd.

107 Fritz Graf, „Ekphrasen: Die Entstehung der Gattung in der Antike“, in: Gottfried Boehm, Helmut Pfotenhauer (Hg.), *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasen von der Antike bis zur Gegenwart*, München 1995, S. 143–155, hier S. 144.

108 Das Verhältnis von Kunstkritik und Ekphrasen müsste jedoch mit Bezug auf die Gegenwartskunst sowie die von Heffner angesprochene Allgegenwart von Reproduktionen eingehender bestimmt werden.

Moderne Bilder [...] sind deswegen nicht völlig unbeschreibbar. Sie favorisieren stattdessen einen anderen Typ sprachlicher Zuwendung, der sich seiner eigenen Grenzen sehr viel bewußter ist. Wenn sich das Bild im visuellen Vollzug erschließt, sein künstlerisches Sein sich erst im Akt der Wahrnehmung erfüllt, dann kann die Beschreibung nicht hoffen, in Worten ein stabiles Äquivalent, eine Art sprachliches Abbild zu schaffen. Wohl aber ist sie imstande, die Elemente, die Ausgangsbedingungen, die Tempi, die Rhythmen und Richtungen zu kennzeichnen, die sich für den Betrachter des Bildes ergeben, auch die semantisch faßbaren Momente vermag sie zu benennen.¹⁰⁹

Boehm beschreibt, dass sich eine „sprachliche Zuwendung“ der eigenen Grenzen bewusst sein kann. Zudem weist er deutlich auf die Wahrnehmung – den visuellen Vollzug – hin, was seine Ausführung anschlussfähig macht. Dieses aus der Mediendifferenz zwischen Bild und Sprache, aber auch der Wiedergabe ästhetischer Erfahrung hervorgehende Spannungsfeld kann mithilfe von literarischen Verfahren ausgestaltet, verstärkt oder befragt werden. Boehm nennt hierfür zentrale Aspekte. So spiele die *descriptio* in der Rhetorik eine große Rolle. Sie „erschafft Erfahrungen von hoher Intensität, in denen der Leser mit dem geschilderten Sachverhalt dicht zusammenrückt“.¹¹⁰ Das Ziel der Ekphrasis liege darin, die Anschaulichkeit zu erhöhen. Graf grenzt die Ekphrasis vom bloßen Bericht ab: „[...] dieser enthält nämlich eine bloße Darstellung des Objekts, jene versucht die Hörer zu Zuschauern zu machen.“¹¹¹ Boehm hebt in diesem Zusammenhang die „Evokationskraft des Ikonischen“ sowie die „Aussagefähigkeit der Sprache“ hervor.¹¹² Darüber

109 Gottfried Boehm, „Bildbeschreibung. Über die Grenzen von Bild und Sprache“, in: Gottfried Boehm, Helmut Pfotenhauer (Hg.), *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*, München 1995, S. 23–40, hier S. 27.

110 Ebd., S. 35.

111 Fritz Graf, „Ekphrasis: Die Entstehung der Gattung in der Antike“, in: Gottfried Boehm, Helmut Pfotenhauer (Hg.), *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*, München 1995, S. 143–155, hier S. 145.

112 Gottfried Boehm, „Bildbeschreibung. Über die Grenzen von Bild und Sprache“, in: Gottfried Boehm, Helmut Pfotenhauer (Hg.), *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*, München 1995, S. 23–40, hier S. 28.

hinaus komme der Bildbeschreibung eine deiktische Funktion zu: Bildbeschreibungen seien dann „optimiert, wenn sie mehr zu sehen geben“.¹¹³

Der Sprache kommt so eine Zeigefähigkeit zu, die mit der Darstellung des Bilds konvertiert. Die Wahrnehmung der Kunst manifestiert sich für das kritische Subjekt als ästhetische Erfahrung; in der sprachlichen Wiedergabe kommt ein hervorbringender Charakter zum Vorschein, der sowohl der Bildbeschreibung als auch der Kunstkritik inhärent ist. Diese Fähigkeit drückt sich in der poetischen Funktion der Sprache aus. Literarische Kunstkritik zeigt und bringt hervor, jedoch anders als von der Theorie der Ekphrasen vorgesehen. Literarische Kunstkritik, wie sie in der vorliegenden Arbeit vorgestellt wird, lässt sich nicht lediglich auf ihre bloße Deixis zur transparenteren Darstellung von Kunst reduzieren. Zusätzlich verkompliziert literarische Kunstkritik das ästhetische Urteil, widersetzt sich der behelfsmäßigen sprachlichen Nachahmung des Gegenstands, in dem sie sich als eigenständiger literarischer Ausdruck konstituiert.

Boehm spricht von einer die „Erkenntnis öffnende[n] Kraft der Deixis“, die dazu führe, „daß der gezeigte Gegenstand sich zeigt“.¹¹⁴ In Hinblick auf die literarische Kunstkritik müsste gesagt werden, dass der Gegenstand sich erstens angesichts der Vorgaben des kritischen Subjekts und zweitens angesichts der Möglichkeiten und Grenzen der Sprache zeige. Wie groß der Unterschied zwischen literarischer Kunstkritik und der Ekphrasen jedoch ist, veranschaulicht ein weiteres Zitat. So nennt Boehm als Aufgabe der Ekphrasen, die Wirkungsweise eines Bilds aufzuzeigen:

Jede gute Ekphrasen besitzt das Moment der Selbsttransparenz: sie bläht sich in ihrer sprachlichen Pracht nicht auf, sondern macht sich durchsichtig im Hinblick auf das Bild. Sie hilft damit dem Blick auf die Sprünge, weist ihm die Wege, die nur er allein zu Ende gehen kann.¹¹⁵

113 Ebd., S. 40.

114 Ebd., S. 39.

115 Ebd., S. 40.

Wie insbesondere in Kapitel 3 anhand der Lektüre von Diderots Salon-Kritiken noch gezeigt werden soll, widerspricht literarische Kunstkritik den hier genannten Anforderungen bzw. geht über sie hinaus. Sie bläht sich in ihrer ganzen sprachlichen Pracht auf. Sie verdeckt, verwischt und überschreibt ihren Gegenstand, springt von einem zum anderen und weist an manchen Stellen nirgendwo hin außer auf den uneindeutigen Ort des ästhetischen Urteils.

Mitchell geht davon aus, dass Bilder einen starken Bezug zum Rezipienten aufweisen und ergänzt die rezeptionstheoretische Annäherung an Kunst. Der eindrücklichste Merksatz, der in Bezug auf die Ekphrasis bereits erwähnt wurde, lautet „verbal representation of visual representation“¹¹⁶. Die übersetzten Eindrücke können vielfältiger Natur sein. Vor allem im Kontext der dynamischen Gegenwartskunst operiert Kunstkritik mit einer Vielzahl visueller Darstellungen und sinnlicher Eindrücke. Dieses Verhältnis ist für das Verständnis der literarischen Kunstkritik zentral, da sich im Verhältnis zwischen ästhetischer Erfahrung und Sprache eine Spannung entfaltet, die von den Subjekten eigenständig interpretiert und auf Grundlage eigener Ziele ausgestaltet werden kann.¹¹⁷

Dieses Spannungsverhältnis der medialen Differenz begründet neben dem ästhetischen Urteil sowie der kritischen Subjektivität die literarische Dimension kunstkritischer Verfahren. Für die Differenz zwischen visueller und sprachlicher Darstellung verwendet Mitchell auch den Begriff der „Andersartigkeit“ („otherness“), welcher durch die Ambivalenz der Übersetzung dargestellt werden soll. Er schreibt:

The “otherness” of visual representation from the standpoint of textuality may be anything from a professional competition (the paragone of poet and painter) to a relation of political, disciplinary or cultural domination

¹¹⁶ W.J.T. Mitchell, *Picture theory. Essays on verbal and visual representation*, London/Chicago 1994, S. 152.

¹¹⁷ Aus diesem Grund spielt der Begriff der „Strategie“ kritischer Subjektivität eine Rolle, da es dieser Begriff ist, der die individuellen Feldoperationen verständlich macht und es erlaubt, das Navigieren von Kunstkritikerinnen und Kunstkritikern innerhalb des Kunstfelds nachzuvollziehen.

in which the “self” is to be understood to be an active, speaking, seeing subject, while the “other” is protected as a passive, seen, and (usually) silent object.¹¹⁸

Wenn sich eine Kritikerin oder ein Kritiker einer Visualisierungsstrategie bediene, zum Beispiel im Rahmen einer ekphratischen Beschreibung, führe das zur Paradoxie, dass die Kritikerinnen oder der Kritiker „die Unmittelbarkeit des ästhetischen Erlebens in Formen der Vergewärtigung umschreiben, d. h. literarisch vermitteln muss“.¹¹⁹ Margrit Vogt bezeichnet diese Vermittlung als Verschränkung von visueller Wahrnehmung und verbaler Explikation.¹²⁰ Für Bilder zu sprechen bedeutet nicht nur, sie zu zentrieren und zu würdigen, sondern eine Interpretation durchzusetzen.¹²¹

Die Überbrückung der medialen Differenz gewinnt im Zuge der technischen Reproduzierbarkeit eine neue Bedeutung, welche die Kunstkritik fundamental verändert. Wenn Kunstwerke innerhalb weniger Millisekunden über eine digitale Bildsuche aufgerufen werden kön-

118 J. W. T. Mitchell, *Picture theory. Essay on Verbal and Visual Representation*, London/Chicago 1994, S. 157.

119 Ebd.

120 Margrit Vogt, *Von Kunstworten und -werten. Die Entstehung der deutschen Kunstkritik in der Periode der Aufklärung*, Berlin 2010, S. 332. Das Zitat in Gänze lautet: „Unter dem Einfluss der aufklärerischen periodischen Kunstberichterstattung wird von nun an die Verbindung von visueller Wahrnehmung und verbaler Explikation unabdingbar für das Verstehen und Genießen von Kunst. Indem sie Betrachtung und Verbalisierung verschränkt, etabliert sich die Kritik als eigentlicher Zweck des Kunstwerks.“

121 Der Hinweis auf die Interpretation erinnert an Arthur Dantos Kunsttheorie. Carrier fasst diese in seinem Buch *Art Writing* folgendermaßen zusammen: „Danto’s cases involve relating a physical object, whose nature as such is not in question, to a written interpretation.“ David Carrier, *Artwriting*, Amherst 1987, S. 5. Ein weiteres Zitat Carriers sei an dieser Stelle erwähnt, das „Art Writing“, wie er es auffasst, in die Nähe zu Hayden Whites Argumenten aus *Metahistory* setzt: „We should admit, though, that an account of abstract arguments tells only part of the story. One goal of interpretation is to analyse the artwork truthfully, but in the practice of artwriting, the notion of truth is highly complex.“ Ebd., S. 12f. In *Metahistory* formuliert White in Auseinandersetzung mit historischen und philosophischen Arbeiten des 19. Jahrhunderts, u. a. von Jules Michelet, Friedrich Nietzsche, Alexis de Tocqueville, Karl Marx und Jacob Burckhardt, die These, historische Arbeiten seien generell narrativ strukturiert und enthalten literarische Passagen, da sie eine kohärente und geordnete Repräsentation von Ereignissen oder Entwicklungen in einem Zeitraum auszudrücken beabsichtigen. Siehe Hayden White, *Metahistory: the historical imagination in nineteenth century Europe*. Baltimore/London 1975.

nen, bedarf es keiner sprachlichen Nacherzählung des Werks mehr, die für die Kunstkritik einen zentralen Bestandteil ausmacht. Einen Beitrag zu diesem Verhältnis liefert auch James A. W. Heffernan.¹²² Er arbeitet ein in der Kunstkritik zum Ausdruck kommendes Spannungsfeld zwischen visueller und verbaler Darstellung auf. Dabei macht er auf eine mediale Besonderheit der Bildbeschreibung und -würdigung aufmerksam: Durch die Möglichkeit der technischen Reproduktion sei eine veränderte Situation eingetreten, durch die die *bloße* Ekphrasis eine grundsätzlich geringere Bedeutung bekomme. „In our own time, such rhetorically vivid description of pictures might seem both overwrought and dated.“¹²³ Mit Bezug auf Michael Baxandall schreibt er:

The discourse of art criticism has been fundamentally changed by the ever-growing availability of reproductions – from engravings in the eighteenth century to colored slides and photographs, and now digitalized pictures in the twentieth. Reproductions make descriptions redundant.¹²⁴

Es ist darüber hinaus sinnvoll, sich vor Augen zu führen, dass die Möglichkeit der technischen Reproduzierbarkeit im Vergleich zur historischen Dimension der Bildbeschreibung eher jüngeren Datums ist und seit der Erfindung der Fotografie im 19. Jahrhundert besonderer Berücksichtigung bedarf.

2.4 Kunstkritik als literarisches Genre

Kunstkritik ist keine Gattung, die sich durch formale oder systematische Vorgaben eingrenzen lässt. Um diese Losgelöstheit zu unterstreichen, wird in hier ein Genrebegriff zur Beschreibung literarischer Kunstkritik vorgeschlagen, der sich durch fluide Grenzen und poetische Strategien seiner Textformen konstituiert. Die Zuschreibung von definierten Kri-

122 Siehe James A. W. Heffernan, *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago 1993.

123 James W. Heffernan, „Speaking for pictures: The rhetoric of art criticism“, in: *Word & Image*, Nr. 15/1 (1999), S. 19–33, hier S. 20.

124 Ebd.

terien dient dem Zweck der Festschreibung von Texteigenschaften. Mit der Darstellung der Kunstkritik als literarischem Genre ist es möglich, so ist zu hoffen, eine handhabbare Übersicht in die Disparität kunstkritischer Verfahren sowie der mit Kunstkritik verbundenen Diskurse zu bringen. Dafür soll keine Klassifikation aller jemals geschriebenen oder im globalen Kunstfeld der Gegenwart produzierten Kunstkritiken vorgestellt werden. Im Gegenteil: Es soll eine Konzentration auf ein spezifisches Verständnis *literarischer* Kunstkritik erfolgen.

Wie die eingangs zitierte Definition Dresdners zeigt, nach der Kunstkritik eine selbstständige literarische Gattung sei, stellt der Rückgriff auf die im weitesten Sinne als „literarisch“ beschriebene Funktionsweise der Kunstkritik eine häufig zu beobachtende Einordnung dar. Eine Untersuchung dieser oberflächlichen Rückbezüge wäre eine eigene Studie wert. Ein Beitrag des Soziologen Walther Müller-Jentsch¹²⁵ bezeugt diesen beinahe leichtfertigen Umgang mit dem Attribut „literarisch“, der auch in vielen anderen Beiträgen über literarische Kunstkritik zu beobachten ist. Müller-Jentsch und Dresdner berücksichtigen die Eigengesetzlichkeit literarischer Sprache kaum. Daher gilt in Konsequenz jede Kunstkritik als „literarisch“ und Kunstkritik sowie Literatur werden synonym verwendet. So heißt Müller-Jentschs Beitrag zwar „Kunstkritik als literarische Gattung“, worin aber das Literarische der Kunstkritik besteht und was sie als spezifische Gattung von anderen Textarten über Kunst unterscheidet, bleibt bei ihm unklar.¹²⁶

Die Grenze zwischen „sprachlich“, „literarisch“ und „poetisch“ ist näher zu bestimmen. Ein sprachliches Urteil über Ästhetik ist nicht mit einem literarischen identisch. Die literarische Kunstkritik ist nicht alltagstauglich¹²⁷, sie ist von journalistischen „Gebrauchstexten“ oder

125 Walther Müller-Jentsch, „Kunstkritik als literarische Gattung. Gesellschaftliche Bedingungen ihrer Entstehung, Entfaltung und Krise“, in: *Berliner Journal für Soziologie*, Nr. 22/4 (2013), S. 540–568.

126 Diese Beobachtung spricht der soziologischen oder historischen Übersichtsdarstellung nicht ihr Existenzrecht ab. Im Gegenteil: Sie bietet die Möglichkeit, Zusammenhänge zu identifizieren und sich einem Untersuchungsgegenstand anzunähern. Die Literaturwissenschaft täte gut daran, ihren Gegenstand selbstbewusst gegen Vereinfachung zu verteidigen und auf ihre notwendige Funktion innerhalb der Kunstwissenschaften hinzudeuten.

127 Siehe Viktor Šklovskij, „Die Kunst als Verfahren“, in: Jurij Striedter (Hg.), *Russischer Formalismus: Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*, 5. Auflage, München 1994, S. 3–35.

kunsttheoretischen Überlegungen (die auch ästhetische Urteile oder Urteile über Ästhetik enthalten können) zu unterscheiden. In der literarischen Kunstkritik markiert die poetische Funktion der Sprache den ambivalenten Ort des ästhetischen Urteils. In ihr wird die Darstellung des kritischen Moments der Entscheidung als *krisis* bezeichnet. „Poetisch“ ist hierbei ein weiterer Begriff, um die Überkategorie des literarischen Genres kleinteiliger und hinsichtlich ihrer Funktionsweise beschreiben zu können. Aus diesem Grund werden in dieser Arbeit poetische Strategien identifiziert, die literarische Kunstkritiken strukturieren und die Hervorbringung des ästhetischen Urteils anleiten.¹²⁸

Das Ausschöpfen ästhetischer Spielräume sowie die Deutung und Beurteilung künstlerischer Gegenstände sind sprachliche Herausforderungen. Laut Roman Jakobson zeichnet sich die poetische Funktion der Sprache durch eine „Spürbarkeit der Zeichen“ aus; in der poetischen Funktion macht sich die Botschaft selbst zum Thema.¹²⁹ In der literarischen Kunstkritik zeigen sich der Ort und der Prozess des Urteils als *krisis*, worauf unzählige textliche Signale verweisen, die oft in einem ermüdenden Lektüreeindruck münden.

In ihrer überbordenden sprachlichen Ausgestaltung unterscheidet sich literarische Kunstkritik von ihrer journalistischen oder akademischen Spielart, die durch Konventionen und Notwendigkeiten bedingt ist. Literarische Kunstkritik ist daher nicht alltagstauglich, im Gegenteil: Sie macht es jenen, die nach kategorischen Urteilen suchen, schwer. Literarische Kunstkritik führt in die Grauzonen ästhetischer Erkenntnis, da sie den Ort des ästhetischen Urteils nicht nur widersprüchlich auslotet, sondern die von Jakobson beschriebene Spürbarkeit der Zeichen auf ihre sprachlichen Grenzen aufmerksam macht. Sie entwirft eine ästhetische Urteilsfindung als sprachlichen Prozess und die poetischen Strategien als Methode, die sich auch von weiteren etablierten Formen kunstkritischer Praxis in Kunstwissenschaft und

128 Ebenso aufschlussreich ist Christel Frickes Studie *Zeichenprozess und ästhetische Erfahrung*, München 2001, die von der These ausgeht, dass Kunstwerke per se Zeichenprozesse in Gang setzen und erst auf dieser Grundlage einer Form ästhetischer Erfahrung zugänglich sind.

129 Roman Jakobson, „Linguistik und Poetik“ [1960], in: ders., *Poetik: Ausgewählte Aufsätze 1921–1971*, Frankfurt a. M. 1979, S. 83–121, hier S. 92f.

ästhetischer Theoriebildung unterscheidet. Die poetische Sprache ist von anderen Sprachweisen abzugrenzen. „Sie hat keine vordergründig mitteilbare Funktion, sondern sie besitzt eigene Struktur und selbständigen Wert.“¹³⁰

Dennoch besteht eine Herausforderung vor allem darin, die Kunstkritik als literarisches Mittel zur Hervorbringung von ästhetischen Urteilen auf der Grundlage ästhetischer Erfahrung zu bestimmen. Für das Verständnis der vorliegenden Arbeit ist es daher relevant, das spezifische Interesse an der literarischen Verfahrensweise von Kunstkritik vorzustellen. Die Untersuchung soll dabei nicht als eine austauschbare Metapher für im weitesten Sinne „originelle“ oder „schön lesbare“ Texte über Kunst verstanden werden.

Gleichzeitig soll das Interesse an der literarischen Verfahrensweise von Kunstkritik auch von Literatur über Kunst abgegrenzt werden. Diese Abgrenzung zwischen literarischer Kunstkritik und anderen literarischen Texten (wie z.B. Romanen) zeigt sich in der Auswahl der in Kapitel 5 vorgestellten Autorinnen und Autoren. Es ist naheliegend, das Verhältnis von Literatur und Kunstkritik über die Ahnengalerie großer Schriftsteller oder Publizisten wie Diderot über Émile Zola und Charles Baudelaire bis Oscar Wilde und John Ruskin zu beschreiben.¹³¹ Zudem erschienen im 19. Jahrhundert Romane, die Kunstwerke oder das Kunstfeld thematisieren. Für diese Arbeit wurden Autorinnen und Autoren ausgewählt, die sich nicht primär als Schriftstellerinnen oder Schriftsteller sehen. Ihre Haupttätigkeit mag zwar im Schreiben über Kunst bestehen, ihr Selbstverständnis ist jedoch nicht durch den institutionellen Rahmen des Literaturfelds, sondern durch denjenigen

130 Ivo Braak, Martin Neubauer, *Poetik in Stichworten*. 7., überarbeitet und erweiterte Auflage, Unterägeri 1990, S. 17.

131 Während der Recherche trat wiederholt die Frage nach der Notwendigkeit des Rückbezugs auf literarische Vorläufer auf. Gleichzeitig entstand die Auswahl des Korpus sowie der Aufbau der Arbeit aus dem Versuch, die Möglichkeiten gegenwärtiger kunstkritischer Praxis im Angesicht eines entgrenzten und offenen Kunstbegriffs zu reflektieren. Aus diesem Grund wird in Kapitel 2 Diderot als prominenter Autor aus der Anfangszeit der literarischen Kunstkritik vorgestellt. In Kapitel 5 werden mit Jean-Max Colard, Chris Kraus, Brian Dillon, Lynne Tillman und T. J. Clark fünf Autorinnen und Autoren vorgestellt, die es ermöglichen, die Frage nach der literarischen Kunstkritik aus dem Kunstfeld der Gegenwart heraus zu beantworten und interdisziplinäre Forschungsperspektiven zu erschließen.

des Kunstfelds geprägt. Aus diesem Grund ist der Rückgriff auf poetische Strategien eine sich aus dem Versuch der Wiedergabe ästhetischer Erfahrung ergebende Konsequenz. In diesem Zusammenhang wird wiederholt auf die Unmittelbarkeit der ästhetischen Erfahrung auf Basis der Verfügbarkeit und Gegenwärtigkeit eines kritisierten Gegenstands zurückgegriffen, die Autorinnen und Autoren vor die Herausforderung stellt, eine eigene Sprache zu finden. Die Schwierigkeit dieses Prozesses wurde unter Verweis auf die ambivalente Stellung des ästhetischen Urteils in der Philosophie der Aufklärung sowie der Mediendifferenz zwischen visueller und verbaler Darstellung aufgeführt. Daher führt die literarische Kunstkritik das Scheitern des ästhetischen Urteils vor.

Wie zuvor angedeutet besitzt die Kunstkritik auch eine inhaltliche Überschneidung mit den Textformen der Kunstgeschichte und Kunsttheorie. Untersuchung, Wertung und Beeinflussung von Kunstwerken, wie Dresdner schreibt, machen weder ein Alleinstellungsmerkmal aus noch bieten sie vorläufige Anhaltspunkte zu einer literarischen Gattungs- oder Genrebestimmung. Wie hinsichtlich der unscharfen Abgrenzung von Kunstkritik zu Kunstgeschichte und Kunsttheorie gezeigt wurde, bietet die Bewertung den besten Anhaltspunkt, um Kunstkritik von anderen auf Kunst bezogenen Schreibweisen und -formen vorläufig abzugrenzen. Gegenstand der Kunstkritik ist Kunst, wobei kein geschlossener Kunstbegriff vorausgesetzt werden soll. Die ästhetische Erfahrung geht vom Objekt aus, sie ist mit Rebentisch „selbstreflexiv-performativ“. Als Prozess spielt die ästhetische Erfahrung „am Objekt zwischen Material und Bedeutung hin und her“¹³². Das Urteil erschafft so den ureigenen Maßstab, nach dem sich die Welt richtet. Das kritische Subjekt registriert auf das Objekt bezogene Empfindungen und formuliert aus diesen heraus eine Kritik über Kunst. Diederichsen benennt im Rückgriff auf Kant jene zentrale Besonderheit, wonach es sich beim ästhetischen (Wert-)Urteil um „eine nachvollziehbare Begründung für sein eigentlich nicht nachvollziehbares Erlebnis“ handelt.¹³³ Worin begründet sich nun aber die literarische Dimension der Kunstkritik?

132 Juliane Rebentisch, *Ästhetik der Installation* [2003], Frankfurt a. M. 2014, S. 285.

133 Diederich Diederichsen, „Akademismus, Visualismus, Fun. Der Vortrag von Belém“, in: *Texte zur Kunst*, Nr. 44 (2002), S. 29–36, hier S. 30.

Als Kunst der Beurteilung steht der Ursprung der Kritik mit dem Verb *krinein*, dem bedeutungsschweren Wortfeld „scheiden“, „trennen“, „auswählen“ und „entscheiden“ in Verbindung. Mit der poetischen Funktion der Sprache tritt eine selbstreflexive Ebene in die Wiedergabe der ästhetischen Erfahrung, die gleichzeitig als *poiesis* auf die hervorbringende, erschaffende Qualität der Sprache verweist. Diese drückt sich in einer Spürbarkeit der Zeichen aus, die auf den spezifischen Entscheidungsmoment des Urteils als *krisis* hinführt. Literarische Kunstkritik gibt somit das ästhetische Urteil in seiner Ambivalenz wieder. Dabei ist die literarische Kunstkritik stärker als die Kunsttheorie und die Kunstgeschichte an Strategien kritischer Subjektivität gebunden.

Mit Verweis auf die Wortbedeutung der Kritik als „teilen“ und „unterscheiden“ wurde die herstellende Dimension des ästhetischen Urteils bereits aufgeführt und auch die Kritikerin oder der Kritiker als Subjekt dieses Prozesses identifiziert. Die literarische Dimension der Kunstkritik lässt sich aus den bis zu diesem Zeitpunkt vorgestellten Prämissen erläutern:

- Sie gründet auf einem grundsätzlichen Bezug zwischen Subjekt und Objekt, wobei deren Verhältnis zueinander mithilfe der philosophischen Kritik umschrieben wird. Etwas zu kritisieren bedeutet: eine Entscheidungsmöglichkeit zu identifizieren und sich auf Grundlage eigenständiger Vorstellungen und Ideen zu ihr zu verhalten. Hierbei kommt dem Subjekt eine aktive Rolle zu. Diese aktive Rolle setzt als kritische Subjektivität die für die Kunstkritik zentralen Verfahren der Beschreibung, Analyse und Beurteilung in Gang. Das Verhältnis zwischen Kunst und Subjekt ist spannungsgeladen und berücksichtigt sowohl die Sinnlichkeit der ästhetischen Erfahrung als auch die theoretischen, historischen oder ideellen Vorstellungen, die den Prozess der Beurteilung bestimmen.
- Mit Verweis auf die Bildtheorie wurde das Entstehen für visuelle Darstellungen im weitesten Sinne als aktiver Übersetzungsprozess beschrieben, der die mediale Differenz zwischen Bild und Sprache überbrückt. Dieser Prozess ist an die begrenzten strukturellen Möglichkeiten der Sprache selbst, aber auch an die Sprachfähigkeit des Subjekts gebunden, seine Überlegungen und Erfahrungen zu verbalisieren.

Die Verbindung von Literatur und Kunstkritik genauer zu bestimmen, führt zur Darstellung der Kunstkritik als literarischem Genre.¹³⁴ Kunstkritische Gegenstände können von Text zu Text variieren. Es fällt schwer, von der Kunstkritik im universalisierenden Singular zu sprechen. Die Heterogenität und Disparität dieses Genres verleiten dazu, die Kunstkritik als unbestimmbar anzunehmen. Dennoch werden im Rahmen dieser Arbeit konstitutive Gemeinsamkeiten ausfindig gemacht. Intertextualität und Hybridität sind für die literarische Ausgestaltung zentral. Die Kunstkritik stellt einen komplexen Untersuchungsgegenstand dar, der sich am besten mit einem dynamischen Genrebegriff jenseits essentialistischer Zuschreibungen und strenger Konventionen beschreiben lässt.¹³⁵ Wie der amerikanische Kunstkritiker Robert Storr sagt zielt Kunstkritik nicht zwangsläufig darauf ab, Literatur zu sein; eine literarische Form sei sie aber zweifelsohne.¹³⁶

134 Die enge Bindung zwischen Literatur und Kunstkritik zeigt sich allein durch die auffallend vielen Schriftsteller, die die Geschichte der Kunstkritik maßgeblich geprägt haben. Vor dem Hintergrund der berühmten Salon-Beschreibungen von Diderot über Baudelaire bis zu den literarischen Versuchen der Avantgarden, die künstlerischen Entwicklungen ihrer Zeit in Worte bringen, ist nicht anzunehmen, dass diese Bindung heute weniger stark ausgeprägt ist.

135 Die von Jacques Derrida in *La loi du genre* (1980) vorgeschlagenen Formulierungen zur Kontaminierung des Genres sind für die Kunstkritik anschlussfähig. So geht Derrida von der Unmöglichkeit aus, verschiedene Genres nicht zu vermischen. Auf diese Weise ist *La loi du genre* ein „Prinzip der Kontamination, ein Gesetz der Unreinheit, eine Ökonomie des Parasitären“. Siehe hierzu Jacques Derrida, „Das Gesetz der Gattung“ [1980], in: ders., *Gestade*, Wien 1994, S. 245–284, hier S. 252. Für die Kunstkritik bedeutet dieses Grundlegende Prinzip der Vermischung, dass Kunstkritik immer zwar Kunstkritik ist, aber auch Anteile anderer literarischen Genres hat.

136 „Criticism may not necessarily be or even aspire to be literature, but it is a literary form.“ Robert Storr u.a., „Round Table: The Present Conditions of Art Criticism“, in: *October*, Nr. 100 (2002), S. 200–228, hier S. 224.

2.5 Zusammenfassung

Die in Kapitel 2 entwickelten begriffliche Grundlagen werden im Verlauf der weiteren Untersuchung beibehalten.

1. Aus dem Begriff der „Kunstkritik“ ergibt sich, dass innerhalb der Argumentation von „Kunst“ gesprochen wird. Es ist hier nicht Ziel der methodologischen und argumentativen Konzeption, Kunst(-kritik) endgültig zu definieren.
2. Unterschiedliche Definitionen der „Kunstkritik“ weisen auf ihre enge Verbindung zur Kategorie des Urteils und der Bewertung hin. Zudem wird vielfach auf eine nicht weiter bestimmte „literarische“ Dimension verwiesen. Was aber ist an Kunstkritik „literarisch“?
3. Um diese Frage sowohl theoretisch als auch anhand von kunstkritischen Texten zu beantworten, werden Kriterien für eine offene Genrebezeichnung entwickelt. Zu diesen zählen:
 - kritische Subjektivität,
 - Differenz zwischen visueller und verbaler Darstellung,
 - ästhetische Erfahrung,
 - Ambiguität des ästhetischen Urteils,
 - poetische Strategien als verbindendes Element dieser Kriterien.
4. Ästhetische Erfahrung ist sprachlich schwer darstellbar; in ihrer Verbindung zur Einbildungskraft ist sie durch „keine Sprache völlig erreicht und verständlich [zu] machen“.¹³⁷ Ihre Wiedergabe stellt das kritische Subjekt vor Herausforderungen, denen in der literarischen Kunstkritik unter Rückgriff auf poetische Strategien begegnet wird.
5. Über die poetische Funktion der Sprache werden ästhetische Urteile spürbar. Darüber hinaus wird der Moment des ästhetischen Urteils als Krise erfahrbar. Auf diesen Zusammenhang wurde über die enge Verbindung der Begriffe „Kritik“ und „Krise“ aus der Wortherkunft des griechischen Verbs *krinein* verwiesen.

137 Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft* [1790], Hamburg 2009, S. 202 [313].

6. Der Begriff „Gattung“ wird für die literarische Kunstkritik zurückgewiesen. Stattdessen wird ein lose definierter Genrebegriff vorgeschlagen, der die konstitutive Hybridität sowie die Komplexität und Wandelbarkeit der Gegenstände der Kunstkritik zu fassen vermag.
7. Poetische Strategien erlauben, das literarische Genre der Kunstkritik kleinteiliger und hinsichtlich ihrer Funktionsweise zu beschreiben. Poetische Strategien strukturieren literarische Kunstkritik und leiten die Hervorbringung ästhetischer Urteile an.

3 Entstehung der Kunstkritik im 18. Jahrhundert

Kapitel 2 näherte sich dem Untersuchungsgegenstand der literarischen Kunstkritik an. Die bislang eingeführten Begriffe ermöglichen es nun, literarische Kunstkritik über einen flexiblen Genrebegriff zu fassen. Im Genre der literarischen Kunstkritik wirken die ästhetische Erfahrung, das ästhetische Urteil, die kritische Subjektivität sowie die Überbrückung der Mediendifferenz zwischen verbaler und visueller Darstellung zusammen. Die Begriffe als solche und die durch sie beschriebenen Konzepte entstanden erstmals in der Mitte des 18. Jahrhunderts.

Entstehungszeitraum und Rückblick auf das zweite Kapitel

Ihre wechselseitige Verknüpfung entwickelte sich nicht zufällig in dieser Zeit.¹³⁸ Auf den folgenden Seiten dient eine historische Übersicht dazu, das Akademiesystem sowie die Entstehung des öffentlichen Ausstellungswesens von Paris ausgehend als Entwicklungsmomente der Kunstkritik darzustellen. Wie im Folgenden gezeigt wird, ist im literarischen Genre der Übergang vom Akademiesystem zum Dealer-Critic-System spürbar. Darüber hinaus werden die *Réflexions* von Étienne La Font de Saint-Yenne in diesem Kapitel als zeithistorisches Dokument aus dem Entstehungskontext der Kunstkritik betrachtet. Im Anschluss wird die Argumentation anhand ausgewählter Denis-Diderot-Lektüren fortgeführt. Die Untersuchung beginnt mit einer Darstellung des Akademiesystems (Kapitel 3.1.), führt von der Entstehung der öffentlichen Salon-Ausstellungen und der Frage des Publikums unter Berücksichtigung von La Font de Saint-Yenne (Kapitel 3.2.) auf eine Darstellung von Diderots Salon-Kritiken als literarische Kunstkritik (Kapitel 3.3.) zu. Der gewählte historische Rahmen dient aus den folgenden Gründen als Orientierung:

138 Der historische Rahmen kann hier nur kurz begründet werden, für eine umfangreiche Untersuchung siehe Richard Wrigley, *The Origins of French art criticism. From the Ancien Régime to the Restoration*, Oxford 1993.

- 1737 wurden unter König Ludwig XIV. die öffentlichen Salon-Ausstellungen im Louvre etabliert. Hieraus ergibt sich ein Spannungsfeld zwischen der königlichen Akademie sowie den Besucherinnen und Besuchern der nunmehr öffentlichen Ausstellungen.
- Einer dieser Besucher, Étienne de La Font de Saint-Yenne, veröffentlichte 1747 die *Reflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France*. Auf den ersten Seiten dieses *kunstkritischen Manifests* bekundet er, „jeder“ (frz. *chacun*) habe ein Recht zu urteilen.
- Zuletzt erschienen Diderots bekannte Salon-Kritiken in den Jahren von 1759 bis 1781. Seine bekanntesten literarischen Kunstkritiken finden sich dabei in den Salons der 1760er-Jahre.

Ab Mitte des 18. Jahrhunderts lässt sich also von der Kunstkritik als literarischem Genre sprechen, in dem das ästhetische Urteil in seiner Ambiguität poetisch hervorgebracht und reflektiert wurde.¹³⁹ Die Hinwendung zu den Bedingungen und Befragungen der Möglichkeit, ästhetische Urteile zu formulieren, markierte eine entscheidende Absatzbewegung von der Gattungshierarchie und dem Nachahmungsparadigma.¹⁴⁰ In der Kunstkritik manifestierte sich die ästhetische Erfahrung zudem nicht auf Basis der systematischen Theorie, sondern aus einer kritischen Subjektivität heraus. Während die Akademien in

139 Selbstverständlich wurde auch schon früher über Kunst und Kunstwerke geschrieben, wobei die Bindung ästhetischer Urteile an die kritische Subjektivität den entscheidenden Unterschied darstellt. In Homers *Illias* findet sich die bekannte Ekphrasis von Achilleus' Schild. Siehe Erika Simon, „Der Schild des Achilleus“, in: Gottfried Boehm, Helmut Pfotenhauer (Hg.), *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*, München 1995, S. 123–141. Siehe auch James A. W. Heffernan, *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago 1993, S. 10. 1550 erschienen mit Giorgio Vasaris *Vite* ein Referenzwerk über die Malerei in der italienischen Renaissance, die Paul Barolsky bezüglich ihrer literarischen Dimension liest und im Titel sogar als „Tales“ (in der deutschen Übersetzung von Robin Cackett „Erfindungen“) beschreibt. Siehe Paul Barolsky, *Warum lächelt Mona Lisa? Vasaris Erfindungen* [1991], Berlin 1995.

140 Im Verlauf der Argumentation wird (wenn nötig) auf diese Absatzbewegung verwiesen. Es kann jedoch keine umfassende Untersuchung des spezifischen Verhältnisses zwischen entstehender Kunstkritik und akademischer Kunsttheorie ausgeführt werden. Siehe zu diesem Verhältnis und insbesondere mit Augenmerk auf Diderot die Arbeit von Hubertus Kohle, *Ut pictura poesis non erit. Denis Diderots Kunstbegriff. Mit einem Exkurs zu J. B. S. Chardin*, Hildesheim 1989.

europäischen Städten wie Paris, Rom oder Florenz einen geschlossenen Raum für die organisierte Künstlerschaft darstellen, wurde mit der Öffnung des Ausstellungswesens im 18. Jahrhundert die Kategorie des Publikums in die Betrachtung und Beurteilung künstlerischer Produktion und Theorie eingeführt. In diesem Zusammenhang bot die entstehende Kunstkritik die Offenheit und Flexibilität, bestehende ästhetische Vorstellungen infrage zu stellen, abzulehnen oder durch die subjektive und selbst autorisierte Erfahrung zu ersetzen. Im Hinblick auf die Darstellung der Kunstkritik als Untersuchungsgegenstand folgt daraus eine Schwierigkeit in der Auslotung der Verbindung zwischen ästhetischer Erfahrung einerseits und über das Subjekt hinausgehenden Veränderungen (z.B. der Kunsttheorie oder des Kunstfelds) andererseits.

Das Literarische der Kunstkritik

Vor allem, da Kunstkritik häufig mit dem Übergang vom Akademiesystem zum Dealer-Critic-System verbunden und ihre Entstehung in der Mitte des 18. Jahrhunderts verortet wird, stellt sich die Frage nach dem spezifisch Literarischen der Kunstkritik innerhalb dieser Ursprungserzählung.¹⁴¹ Mit der Entstehung der Kunstkritik konstituierte sich das fluide Genre der literarischen Kunstkritik, deren Autorinnen und Autoren ästhetische Erfahrung sprachlich wiedergeben. Generell bietet die Kunstkritik, Hubertus Kohle und Stefan Germer gezeigt haben, die Möglichkeit, das künstlerische Angebot nicht nach systematischen

¹⁴¹ Den Begriff „Dealer-Critic-System“ haben Cynthia und Harrison White in *Canvases and Careers: Institutional Change in the French Painting World*, Chicago 1993, eingeführt, um den institutionellen Wandel des Kunstfelds im Frankreich in der Mitte des 19. Jahrhunderts darzustellen. Während das Akademiesystem zur Entstehungszeit der Kunstkritik in der Mitte des 18. Jahrhundert trotz erheblicher Angriffe, z.B. von La Font de Saint-Yenne, stabil ist, arbeiten die Whites den Untergang des Akademiesystems sowie das Entstehen einer neuen Sozialstruktur in der Mitte des 19. Jahrhunderts heraus, in der die Kunstkritik eine zentrale Stellung einnimmt. Isabelle Graw beschreibt in *Der Große Preis*, dass dieses „Dealer-Critic-System“ bis in die 1960er-Jahre hinein intakt sei und von einem „Market-System“ abgelöst wurde. Zwei Zitate aus der Studie der Whites beschreiben, was sie unter einem institutionellen System verstehen: „By institutional system we mean a persistent network of beliefs, customs, and formal procedures which together form a more-or-less articulated social organization with an acknowledged central purpose – here the creation and recognition of art.“ (S. 2) und „We assume that, as with other professions, there is at most times a more-or-less coherent social structure, an institutional system of organizational, rules and customs, centering around the painters career.“ (S. 1).

Vorgaben, sondern anhand der „Kriterien Innovation und Originalität“ zu erfassen.¹⁴² Innerhalb dieser Ursprungserzählung wurde bislang vielfach auf den institutionellen Aspekt, weniger jedoch auf die poetische Funktion literarischer Kunstkritik hingewiesen.

Es drängt sich der Eindruck auf, dass innerhalb der Kunstsoziologie und der Kunstgeschichte der Eigengesetzlichkeit poetischer Strategien der Kunstkritik zu wenig Aufmerksamkeit geschenkt wird. Vermutlich steht diese mangelnde Aufmerksamkeit mit den unterschiedlichen Gegenständen in Zusammenhang. Der Kunstgeschichte geht es beispielsweise um die in der Kunstkritik besprochene Kunst. Der Literaturwissenschaft muss es im Unterschied um die Spürbarkeit der sprachlichen Zeichen und die poetische Funktion der Sprache gehen. Aus diesem Grund ist anzunehmen, dass in vielen Texten über die Kunstkritik im 18. Jahrhundert der Eindruck vorherrscht und reproduziert wird, dass Diderot „Kunstkritik“ verfasst habe. Tatsächlich aber verfasste er literarische Kunstkritik, und diese Differenzierung ist insofern wichtig, da die poetische Funktion der Sprache die Eingliederung in simple Entwicklungsnarrative verkompliziert. Insofern kann die poetische Funktion der Kunstkritik auf den institutionellen Wandel hindeuten, ohne ihn benennen zu müssen. Sie erschöpft sich aber nicht in der bloßen Erfassung, sondern fasst sie selbst so weit in Worte, als sich die Sprache literarischer Kunstkritik zur Darstellung institutionellen Wandels eignet. Literarische Kunstkritik macht darüber hinaus die Bewertungsmaßstäbe, nach denen geurteilt wird, spürbar. In ihr verdichten sich Zeichen und wird der Ort des ästhetischen Urteils als Krise erfahrbar.¹⁴³

142 Vgl. Stefan Germer, Hubertus Kohle, „Spontanität und Rekonstruktion: Zur Rolle. Organisationsform und Leistung der Kunstkritik im Spannungsverhältnis von Kunsttheorie und Kunstgeschichte“, in: Peter Ganz (Hg.), *Kunst und Kunsttheorie 1400–1900*, Wiesbaden 1991, S. 287–311, hier S. 310.

143 Das Aufkommen von auf Strategien kritischer Subjektivität beruhender ästhetischer Beurteilungsprozesse stellt das Akademiesystem vor eine strukturelle Herausforderung. Es sei dem Akademiesystem, so die gängige Meinung, nicht möglich, diese Verfahrensweisen in seine Funktionslogiken zu integrieren, was spätestens mit dem aufkommenden Impressionismus zu einer umfangreichen Neuordnung des Verhältnisses zwischen Kunstkritik, Kunstausbildung, Kunstproduktion und Kunstmarkt führt. Wie unter Verweis auf Isabelle Graw gezeigt werden kann, ist seit den 1960er-Jahren eine erneute Verflüssigung des institutionellen Systems zu beobachten. Es ist zu vermuten, dass der Topos der Krise der Kunstkritik (siehe Kapitel 3 in dieser Arbeit) sowie das Aufkommen alternativer Begriffe für

3.1 Das Akademiesystem

Die Entstehung der Kunstkritik ist nur vor dem Hintergrund des Akademiesystems nachzuvollziehen. Christian Demand bezeichnet Akademien als „erste [...] Zentren einer systematischen Reflexion über Wert und Charakter der künstlerischen Tätigkeit“.¹⁴⁴ In der Frage nach dem Wert klingt die weitere Frage nach der Beurteilung an. Dabei ist zu berücksichtigen, dass die in der Akademie entstehende systematische Kunstreflexion im Unterschied zur auf Strategien kritischer Subjektivität beruhenden Kunstkritik hochgradig reguliert war. Die Akademie war laut Michael Levey eine einzigartige Institution: königlich, staatlich und zentralisiert.¹⁴⁵ Mit Gründung der ersten Akademien im 17. Jahrhundert wurden die künstlerische Ausbildung und die Produktion sowie die Kunsttheorie systematisiert. Der zunehmende Einfluss der Akademien stützte sich auf eine bürokratische Organisation und ein verlässliches Verhältnis zu Fürsten- und Königshäusern.¹⁴⁶

Schon ab Mitte des 16. Jahrhunderts ist in Italien eine Institutionalisierung kunsttheoretischer Reflexion über Akademien und höfische

„Kunstkritik“ (z.B. „Creative Criticism“ oder „Art Writing“) auf eine grundsätzliche Verunsicherung verweist, Status, Ort und Funktion der Kunstkritik im Kunstfeld der Gegenwart zu bestimmen. Wie anhand der in Kapitel 4 vorgestellten Lektüren demonstriert wird, ist jedoch eine Vielfalt poetischer Strategien der Kunstkritik zu beobachten.

144 Christian Demand, „Kritik der Kritik der Kritik – Ein metadiagnostischer Zwischenruf in eigener Sache“, in: Harry Lehmann (Hg.), *Autonome Kunstkritik*, Berlin 2012, S. 63–85, hier S. 70.

145 Vgl. Michael Levey, *Painting & Sculpture in France 1700–1789*, New Haven/London 1993, S. 2. Die von Cynthia und Harrison White vorgeschlagene Formulierung des institutionellen Systems klammert die *staatspolitische* Ebene aus, indem sie mit einem neoinstitutionalistischen Institutionsbegriff von einem Zusammenspiel aus „beliefs, customs, and formal procedures“ sprechen, siehe Cynthia und Harrison White, *Canvases and Careers: Institutional Change in the French Painting World*, Chicago 1993, S. 2. Im Rahmen dieser literaturwissenschaftlichen Arbeit muss diese Frage in Bezug auf die poetische Funktion der Sprache innerhalb literarischer Kunstkritik perspektiviert werden.

146 Jacqueline Lichtenstein beschreibt dieses Verhältnis zwischen Akademien und Fürsten- und Königshäusern als „keine einfache Beziehung der Unterordnung [...], sondern ein Verhältnis gegenseitiger Bestimmungen.“ Dies., „Die königliche Akademie für Malerei und Bildhauerei. Erwünschte Institution oder auferlegter Befehl?“, in: Klaus Garber, Heinz Wisman, Winfried Siebers (Hg.), *Europäische Sozietätsbewegung und demokratische Tradition. Die europäischen Akademien der Frühen Neuzeit zwischen Frührenaissance und Spätaufklärung*, Tübingen 1996, S. 1732–1747, hier S. 1746.

Sammlungen zu beobachten, die sich im 17. Jahrhundert in Frankreich fortsetzte. In dieser Zeit war der Künstler in seinem Streben nach Aufträgen und gesellschaftlicher Anerkennung mit wenigen Ausnahmen auf den Klerus und die Königs- und Fürstenhäuser angewiesen.¹⁴⁷ Wie im Folgenden im Detail erläutert, ist der Prozess der Institutionalisierung wesentlich für die Entstehung des Systems der modernen freien Künste. Erst die Verbindung mit den Akademien ermöglichte es den Künstlern, sich vom Handwerk zu lösen und kunsttheoretische Prämissen festzulegen. Auf diese Weise festigte sich das kunsttheoretische Regeln und Normen aufstellende und durchsetzende Akademiesystem.

Auswirkungen des Akademiesystems für Kunst und Staat

Der Prozess von den *artes mechanicae* zu den *artes liberales* geht mit den frühesten Akademiegründungen einher, zum Beispiel der *Academia del Disegno* 1562 in Florenz, der *Accademia di San Luca* 1593 in Rom und schließlich der *Académie Royale de Peinture et de Sculpture* 1648 in Paris. Die französische Akademie geht auf die Initiative von Hofkünstlern nach florentinischem Vorbild zurück. Ab ihrer Gründung war die *Académie Royale de Peinture et de Sculpture* die bestimmende Einrichtung des Pariser Kunstlebens. Ihr Zweck diente der Aufwertung der sozialen Stellung der Künstler und dem Bestreben der Malerei, als Kunstform den *artes liberales* zugeschrieben zu werden. Jacqueline Lichtenstein bezeichnet diesen Prozess wie folgt: „Die Malerei erlangte durch einen souveränen Willensakt und im Rahmen einer Institution, die staatlich inauguriert, behördlich kontrolliert und gesetzlich geregelt wurde, die Würde der Freien Künste.“¹⁴⁸

Für alle Entwicklungen des Kunstfelds in Frankreich war die Akademiegründung 1648 eine entscheidende Weichenstellung. Sie wirkte sich sowohl auf die künstlerische Ausbildung, Produktion und Rezeption

¹⁴⁷ Zu den Ausnahmen am Beispiel Hollands siehe Franz Wilhelm Kaiser, Michael North (Hg.), *Die Geburt des Kunstmarktes. Rembrandt, Ruisdael, Van Goyen und die Kunst des Goldenen Zeitalters*, München 2017.

¹⁴⁸ Jacqueline Lichtenstein, *Die königliche Akademie für Malerei und Bildhauerei. Erwünschte Institution oder auferlegter Befehl?*, Tübingen 1996, S. 1737. Siehe ebenfalls den Beitrag von Jutta Held, *Die Pariser Academie Royale de Peinture et de Sculpture*, Tübingen 1996, S. 1748–1779.

als auch auf den Kunsthandel aus.¹⁴⁹ Darüber hinaus diene insbesondere die Pariser Akademie im Kontext der absolutistischen Monarchie dem Zweck, die Hegemonie der französischen Kunst auch praktisch zu sichern. Lichtenstein schreibt, dass der Anspruch der Akademie zu *herrschen*, „nicht nur durch Stärke, sondern durch Vernunft“¹⁵⁰ zu sichern sei. Aus diesem Grund kam der Systematisierung der Kunsttheorie eine besondere Rolle zu. Die Akademie sowie die mit den staatlichen Institutionen verbundene Kunst wurden innerhalb Europas zu einem zentralen Referenzpunkt.¹⁵¹ Alexandra Bettag schlussfolgert:

Insgesamt gesehen profitieren wohl beide Seiten von den mit den Akademiereformen verbundenen Neuerungen. Mit Hilfe der Künstler der Akademie konnte Frankreich eine künstlerische Vorrangstellung in Europa erreichen, den Künstlern boten sich zahlreiche Aufträge, die Möglichkeit sozialen Aufstiegs und die Sicherung ihrer Position.¹⁵²

In dieser reglementierten Kunstproduktion und systematischen Reflexion künstlerischer Verfahren spielte die Welt außerhalb der Akademie eine vernachlässigbare Rolle. Im Gegenteil: Die Akademie bestand Mitte des 18. Jahrhunderts aus Akademiemitgliedern (*académiciens* und *agrées*), die sich in einem hochgradig kompetitiven Feld durchgesetzt und sich der Aufnahme in die königliche Akademie als würdig erwiesen hatten. Innerhalb der Akademie gab es ein festes Budget sowie offi-

149 In der Forschungsliteratur wird auf die Bedeutung Jean-Baptiste Colberts hingewiesen, der die Akademie zum Spielball der höfischen Machtdemonstration machte und zum Baustein einer absolutistischen Wissenschafts- und Kulturpolitik formte. Siehe Alexandra Bettag, *Die Kunstpolitik Jean-Baptiste Colberts, unter besonderer Berücksichtigung der Académie Royale de Peinture et de Sculpture*, Weimar 1998.

150 Jacqueline Lichtenstein, *Die königliche Akademie für Malerei und Bildhauerei. Erwünschte Institution oder auferlegter Befehl?*, Tübingen 1996, S. 1744.

151 Eine genaue kunsthistorische Darstellung der Kunstformen und -stile vom Klassizismus in Malerei und Architektur bis zur barocken Genremalerei des französischen Akademiesystems ist im Rahmen dieser Arbeit nicht möglich. Zur französischen Akademie und ihren Gegenspielern, insbesondere Diderot, siehe die Beiträge in June Ellen Hargrove (Hg.), *The French Academy: Classicism and Its Antagonists*, Newark 1990.

152 Alexandra Bettag, „Die Académie de Peinture et de Sculpture als kunstpolitisches Instrument Colberts – Anspruch und Praxis“, in: Barbara Marx, Christoph Oliver Mayer (Hg.), *Akademie und/oder Autonomie. Akademische Diskurse vom 16. bis 18. Jahrhundert*, Frankfurt a. M. u. a 2009, S. 237–260, hier S. 260.

ziell durch deren Mitglieder verabschiedete Regelsetzungen. Mitglieder der Akademie erhielten eine Reihe von Privilegien:

Die Akademie verfügte über die Titel, die Pensionen, die Amtswohnungen, die Rompreise, die Ausstellungen; ihr fielen die großen Staatsaufträge zu, und die Zugehörigkeit zu der als staatlicher Vertretung der Kunst anerkannten Körperschaft gab ihren Mitgliedern ein soziales Relief.¹⁵³

Diese Privilegien wurden durch eine Erhebung in den Adelsstand abgerundet. Die Akademiemitglieder genossen ein sozial hohes Ansehen.¹⁵⁴

Innerhalb der kunsttheoretischen Legitimation der Akademie herrschte eine strikte Gattungshierarchie vor. Einzelne Bildgattungen besaßen mehr Prestige als andere. An der Spitze thronte die Darstellung der Geschichte, als weitere Gattungen waren für Porträts, Landschaften, Architektur oder Stilleben vorgesehen.¹⁵⁵ Nur Historienmaler durften die Leitung der Akademie übernehmen, anderen Malern war der Aufstieg verwehrt. Zudem konnten nur niedrigere Preise für Auftragsarbeiten verlangt werden. Das gesamte Studium war strikt organisiert. Grundlage für die Ausbildung war das Zeichnen der menschlichen Figur, daran schloss sich das Abzeichnen zeitgenössischer oder antiker Skulpturen an. Schließlich wurden lebende Modelle eingesetzt. Jutta Held beschreibt das Modellstudium als

die entscheidende Differenz zwischen der Ausbildung der Akademie und der Zunft. Diese hatte zuvor die Ausgliederung der Ausbildung in einer eigenen Schule und somit auch ein Ausbildungskonzept nicht für not-

153 Albert Dresdner, *Die Entstehung der Kunstkritik im Zusammenhang der Geschichte des europäischen Kunstlebens* (= *Fundus Bücher*, Bd. 152), Amsterdam/Dresden 2001, S. 154f.

154 Diese Privilegien sind insbesondere im Unterschied zu den noch im späten Mittelalter für Maler vorgesehenen oder zugänglichen Sankt-Lukas-Gilden von Bedeutung. Letztere werden beispielsweise auch als „Zunft der Maler“ bezeichnet. In den Gilden konnte man zwar als Meister eigene Schüler ausbilden und Aufträge annehmen, war jedoch vom kulturellen und symbolischen Kapital der Höfe ausgeschlossen.

155 Die Akademiemitglieder wurden gemäß den Statuten von 1664 ihren Genres nach in Historienmaler und Maler „besonderer Gattungen“ eingeteilt. Für eine Erläuterung der Statuten siehe Jacqueline Lichtenstein, *Die königliche Akademie für Malerei und Bildhauerei. Erwünschte Institution oder auferlegter Befehl?*, Tübingen 1996, S. 173ff. Siehe Thomas W. Gaetgens, Uwe Fleckner (Hg.), *Historienmalerei. Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren*. Bd. 1, Berlin 1996.

wendig erachtet. Immer wieder betonen die Akademiker selbst, daß die theoretischen Kenntnisse und die theoriegegründete Praxis ihre Kunst von dem mechanischen Handwerk der Zunft unterscheidet.¹⁵⁶

Die Akademien institutionalisierten die Kunst über Autorität und ein eigenes Regelsystem. Dabei unterstützten die Fürsten und Könige die Akademien finanziell. Es wurden systematische Ausbildungs- und Rezeptionsweisen entwickelt. Künstler erlangten den zunftunabhängigen Status des „alimentierten“ Hofkünstlers. Dieser Status ermöglichte es ihnen künstlerisch tätig zu werden und vom kulturellen und symbolischen Kapital der Akademien zu profitieren. Über interne Auswahlprozesse sowie die Möglichkeit an Ausstellung teilzunehmen, ergaben sich Aufstiegsmöglichkeiten in der internen Hierarchie der Akademien. Ebenso führten Ausstellungen zu Aufträgen und damit verbunden Verdienstmöglichkeiten. Diesen gelang es wiederum, sich über die enge Verbindung zu den Höfen von den Malergilden zu emanzipieren. Dabei kam ihnen entgegen, dass in weiten Teilen des Adels und dem im 18. Jahrhundert aufstrebenden Bürgertum die Kunstkennerenschaft als Tugend und die Förderung von Kunst hoch angesehen war.¹⁵⁷

Die Bedeutung der *conférences*

Auf diese im Bürgertum vertretene Kunstkennerenschaft folgt das Bestreben, das Nachdenken über Malerei auf ein analytisches und diskursives Fundament zu stellen. In der Forschungsliteratur zum Akademiesystem wird häufig auf die Bedeutung der monatlichen *conférences* für diese

¹⁵⁶ Jutta Held, *Die Pariser Academie Royale de Peinture et de Sculpture*, Tübingen 1996, S. 1748–1779, hier S. 1764. Kluge beschreibt, dass der wichtige Unterschied zur bisherigen Ausbildung von Künstlern darin bestand, „dass diese jetzt ihr Wissen und Können bei eigener künstlerischer Arbeit lernen und nicht durch Hilfsarbeiten für ihre Meister.“ Dorit Kluge, *Kritik als Spiegel der Kunst. Die Kunstreflexionen des La Font de Saint-Yenne im Kontext der Entstehung der Kunstkritik im 18. Jahrhundert* (= *Kunst- und Kulturwissenschaftliche Forschungen*, Bd. 7), Weimar 2009, S. 66.

¹⁵⁷ Für die Angehörigen des Hofes galten Sammlungen als Ausweis des verfeinerten Geschmacks, der ihre Träger als der gesellschaftlichen Elite zugehörig auswies. Siehe dazu Virginie Spenlé, *Die Dresdner Gemäldegalerie und Frankreich. Der „bon goût“ im Sachsen des 18. Jahrhunderts*, Beucha 2008, S. 78, S. 81. Für das Bürgertum siehe z. B. die Darstellung Thomas E. Crows von Louis Petit de Bachaumont, in: ders., *Painters and Public Life in Eighteenth-Century Paris*, New Haven/London 1985, S. 113–118.

theoretische Grundlagenbildung hingewiesen. In diesen Zusammenkünften diskutierten die Akademiemitglieder auf Basis der systematischen Ausbildung die Vorzüge und Fehler bedeutender Gemälde nach hierfür eigens festgelegten Richtlinien im Hinblick auf Komposition, Zeichnung und Farbe.¹⁵⁸ Dann folgte ein eingespieltes Ritual aus Vortrag, Meinungsaustausch der anwesenden Akademiemitglieder und eine anschließende „Resolution“. Bei Unstimmigkeiten wurden Experten oder Bücher zum Thema konsultiert. Lichtenstein beschreibt die *conférences*:

[D]ie Entscheidungen werden diskutiert, mit Argumenten gestützt, auf Erkenntnisse gegründet, durch Lektüre und gelehrte Bezugnahmen untermauert und geben manchmal Anlaß zu ernsthaften Debatten, die z.B. den geschichtlichen Stellenwert, die Rangordnungen der künstlerischen oder die Definition der Nachahmung betreffen [sic!]. Ob es sich darum handelt, eine Allegorie zu interpretieren, ein Urteil über die Farbe oder die Komposition abzugeben, die Richtigkeit einer Zeichnung oder eines Ausdrucks zu beurteilen.¹⁵⁹

Der Hofhistoriker von Ludwig XIV. André Félibien protokollierte eine Zeit lang eben diese *conférences* und machte sie so der Öffentlichkeit zugänglich. Seine Protokolle sind bis heute eine wichtige Quelle zur Kunsttheorie im 17. Jahrhundert. Diese Kunsttheorie innerhalb der Akademien bildet die Grundlage für die im 18. Jahrhundert entstehende öffentliche und somit über die Akademien hinausgehende Kunstkritik. Im Jahr 1669 veröffentlichte Félibien Protokolle, die zuvor nur zur akademieinternen Verständigung dienten. Germer schreibt über Félibien, der als eins der ersten Ehrenmitglieder an den nicht öffentlichen Sitzungen teilnehmen durfte, dass er an der

158 Siehe Jacqueline Lichtenstein, *Die königliche Akademie für Malerei und Bildhauerei. Erwünschte Institution oder auferlegter Befehl?*, Tübingen 1996, S. 1739ff. Siehe auch Margrit Vogt, *Von Kunstworten und -werten. Die Entstehung der deutschen Kunstkritik in der Periode der Aufklärung*, Berlin 2010, S. 20f.

159 Jacqueline Lichtenstein, *Die königliche Akademie für Malerei und Bildhauerei. Erwünschte Institution oder auferlegter Befehl?*, Tübingen 1996, S. 1742.

Schnittstelle zwischen Macht, Kunst und Diskurs [arbeitete]. Er hatte erkannt, welche Bedeutung der Kunst in dem sich ausbildenden absolutistischen Staatswesen zukommen würde; mehr noch: er hatte begriffen, dass Kunst, um propagandistische Wirksamkeit zu erreichen, auf einen Diskurs angewiesen war, der interpretieren, das Vieldeutige vereinheitlichen und die Blicke in die gewünschte Richtung lenken würde. Diesen Diskurs zu führen, ja überhaupt erst die Sprache zu schaffen, in der man angemessen von Macht und Kunst handeln konnte, sollte zu seiner Bestimmung werden.¹⁶⁰

Germer's Beschreibung ist für die Bestimmung der literarischen Kunstkritik von besonderem Interesse. Demnach zielte der kunsttheoretische Akademiesystemdiskurs nicht auf die Ausdeutung der Ambiguität ästhetischer Urteile. Im Gegenteil: Es sollte „das Vieldeutige“ vereinheitlicht und „die Blicke in die gewünschte Richtung“ gelenkt werden. Im Gegensatz dazu wurden in der literarischen Kunstkritik sprachliche Signale (von *kriterion*) gesetzt, die einerseits auf die Konstruktion, andererseits aber auch auf die Schwierigkeit hinweisen, eine ästhetische Erfahrung wiederzugeben. Das Akademiesystem regulierte hingegen eine kritische Subjektivität. Es legte keinen Wert auf die Hervorbringung oder Ausbildung eben dieser. Aus diesem Grund entwickelten sich Strategien kritischer Subjektivität sowie literarische Kunstkritik im Antagonismus zu diesem.¹⁶¹

160 Stefan Germer, *Kunst – Macht – Diskurs: Die intellektuelle Karriere des André Félibien im Frankreich Louis XIV.*, München 1997, S. 12.

161 Kunstkritik scheint auf eine grundsätzliche, näher zu bestimmende Weise eine antagonistische Dimension zu haben. Sie entstand Mitte des 18. Jahrhunderts im bis zur Feindschaft reichenden Widerstreit von öffentlichen Intellektuellen zum Akademiesystem. In der künstlerischen Moderne setzte sie sich einerseits für Kunststile und Richtungen ein. Andererseits kann Kunstkritik auch die Form einer Ablehnung annehmen. In diesem Zusammenhang wäre eine Untersuchung kunstkritischer Polemik oder des Verhältnisses von Kunstkritik und Polemik interessant. Der kunstkritische Antagonismus erschöpft sich nicht nur in künstlerischen Dimensionen. Vor allem die institutionelle Ablehnung des Akademiesystems Mitte des 18. Jahrhunderts oder des Market-Systems im 20. und 21. Jahrhundert bietet sich an, um Kunstkritik näher zu bestimmen. Im Rahmen dieser Arbeit wurde zugunsten der literaturwissenschaftlichen Argumentation und der Frage nach literarischer Kunstkritik sowie poetischer Strategien auf eine genauere Darstellung der antagonistischen Ablehnung des Market-Systems verzichtet. Diese Ablehnung klingt in gewisser Weise in Kapitel 4

Durch die Veröffentlichung der an „alle Liebhaber der Künste“ adressierten Akademieprotokolle der *conférences* öffnete sich die geschlossene Gruppe der Akademiemitglieder erstmals gegenüber einer an dieser Stelle nicht umfassend zu definierenden Öffentlichkeit.¹⁶² Jutta Held spricht von entgegengesetzten Tendenzen von Schließung und Öffnung:

Die zunehmende Zentralisierung und Hierarchisierung der Akademie [...] wird durch das akademische Prinzip der Argumentation eher konterkariert. Die theoretische Übung, die in der Akademie gepflegt wird, hat grundsätzlich die Tendenz, Autoritätsglauben abzubauen und der allen gemeinsamen Vernunft zu trauen. [...] Die demokratischen Ansätze blieben also dirigistisch gehemmt und entbehrten noch ihres wesentlichen Motors, der in der kapitalistischen Konkurrenz und Profitbeteiligung besteht.¹⁶³

Letztlich kam den Salon-Ausstellungen die Funktion zu, die Rezeption und Beurteilung von Kunst über das Akademiesystem hinaus zu öffnen. Anstelle des systematischen Regelsystems und strenger Gattungshierarchien traten ästhetische Urteile auf der Grundlage von Strategien kritischer Subjektivität in den Vordergrund.

3.2 Die öffentlichen Salon-Ausstellungen

Neben dem Ausbildungssystem und den *conférences* war das Ausstellungswesen ein wichtiger Bestandteil des Akademiesystems. Bis Mitte des 18. Jahrhunderts fand eine mehrfache Reorganisation der Ausstel-

dieser Arbeit an. Zudem wurden die gelesenen Texte in Kapitel 5 dieser Arbeit auf den Ort des ästhetischen Urteils fokussiert; es würde sich aber auch anbieten, sie im Rahmen des Antagonismus zu lesen.

162 Es wird kein spezifischer Begriff von „Öffentlichkeit“ vorausgesetzt. Insbesondere das Verhältnis von Publikum und Öffentlichkeit wäre näher zu bestimmen. Ist das Publikum mit der Öffentlichkeit identisch? Für die Entstehungsgeschichte der Kunstkritik stellt die Integration des Publikums den wohl wichtigsten Entwicklungsmoment dar. Étienne de la Font de Saint-Yenne fordert in seinen *Réflexions*, dass das Publikum mit allen seinen Stimmen („toutes ses voix“) in die Auseinandersetzung mit den öffentlichen Salon-Ausstellungen einbezogen werden müsse.

163 Jutta Held, *Die Pariser Academie Royale de Peinture et de Sculpture*, Tübingen 1996, S. 1748–1779, hier S. 1767.

lungen statt. 1699 wurde die Ausstellung erstmals in der Grande Galerie und ab 1737 regelmäßig im Salon carré des Louvre organisiert, woher auch der Name für die öffentlichen Ausstellungen als „Salons“ rührt.¹⁶⁴

Die Ausstellung als Resonanzraum ästhetischer Erfahrung

Die allmähliche Öffnung des Ausstellungswesens ist ein wichtiger Entwicklungsmoment für die Entstehung der Kunstkritik als eigenständiges literarisches Genre.¹⁶⁵ Wie noch gezeigt wird, hätte es ohne diese Öffnung keinen Resonanzraum gegeben, in dem die ästhetische Erfahrung ihre Wirkung auf diese Art hätte entfalten können.¹⁶⁶

In der Mitte des 18. Jahrhunderts, also dem für diese Arbeit relevanten Zeitraum, war der Salon als Ausstellungsereignis fest etabliert. Die Ausstellungen dauerten in etwa einen Monat, die Besucherzahlen

¹⁶⁴ Die Geschichte des Salons – insbesondere im Hinblick auf gegenwärtige Ausstellungsmethoden – würde eine eigene Studie verdienen. Die Angaben zum Salon sind zum Teil widersprüchlich. Dresdner beschreibt, dass die Ausstellungen bis Ende des 17. Jahrhunderts Wind und Wetter preisgegeben waren, da sie im Hof des Palais Royal stattfanden. Aufgrund des erheblichen Organisationsaufwands wurden die Ausstellungen nicht jährlich, sondern nur alle zwei Jahre gezeigt. Außerdem waren sie mit erheblichen Kosten verbunden, weswegen sie zu Beginn des 18. Jahrhunderts ausblieben. Dresdner beschreibt, dass im Jahre 1735 die Zeitschrift *Mercure de France* die Aufforderung an die Akademie richtete, „wieder eine öffentliche Ausstellung zu veranstalten, deren das Publikum seit langem beraubt sei; zwei Jahre später kam die Akademie diesem Wunsch nach – und so tritt 1737 der Salon als ständige Einrichtung in das französische Kunstleben ein“. Siehe dazu die Kapitel „Pariser Kunstausstellungen – Der erste Salon“ (S. 212–216) sowie „Der Pariser Salon“ (S. 216f.) in Albert Dresdner, *Die Entstehung der Kunstkritik im Zusammenhang der Geschichte des europäischen Kunstlebens* (= *Fundus Bücher*, Bd. 152), Amsterdam/Dresden 2001.

¹⁶⁵ Zuvor hatte es u.a. an Festtagen Verkaufsaktionen der Malerzünfte und Lukas-Gilden gegeben. Doch erst die im 18. Jahrhundert entstehenden Ausstellungen schufen die Existenzgrundlage für bildende Künstler, die sich als „frei“ verstanden, indem sie sich von zünftigen, höfischen und staatlichen Zwängen und Vorschriften befreiten. Bättschmann spricht daher vom „Ausstellungskünstler“, siehe Oskar Bättschmann, *Ausstellungskünstler. Kult und Karriere im modernen Kunstsystem*, Köln 1997. Zu den Gilden siehe auch Cynthia A. White und Harrison C. White, *Canvases and Careers: Institutional Change in the French Painting World*, Chicago 1993, S. 5ff.

¹⁶⁶ Die Salon-Ausstellung stellte einen Rahmen zur Verfügung, in dem die ästhetische Erfahrung registriert und wahrgenommen werden kann. Für die Verschriftlichung der Salon-Kritiken konnte auf Reproduktionen der gesehenen Kunst, Notizen oder sogar die eigene Erinnerung zurückgegriffen werden. Ein Beispiel für den Resonanzraum der Ausstellung, der nachhallende Dimension der ästhetischen Erfahrung, zeigt sich auch in den „rêves critiques“ Jean-Max Colards: „La nuit, je rêve d’artistes qui de jour ne me font pas rêver“, in: ders., *L’exposition de mes de mes rêves*, Genf 2013, S. 46.

stiegen stetig. Täglich besuchten zwischen 500 und rund 1000 Besucherinnen und Besucher den Salon. Albert Dresdner beschreibt dies anschaulich:

[Paris] war die Stätte der modernen Kunst, einer Kunst, die ganz Europa bewunderte und nachahmte, und es war die Stätte eines immer bewegten, interessanten und anregungsreichen Kunstlebens, desgleichen es sonst damals in ganz Europa nicht gab. Mit dem Salon, der das eigentliche Rückgrat dieses Kunstlebens bildete, hatte Paris einen großen Vorsprung vor allen anderen Orten und Ländern gewonnen. Überall harhten die Kunstfreunde gespannt auf Nachrichten von der glänzenden französischen Kunstschau; das Gedränge am Eröffnungstage war zuweilen lebensgefährlich, der Besuch immer groß.¹⁶⁷

Dresdner spricht davon, dass überall „Kunstfreunde“ auf „Nachrichten von der glänzenden französischen Kunstschau“ warteten. Beides war für die Entstehung der Kunstkritik von erheblichem Interesse. Kunstkritik erfüllte also den Zweck, die Ausstellung als Resonanzraum der ästhetischen Erfahrung über eine weitere künstlerische Ausdrucksform, die literarische Kunstkritik, zu vermitteln.

Zum Eröffnungstag der Salon-Ausstellungen erschienen die königliche Familie und weitere wichtige Personen der höfischen Kunstverwaltung. Das Besondere war, dass die kostenfreie Veranstaltung öffentlich zugänglich war. Zeitgenossen empfanden den Andrang auf die Salon-Ausstellungen als enorm. Ein Stich des Malers Pietro Antonio Martini mit dem Titel *Exposition au Salon de 1787* zeigt die Dimension

¹⁶⁷ Albert Dresdner, *Die Entstehung der Kunstkritik im Zusammenhang der Geschichte des europäischen Kunstlebens* (= *Fundus Bücher*, Bd. 152), Amsterdam/Dresden 2001, S. 251. Es könnte sich auch auf andere kunsthistorisch jüngere Studien bezogen werden. Wie in Kapitel 1 erläutert ist Dresdnens Entstehungsgeschichte auch aus literaturwissenschaftlicher Perspektive interessant, da er über die eigentliche Erzählung einer Abfolge von Ereignissen hinaus bildreiche Beschreibungen wählt und sich für die Aufarbeitung des Entstehungskontexts der literarischen Kunstkritik im besonderen Maße eignet. In gewisser Weise verfestigt sich mit Dresdner zudem die problematische Stellung des spezifisch Literarischen der Kunstkritik. Wie in Kapitel 1 dieser Arbeit gezeigt wurde, spricht er von Kunstkritik als „literarischer Gattung“. Die Bezugnahme auf die Kunstkritik funktioniert in dieser Erzählung nur als Attribut, ihr kommt darüber hinaus kein eigenständiger Wert zu. Sie wird auf eine Funktion innerhalb einer Entwicklungsgeschichte der Kunst reduziert.

der damaligen Ausstellung. Bis unter die Decke hingen dicht an dicht Gemälde und in der Weite des Raums standen die Besucherinnen und Besucher in engen Gruppen. Weitere Einblicke in die Präsentationsweise der eng gehängten Gemälde, Zeichnungen und Drucke sowie im Raum aufgestellter Skulpturen geben Zeichnungen und Radierungen von Gabriel de Saint-Aubin.

Die Ausstellungen hatten, bevor überhaupt Kritiken verfasst wurden, bereits einen ‚Paratext‘, der zu den visuellen Exponaten in Beziehung trat: Am Eingang der Ausstellungen konnten Besucherinnen und Besucher ein von der Akademie angefertigtes *livret* erwerben, in dem die Hängung erläutert und alle zentralen Angaben zu den präsentierten Kunstwerken vermerkt waren (Titel, Namen der Künstler, Nummerierung). Das *livret* war, wie der Stich Martinis eindrücklich zeigt, ein unverzichtbares Hilfsmittel beim Gang durch die Ausstellung. Im Ausstellungsraum selbst waren die Bilder nur mit einer Nummer versehen.

Georg Friedrich Koch bezeichnet die Salon-Ausstellung als „Staatsakt und Teil offizieller Hoffeierlichkeiten, als Demonstration einer an die Staatsräson gebundenen Kunstauffassung, als Repräsentation des königlichen Willens zur Pflege und Nutzung der Künste“.¹⁶⁸ Zu diesem Zweck hatte der König die Schirmherrschaft über die Veranstaltung inne. Die Ausstellung sollte überwältigen und alle Besucherinnen und Besucher, insbesondere jene aus dem Ausland, vom Reichtum der französischen Nation überzeugen.¹⁶⁹

Antagonismus zwischen Akademie und Publikum

Mit den entstehenden Salons wird das Publikum zu einem neuen Akteur der kunsttheoretischen Debatten. Innerhalb des Akademiesystems sollten die Ausstellungen dem Fortschritt der Künste dienen. Sie

¹⁶⁸ Siehe Georg Friedrich Koch, *Die Kunstaustellung. Ihre Geschichte von den Anfängen bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts*, Berlin 1967, S. 135. Kluge meint, dass die Krone „die Ausstellung als kulturpolitisches Instrument der eigenen Macht benutzt[e]“. Dorit Kluge, *Kritik als Spiegel der Kunst. Die Kunstreflexionen des La Font de Saint-Yenne im Kontext der Entstehung der Kunstkritik im 18. Jahrhundert* (= *Kunst- und Kulturwissenschaftliche Forschungen*, Bd. 7), Weimar 2009, S. 71.

¹⁶⁹ In diesem Zusammenhang wurden die Salon-Kritiken Denis Diderots an vielen europäischen Fürstenhöfen gelesen, worauf im weiteren Verlauf dieses Kapitels noch eingegangen wird.

waren darüber hinaus ein wichtiger Faktor im Ringen der Künstler um Aufmerksamkeit, die letztlich in Verkäufe oder Aufträge umgemünzt werden konnte. Im Machtgefüge zwischen Hof, Akademie und Künstlern gab es unterschiedliche Interessenlagen, die durch die Aufmerksamkeit des Publikums eine weitere Ebene erhielt. Mit dem Einsetzen der Salon-Ausstellungen kam es zu einer institutionellen Erweiterung des Akademiesystems. Nun stand auch das Publikum den Künstlern und deren Werken gegenüber, sodass mit der entstehenden Kunstkritik ein neuer Akteur zu beobachten war, der den geregelten Dreiklang zwischen Krone, Akademie und Künstlern folgenreich erweiterte.

Über die Öffnungen der Ausstellungen für ein bürgerliches Publikum sowie entstehende Salon-Gesellschaften als Zusammenschluss bürgerlicher Kunstkenner und Mäzene kann die allmähliche Herausbildung einer *bürgerlichen Öffentlichkeit* beobachtet werden.¹⁷⁰ Die historische Ausdifferenzierung dieses Resonanzraums jenseits der Akademie verlief parallel zur Entwicklung der literarischen Kunstkritik mit ihrem Insistieren auf kritische Subjektivität. Grundsätzlich war es mit der Öffnung der Salon-Ausstellungen bereits möglich, Kritik und Urteile zu äußern. Koch stellt dar, dass die „neue Eigenmächtigkeit der Kunstaussstellung zunächst weder von den Schöpfern und Organisatoren beabsichtigt, noch anfangs von der Öffentlichkeit gefordert wurde“.¹⁷¹

170 In der Sozialgeschichte des 18. Jahrhunderts wird dieser einschneidende Entwicklungsschritt als „Strukturwandel der Öffentlichkeit“ bezeichnet. Jürgen Habermas identifiziert das Entstehen einer literaturpolitischen Öffentlichkeit, die sich im Austausch von Privatpersonen des aufstrebenden Bürgertums über Literatur und Kunst in Kaffeehäusern, Lesegesellschaften und Kunstvereinen zeigt. Er schreibt dazu: „Bevor Öffentlichkeit im Spannungsfeld zwischen Staat und Gesellschaft politische Funktionen ausdrücklich übernimmt, bildet allerdings die dem kleinfamilialen Intimbereich entspringende Subjektivität sozusagen ihr eigenes Publikum. Noch bevor die Öffentlichkeit der öffentlichen Gewalt durch das politische Rasonnement der Privatleute streitig gemacht und am Ende ganz entzogen wird, formiert sich unter ihrer Decke eine Öffentlichkeit in unpolitischer Gestalt – die literarische Vorform der politisch fungierenden Öffentlichkeit. Sie ist das Übungsfeld eines öffentlichen Rasonnements, das noch in sich selber kreist – ein Prozeß der Selbstaufklärung der Privatleute über die genuinen Erfahrungen ihrer neuen Privatheit.“ Siehe Jürgen Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft* [1962], Frankfurt a. M. 1990, S. 88.

171 Georg Friedrich Koch, *Die Kunstaussstellung. Ihre Geschichte von den Anfängen bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts*, Berlin 1967, S. 172.

Albert Dresdner sieht hier gar den „Anstoß zur Entstehung der modernen Kunstkritik“¹⁷² und schlussfolgert:

Denn einmal ins Leben gerufen erwies sich der Salon alsbald als unentbehrlich. Das fehlende Glied in der modernen Organisation des Kunstlebens war eingefügt, das Terrain gefunden, auf dem das neue Publikum und die Künstlerschaft sich begegnen konnte.¹⁷³

Mit den Salon-Ausstellungen etablierten sich auch regelmäßige Salon-Kritiken. Resonanz erfuhren die Ausstellungen in Periodika, Zeitschriften und Zeitungen, Broschüren und Büchern. Wolfgang Drost schreibt, dass die Beschreibung und Einschätzung von Bildern zum Tagesgeschäft von Journalisten wurden.¹⁷⁴ Aber die Salons zogen auch mehr und mehr Schriftsteller an.¹⁷⁵ Hierbei ist zu berücksichtigen, dass der Salon zwar einer der prominentesten Ausstellungsorte war, aber nur einer unter anderen.¹⁷⁶

172 Vgl. Albert Dresdner, *Die Entstehung der Kunstkritik im Zusammenhang der Geschichte des europäischen Kunstlebens* (= *Fundus Bücher*, Bd. 152), Amsterdam/Dresden 2001, S. 219.

173 Ebd. S. 154.

174 Vgl. Wolfgang Drost, „Baudelaire und die Kunstkritik“, in: Karin Westerwelle (Hg.), *Charles Baudelaire. Dichter und Kunstkritiker*, Würzburg 2007, S. 189–210. Siehe auch ders., *Der Dichter und die Kunst. Kunstkritik in Frankreich. Baudelaire, Gautier und ihre Vorläufer Diderot, Stendhal und Heine* (= *Beiträge zur Literatur-, Sprach- und Medienwissenschaft*, Bd. 180), Heidelberg 2019. Siehe auch die Studie von Margrit Vogt *Von Kunstworten und -werten. Die Entstehung der deutschen Kunstkritik in der Periode der Aufklärung*, Berlin 2010.

175 Im 19. Jahrhundert wurden die Salon-Kritiken gut bezahlt, sodass eine große Attraktivität in der Berichterstattung lag. In der Studie wird keine zusammenhängende Entwicklungsgeschichte à la Dresdner oder Venturi erzählt. Vielmehr sollten ausgewählte Entstehungsmomente vorgestellt und in ihrer Bedeutung für die Gegenwart befragt werden. Im 19. Jahrhundert professionalisierte und entwickelte sich das Kunstfeld entschieden weiter. Der „Ausstellungskünstler“ setzte sich durch, ebenso etablierte sich das Dealer-Critic-System als Ergebnis struktureller Veränderungen des Bewertungs- und Legitimationssystems. Im 19. Jahrhundert arbeiteten bekannte Schriftsteller wie Théophile Gautier, Charles Baudelaire, Stendhal, Alexandre Dumas, Guy de Maupassant und Emile Zola als Kritiker. Den Salon von 1850 sollen 100 Kritiker beschrieben haben.

176 Neben den Salons sind auch noch Kunsthandlungen, die Ateliers von Künstlern, Kunstkabinette und private Salons einzelner Sammler zu nennen, die zu Orten der Begegnung zwischen Kunst und Publikum wurden und die kritische Auseinandersetzung mit der Kunst prägten und förderten. Zudem zählte die neben dem Salon zweite große Kunstausstellung *Exposition de la Jeunesse* auf der Place Dauphine zu diesen Entwicklungsfaktoren.

Das öffentliche Ausstellungswesen war für die Entstehung der Kunstkritik zentral. Zur Herausbildung einer modernen Form der Kunstkritik bedurfte es regelmäßiger und mehrtägiger öffentlicher Veranstaltungen, die von einer zentralen Instanz wie zum Beispiel der Akademie veranstaltet wurden. Gleichzeitig war ein unabhängiges Publikum erforderlich, das den Resonanzraum der Ausstellung über eine schriftliche Vermittlung nach außen verstärkte. Die Salon-Ausstellungen markieren den Beginn öffentlicher Aushandlung über Kunst. Was im Vorfeld an der Akademie in streng normierten Zusammenkünften stattgefunden hatte, wurde nun von einer öffentlichen Besprechung der Werke ergänzt. So liefen der Akademiesdiskurs und die auf kritischer Subjektivität und ästhetischer Erfahrung gründende Kunstkritik nebeneinander her und ließen – zumeist antagonistische – Wechselverhältnisse zu.

Étienne de la Font de Saint-Yenne: „chacun a le droit d'en porter son jugement“

Étienne La Font de Saint-Yenne (1688–1771) war ein französischer Kunstkritiker, der zu seinen Lebzeiten große Popularität besaß. Lange Zeit wurde er jedoch vergessen und stand hinter Diderot zurück, der die Perspektive auf die Kunstkritik in der Mitte des 18. Jahrhunderts dominierte. La Font de Saint-Yenne prägte den Ausspruch „un tableau exposé est un livre mis au jour de l'impression. C'est une pièce représentée sur le théâtre: chacun a le droit d'en porter son jugement“¹⁷⁷: Ein ausgestelltes Gemälde sei wie ein frisch gedrucktes Buch, wie ein auf der Theaterbühne aufgeführtes Stück. Aus dem Zitat geht hervor, dass für die bildende Kunst dieselbe Öffentlichkeit gefordert wurde, die es für die Literatur oder das Theater bereits zu geben schien. Die an das Theater angelehnte Metapher der Bühne unterstreicht diesen eingeforderten Anspruch.¹⁷⁸

Im Gegensatz zu den bekannten Salon-Ausstellungen war die *Exposition de la Jeunesse* viel heterogener geprägt, da viele Zunftkünstler, ausländische Händler und Handwerker zu ihren Teilnehmern zählten.

177 Étienne La Font de Saint-Yenne, *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France. Avec un examen des principaux Ouvrages exposés au Louvre le mois d'Août 1746*, Den Haag 1747, S. 2.

178 La Font de Saint-Yennes Zitat würde sich für eine umfassende interdisziplinäre Untersuchung von Formen künstlerischer *Öffentlichkeiten* im 18. Jahrhundert anbieten. Hier kann dieser Bezug nicht ausgeweitet werden. Das Eindringen der „gewöhnlichen Literaten“ in

La Font de Saint-Yennes Aussage kommt also im Hinblick auf die Ausweitung ästhetischer Öffentlichkeiten Bedeutung zu. Er grenzte sich von der vorherrschenden Lehrmeinung ab und bereitete das Feld für die Erprobung poetischer Strategien der Kunstkritik vor, die die Aushandlung des institutionellen Kunstfelds und seiner Normen und Werte auf eine gänzlich neue Ebene heben sollte. Seine Kunstreflexion fasst er im Jahr 1747 im Werk *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France* zusammen, das außerhalb der französischen Landesgrenzen, in Den Haag, erschien und aus dem das Zitat „chacun a le droit d'en porter son jugement“ stammt. Neben kunsttheoretischen Überlegungen enthält es eine Beschreibung des *Salon de 1746*. Auf diese Weise nahm es den formalen Aufbau der bekannten Salondarstellungen Diderots vorweg. Darüber hinaus bietet der Titel eine bildhafte Entsprechung der entstehenden Kunstkritik. Als *Réflexions* verweisen sie auf die hervorgehende kritische Subjektivität, die in besonderer Weise durch eine Reflexionsfähigkeit und die auf den künstlerischen Gegenstand bezogene selbstbewusste Darstellung derselben ausgedrückt ist – und dabei jedem Betrachter die Fähigkeit zu einer solchen reflektierten Beurteilung zuspricht. In den *Réflexions* wird ein Anspruch formuliert, der das zunehmende Selbstbewusstsein der sich in der Mitte des 18. Jahrhunderts herausbildenden Kunstkritiker dokumentiert. So kritisierte La Font de Saint-Yenne Salon-Ausstellungen und stellte seine ästhetischen Urteile in den Dienst der allgemeinen Kunstentwicklung:

L'Amour de la Peinture & des beaux Art, & le zèle pour leur avancement, sont les seuls motifs qui sont paroître [sic!] en public ces sentiments-ci, sur les Ouvrages exposés cette année au Louvre.¹⁷⁹

den zuvor durch die Akademie abgegrenzten Raum fassten Teile der Künstlerschaft als Affront auf. Interessant ist in dieser Hinsicht ferner La Font de Saint-Yennes Verwendung des Rechtsbegriffs. Wenn es ein Recht auf ästhetische Urteile gibt, gibt es dann auch ein Recht auf „Kunst“? Was folgt daraus für Fragen der kulturellen und gesellschaftlichen Teilhabe, die insbesondere in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zu einer Ausweitung kultureller Angebote auf breite Bevölkerungsschichten geführt hat?

179 Étienne La Font de Saint-Yenne, *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France. Avec un examen des principaux Ouvrages exposés au Louvre le mois d'Août 1746*, Den Haag 1747, S.1f.

Er urteile aus Liebe zur Malerei und den schönen Künsten, so heißt es zu Beginn der *Réflexions*. Auch die Kategorie des Publikums ist ein wiederkehrendes Thema. So war La Font de Saint-Yenne überzeugt, dass nur aus der Gesamtheit der Salon-Besucher eine notwendige Reflexionsebene in die ästhetische Beurteilung der gezeigten Kunstwerke gebracht werden könne:

[...] persuadé que ce même Public dont les jugemens sont si souvent bizarres, & injustes par leur prévention ou leur précipitation, se trompe rarement quand toutes ses voix se concilient sur le mérite ou sur les défauts de quelque ouvrage que ce soit.¹⁸⁰

La Font de Saint-Yenne erkennt zwar an, dass öffentliche Urteile zuweilen bizarr („souvent bizarres“) oder ungerecht („injustes“) ausfielen. In diesem Eingeständnis klingt die Kritik der Akademieangehörigen nach, die den selbst autorisierten Kunstkritikern das Fehlen eines systematischen und grundlegenden Verständnisses der Malerei vorwarfen. Dennoch war La Font de Saint-Yenne davon überzeugt, dass sich das Publikum selten irrt, wenn sich alle Stimmen über die Vorzüge oder Fehler eines Werks einigten.¹⁸¹

La Font de Saint-Yenne betont die ästhetische Erfahrung als Grundlage seiner Kunstkritik. Es ist eben diese Dimension, die die entstehende Kunstkritik ausmacht und sie von dem systematischen Akademiesystem unterscheidet. So weist er zu Beginn der *Réflexions* deutlich auf eine „lumière naturelle que l'on appelle sentiment“ hin. Sein Vorgehen beschreibt La Font de Saint-Yenne als gewissenhaft („les égards les plus scrupuleux“) und seine Intention als aufrichtig. Es sei darauf ausgelegt, niemanden zu verletzen. Auf diese Weise bringe er seine

180 Ebd., S. 3.

181 La Font de Saint-Yennes Bezug auf das Verb *concilier* mag aus heutiger Sicht naiv wirken. Es kann mit „vereinbaren“, „in Einklang bringen“ oder „in Übereinstimmung bringen“, „ausgleichen“ übersetzt werden oder *concilier quelqu'un* bedeuten, jemanden „zu einer Versöhnung bewegen“. Diese auf Austausch und Einklang bedachte Konzeption des Publikums erinnert an Habermas' Diskursethik, die von der Gestaltung des öffentlichen Diskurses auf Grundlage vernünftiger Argumente ausgeht. Aus diesem Grund können die *Réflexions* La Font de Saint-Yennes als Grundlagentext der Kunstkritik gelten, sie selbst sind aber nicht *literarisch* strukturiert, da der Ort des ästhetischen Urteils der Vernunft zugänglich scheint.

Urteile hervor, seine persönliche Empfindung stelle die Grundlage des ästhetischen Urteils dar:

C'est avec les égards les plus scrupuleux, & l'intention très réelle de ne désobliger personne, que l'on rapporte les jugemens des connoisseurs judicieux, éclairés par des principes, & encor plus par cette lumière naturelle que l'on appelle sentiment, parce qu'elle fait sentir au premier coup d'œil la dissonance ou l'harmonie d'un ouvrage, & c'est ce sentiment qui est la base du goût, j'entens de ce goût ferme & invariable du vrai beau qui ne s'acquiert presque jamais, dès qu'il n'est pas le don d'une heureuse naissance.¹⁸²

Ein weiteres Zitat aus der Eröffnung der *Réflexions* verdeutlicht die Konfrontation mit dem Regelsystem der Akademie. So urteile ein Großteil der Akademie nach Meinung La Font de Saint-Yennes anhand der Analyse von Regelsätzen („sécheresse des règles“) oder bloßen Vergleichen („routine de comparaison à leur propre manière“), die dazu noch als einförmig und repetitiv beschrieben werden. La Font de Saint-Yenne bleibt bei der Kritik jedoch nicht stehen. Er entwirft eine kunstkritische Methode mithilfe von Strategien kritischer Subjektivität, die Urteile auf Basis eines natürlichen, unverfälschten Geschmacks („goût naturel“) und von Regeln unbekümmert („sans une attention servile aux règles“) formuliert:

Peu d'Auteurs arriveront à une réputation du premier ordre, sans le secours des conseils & de la critique non seulement de leurs Confrères, dont la plupart ne jugent des beautés & des défauts de leur Art que relativement à la froideur & à la sécheresse des règles, ou par une routine de comparaison à leur propre manière, souvent uniforme & répétée, mais par la critique d'un spectateur désintéressé & éclairé, qui sans manier le pinceau, juge par un goût naturel & sans une attention servile aux règles.¹⁸³

182 Étienne La Font de Saint-Yenne, *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France. Avec un examen des principaux Ouvrages exposés au Louvre le mois d'Août 1746*, Den Haag, 1747, S. 3f.

183 Ebd., S. 4.

La Font de Saint-Yenne propagiert in seinen *Réflexions* nicht nur die Abkehr von den Vorgaben der Akademie, sondern eine neue, auf Strategien kritischer Subjektivität beruhende Wiedergabe der ästhetischen Erfahrung.

„L'opinion que je combats“

Nur in der vielfältigen Öffentlichkeit sei die „Sprache der Wahrheit“ („langage de la vérité“) zu finden. Deutlich widerspricht La Font de Saint-Yenne einer „bekämpften Meinung“ („l'opinion que je combats“), er beschreibt die Ausstellungen als vergebliches Spektakel, das einzig der Befriedigung der Teilnehmer der akademischen Konferenzen (der *conféres*) dient. In diesen Worten drückt sich das antagonistische Verhältnis zwischen dem neuen Verständnis von Kunstkritik und akademischer Lehrmeinung aus. Nichts bringe die Künste nach Meinung La Font de Saint-Yennes so sehr voran wie die Vielstimmigkeit des Publikums, das sich auf die verlässlichen Urteile in einem natürlichen, selbst regulierten Prozess einige. Hier trägt er sein auf die Entwicklung der Kunst gerichtetes Anliegen ebenso deutlich vor wie die Distanzierung von der Akademie im Vertrauen auf die Überzeugungskraft der eigenen, sprachlich vermittelten, kritischen Subjektivität:

Ce n'est donc que dans la bouche de ces hommes fermes & équitables qui composent le Public, & qui ne tiennent aux Auteurs, ni par le sang, ni par l'amitié, ni par la profession, que l'on peut trouver le langage de la vérité. L'opinion que je combats est d'autant plus singulièrement étonnante, que ceux qui en sont les inventeurs la condamnent eux-mêmes, en exposant toutes les années leurs Ouvrages aux jugements du Public; exposition qui ne seroit plus qu'un vain spectacle pour amuser sa curiosité & braver sa critique uniquement réservée aux gens de l'Art, & à leurs infallibles Confrères. Je ne m'arrêterai pas davantage à réfuter sérieusement une opinion aussi nouvelle que dangereuse, & je penserai toujours que rien ne sauroit être plus utile & plus important aux Arts comme aux Lettres, que les décisions du Public, lorsqu'elles pourront arriver jusqu'aux Auteurs, sans passer par l'organe perfide des adulateurs, ou par celui des admirateurs ignorans.¹⁸⁴

Das Selbstbewusstsein der entstehenden Kunstkritik drückt sich auch in dieser Überzeugung als *persuasio* aus, die in der antiken Rhetorik eine Zielvorgabe darstellt. Innerhalb der sprachlichen Möglichkeiten der Kunstkritik kommt der Überzeugung eine wichtige Funktion zu, welche die poetischen Strategien verstärken können.¹⁸⁵ Dabei wurde die Legitimation der selbst erklärten Kunstkritiker vonseiten des etablierten Akademiesystems infrage gestellt. So sind Karikaturen mit der Figur La Font de Saint-Yennes überliefert, die seine Befähigung zu urteilen – es klingt die im vorherigen Kapitel vorgestellte Wortbedeutung *kritikes* an – in Abrede stellen. Eine Karikatur zeigt, wie er inmitten der Stadt seine Lupe herausholt und Alltagsgegenstände nach aus Sicht der Akademie willkürlichen Kriterien untersucht. Die Straßenszene illustriert eindrücklich seine Stellung als Salon-Besucher aus dem Publikum, da das lateinische *publicum* auch mit „Straße“ und „Öffentlichkeit“ übersetzt werden kann. Eine andere Darstellung zeigt La Font de Saint-Yenne als Blinden, mit Blindenstock und zusammengekniffenen Augen, in der Hand ein Deckblatt der kunstkritischen Äußerung eines gewöhnlichen Besuchers des Salons. Seine Charakterisierung als „gewöhnlicher Kritiker“ („juge ordinaire“) illustriert das Spannungsfeld, das sich durch die Einbindung des Publikums in den Ausstellungskontext ergab.

Das Entstehen der Kunstkritik war noch von weiteren genretheoretischen Auseinandersetzungen geprägt. Beispielsweise wies der Akademiesdirektor Charles-Antoine Coypel das Eindringen der gewöhnlichen „Literaten“ in den Bereich der Maler aufs Schärfste zurück. Die gewöhnlichen Kritiker sprächen „pompöses Kauderwelsch“ und „ihnen ist die Schönheit der Farben nicht bekannt“, ihnen sei der „große Begriff der

185 Diese Überzeugung stiftende Funktion der Kunstkritik bringt David Carrier dazu, auf die grundsätzliche Materialität kunstkritischer und -theoretischer Überzeugungen hinzuweisen. Seine These fasst er unter dem Begriff „Artwritting“ zusammen, auf den im Rahmen dieser Arbeit nicht eingegangen wird. Ein Zitat Carriers zur Überzeugung stiftenden und überredenden Funktion von Kunstkritik sei an dieser Stelle aber genannt: „In art criticism, much rhetoric seeks to persuade viewers that the works described are aesthetically significant. Today we all do know the importance of Manet's work is agreed upon. The value of contemporary art, however, remains to be established, so art criticism, unlike art history, is never disinterested.“ David Carrier, *Artwritting*, Amherst 1987, S. 9.

Harmonie der Farben nicht geläufig“, ihre Redeweise sei „oft falsch und selten zutreffend“.¹⁸⁶

Trotz der Ablehnung und der Widerstände setzte sich die Kunstkritik durch. Wie Cynthia und Harrison White in ihrer kunstsoziologischen Studie darlegen wirkte sich der in der Mitte des 18. Jahrhunderts entstehende Antagonismus zwischen der Akademie und dem Publikum bis zur Auflösung des Akademiesystems und seiner Ersetzung durch das Dealer-Critic-System, in dem der Kunstkritik eine zentrale Funktion zukommt, fort.¹⁸⁷ Ein Autor, der wie kaum ein anderer mit der Entstehung der Kunstkritik verbunden war, ist Diderot. Sowohl die kunstkritische Auseinandersetzung mit den öffentlichen Salon-Ausstellungen als auch die kunsttheoretische Abkehr vom rigorosen Akademiesystem kulminieren in seinen Salon-Kritiken. Im Unterschied zu La Font de Saint-Yenne waren Diderots Kunstkritiken im 18. Jahrhundert nur wenigen seiner Zeitgenossen bekannt. Sie erschienen über einen langen Zeitraum, erreichten dafür aber eine umso einflussreichere europäische Leserschaft. Darüber hinaus zeichnen sie sich durch die Einbeziehung der unterschiedlichsten Bezüge von der Kunsttheorie bis hin zur Philosophie aus. Diderots Salon-Kritiken setzen Wissen voraus und sind auf den ersten Blick schwer zugänglich. Dazu tragen wesentlich das rasche Aufeinanderfolgen der Themen, der Wechsel im Ton – mal unterhaltsam, mal plaudernd, mal belehrend – und die eigenstän-

186 Übersetzung des Autors. Im Original lauten die Zitate wie folgt: „Je sais des gens de lettres, qui voyant un tableau, négligent de parler sur les parties auxquelles ils doivent se connoître, et font de pompeux galimatias sur le clair-obscur, la couleur et l'exactitude du dessin“, Charles-Antoine Coypel, „Dialogue de M. Coypel, Premier Peintre du Roi ...“, *Le Mercure de France* (1751); „[...] ils n'osent enfin louer la lumière d'un tableau, parce qu'ils ne savent pas le mot de clair-obscur; la beauté des couleurs, parce que le grand terme d'harmonie des couleurs ne leur est pas familier. S'ils voient par exemple, une belle tête de vieillard, dans laquelle d'heureuses épaisseurs de couleur leur representent des rides, ils n'ignorent pas qu'il y a pour les louer un terme, dont ils ne peuvent se souvenir; & faute de se rappeler le beau mot de patrouïllis, ils croient devoir se taire.“ Charles-Antoine Coypel, „Dialogue sur la connoissance de la peinture prononcé dans une conférence de l'Académie Royale de Peinture & Sculpture au mois d'Août 1726“, in: Pierre-Jean Mariette, *Discours sur la peinture prononcé dans les conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, Paris 1732, S. 23. Beide Zitate nach Aude Prigot, *Aux ignorants du 'beau mot de patrouïllis', Charles-Antoine Coypel et la question du vocabulaire*, Archive ouverte HAL, 2015.

187 Siehe Cynthia A. White und Harrison C. White, *Canvases and Careers: Institutional Change in the French Painting World*, Chicago 1993.

digen poetischen Strategien bei, die in die oft mehrere Hundert Seiten umfassenden Texte eingefügt sind.¹⁸⁸

3.3 Denis Diderot: „Mais que signifient mes expressions?“

In vielen Darstellungen über die Entstehung der modernen Kunstkritik gilt Diderot als Gewährsmann jener entscheidenden Veränderung, die auf Grundlage der ästhetischen Erfahrung der Salon-Ausstellungen die Kunstkritik als literarische Darstellungsform hervorgebracht hat.¹⁸⁹ Ihre Funktion erschöpft sich nicht in bloßen Beschreibungen, die der Hervorbringung der Eigenheiten der Kunst, ihrer Material- oder Medienspezifität, ihrer Komposition und Farbgebung dienen. Von Diderots *Promenade der Vernet* über Jean-Baptiste Greuzes Bild *Une Fille qui pleure son oiseau mort* (1763) bis hin zu Jean-Honoré Fragonards *Core-sus und Callirhoe* (1765) wird zur Darstellung von Diderots Kunstkritik häufig auf seine Beschreibungen dieser Werke zurückgegriffen. Diderot wird in den Entstehungskontext der Kunstkritik oder die Entwicklung der Kunsttheorie eingeordnet. Oftmals wird beleuchtet, wie Kunstkritik in Bezug auf den kritisierten Gegenstand funktioniert. Teilweise wird auch auf die „literarische“ Dimension seiner Kritiken eingegangen. Ins-

188 Vermutlich wurden Diderots Salon-Kritiken selten *von vorne bis hinten* oder *d'un jeu* gelesen. Die Ungeduld, die neusten Nachrichten aus der französischen Kunstmetropole zu erhalten, war abgeklungen. Die Reduzierung der umfangreichen Salons auf einzelne „Bildbeschreibungen“, z.B. zu Vernet, Greuze oder Fragonard, erschwerten einen *unbedarften* Lektüreindruck. Man näherte sich den Salons und wusste en gros bereits, was man sehen würde. Dahinter bleibt die spezifische Lektüre der Salon-Texte als literarische Kunstkritik zurück.

189 Die Herausstellung Diderots ist auch unter Berücksichtigung von Studien zu relativieren, die einen weiteren Blick auf die öffentliche Auseinandersetzung mit Kunst und Kunstwerken werfen. Mit der Erwähnung Étienne de la Font de Saint-Yennes wurde diesem Umstand Rechnung getragen. Diderot war nicht der erste Autor, der sich mit den Salons auseinandersetzte. Darüber hinaus waren seine Kritiken Mitte des 18. Jahrhunderts selbst nur einer exklusiven Leserschaft zugänglich und wurden erst nach seinem Tod veröffentlicht. In der Literatur wird dieser Rückgriff als „Kontextforschung“ bezeichnet. Siehe für einen umfassenderen Blick und eine Kontextualisierung der Arbeiten Diderots die bereits genannten Studien von Thomas E. Crow, *Painters and Public Life in Eighteenth-Century Paris*, New Haven/London 1985, und von Richard Wrigley, *The Origins of French Art Criticism. From the Ancien Régime to the Restauration*, Oxford 1993.

besondere die Frage nach der poetischen Funktion der Sprache innerhalb der literarischen Kunstkritik bleibt jedoch oftmals unterbestimmt.

Für Diderot stellte seine anhand der Salons über viele Jahre erarbeitete Kunstkritik ein weites Experimentierfeld dar. Wie in Kapitel 2 ausgeführt erweist sich Kunstkritik als flexibles Genre, das sich durch die Vermischung unterschiedlicher Textarten und Sujets auszeichnet. So ist zu erklären, dass Diderot in seinen Salon-Kritiken thematisch von theologischen, kunst- oder sprachtheoretischen Überlegungen zu einzelnen Bildbeschreibungen und zurück zu scheinbar belanglosen oder aus dem Kontext gerissenen Fragen springt. Die Abfolge der besprochenen Gemälde wiederum ist von einer Vielzahl literarischer Passagen unterbrochen, die von der Fiktion bis zum Dialog den Ort des ästhetischen Urteils durch ihre „sprachliche Pracht“¹⁹⁰ aufzeigen. Eine ausführliche Darstellung dieses Umstands findet sich in Kapitel 2.3., in dem die sprachlichen Grundlagen der Kunstkritik am Beispiel der Ekphrasis und der Mediendifferenz erörtert werden.

Diderots erste Salon-Kritik aus dem Jahr 1759 ist ein relativ kurzer Essay. Die zweite über den Salon von 1761 erstreckt sich bereits über 50 Seiten. Über die Jahre arbeitete er an der Weiterentwicklung einer spezifisch kunstkritischen Methode. Heute werden die *Salons* der 1760er-Jahre oftmals gelesen, da sie einen besonderen Eindruck der sprachlichen Verfahren und spezifisch literarischen Ausgestaltungen der Möglichkeiten der Salon-Kritiken verschaffen. Die tatsächliche Schreibszenen der Salon-Kritiken spielte sich Wochen, manchmal Monate nach den eigentlichen Ausstellungen ab. Beate Söntgen schreibt dazu: „Diderot penned his Salons with his back to the pictures, which he was neither looking at the paintings as he wrote, nor did he often rely on reproductions.“¹⁹¹ Diese Schreibsituation, in der die kritisierte Kunst mithilfe einer

190 Gottfried Boehm, „Bildbeschreibung. Über die Grenzen von Bild und Sprache“, in: Gottfried Boehm, Helmut Pfotenhauer (Hg.), *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*, München 1995, S. 23–40, hier S. 40.

191 Beate Söntgen, „Diderot, or the Power of Critique“, in: Isabelle Graw, Christoph Menke (Hg.), *The Value of Critique. Exploring the Interrelations of Value, Critique, and Artistic Labour*, Frankfurt a. M./New York 2019, S. 53–72, hier S. 57.

medialen Vermittlung präsent ist, lässt bereits darauf schließen, dass sich die Kunstkritik – im Unterschied zum Akademiesystem – auf der Grundlage kritischer Subjektivität der Kunst zuwandte.

Mehr noch als La Font de Saint-Yenne bewegte sich Diderot in dem Spannungsfeld zwischen *République des lettres* und staatlichen Zensurauflagen.¹⁹² In dem Begriff „république“ schwingt das Publikum als Querschnitt der Betrachter sowie die *res publica* mit. Aufklärerische Publikationen in der Mitte des 18. Jahrhunderts entstanden in einem sowohl erkenntnistheoretisch als auch gesellschaftspolitisch aufregendem Umfeld. Dies gilt auch für die Kunstkritik, die als „Organ des Publikums“ (Dresdner) eine öffentliche Beurteilung von Kunst darstellt.

Der relativ lange theoretische Vorlauf scheint für ein Verständnis der Kunstkritik als literarisches Genre notwendig, da die Unterbestimmtheit des *spezifisch* literarischen die Auseinandersetzung mit Kunstkritik prägt. Im Folgenden wird versucht, am Beispiel der Kunstkritik Diderots eine grundlegende Verortung und exemplarische Darstellung der Funktionsweisen literarischer Kunstkritik vorzunehmen, die im Hinblick auf die Aktualisierung derselben im Kunstfeld der Gegenwart Bedeutung erlangt. Dazu wird sich auf die in Kapitel 2 entwickelten Begriffe der „ästhetischen Erfahrung“, der „kritischen Subjektivität“, der „Medien-differenz“ sowie der „Ambiguität ästhetischer Urteile“ gestützt.

192 Siehe Dena Goodman, *The Republic of Letters: A Cultural History of the French Enlightenment*, Ithaca/London 1996. Wie real sich die staatliche Zensur auf die Arbeit Diderots auswirkte, kann durch den Umstand belegt werden, dass zwei Jahre nach Veröffentlichung von La Font de Saint-Yennes *Réflexions* im Juli 1749 der französische Kriegsminister Marc-Pierre d'Argenson einen königlichen Haftbefehl gegen Diderot auszustellen forderte. Mit seinem Brief *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient* hatte Diderot materialistisch-atheistische Positionen vertreten, die die Zensurbehörde auf den Plan riefen. Siehe hierzu Brunhilde Wehinger, „Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient“, in: Ferdinand Pöhlmann (Hg.), *Kindler Klassiker Philosophie. Werke aus drei Jahrtausenden*, Stuttgart 2016, S. 162. Siehe ebenfalls Manfred Geider, *Aufklärung: Das europäische Projekt*, Reinbek bei Hamburg 2012, S. 129. In der als Brief verfassten philosophischen Untersuchung stellt Diderot die These auf, „dass der Zustand unserer Organe und unserer Sinne großen Einfluss auf unsere Metaphysik und unsere Moral hat“. Weiterhin argumentiert Diderot, dass unsere „rein verstandesmäßigen Ideen in hohem Grade von der Gestalt unseres Körpers abhängen“: „Comme je n'ai jamais douté que l'état de nos organes et de nos sens n'ait beaucoup d'influence sur notre métaphysique et sur notre morale, et que nos idées les plus purement intellectuelles, si je puis parler ainsi, ne tiennent de fort près à la conformation de notre corps, je me mis à questionner notre aveugle sur les vices et sur les vertus.“ Denis Diderot, *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient*, Paris 1972, S. 86.

Die *Correspondance littéraire, philosophique et critique*

Vor dem Hintergrund der allgegenwärtigen staatlichen Zensur erschließt sich die vorsichtige Publikationsweise der bis heute bekannten Salon-Kritiken. So wurde die von Friedrich Melchior Grimm herausgegebene Zeitschrift *Correspondance littéraire, philosophique et critique*, in der Diderot von 1759 bis 1781 insgesamt neun Salon-Beschreibungen veröffentlichte, ausschließlich handschriftlich verfasst und auf dem Diplomatenpostweg versandt.¹⁹³

Die *Correspondance* war eine wichtige Zeitschrift, in deren Umfeld maßgebliche Impulse für die Entwicklung der literarischen Kunstkritik entstanden. Bereits zuvor gab es den *Mercure de France*, eine weit vor den ersten Salon-Kritiken Diderots relevante Zeitschrift mit einer monatlichen Auflage von 200 Exemplaren. Der *Mercure* veröffentlichte bereits Berichte über Salon-Ausstellungen. Diese besaßen aber einen eher formalen und die Werke beschreibenden Charakter.¹⁹⁴ 1735 richtete der *Mercure* einen an die Académie Royale adressierten Aufruf, den Salon regelmäßig öffentlich auszurichten. In den 1760er-Jahren wurde die *Correspondance* zu einer einflussreichen Publikation, die ihre Leserinnen und Leser mit Informationen rund um das Pariser Kunstleben versorgte.

Die eher kleine Leserschaft der *Correspondance* entstammte den Herrscherhäusern außerhalb Frankreichs und informierte sich anhand der vielseitigen Berichte der Zeitschrift über das geistige und gesellschaftliche Leben in der französischen Hauptstadt. Dresdner schreibt, dass „überall [...] die Kunstfreunde gespannt auf Nachrichten von der glänzenden französischen Kunstschau“ harrten.¹⁹⁵ Abonentinnen

193 Siehe Kirill Abrosimov, *Aufklärung jenseits der Öffentlichkeit. Friedrich Melchior Grimms ‚Correspondance littéraire‘ (1753–1773) zwischen der ‚république des lettres‘ und europäischen Fürstenhöfen* (= *Beihefte der Francia*, Bd. 77), Ostfildern 2014.

194 Wrigley beschreibt, wie sich die Kunstkritik innerhalb von mehreren Jahrzehnte verändert hat: „We will have to take into account the evolution and diversity of criticism and changes in the policy of censorship through these five decades, and attempt to relate specific incidents to broader changes in attitudes to the Salon, itself hardly a static phenomenon.“ Richard Wrigley, „Censorship and Anonymity in Eighteenth-Century French Art Criticism“, in: *Oxford Art Journal*, Nr. 6/2 (1983), S. 17–28, hier S. 17.

195 Albert Dresdner, *Die Entstehung der Kunstkritik im Zusammenhang der Geschichte des europäischen Kunstlebens* (= *Fundus Bücher*, Bd. 152), Amsterdam/Dresden 2001, S. 251.

und Abonnenten fanden sich im Hochadel der europäischen Höfe von Katharina der Großen, Gustav III. von Schweden bis Stanislaus II. von Polen; auch Johann Wolfgang von Goethe erhielt Abschriften.¹⁹⁶ In der *Correspondance* wurde über Kunstausstellungen ebenso berichtet wie über naturwissenschaftliche und philosophische Themen. Diderots Salon-Kritiken wurden erstmals 1812 in einer 16-bändigen Ausgabe in Gänze veröffentlicht.

Grundsätzlich müssen die Salons mit Diderots Arbeit an der *Encyclopédie* oder mit der Kunsttheorie seiner Zeit in Verbindung gebracht werden, betont Söntgen: „The diversity of his writing attests to the same keen proficiency of style and genre which also influence his art criticism.“¹⁹⁷ Die Schreibstil der Kunstkritiken, die im Nachgang für das Genre so prägend war, ist also auch entscheidend für Diderots Schreiben in anderen Bereichen. Klaus Honnef spricht davon, Diderot habe die „Bildbeschreibung [...] zur kunstkritischen Methode erhoben“.¹⁹⁸ Dabei fanden seine Kritiken keine große Verbreitung. Dresdner geht von einem „geschlossenen Privatpublikum“ aus.¹⁹⁹ Kaum eine Leserin

196 Goethes Beziehung zu Diderot ist u.a. durch seine Übersetzung von *Le Neveu de Rameau* bezeugt. Warning beschreibt, dass Goethe zeitlebens zwar auf Distanz zur Gesinnung und Denkweise Diderots blieb, ihn aber als Erzähler bewunderte. Siehe Rainer Warning, „Goethe, Diderot und der *Neveu de Rameau*“, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, Nr. 81 (2007), S. 523–545. Ein Vergleich zwischen der Ambiguität ästhetischer Urteile in Diderots Salon-Kritiken mit der Reflexion der Narration in *Neveu de Rameau* wäre vielversprechend. So schreibt Mall über diese: „This is Diderot’s great problem as a creative writer. How is one to say that all models, all permanent authority, must be put into question without writing it in a book, which by virtue of its very permanence becomes hypostasized as authoritative Voice? How is it possible to avoid the responsibility (not to say guilt) for establishing oneself as the type of authority one is trying to undermine?“ James Mall, „Le Neveu De Rameau and the Idea of Genius“, in: *Eighteenth-Century Studies*, Nr. 11/1 (1977), S. 26–39, hier S. 38. So wie der Roman eine die Handlung voranbringende Instanz (Mall spricht von einer „autoritären Stimme“) braucht, setzt auch das ästhetische Urteil den *krités* voraus, den urteilenden Betrachter als Richter, der unter- und entscheidet. Wie die Autorität der erzählenden Instanz in *Le Neveu de Rameau* immer wieder infrage gestellt wird, führen auch die Salons die Schwierigkeit vor, ästhetische Urteile zu treffen und ästhetische Erfahrung adäquat wiederzugeben.

197 Beate Söntgen, „Diderot, or the Power of Critique“, in: Isabelle Graw, Christoph Menke (Hg.), *The Value of Critique. Exploring the Interrelations of Value, Critique, and Artistic Labour*, Frankfurt a. M./New York 2019, S. 53–72, hier S. 58.

198 Klaus Honnef, *Wege zur Kunstkritik. Texte zwischen Theorie und Künstlerlob*, Deiningen 1999, S. 19.

199 Albert Dresdner, *Die Entstehung der Kunstkritik im Zusammenhang der Geschichte des europäischen Kunstlebens* (= *Fundus Bücher*, Bd. 152), Amsterdam/Dresden 2001, S. 372.

oder ein Leser hatte einzelne Gemälde, geschweige denn die Pariser Ausstellungen je gesehen. Aus diesem Kontext erschließt sich auch die besondere literarische Ausgestaltung der Salon-Kritiken – mit Blick auf ihre Vermittlungsfunktion. Die Salon-Kritiken sollten die Bilder „transportieren“ und Distanzen überbrücken; deswegen sind Diderots Beschreibungen nach Peter Bexte

so dicht und freizügig zugleich, weil sie einer doppelten Verschiebung entspringen. So wie Gemälde eine abwesende Natur präsent machen, ebenso vergegenwärtigen Kritiken abwesende Gemälde. Diese zweifache Verschiebung eröffnet den Freiraum eines Schreibens, das ferne Bilder zur Sprache bringt, indem es die Sprache bildmächtig macht.²⁰⁰

Dieses Zitat verdeutlicht die Problematik von Diderots Auseinandersetzung mit den Salons. Bexte gelingt es, das charakteristische Gleichgewicht zwischen „dicht“ und „freizügig“ darzustellen. Die Bestimmung scheint hierbei komplexer zu sein als die simple Inanspruchnahme von Diderots Kritiken zur Vergegenwärtigung abwesender Gemälde. So ist der Begriff „Salon-Beschreibungen“ erklärungsbedürftig. Bexte geht davon aus, dass die Salons „Bilder zu Sprache bringen, indem [das Schreiben] die Sprache bildmächtig macht“.²⁰¹ Gottfried Boehm beschreibt in seiner Definition der „Ekphrasis“ ein umgekehrtes Verfahren, indem er fordert, dass sich die Beschreibung „durchlässig“ machen und sich nicht in ihrer „sprachlichen Pracht aufblähen“ sollte.²⁰² Sind Diderots Salon-Kritiken nun „bildmächtig“ oder „transparent“? Sind sie *Kunstkritiken* oder *Kunstbeschreibungen*?

Kritische Subjektivität und Ambiguität ästhetischer Urteile

Im Zentrum der Salons steht die Kritik der jeweils in den Ausstellungen präsentierten Kunstwerke. Die Leserschaft wird direkt angesprochen

²⁰⁰ Peter Bexte, *Denis Diderot – Schriften zur Kunst. Ausgewählt und mit einem Nachwort versehen von Peter Bexte* (Fundus, Bd. 157), Berlin 2005, S. 312.

²⁰¹ Ebd.

²⁰² Gottfried Boehm, „Bildbeschreibung. Über die Grenzen von Bild und Sprache“, in: Gottfried Boehm, Helmut Pfotenhauer (Hg.), *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*, München 1995, S. 23–40, hier S. 40.

und anhand von Lesevorgaben in den Salon eingeführt. Eine aufmerksame Betrachtung und Bewertung liegen der Kunstkritik zugrunde. Dabei sind die Kritiken weder stilistisch noch thematisch einheitlich. Kohle verweist insbesondere auf jene Stellen, in denen Diderot „impulsiv auf den Eindruck eines Kunstwerks reagiert, das ihn gerade ganz ausfüllt und für sich einnimmt“.²⁰³ Hier schlage seine „veränderte Sensibilität durch und er vergisst all sein Wissen um die kunsttheoretische Tradition“.²⁰⁴ Unterschiedliche Stile, Intentionen und Ansätze prägen Diderots Salon-Kritiken. Diese verbänden oft eine narrative Struktur mit der Neugier des Enzyklopädisten. Ihre Ausgestaltung gewinne vor allem durch das dramatische Talent Diderots ein eigenes Charakteristikum. In seinen Texten spielt Diderot mit der Ansprache und Einbeziehung der Vorstellungskraft der Leserinnen und Leser und nutzt spielerische Elemente zur Vermittlung von Informationen zu Farbgebung, Stil und Technik auf der einen Seite und der Handlung der dargestellten Figuren auf der anderen Seite.

Diderots Einleitung in den *Salon de 1765* liest sich wie eine an – beziehungsweise gegen – die Akademie gerichtete Rechtfertigung seiner Kunstkritik. Sein Verhältnis zur Akademie ist auch ein wiederkehrendes Motiv in seinen Salon-Beschreibungen. So steht in der Vorrede zum *Salon de 1767* eine polemische Würdigung der Akademie: „le front incliné devant la porte du Salon, faites amende honorable à l'Académie des jugements inconsidérés que je vais porter.“²⁰⁵ Diderot fordert die Besucherinnen und Besucher zum Senken des Kopfes beim Betreten der Salon-Ausstellung auf, gleichzeitig leistet er für die unsachgemäßen Urteile des Autors Abbitte bei der Akademie. Darüber hinaus setzte sich Diderot für genau jene Stellung des Publikums ein, die auch La Font de Saint-Yenne forderte. In der Vorrede des *Salon de 1765* schreibt Diderot, er habe sich umfassend bei Besucherinnen und Besuchern der Ausstellung informiert:

203 Hubertus Kohle, *Ut pictura poesis non erit. Denis Diderots Kunstbegriff* (= Studien zur Kunstgeschichte, Bd. 52), Hildesheim/New York 1989, S. 101.

204 Ebd.

205 Denis Diderot, „Salon de 1767“, in: ders., *Œuvres complètes*, Bd. 11, Paris 1876, S. 18.

J'ai recueilli la sentence du vieillard et la pensée de l'enfant, le jugement de l'homme de lettres, le mot de l'homme du monde et les propos du peuple; et s'il m'arrive de blesser l'artiste, c'est souvent avec l'arme qu'il a lui-même aiguisée. Je l'ai interrogé; et j'ai compris ce que c'était que finesse de dessin et vérité de nature. J'ai conçu la magie de la lumière et des ombres. J'ai connu la couleur; j'ai acquis le sentiment de la chair; seul, j'ai médité ce que j'ai vu et entendu; et ces termes de l'art, unité, variété, contraste, symétrie, ordonnance, composition, caractères, expression, si familiers dans ma bouche, si vagues dans mon esprit, se sont circonscrits et fixés.²⁰⁶

Trotz gewissenhaften Studiums der Magie von Licht und Schatten bleibe die ästhetische Erfahrung für die Sprache unerreicht. Daraus folge, dass die Distanz zur ästhetischen Erfahrung literarisch überbrückt werden müsse. Des Weiteren schildert Diderot, wie er sich die Meinung von Alten und Jungen, Gelehrten und Weitgereisten sowie die des Volks einholte. Die Aufzählung der Gesprächspartner ruft La Font de Saint-Yennes Formulierung „toutes ses voix“ auf, also alle Stimmen des Publikums, die nunmehr ebenso wie die Maler über die im Salon ausgestellte Kunst urteilen. Als Fazit seiner Befragung, auch der Kunst und des Künstlers („Je l'ai interrogé“), zieht Diderot den Schluss, dass zeichnerisches Feingefühl und „Wahrheit der Natur“ die Qualität eines Gemäldes ausmachen.²⁰⁷ Er habe die Magie der Farben und Schatten zu verstehen gelernt, ein Gefühl für die Darstellung der menschlichen Haut erworben und über seine nicht nur visuelle, sondern auch ideelle

206 Denis Diderot, „Salon de 1765“, in: ders., *Œuvres complètes*, Bd. 10, Paris 1876, S. 233.

207 Der Naturbegriff Diderots ist umfassend. Kruse bietet eine Erklärung, jenen Begriff an dieser Stelle im Kontext der auf die Kunstkritik bezogenen Fragestellung zu deuten. Sie schreibt: „Im 18. Jahrhundert verlagerte sich das Interesse der Kunsttheorie auf die empfindsame Haut. Mit ‚sensibilité‘ definierten Mediziner wie Henri Fouquet in d'Alemberts und Diderots *Encyclopédie*. Haut als ein empfindsames Organ, eine ‚toile nerveuse‘. Diderot hatte in seinen *Essais sur la peinture* die ‚Wahrheit der Natur‘ gegen das an der Akademie gelehrte ‚Studium der Gliederpuppe‘ verteidigt mit ihren ‚Handlungen, Stellungen, mit Figuren, die nicht falscher, zugeschnittener, lächerlicher und kälter sein könnten‘. Statt in den Louvre zu pilgern, sollen sie auf den Gassen das Leben beobachten, da werden sie die ‚richtigen Ideen fassen‘. Das Diderot'sche Akademiestudium wäre also ganz anders konzipiert. Gezeichnet würden hier Frauen, Kinder, Männer, Greise, Personen von verschiedenem Alter und Geschlechte, aus allen Ständen der Gesellschaft genommen.“ Christiane Kruse, *Welterschaffung – Kunstvernichtung*, Berlin/Boston 2020, S. 15f.

Erfahrung nachgedacht. Die Begriffe der „Kunst“, von der Einheit und Vielfalt, vom Kontrast und der Symmetrie, von der Anordnung und Komposition, den Figuren und ihren Ausdrücken liegen ihm zwar auf der Zunge, ihre eigentliche Bedeutung erschließe sich ihm jedoch nur vage. Mit der Einleitung wird *in medias res* auf die in Kapitel 2 hergestellten Bedingungen des literarischen Genres der Kunstkritik verwiesen: Diderot urteilt aus einer kritischen Subjektivität heraus. Die Betonung der subjektiven Empfindung wird in beinahe jedem Satz der Vorrede aufgerufen: „J’ai recueilli [...]. Je l’ai interrogé; et j’ai compris [...]. Je l’ai interrogé [...]. Je l’ai interrogé [...]. J’ai conçu [...] J’ai connu [...] j’ai médité [...]; j’ai acquis le sentiment [...], ce que j’ai vu et entendu.“ Die zitierten Begriffe verbinden die unmittelbare Wahrnehmung mit der selbstreflexiven Hervorbringung des ästhetischen Urteils. Dieses begründet sich nicht in der systematischen Lehrmeinung, sondern in den subjektiven Eindrücken und selbst gewählten Kriterien. Zugleich verweist Diderot auf die Ambiguität des ästhetischen Urteils, das für die „Begriffe der Kunst“ („ces termes de l’art“) unerreichbar bleibt. Obwohl die „Begriffe der Kunst“ so selbstverständlich im Mund geführt werden („si familiers dans ma bouche“), bleiben sie ohne ästhetische Erfahrung nur schemenhaft im Verstand haften („si vagues dans mon esprit“).²⁰⁸

Ästhetische Erfahrung als „Eigenständiger Faktor in der Bedeutungsstiftung“

In der Vorrede zur Salon-Beschreibung 1769 finden sich Aussagen, die eine veränderte Form der Betrachtung unterstreichen. Diese steht im Zentrum der ästhetischen Neuordnung, die einerseits von den Salon-Kritiken dokumentiert, andererseits durch die Kunstkritik aktiv hergestellt wird. In der genannten Vorrede zum *Salon de 1767* geht Diderot beispielsweise vor Beginn der ersten Bildbeschreibungen auf die

²⁰⁸ Kohle erläutert diese schemenhafte Beschreibung („sie familiers“, „si vagues“) wie folgt: „Dabei handelt es sich sicherlich nicht einfach um angenehme Abwechslungen für einen unter Umständen nach hunderten von Bildern gelangweilten Leser, sondern um ein verstärktes Bewußtsein von der prekären Tatsache, daß Bildsprache, oder besser Kunstwerke, die sich ‚natürlicher Zeichen‘ bedienen, nicht ohne weiteres in Wortsprache oder ‚künstliche Zeichen‘ übertragbar sind.“ Hubertus Kohle, *Ut pictura poesis non erit. Denis Diderots Kunstbegriff* (= *Studien zur Kunstgeschichte*, Bd. 52), Hildesheim/New York 1989, S. 91f.

Rolle des Betrachters ein, der sich von den Affekten der Bilder zu seinen Äußerungen anregen lässt. „Voilà l'être imaginaire que vous devez prendre pour modèle“²⁰⁹, heißt es paradigmatisch. Das imaginierte Sein ersetzt das konkrete historische Vorbild.²¹⁰

Das Aufkommen der literarischen Kunstkritik ist in besonderer Weise an die sich im Subjekt selbst begründende Erfahrung der Kunst gebunden, sodass in der Kunstkritik das Verhältnis zwischen Subjekt und Objekt mit dargestellt wird. Gilda Bouchat analysiert Diderots Übergang von einer traditionellen Ekphrasis zur Beschreibung ästhetischer Erfahrung.²¹¹ Kohle stellt fest, dass sich Diderots Kunsttheorie – und -kritik verstärkt den subjektiven Dimensionen zuwendet:

Es liegt nahe, die Kritik am althergebrachten *ut pictura poesis*-Topos in die bei Diderot stark ausgeprägte wahrnehmungsästhetische Fragestellung einzuordnen, bei der die sinnliche Ebene der Vermittlung von künstlerischer „Information“ zwangsläufig breiteren Raum einnimmt und dahintendiert, eigenständiger Faktor in der Bedeutungsstiftung zu werden.²¹²

209 Denis Diderot, „Salon de 1767“, in: ders., *Œuvres complètes*, Bd. 11, Paris 1876, S. 16f.

210 Siehe dazu die Ausführungen von König: „Im Salon von 1767 widmet sich Diderot fünfzehn Jahre nach seinem Enzyklopädie-Artikel in einem umfangreichen Vorwort erneut dem Verhältnis von Kunstwerk und Natur. Er nimmt dazu den Begriff der *belle nature* auf. Im Vergleich zu dessen Entwicklung in der *Encyclopédie* findet hier allerdings eine entscheidende Akzentverschiebung statt. Während er dort das Imitationskonzept einer klassischen *belle nature* vertritt, die aus Versatzstücken der Natur eine höhere Wirklichkeit derselben schafft, stellt er nun auch den Modellcharakter in Frage, den die Natur in Teilen haben soll. Das Kunstwerk wird vollständig seines Imitationscharakters entledigt und erscheint als das alleinige Produkt der schöpferischen Einbildungskraft. Denn das, was die Schönheit eines Kunstwerkes bestimmt, sei ein ‚modèle idéal de beauté‘. [...] Das ideale Modell hat keinen Inhalt, sondern es erweist sich als eine Struktur, die es ermöglicht, die Regeln zu verstehen, mit denen der Zusammenhang eines organischen Ensembles erklärt werden kann. Es ist gleichwohl ein Erfahrungsprodukt, zu dem man auf demselben Weg gelangt wie zur *vérité physique* – durch Beobachtung, Vergleich und Auswahl von Naturgegenständen mit dem Ziel, die Unregelmäßigkeiten, die das Ideal verfremdet, zu eliminieren.“ Torsten König, „Transsubjektives Wissen in Naturgeschichte und Ästhetik des 18. Jahrhunderts – Buffon und Diderot“, in: Niklas Bender (Hg.), *Objektivität und literarische Objektivierung seit 1750*, Tübingen 2010, S. 17–29, hier S. 25.

211 Gilda Bouchat, „Diderot et la question du goût“, in: Christian Michel, Carl Magnusson (Hg.), *Penser l'art dans la seconde moitié du XVIII^e siècle: théorie, critique, philosophie, histoire*, Paris 2013, S. 405–422.

212 Hubertus Kohle, *Ut pictura poesis non erit. Denis Diderots Kunstbegriff (= Studien zur Kunstgeschichte*, Bd. 52), Hildesheim/New York 1989, S. 3.

Die Darstellung sinnlich-ästhetischer Erfahrung wird zu einem eigenständigen Bedeutungsbestandteil, der sich – wie noch zu zeigen sein wird – in der Spürbarkeit der Zeichen materialisiert. Über die poetische Funktion der Sprache macht sich die „Vermittlung von künstlerischer, Information“ selbst zum Thema. Wie die poetische Funktion der Sprache sich vom Informationsgehalt, also ihrer referenziellen Funktion, unterscheidet, wird die sinnlich-ästhetische Erfahrung zum eigenständigen Faktor der Bedeutungsproduktion. Die in der Hinwendung zur poetischen Funktion der Sprache zum Ausdruck kommende Strategie kritischer Subjektivität ergänzt die Systematik des Akademiediskurses mit einer neuen Form der Offenheit, die laut Kohle „flexibel genug ist, auf äußere Anstöße produktiv zu reagieren“.²¹³ Träger dieser Offenheit ist die literarische Kunstkritik, die es den Autoren in der Mitte des 18. Jahrhunderts ermöglicht, den wahrnehmungsästhetischen und institutionellen Verschiebungen im Kunstfeld nachzuspüren. Für die Kunstkritik bieten die öffentlichen Salon-Ausstellungen sowie die sich verändernden Wahrnehmungs- und Betrachtungsweise eine Möglichkeit, auf Grundlage subjektiver Empfindungen dem „Faszinosum“ der Kunstwerke nachzuspüren und dieses sprachlich zur Darstellung zu bringen:

Demgemäß ist die hier an zentraler Stelle behandelte Kunstkritik eine literarische Gattung, zu der Diderot eine besondere Affinität verspüren mußte. Sie verzichtet programmatisch auf rigorose theoretische Vorgaben an das Kunstwerk und versucht vielmehr, dessen Faszinosum auf behutsame, sprachlich nach-schaffende Weise auf die Spur zu kommen.²¹⁴

Für die kunsthistorische Betrachtung scheint festzustehen, dass die Kunstkritik der kritisierten Kunst auf „sprachlich nach-schaffende Weise auf die Spur“ komme. Literarische Kunstkritik lässt sich jedoch nicht nur auf die „sinnliche Ebene der Vermittlung von künstlerischer, Information“ reduzieren. Sie macht sich nicht durchsichtig, vielmehr hebt sie die für das ästhetische Urteil notwendigen Mittel und Kriterien hervor. Über die poetische Funktion der Sprache wird die „sinn-

213 Ebd., S. 163.

214 Ebd., S. 163f.

liche Ebene der Vermittlung“ auch als ein von der vermittelten künstlerischen Information unabhängiges Moment erfahrbar. Das Ziel der kunstkritischen Methode besteht nicht darin, die gesehenen Gemälde minutiös nachzuerzählen. Vielmehr drängen sich die von den Kunstwerken ausgelösten und hervorgerufenen „Informationen“ in den Vordergrund. Insbesondere bei der Beschreibung der vom Subjekt der Kunstkritik ausgewählten Gemälde steht die Mediendifferenz im Fokus. Diese, so wurde in Kapitel 2.3. erläutert, bezeichnet die in einer Beschreibung überbrückte Andersartigkeit zwischen sprachlicher und bildlicher Repräsentation. Deswegen kann es „also auch bei der Bildbeschreibung nicht darum gehen“, schreibt Kohle,

einen erschöpfenden Eindruck zu vermitteln, vielmehr muß es ihr darauf ankommen, eine sozusagen kongeniale Leistung zu bieten, die beim Leser einen vergleichbaren Eindruck erweckt, ohne sich zwangsläufig auf den konkreten Gehalt des Bildes zu beziehen, der sowieso unerreichbar erscheint. So ist es erklärlich, daß Diderot bei seinen Besprechungen manchmal sehr weit abweicht, kaum mehr das Bild unmittelbar im Blick hat und ganz der Evokation einer Stimmung hingegeben ist.²¹⁵

Es ist zu fragen, ob Kunstkritik die ästhetische Erfahrung tatsächlich „vergleichbar“ transportieren kann oder ob die Spürbarkeit der Zeichen und die Darstellung der Ambiguität ästhetischer Urteile nicht zu einer eigenständigen sprachlichen Wahrnehmungsdimension wird, die nicht primär der Darstellung des kritisierten Objekts gilt. Die besprochene Kunst kann durchaus von der realen Vorgabe abweichen, sie fungiert als Auslöser von im Subjekt angelegten Bewusstseinsprozessen.

„Entrons donc dans ce sanctuaire“

In diesem Zusammenhang erweist sich das kunstkritische Subjekt als Vermittler, der seiner Leserschaft die Authentizität der eigenen Aussagen zusichert. So versucht Diderot in seiner Vorrede zum *Salon de 1767*, die Exaktheit der Bildbeschreibung („l'exactitude des descriptions“)

215 Hubertus Kohle, *Ut pictura poesis non erit. Denis Diderots Kunstbegriff (= Studien zur Kunstgeschichte, Bd. 52)*, Hildesheim/New York 1989, S. 92.

und Ausgewogenheit der Urteile zu betonen („l'équité des jugements“). Die Salon-Besprechungen beginnen also mit thematischen Vorreden, in denen kunsttheoretische und wahrnehmungsästhetische Grundlagen erörtert werden. Diese Vorreden haben die Funktion, die späteren Salon-Beschreibungen zu rahmen. In ihrer Struktur ähneln sie Essays, die eine Reihe von Themen mehr oder weniger lose aneinanderreihen. Inhaltliche Grenzen bestehen keine. Diese sowohl inhaltlich als auch formale Grenzenlosigkeit begründet – wie schon die *Réflexions* La Font de Saint-Yennes – die für das literarische Genre der Kunstkritik konstitutive Offenheit. So führen die thematischen Vorreden der Salon-Besprechungen in die ästhetischen und zum Teil auch philosophischen Debatten der Zeit ein und stellen Thesen auf.

Im Übergang zwischen Vorrede und Einzelbeschreibungen und -kritiken von Bildern wird der Übergang selbst zum Gegenstand. So bezeichnet Diderot die Vorrede als „Exkurs“ („excursion“): „Après cette excursion [...] je passe au Salon ou aux différentes productions que nos artistes y ont exposées cette année.“²¹⁶ Der Übergang bietet die Möglichkeit, den Salon als eigenständigen Raum der Kunsterfahrung einzuführen und der Leserschaft Eindrücke und Gedanken zu vermitteln. Die ästhetische Erfahrung ist in ihrer ideellen Aufladung nicht gering zu schätzen. Im Gegenteil: Sie tritt an die Stelle der ehemals religiös konnotierten Gattungshierarchien, in denen nicht das Subjekt, sondern religiöse Inhalte im Zentrum standen.²¹⁷

Seinen Höhepunkt erreicht die Leser- und Leserinnenführung in der Vorrede der Salon-Besprechung im Ausspruch „entrons donc dans ce sanctuaire“²¹⁸, der vielfältig ausgelegt werden kann. Er lässt sich als ironischer Kommentar auf das angebliche Heiligtum des von der Akademie regulierten Ausstellungsraums, aber auch im Hinblick auf eine Profanisierung der ästhetischen Erfahrung interpretieren. Die grammatikali-

²¹⁶ Denis Diderot, „Salon de 1767“, in: ders., *Ceuvres complètes*, Bd. 11, Paris 1876, S. 17.

²¹⁷ Eindrücklich schildert Kohle diesen Umbruch, der durch die in das Heiligtum der Salons wahrnehmungstheoretisch begründeten kritischen Subjektivität ausgelöst wird: „Der Sieg über die Vergänglichkeit, wie er sich in der Paradiesvorstellung der christlichen Religion ausdrückt, ist bei Diderot säkularisiert und durch ein ästhetisches Erlebnis ersetzt.“ Hubertus Kohle, *Ut pictura poesis non erit. Denis Diderots Kunstbegriff* (= *Studien zur Kunstgeschichte*, Bd. 52), Hildesheim/New York 1989, S. 101.

²¹⁸ Denis Diderot, „Salon de 1767“, in: ders., *Ceuvres complètes*, Bd. 11, Paris 1876, S. 17.

sche Form in der ersten Person Plural führt den Einbezug der Leserschaft vor Augen, für das die Salon-Kritik zu einem gemeinsamen Erlebnis werden soll, indem es an den Eindrücken des kritischen Subjekts teilnimmt.

Diesen Eindruck bestärkt Diderot durch die Verbkette, die sich an den Eintritt in das „Heiligtum“ des Salons anschließt: „Regardons, regardons longtemps; sentons et jugeons.“²¹⁹ Als grundlegende Prinzipien der Salon-Kritik entwirft er hier das (gründliche oder lange) Anschauen, das Fühlen und Urteilen. Diese Begriffe stellen Imperative dar, die als solche einer übergeordneten Systematik entgegenstehen und die für eine ergebnisoffene Auseinandersetzung mit den Erfahrungsräumen der Kunst plädieren. Diderot spricht von einer Erschöpfung („l'état d'épuisement“), in der ihn die letzten Salon-Ausstellungen sowie ihre bewertende Beschreibung zurückgelassen haben:

Je vous ai prévenu sur ma stérilité, ou plutôt sur l'état d'épuisement où les Salons précédents m'ont réduit; mais ce que vous perdrez du côté des écarts, des vues, des principes, des réflexions, je tâcherai de vous le rendre par l'exactitude des descriptions, et l'équité des jugements. Entrons donc dans ce sanctuaire. Regardons, regardons longtemps; sentons et jugeons.²²⁰

Einerseits betont er seine Erschöpfung, die als Ergebnis der Vielzahl an Eindrücken und besprochenen Gemälden anzusehen ist. Als unmittelbare Empfindung steht sie mit der ästhetischen Erfahrung in Zusammenhang und betont die Wirkung auf das kritische Subjekt. Gleichzeitig kommt in dem Zitat aber eine vermeintliche Objektivität des Urteils zum Ausdruck. Inwiefern erlaubt der Zustand der Erschöpfung eine Ausgewogenheit der Urteile („l'équité des jugements“) und Exaktheit der Beschreibung („l'exactitude des descriptions“)? Kurz darauf beschreibt er diese den Salon-Kritiken zugrunde liegende Vorgehensweise weiter:

Voici mes critiques et mes éloges. Je loue, je blâme, d'après ma sensation particulière, qui ne fait pas loi. Dieu ne demanderait de nous que la sincérité avec nous-mêmes.²²¹

219 Ebd.

220 Ebd.

221 Ebd.

Deutlicher könnte Diderot die zugrunde liegende kritische Subjektivität kaum beschrieben. Der genannte Imperativ der sich selbst begründenden und hervorbringenden kritischen Subjektivität („ma sensation particulière, qui ne fait pas loi“) wird durch die evaluierende Dimension ergänzt, die von der Rüge bis zum Lob changieren kann, unmissverständlich jedoch an eine Form des Urteils gebunden ist.

Salon-Beschreibung oder Salon-Kritik?

Für Boehm besitzt die Bildbeschreibung eine die „Erkenntnis öffnende Kraft der Deixis“, die dazu führe, dass sich der beschriebene Gegenstand „zeigt“; sie seien „optimiert, wenn sie mehr zu sehen geben“.222 Dabei solle sich die Ekphrasis in ihrer „sprachlichen Pracht“ nicht aufblähen.223 Die Bildbeschreibung ziele so auf eine Durchlässigkeit, ein „Moment der Selbsttransparenz“.224 Sind Diderots Salon-Texte als *Salon-Beschreibungen* oder *Salon-Kritiken* zu beurteilen? Insofern ist die scheinbare Unterscheidung zwischen Beschreibung und Urteil, Objektivität und Subjektivität in der literarischen Kunstkritik und der für diese konstitutive kritische Subjektivität aufgehoben. Die Kritik zielt nicht auf Transparenz, sondern auf die Reflexion ihrer eigenen sprachlichen Beschaffenheit und des hervorbringenden Subjekts, seiner ästhetischen Erfahrung und des Prozesses, der davon ausgehend zum Urteil führt.

Literarische Kunstkritik bläht sich im Gegensatz zur von Boehm beschriebenen Bildbeschreibung auf. Die in Diderots Salon-Texten aufgeführten Gegenstände können in ihrer Vielzahl ermüden, wobei sich immer wieder erhellende Momente einstellen. Bei seinen Kunstkritiken handelt es sich um eine Assemblage der unterschiedlichsten Themen, die zeitweise einem Flickenteppich gleichen: So kommen Bildbeschreibungen und Verweise auf Texte der Aufklärung (Descartes, Leibniz, Voltaire, Rousseau) vor; zugleich geht Diderot auf Champêtre-Szenen, also ländliche Idyllen, ein, imaginiert sich in die besprochenen Bilder

222 Gottfried Boehm, „Bildbeschreibung. Über die Grenzen von Bild und Sprache“, in: Gottfried Boehm, Helmut Pfotenbauer (Hg.), *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*, München 1995, S. 23–40, hier S. 28.

223 Ebd., S. 40.

224 Ebd.

hinein, entwirft fiktive Dialoge, spricht seiner Leserinnen und Leser direkt an, wechselt begeisterte Ausrufe mit beiläufigen Bemerkungen und bespricht nebenbei die Poetik des französischen Klassizismus. In dieser Aufzählung sind Gegenstände enthalten, die nicht nur Kunstwerke sein müssen. So vermischen sich die Themen Literatur, bildende Kunst, Philosophie und Theologie wie selbstverständlich.

Die vielfach als Gründungstexte der Kunstkritik beschriebenen Salon-Kritiken sind – anders als Boehm das Ziel der Ekphrasis beschreibt – weder transparent noch durchlässig. Die Bilder scheinen nicht durch, sondern sind unter der Materialität aus Zeichen begraben. Daher verwundert es nicht, dass die in der berühmten und oft oberflächlich als Beispiel der literarischen Kunstkritik aufgeführten *Promenade de Vernet* im *Salon de 1767* besprochenen Gemälde nur teilweise identifiziert sind. Es ist einfach unmöglich, anhand von Diderots Beschreibung herauszufinden, um welche Bilder es sich insgesamt handelt. Irritierend, dass Diderots Texte unter dem Begriff „Salon-Beschreibungen“ bekannt sind, denn als Beschreibungen im Sinne der Ekphrasis verfehlen sie ihren Gegenstand. Als literarische Kunstkritik aber glänzen sie, die sprachliche Pracht der Salons wirkt bis in die Gegenwart, in der Diderot als Wegbereiter der literarischen Kunstkritik gilt. Und durchaus sind aus seinen Salon-Kritiken einige Lehren für das gegenwärtige Interesse an der Kunstkritik zu ziehen. Zunächst einmal bedeutet, sich auf literarische Kunstkritik einzulassen, sich von gängigen, weitläufigen und sich aus dem eigenen Begehren ergebenden Vorstellungen literarischer Kunstkritik zu verabschieden. Literarische Kunstkritik ist spezifisch. Sie führt das ästhetische Urteil in seiner Mehrdeutigkeit und Vieldeutigkeit vor.

**Ausgestaltung der Mediendifferenz in der *Promenade de Vernet*:
„il faut voir la chose“**

Anhand der *Promenade de Vernet* kann die Funktionsweise literarischer Kunstkritik vorgeführt werden. Das Motiv der *Promenade* erinnert nicht nur an Diderots zwischen 1765 und 1780 entstandenes narratologisches Romanexperiment *Jacques le Fataliste et son maître*, sondern stellt darüber hinaus auch weitere intertextuelle Bezüge her. So verliert Diderot gegen Jean-Jacques Rousseau in einem fikti-

ven Schachspiel.²²⁵ Zudem ruft die Führung durch einen *Cicerone*, der die Blicke des kritischen Subjekts in der „topographie“ lenkt, Dante Alighieris *Divina Commedia* auf. In dieser führt Vergil Dante durch die Unterwelt. Die *Promenade* bietet einen Handlungsrahmen, in den unterschiedliche Ereignisse und Sujets eingebaut werden können.²²⁶ Im Gespräch mit einem *abbé* bespricht das kritische Subjekt religiöse Themen, den Naturbegriff und das Verhältnis zwischen Gott und den Menschen; es klingen die zentralen philosophischen Bezüge der Aufklärung von Gottfried Wilhelm Leibniz bis Voltaire an. Zusätzlich wird der Text durch die Darstellung einer Szene unterbrochen, in der sich eine Gruppe von Philosophen („nos philosophes“) aufgeregt unterhält. Diderot zeigt sich jedoch von ihrem Gerede gestört, setzt seinen Streifzug durch die Landschaft alleine fort und denkt über die aufgeworfenen Fragen nach. Hier wird die kritische Subjektivität inszeniert, hinter der die tatsächlichen Gemälde von Claude-Joseph Vernet schematisch und unklar („vague“) bleiben. Dass es sich nicht um bloße *Beschreibungen* handelt, wird auch durch die umfassende Reflexion über die Bedingungen und Möglichkeiten des ästhetischen Urteils deutlich. So heißt es anlässlich des siebten Gemäldes, das nicht mehr an den Pfarrer, sondern an die Leserschaft („à vous“) gerichtet ist, über die nicht näher genannte „composition“:

Mais que signifient mes expressions exagérées et froides, mes lignes sans chaleur et sans vie, ces lignes que je viens de tracer les unes au-dessous des autres? Rien, mais rien du tout; il faut voir la chose.²²⁷

Diderot bezeichnet seine eigenen Ausführungen als unzureichend. Deutlicher könnte eine zeichentheoretische Selbstreflexion sprachlicher Handlungsfähigkeit, dazu bezogen auf das ästhetische Urteil, nicht aus-

225 Ebd., S. 127.

226 Auch Brian Dillon, einer der in Kapitel 5 dieser Arbeit vorgestellten Autoren, nutzt Spaziergänge und Streifzüge, um seine poetische Strategie der essayistischen Kunstkritik umzusetzen. Über den Essay sagt Dillon „it wants above all to wander“. Sein Ausspruch kann auch auf Diderots *Promenade de Vernet* bezogen werden, da seine Referenzen, Sujets und Stile in rascher Folge aufeinanderfolgen und lose durch die Rahmung der Bewegung innerhalb der Landschaft zusammengehalten werden.

227 Denis Diderot, „Salon de 1765“, in: ders., *Œuvres complètes*, Bd. 11, Paris 1876, S. 139.

fallen. Das kritische Subjekt spricht die grundlegende Differenz zwischen Vorstellung und Begriff sowie zwischen *signifié* und *signifiant* an. Die Zeilen werden dabei übereinandergeschrieben („tracer les unes au dessous des autres“), die Materialität drängt sich nicht nur durch die Aneinanderreihung unterschiedlicher Sujets und Stile, Referenzen und Formen in den Vordergrund, sie wird durch eine der Salon-Kritik zugrunde liegenden Reflexion über die Bedingungen und (Un-)Möglichkeiten des ästhetischen Urteils vorgeführt. Das kritische Subjekt führt in der Kunstkritik auch eine Schreibszenen vor Augen, die den Text, dessen Teil die Bildbeschreibungen und -kritiken sind, als materielles Schriftstück darstellt. Dass die Zeichen mit Roman Jakobson auch „spürbar“²²⁸ sind, geht aus dem Zitat selbst hervor. Die Ausdrücke des kritischen Subjekts seien übertrieben und kalt („exagérées et froides“)²²⁹, den Zeilen fehle es an Wärme und Leben („sans chaleur et sans vie“).²³⁰ Diese Befragung der eigenen Fähigkeit die Differenz zwischen Ausdruck und ästhetischer Erfahrung zu überbrücken, führt wie gezeigt in der Folge zur grundlegenden Infragestellung ihrer Möglichkeit, überhaupt etwas zu bezeichnen. *Ex negativo* wird die Spürbarkeit der Zeichen als eigenständige, das ästhetische Urteil in seiner Ambiguität ausleuchtende, literarische Wahrnehmung vorgeführt. Die Inszenierung der Schreibszenen und die Betonung der Materialität der Schrift zeigt genau jene für das literarische Genre der Kunstkritik konstitutive Selbstreflexivität auf, die sich sowohl aus der sprachlichen Unerreichbarkeit der ästhetischen Erfahrung als auch der Ambiguität ästhetischer Urteile ergibt. Literarische Kunstkritik ist nicht transparent, vielmehr verdichten sich ihre Zeichen; diese sind opak und verweisen auf die sich anbahnenden institutionellen Veränderungen des Kunstfelds.

Krise der Kritik

Auf Grund dieser Ambiguität ästhetischer Urteile ist deswegen von spannungsvollen Begegnungen zwischen der Bildbeschreibung und der Bildkritik auszugehen. So reiht sich auch die Darstellung der Differen-

228 Siehe Roman Jakobson, „Linguistik und Poetik“ [1960], in: ders., *Poetik: Ausgewählte Aufsätze 1921–1971*, Frankfurt a. M. 1979, S. 83–121, hier S. 92f.

229 Denis Diderot, „Salon de 1765“, in: ders., *Œuvres complètes*, Bd. 11, Paris 1876, S. 139.

230 Ebd.

zen *les unes au dessous des autres*, was die aus der Wortherkunft *krinein* abgeleitete These der Kritik als Krise unterstreicht. Dabei ist die Krise keine auf externe Umstände verweisende Metapher, sondern konstitutive Bedingung für ästhetische Urteilsprozesse. Aus diesem Grund ist die Differenzierung zwischen Kunstkritik und literarischer Kunstkritik notwendig, da Letztere in erheblichem Maß auf die Mittel und den Ort des Urteils (von *kriterion*) hinweist. Die Bedeutungen decken sich wie bereits gezeigt mit den zusätzlichen Auslegungsmöglichkeiten Signal und Zeichen. Diderot verweist auf die Kriterien der Kunstbegriffe („*termes de l'art*“) in der Vorrede zum *Salon de 1765*, die zwar einerseits nah, andererseits aber auch aufgrund ihrer Unbestimmtheit vage bleiben. Die ästhetische Erfahrung ist dem Subjekt zugänglich, ihre sprachliche Wiedergabe hingegen stellt eine Schwierigkeit dar.

Die ästhetische Erfahrung lässt sich nicht beschreiben, wie es an einer Stelle im Anschluss heißt: „[...] tout cela se sent fortement, et ne se décrit point.“²³¹ Trotz dieser umfassenden Aussagen („*ne se décrit point*“) stellt sich das kritische Subjekt dieser Herausforderung. Daraus resultiert die Frage, was seine Versuche, zu einem Urteil über die Bilder zu kommen, bedeuten: „*Mais que signifient mes expressions [...], mes lignes [...], ces lignes que je viens de tracer les unes au-dessous des autres?*“²³² Die Antwort auf die nicht nur rhetorisch aufgeworfene Frage lautet: „*Rien, mais rien du tout; il faut voir la chose.*“²³³

Aus diesem Zitat geht die Forderung hervor, dass eine Betrachterin oder ein Betrachter das Ding oder den Gegenstand sehen müsse; die Wiedergabe der ästhetischen Erfahrung allein genüge nicht. Folglich wird genau dieses Sehen an vielen Stellen der Salon-Kritiken vorgeführt. In der Vorrede zum *Salon de 1765* bringt Diderot dies wie folgt auf den Punkt: „*J'ai donné le temps à l'impression d'arriver et d'entrer. J'ai ouvert mon âme aux effets. Je m'en suis laissé pénétrer.*“²³⁴ Zuvor spricht er über das Fixieren der Augen auf der Leinwand („*C'est la tâche que*

231 Ebd., S. 140.

232 Ebd., S. 139.

233 In dem Zitat klingt das Primat des Sehens an, das die Kunstkritik in erheblichen Maß zu prägen scheint. Hinter dem Sehen stehen alle anderen Sinneseindrücke zurück.

234 Denis Diderot, „*Salon de 1765*“, in: ders., *Œuvres complètes*, Bd. 10, Paris 1876, S. 233.

vous m'avez proposée, qui a fixé mes yeux sur la toile“).²³⁵ Ausgehend von dieser Betrachtung erwähnt er den sich mit der Zeit einstellende „Eindruck“ („impression“); er beginnt „einzutreten“ („d'arriver et d'entrer“) und das kritische Subjekt öffnet die Seele für seine Effekte („j'ai ouvert mon âme aux effets“).²³⁶ Zuletzt wird die Intensität der Erfahrung durch die vollkommene Hingabe an den Gegenstand verstärkt, der sogar physisch in das passiv erfahrende Subjekt eindringt: „je m'en suis laissé pénétrer.“²³⁷

Zu der Schwierigkeit, diesen unmittelbaren Eindruck in den aktiven schriftlich-literarischen Ausdruck umzuwandeln, gibt es ein Gedankenexperiment Diderots, das im Artikel „Encyclopédie“ des gleichnamigen umfangreichen Nachschlagewerks zu finden ist.²³⁸ So möchte ein Mann ein Porträt seiner Geliebten in Auftrag geben. Um das schönste Bild zu erhalten, beauftragt er mehrere Maler. Das Entscheidende besteht darin, dass die Geliebte den Malern nicht als Modell zur Verfügung steht, diese stattdessen nach einer Beschreibung der Dame arbeiten müssten. Daraus ergibt sich folgende Vorstellung des Arbeitsprozesses:

Les peintres travaillent, et au bout d'un certain temps, notre amant reçoit cent portraits, qui tous ressemblent rigoureusement à sa description, et dont aucun ne ressemble à un autre, ni à sa maitresse.²³⁹

Der Clou liegt darin, dass die beauftragten Maler unterschiedliche Porträts anfertigen und keins wie das andere aussieht. Dazu ähnelt keins der Geliebten. Die aus der Unterschiedenheit zwischen Original und

²³⁵ Ebd.

²³⁶ Ebd.

²³⁷ Ebd.

²³⁸ Denis Diderot, „Encyclopédie“, in: ders., *Dictionnaire Encyclopédique. Œuvres complètes*, Bd. 2, Paris 1818, S. 513. Aufgrund der geänderten Ausleih- und Nutzungsbedingungen während der COVID-19-Pandemie wurde aus einer historischen via *Google Books* abrufbaren digitalisierten Werkausgabe Diderots zitiert.

²³⁹ Ebd. Siehe dazu Bernard Vouilloux, „Du figurai iconique“, in: *Poétique* 2006/2, Nr. 146, S. 131–146. Vouilloux weist darauf hin, dass der Text auch von Gerard Genette in *L'Œuvre de l'art. Immanence et transcendance*, Paris 1994, S. 33, zitiert wird, um die Tatsache zu illustrieren, dass ein verschwundenes Werk, das nur durch seine Beschreibungen bekannt ist, „auf seine eigene Weise, in der Transzendenz, zu einem idealen Werk wird“. Siehe auch Hubertus Kohle, *Ut pictura poesis non erit. Denis Diderots Kunstbegriff* (= *Studien zur Kunstgeschichte*, Bd. 52), Hildesheim/New York 1989, S. 91.

Kopie, Mensch und Abbild hervorgehende Mediendifferenz führt in einem weiteren Schritt auf die Zeichenhaftigkeit kunstkritischer Äußerungen zu. Auch diese ist immer nur sprachliche Repräsentation einer visuellen oder sensorischen Vorlage. Ästhetische Urteile und Beschreibungen sind daher als Zeichenprozesse zu verstehen, die sprachliche Form ist ihr entschiedenster Ausdruck. Die Erkenntnis, dass ästhetische Urteile Ergebnisse von Zeichenprozessen sind, führt auch dazu, dass die sprachliche Form kein stabiles Gerüst ist. Hier eröffnet sich ein Spannungsfeld zwischen Gesehener und Beschriebener Kunst, das den Informationsgehalt der ästhetischen Erfahrung individuell ausgestaltet.

Der Traum als beliebtes Sujet der Kunstkritik

Träume kommen in Diderots Salon-Texten immer wieder vor.²⁴⁰ Mit dem Traum wird eine poetische Strategie vorgestellt, die auf einen in Kapitel 5 dieser Arbeit untersuchten Text vorgreift. In der *Promenade de Vernet* spricht er in Vorwegnahme von Jean-Jacques Rousseaus späterer Veröffentlichung unter demselben Titel in einer fiktiven Szene eines Gesprächs mit demselben von „ma rêverie“²⁴¹. Prominent ist der Traum vor allem in der Auseinandersetzung mit Fragonards Gemälde *Corrhésus et Calliroé*. Doch auch der Vorlauf des Traums ist relevant, da Diderot beschreibt, wie er am Vortag in Dialogen Platons las und in der Nacht träumte, er sei eine Figur im Höhlengleichnis. Allein diese Ausführung zeigt, dass es in der Besprechung des Fragonard-Gemäldes um *mehr* als seine bloße Beschreibung geht. Söntgen deutet den Einstieg über das Höhlengleichnis als aporetische Situation, da die Betrachter in der Höhle einerseits einen beschränkten Wahrnehmungsradius haben, Diderot aber über diese Situation schreibt und so zugleich inner- und außerhalb der Höhle sei:

²⁴⁰ Wrigley weist darauf hin, dass es für die Verwendung der poetischen Strategie des Traums für die entstehende Kunstkritik in der Mitte des 18. Jahrhunderts auch praktische Gründe gab: „Increasingly, from the late 1770s the problem of having to justify anonymity was to a large extent sidestepped by the adoption of a variety of literary and anecdotal devices by means of which the authorial voice was transposed to situations or substituted by characters which had their own built-in *raison d'être*, ranging from presenting the Salon review as a dream to the transcription of a manuscript found on the steps of the Louvre.“ Richard Wrigley, „Censorship and Anonymity in Eighteenth-Century French Art Criticism“, in: *Oxford Art Journal*, Nr. 6/2 (1983), S. 17–28, hier S. 22.

²⁴¹ Denis Diderot, „Salon de 1765“, in: ders., *Œuvres complètes*, Bd. 11. Paris 1876, S. 113.

Plato's Cave is not primarily used to criticize what it represents. Instead, it drastically illustrates (the shackled spectators, their heads fixed by restraints) how perception is dependent on one's vantage point. The critic is no exception: he is both inside the cave and describes it from an outside perspective – an aporetic situation that all critique finds itself in.²⁴²

Die Aporie kann auf den Traumzustand übertragen werden, das kritische Subjekt träumt – oder findet sich in einem Traum – und gibt diesen gleichzeitig wieder. Somit erweist sich der Traum als adäquater Ausdruck der vielfachen Differenzen der Kunstkritik zwischen visueller und verbaler Darstellung, zwischen ästhetischer Erfahrung und der Ambiguität des ästhetischen Urteils.²⁴³ Der Traum stellt ein poetisches Verfahren dar, das innerhalb des ausschweifenden und formal ungebundenen literarischen Genres der Kunstkritik den spezifischen Moment der ästhetischen Erfahrung sowie der Ambiguität ästhetischer Urteile vor Augen führt. Der Traum reflektiert die Möglichkeiten der Bildbeschreibung, in der die strukturelle Differenz der Medien zwischen visueller und verbaler Darstellung verstärkt und in ihrer erkenntnis-kritischen Dimension verunklärt werden. Im Traum bleiben die Augen geschlossen, die Erkenntnis ist verfälscht; dennoch spielt der fiktive Dialog mit dem Herausgeber Grimm die Ähnlichkeit zwischen Traum und Gemälde durch. Anstatt unklar zu sein, ist die Traumdarstellung mit dem Gemälde identisch, woraus sich die bewusste Hinführung auf

242 Beate Söntgen, „Diderot, or the Power of Critique“, in: Isabelle Graw, Christoph Menke (Hg.), *The Value of Critique. Exploring the Interrelations of Value, Critique, and Artistic Labour*, Frankfurt a. M./New York 2019, S. 53–72, hier S. 65f.

243 Die literarische Verdichtung der vernetschen Landschaften wäre ohne den Rückbezug auf eine von den Vorgaben des Gemäldes ausgelösten Imagination nicht möglich. Die Ableitung des Worts vom lateinischen *imago* unterstreicht die Fähigkeit, Bilder zu gestalten. Diderot verweist in der *Promenade de Vernet* in einer einschlägigen Formulierung auf das Verhältnis von Imagination und Kritik, dem hier nicht eingehender nachgegangen werden kann: „L'imagination et le jugement sont deux qualités communes et presque opposées. L'imagination ne crée rien, elle imite, elle compose, combine, exagère, agrandit, rapetisse. Elle s'occupe sans cesse de ressemblances. Le jugement observe, compare, et ne cherche que des différences. Le jugement est la qualité dominante du philosophe; l'imagination, la qualité dominante du poète.“ Denis Diderot, „Salon de 1767“, in: ders., *Œuvres complètes*, Bd. 11, Paris 1876, S. 131. Siehe zum Verhältnis von Diderot und Imagination Manuel Mühlbacher, *Die Kraft der Figuren. Darstellungsformen der Imagination bei Shaftesbury, Condillac und Diderot*, München 2019.

die Differenz der Medien ergibt. Auch in dieser Szene führt die poetische Strategie des Traums zum Ort des ästhetischen Urteils hin. Die sowohl umständliche als auch spielerische Umschreibung dient genau jener Betonung der poetischen Funktion der Sprache, in der sich die Mittel des Urteils erkenntlich zeigen und selbst sichtbar machen.

3.4 Zusammenfassung

1. Kunstkritik scheint eine antagonistische Dimension zu haben: Sie entstand als „Organ des Publikums“ in der Mitte des 18. Jahrhunderts in einem von widerstreitenden Interessen geprägten Verhältnis zum Akademiesystem. Das Akademiesystem beanspruchte ein künstlerisch-politisches Monopol auf die Regulierung von Kunstproduktion und Kunsttheorie. Kunstkritik hingegen betonte kritische Subjektivität und legte Wert auf die Ausbildung und Hervorbringung derselben. Dabei ist insbesondere die literarische Kunstkritik wesentlich geprägt von der Offenheit und der Ambiguität ästhetischer Urteile.
2. Ab den 1730er-Jahren boten die öffentlichen Salon-Ausstellungen erstmals einen Resonanzraum, in dem sich Kunstkritik und später auch literarische Kunstkritik als eigenständiges Genre entfaltete. Étienne de la Font de Saint-Yenne formuliert, „jeder“ („chacun“) habe das Recht zu urteilen.
3. Literarische Kunstkritik zeigt nicht nur materialspezifische oder technische Eigenheiten eines Kunstwerks auf. Sie führt die Mittel des ästhetischen Urteils und die dem kritischen Subjekt eigenen Bewertungsmaßstäbe über poetische Strategien vor. Das ästhetische Urteil selbst wird über die Spürbarkeit der Zeichen erfahrbar.
4. Anhand der Salon-Kritiken Diderots wurde die Frage gestellt, ob die Texte als *Beschreibungen* oder *Kritiken* zu bewerten sind. Sie ermöglichen eine Bandbreite unterschiedliche Zugriffe. An den sprachlich *dichtesten* Stellen erteilt die literarische Kunstkritik eine Absage an die (sprachliche) Erreichbarkeit der Kunst.
5. Diderots Salon-Kritiken zeugen von Spontanität, Offenheit und Heterogenität und stehen damit im Gegensatz zu starren

Gattungshierarchien und unumstößlichen kunsttheoretischen Paradigmen. Das philosophische, theologische und politische Gespräch vermischt sich – mal in Dialogform, mal in Monologform oder Imagination – mit dem Sprechen über Kunst. Das sprunghafte *literarische* Experiment löst die starre Berechenbarkeit des akademischen Regelkanons ab.

6. Auf diese Weise läutet die literarische Kunstkritik den Niedergang des Akademiesystems als regulative Instanz des Kunstfelds ein. Die poetische Funktion der Sprache macht hierbei den institutionellen Wandel des Kunstfelds deutlich, den Cynthia und Harrison White am Beispiel des Impressionismus als Übergang vom Akademie- zum Dealer-Critic-System beschreiben.

4 Kunstkritik im Kunstfeld der Gegenwart

Mitte des 18. Jahrhunderts ist die Entstehung kunstkritischer Verfahren auf Grundlage von Strategien kritischer Subjektivität zu beobachten. Die sich entwickelnde Kunstkritik setzte sich vom Regelsystem der Akademie ab. Seitdem fußt Kunstkritik auf einer Hinwendung zur subjektiven ästhetischen Erfahrung als eigenständiger Legitimation ästhetischer Urteile, die sich über poetische Strategien der Kunstkritik aufzeigen lässt.

Wie anhand der literarischen Kunstkritik Denis Diderots gezeigt wurde, wird das Attribut „literarisch“ häufig an seine Texte herangetragen. Viele Bestimmungsversuche dieser spezifisch literarischen Dimension bleiben jedoch erfolglos. Die Schwierigkeit, Diderots literarische Kunstkritik zu analysieren, wurde unter Verweis auf die Frage herausgearbeitet, ob Diderots Salon-Texte als *-Kritiken* oder *-Beschreibungen* aufzufassen sind. Literarische Kunstkritik operiert nicht im Binären als *Entweder-oder*, sondern in einem Spannungsfeld, das von materialspezifischen Beschreibungen bis zur sprachlichen Hervorbringung ästhetischer Ambiguität reicht.

Literarische Kunstkritik erschöpft sich nicht in der bloßen Beschreibung. Diderots Salon-Kritiken können „künstlerische ‚Informationen‘“ sinnlich vermitteln; sie machen in der Betonung ihrer sprachlichen Konstruktion aber auch auf die Vergeblichkeit dieser sich aus der Spezifität des ästhetischen Urteils sowie der Mediendifferenz ergebenden Schwierigkeit der Wiedergabe und Beurteilung aufmerksam: „Mais que signifient mes expressions“, fragt Diderot in der *Promenade de Vernet*. Er fährt fort: „Nichts, nichts“, man müsse den Gegenstand „sehen“.²⁴⁴ Literarische Kunstkritik leuchtet die Ambiguität des ästhetischen Urteils aus und bindet die ästhetische Erfahrung an Strategien der kritischen Subjektivität zurück.

²⁴⁴ Diderots Kunstkritiken führen ein kunstkritisches Primat des Sehens ein, von dem die Empfindungen ausgehen. Die Bedeutung der sinnlichen Wahrnehmung wird mit dem genannten Zitat aus der *Promenade de Vernet*, aber auch mit dem in Kapitel 3.3. erläuterten Verweis auf Platons Höhlengleichnis im Fragonard Traum deutlich.

Als Beschreibungen verlieren manche Salon-Texte die Bindung an den kritisierten Gegenstand. Auf diese Weise schöpfen sie die Flexibilität des literarischen Genres der Kunstkritik zur Darstellung ästhetischer Erfahrung, aber auch zur Hervorbringung von Strategien kritischer Subjektivität vollkommen aus. So operiert Kritik im Modus der Krise, da die Ambiguität des ästhetischen Urteils sowie die unüberbrückbare Differenz zwischen visueller und verbaler Darstellung als eigenständige literarische Dimension zu identifizieren ist. Gibt es eine strukturelle Kontinuität der Kunstkritik als literarisches Genre?

Als Krise der Kritik führen die poetischen Strategien (z.B. die Vermengung von *Promenade*, Dialog, Traum, essayistische Ausschweifung, Epistel, Anrede) eine Spürbarkeit der Zeichen vor, die auf die Mittel des ästhetischen Urteils verweisen. In wenigen Ausführungen wurde dabei auf die im 18. Jahrhundert einsetzenden Veränderungen der Kunsttheorie – und damit auch die Wahrnehmung von Kunst – verwiesen, die sich im Antagonismus zur königlichen Akademie entwickelte.

Unter Verweis auf Hubertus Kohle wurde gezeigt, wie Diderot das Nachahmungsparadigma zugunsten der kritischen Subjektivität ersetzte und auch das Modell der „belle nature“ durch jenes des „model idéal“, eines aus der Imagination und Kombination von Zeichen zusammengesetzten künstlerischen Ideals.²⁴⁵ Hierfür wurde sich auf einen provisorischen Kunstbegriff gestützt, der sich von der Kunstkritik als *Kunstkritik* ableitet. Dieser provisorische Standpunkt besteht auch in den folgenden Ausführungen, in denen der Vergleich zwischen der Entstehungszeit

245 Im *Salon de 1767* spricht Diderot von „modèle idéal de beauté“, im *Salon de 1769* von „l'ètre imaginaire que vous devez prendre pour modèle“. Dass die zeichentheoretische Frage nach der Vermittlung ästhetischer Erfahrung sowie der konstitutiven Mediendifferenz für die Kunstkritik zentral ist, zeigt auch Kohle. Siehe hierzu die Ausführungen in Kapitel 2.4. An vielen Stellen besitzt die vorgestellte Argumentation einen notwendigerweise exemplarischen Charakter, der die angeführten Verweise nicht in der ihnen angemessenen Tiefe ausdeuten kann. Dieses Vorgehen ist dem interdisziplinären Ansatz sowie dem Vergleich zwischen der Entstehungszeit der literarischen Kunstkritik in der Mitte des 18. Jahrhunderts und den Kunstkritiken aus dem Kunstfeld der Gegenwart geschuldet. Wie an anderer Stelle zur historischen Einordnung der Entstehung der Kunstkritik gesagt wurde, kann die vorliegende Arbeit die methodisch klar umrissenen Studien zu künstlerischen Gegenständen der Kunstkritik nicht ersetzen. Es bleibt zu hoffen, dass der gewählte Ansatz eine produktive Ergänzung darstellt und die Frage nach dem spezifischen Literarischen der Kunstkritik sowohl historisch als auch für die Gegenwart Forschungsperspektiven aufzeigen kann.

der Kunstkritik in der Mitte des 18. Jahrhundert und der Kunstkritik im Kunstfeld der Gegenwart (siehe Kapitel 4) vorbereitet wird.

Es kann festgestellt werden, dass das im 18. Jahrhundert entstehende literarische Genre der Kunstkritik im Kunstfeld der Gegenwart nicht nur aufzuzeigen ist, sondern dass sich auch eine Vielzahl von Texten diesem Genre zuordnen lässt. Vor diesem Hintergrund bietet die Untersuchung der Kunstkritik als literarischem Genre die Möglichkeit, einen spezifischen Begriff der „Kunstkritik“ zu aktualisieren und ein Orientierungsangebot innerhalb eines disparaten Diskurses zu machen.²⁴⁶ Dieses Kapitel soll ausführen, aus welchen Diskursen die aufgezeigten poetischen Strategien der Kunstkritik hervorgegangen sind. Um sich dieser Frage anzunähern, wird zunächst der Topos der „Krise der Kunstkritik“ vorgestellt. Die Argumentation verfolgt das Ziel, provisorische Anhaltspunkte zu identifizieren, die den gegenwärtigen kunstkritischen Diskurs dominieren und hinter denen die Lektüre von Kunstkritiken als literarische Texte zurückbleibt. Wie gezeigt werden kann, herrscht im Kunstfeld der Gegenwart eine die Kunstkritik und ihre Formen und Funktionen betreffende Unsicherheit vor. Diese äußert sich sowohl terminologisch durch die unscharfen Begriffe „Art Writing“, „Creative Criticism“ oder „Fictio Criticism“ als auch in der Rhetorik der Krise.

Vermutlich wird die literarische Verfasstheit kunstkritischer Texte aufgrund der Dominanz des Topos der „Krise der Kunstkritik“ nicht in dem Maße wahrgenommen, wie es die Präsenz poetischer Strategien der Kunstkritik im Kunstfeld der Gegenwart erlauben würde. Hierbei ist eine Parallele festzustellen: Wie „das Literarische“ in vielen Rekursen zur Kunstkritik unterbestimmt bleibt, zeichnet sich auch die „Krise der Kunstkritik“ durch eine Verfehlung des Gegenstands aus. Verweist nicht die gemeinsame Wortherkunft *krinein* auf eine konstitu-

²⁴⁶ Viele Texte, die sich dem Genre der literarischen Kunstkritik zuordnen lassen, gelten nicht als Kunstkritik. Diese mangelnde Wahrnehmung betrifft auch solche Texte, die sich durch die charakteristische Darstellung der Ambiguität ästhetischer Urteile, der Medieneffizienz, der ästhetischen Erfahrung sowie durch Strategien kritischer Subjektivität auszeichnen. Dieser Umstand wird eingehender in Kapitel 4 in dieser Arbeit behandelt. Es ist deswegen im Verlauf dieses Kapitels zu erörtern, warum die Frage nach den poetischen Strategien von Kunstkritik im gegenwärtigen kunstkritischen Diskurs kaum Berücksichtigung findet.

tive Gemeinsamkeit von „Kritik“ und „Krise“? Es ist anzunehmen, dass die Untersuchung poetischer Strategien der Kunstkritik diesen im Diskurs vernachlässigten Zusammenhang hervorheben kann.²⁴⁷ Betrachtet man die Kunstkritik nicht als *in* einer Krise, sondern *als* Krise der Kriterien, Begriffe und der Darstellung ästhetischer Urteile, ergibt sich eine Aufforderung zur eingehenderen Lektüre kunstkritischer Texte.

4.1 Grundzüge der Gegenwartskunst

In der Entstehungszeit der modernen Kunstkritik wurde Kunst besprochen, die sich in *erheblicher Weise* von der Kunst der Gegenwart unterscheidet. Die Kunst war figürlich in dem Sinne, dass sie Geschichten, Szenen, Personen, Landschaften oder Stilleben mit künstlerischen Mitteln *mimetisch* wiederzugeben beabsichtigte. Auf diese Weise boten sich Kunstwerke für ekphratische Bildbeschreibungen an. Die in der Mitte des 18. Jahrhunderts entstehende literarische Kunstkritik kennzeichnet einen Übergang von der traditionellen Ekphrasis zur Darstellung ästhetischer Erfahrung.

„Aktive Rolle des Betrachters“

Es wird aufgezeigt, dass die bereits im 18. Jahrhundert für die Entstehung der Kunstkritik als literarisches Genre zentrale ästhetische Erfahrung auch für die Kunstkritik im Kunstfeld der Gegenwart von Bedeutung ist. Dis trifft zu, da ästhetische Erfahrung ein konstitutiver Bestandteil der Rezeption von Kunst ist. Die Bedeutung der ästhetischen Erfahrung für die Kunstkritik drückt sich paradigmatisch durch

²⁴⁷ Unter Zuhilfenahme de Mans Aufsatz *Criticism and Crisis* wird der Topos der Krise zu interpretieren versucht. Er sagt, die Krise sei „a screen, a pretext to talk about something that concerns [...] much more“. Paul de Man, „Criticism and Crisis“, in: *Blindness & Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, New York 1971, S. 3–19, hier S. 7. Die vorliegende Untersuchung zu poetischen Strategien der Kunstkritik kommt zum Schluss, dass die literarische Kunstkritik im Diskurs der Kunstkritik unterberücksichtigt bleibt. Stattdessen thematisieren viele Texte die Stellung des Kritikers im Kunstfeld. In dieser Frage klingt Dresdners Definition der „Kunstkritik“ an. So sprach er von einem „Einfluss“ sowie einer „Macht“ der Kunstkritik. Siehe hierzu Kapitel 2. Auch die von Cynthia und Harrison White formulierte These des Dealer-Critic-Systems scheint für das Verständnis von Kunstkritik innerhalb des Diskurses zentral zu sein. Siehe hierzu Kapitel 2.

auf Installationskunst bezogene Zuschreibungen wie „aktive Betrachter“ (Juliane Rebentisch) oder „embodied viewer“ (Claire Bishop) aus. Dabei stellt die Auseinandersetzung mit künstlerischer Produktion und ihrer Theorie ein weites Feld dar, das die literaturwissenschaftliche Forschung vor Herausforderungen stellt.

Insbesondere die Kunst der Avantgarde zu Beginn des 20. Jahrhunderts, aber auch die Konzeptkunst sowie die in den 1960er-Jahren aufkommende künstlerische Installation stehen im Gravitationsfeld diskursiver Strategien und Verhandlungen. Die Kunst weist durch ihre offene Zeichenhaftigkeit auf die Materialität, auf ihr Gemachtsein, und auf die potenzielle Unabgeschlossenheit ihrer Erfahrung hin.²⁴⁸ Ästhetische Erfahrung führt zur Einbindung von Kriterien in die Kunstkritik, die außerhalb des künstlerischen Gegenstands liegen, sich aber in der kritischen Subjektivität begründen und zu dieser in Beziehung stehen. Die Bedeutung ästhetischer Erfahrung scheint sich darüber hinaus verstärkt darzustellen, da Kunst Betrachterinnen und Betrachtern nun eine aktive Rolle zuweist.²⁴⁹ Kapitel 3 hat gezeigt, wie „das Publikum“ („le

248 Eco konstatierte die semiotische Öffnung des Kunstwerks, die sich durch mehrdeutige Botschaften charakterisieren, „als Mehrheit von Signifikaten (= Bedeutungen), die in einem einzelnen Signifikanten (= Bedeutungsträger) enthalten sind“. Mit Bezug auf den Wert eines Kunstwerks kann festgestellt werden, dass diese diversen Signifikate einem Kunstwerk zugeordnet werden können und sich Werte als Zuschreibung von Bedeutungen verstehen lassen, siehe Umberto Eco, *Das offene Kunstwerk*, Frankfurt a. M. 1998, S. 8. Ebenso aufschlussreich ist Christel Frickes Studie *Zeichenprozess und ästhetische Erfahrung*, München 2001, die von der These ausgeht, dass Kunstwerke per se Zeichenprozesse in Gang setzen und erst auf dieser Grundlage einer Form ästhetischer Erfahrung zugänglich sind. Die Kunstformen der Gegenwart sind stark diskursiv angelegt und zeichnen sich durch eine Bedeutungspluralität aus. Bedeutung wird nicht statisch, sondern als Prozess verstanden. Die Prozesshaftigkeit von Bedeutung impliziert Kunstwerke, die sich der Idee einer autonomen künstlerischen Sphäre widersetzen oder sich nicht allein über ihre Materialspezifität auszeichnen. Für die Kunstkritik folgt daraus, dass es ein zentrales Moment kritischer Subjektivität sein kann, sich eben diesen Kontexten zu widmen und poetische Strategien einzusetzen, die die Disparität künstlerischer Methoden zusammenführen, kontextualisieren oder erläutern. In diesem Zusammenhang identifiziert Rebentisch zum Abschluss ihrer Arbeit *Ästhetik der Installation*, dass unterschiedliche „lebensweltliche Bedeutungszusammenhänge, die bis ins Politische reichen“ für die ästhetische Erfahrung offener, installativer Kunstwerke maßgeblich sind. Juliane Rebentisch, *Ästhetik der Installation* [2003], Frankfurt a. M. 2014, S. 289.

249 So Rebentisch: „Die Bewegung gegen einen kunsttheoretischen oder -kritischen Objektivismus wird aber vor allem dadurch zugespitzt, daß installative Kunst dem Betrachter eine neuartig aktive Rolle zuzuweisen scheint. Dieses Moment ist allerdings nicht als eine

public“) in der Mitte des 18. Jahrhunderts als eigenständiger Akteur im Antagonismus zur königlichen Akademie durch die Öffnung der Salon-Ausstellungen entstanden war. Diese Einbeziehung des Publikums wird sich vermutlich in erheblichem Maß auf die Organisation des Kunstfelds, aber auch auf die Wahrnehmung der ausgestellten Kunst ausgewirkt haben. In Konsequenz folgt daraus, dass die entgrenzten Werke „nicht mehr als ein objektiv Bestimmtes gegeben [sind], sondern aufgrund ihrer offenen Form vielmehr nachdrücklich auf ihr Konstituiertwerden durch einander widerstrebende Interpretationen, Lektüren, Erschließungen verweisen.“²⁵⁰ Hier kommen Strategien kritischer Subjektivität erheblich zum Tragen.

Claire Bishop beschreibt die physische Dimension des Eintretens, das beispielsweise für Installationen charakteristisch ist. Dieser Kontakt erinnert an Diderots Formulierung „entrons donc ce santuaire“, denn so spricht Bishop von einer Situation, „into which the viewer physically enters“.²⁵¹ Neben dieser Form des In-Kontakt-Tretens adressieren Installationen den Betrachter direkt, mehr noch, sie setzen laut Bishop einen teilnehmenden, in das Kunstwerk eingebetteten Betrachter voraus („an embodied viewer“).²⁵² Die Vielfalt der Sinneseindrücke von Fühlen, Riechen und Hören werden ebenso wie das Sehen für wichtig befunden. So schreibt Bishop:

Installation art creates a situation into which the viewer physically enters, and insists that you regard this as a singular totality. Installation art therefore differs from traditional media (sculpture, painting, photography, video) in that it addresses the viewer directly as a literal presence in the

Form von Interaktivität mißzuverstehen; vielmehr reflektiert sich in den unterschiedlichen Entgrenzungsbewegungen, so meine ich, die für die Seinsweise des Kunstwerks generell konstitutive Rolle des Betrachters. Installationen sind nicht nur Gegenstand der Betrachtung, in ihnen reflektiert sich zugleich die ästhetische Praxis der Betrachtung.“ Juliane Rebentisch, *Ästhetik der Installation*, Frankfurt a. M. 2014, S. 16.

²⁵⁰ Juliane Rebentisch, *Theorien der Gegenwartskunst zur Einführung*, Hamburg 2013, S. 17. Für Rebentisch folgt daraus auch, dass Gegenwartskunst keinen Anspruch auf ein gegenüber der Tradition Anderes hat. „Das Neue sei nur noch originell, nicht mehr originär“, ebd., S. 10.

²⁵¹ Claire Bishop, *Installation Art*, London 2005, S. 6.

²⁵² Ebd.

space. Rather than imagining the viewer as a pair of disembodied eyes that survey the work from a distance, installation art presupposes an embodied viewer whose senses of touch, smell and sound are as heightened as their sense of vision. This insistence on the literal presence of the viewer is arguably the key characteristic of installation art.²⁵³

Darüber hinaus verwendet Bishop eine Vielzahl von aktiven Verben, um auf die konstitutive Verbindung von Kunstwerk und Betrachter einzugehen (eintreten, adressieren, fühlen). Gleichzeitig eröffnen sich ihr kunsttheoretische Fragen, die sie im Schreiben über Installationen mitverhandelt. Es wird eine entscheidende Charakteristik im Unterschied zum Gegenstand der Kunstkritik in der Mitte des 18. Jahrhunderts deutlich: Die visuelle Dimension der Gemälde wird in offenen Kunstwerken durch weitere wahrnehmungsspezifische Ebenen ergänzt. Bishop spricht beispielhaft von der Installation als Kunstform, die einen einbezogenen Betrachter voraussetzt, einen „viewer whose senses of touch, smell and sound are as heightened as their sense of vision“.²⁵⁴ Im 18. Jahrhundert kam es mit den Salon-Ausstellungen zu einer institutionellen Erweiterung des Akademiesystems. Plötzlich stand das Publikum den Künstlern und ihrer Produktion gegenüber. Daraus entstanden die in Kapitel 3 geschilderten Bedingungen, die zum Entstehen der Kunstkritik als eigenständiges „Organ des Publikums“ (Dresdner) führte. Wie gezeigt wurde, beruht literarische Kunstkritik auf einer verstärkten Einbeziehung ästhetischer Erfahrung.

Herausforderung für die Kunstkritik

Im Unterschied zur Entstehungszeit der Kunstkritik haben sich sowohl der Kunstbegriff als auch künstlerische Arbeitsweisen stark verändert. Diese Darstellung trägt dem Umstand Rechnung, dass sich die gegenwärtige künstlerische Produktion und Begriffsbestimmungen durch vielfältige Zugriffsmöglichkeiten auszeichnen. Die der Gegenwartskunst zugrundeliegende Vielfalt bedeutet im Umkehrschluss nicht, es sei unmöglich, Aussagen über Kunst zu treffen, sondern dass sich

253 Ebd.

254 Ebd.

die Aussage- und Deutungsmöglichkeiten aus den spezifischen Ausstellungs- oder Sammlungskontexten, Produktions- oder Rezeptionsweisen oder jeweils erfolgenden theoretischen oder methodischen Erschließungen ergeben. Daher wird auch kein abschließendes Verständnis von Kunst vorgestellt. Grundsätzlich lässt sich die Ausweitung dessen feststellen, was als „Kunst“ bezeichnet werden kann.²⁵⁵

Auf dieser Grundlage kann beinahe alles als Kunst aufgefasst werden – vom Happening über in Kunstkontexte eingebrachte Alltagsgegenstände wie das Readymade und der Performance bis zur Installations- und Konzeptkunst. Offenen Kunstformen ist dabei gemein, dass sie diskursiv ausgelegt werden können. Auf diese Art konstituieren widersprechende Argumentationen, Lektüren und Sichtweisen die künstlerischen Gegenstände und Kontexte. Es ist zu beobachten, dass die subjektive ästhetische Erfahrung zum Ausgangspunkt für die Kunstbetrachtung, -beschreibung und -bewertung wird.

Dass die jeweils subjektive ästhetische Erfahrung Geburtsmoment der Kunstkritik ist, müsste eigentlich eine gute Ausgangslage für die Kunstkritik darstellen, die – wie in Kapitel 2 gezeigt wurde – auf eben jene Hinwendung zu den Kunstwerken besteht. Kunstkritik ist ein beidseitiges Instrument der Registrierung und poetischen Hervorbringung. In literarischer Kunstkritik operiert letztere über Strategien kritischer Subjektivität. Gleichzeitig stellt offene, diskursive und oftmals installative Kunst die Kunstkritik vor die Herausforderung, sich diesen Prozessen zuzuwenden und Kriterien für ihre Beurteilung zu entwickeln. Aus diesem Grund ist in den herangezogenen kunstkritischen Texten

255 Rebentisch dazu: „Nirgends wird die Vielfalt der Gegenwartskunst so evident wie im Blick auf das Spektrum der Gebiete, auf das sie sich bezieht. Es scheint schwierig, überhaupt noch einen Aspekt unserer Lebenswelt anzugeben, der nicht in der Kunst Bearbeitung gefunden hätte. [...] Wir haben es hier mit anderen Worten nicht bloß mit Produktionen zu tun, welche die Bereiche der Nichtkunst thematisch in sich aufnehmen, sondern mit solchen, die sich selbst auch formal auf diese Bereiche öffnen, so dass sich die Frage nach der Differenz von Kunst und Nichtkunst neu stellt.“ Juliane Rebentisch, *Theorien der Gegenwartskunst zur Einführung*, Hamburg 2013, S. 117. Der offene Kunstbegriff verunmöglicht die Frage nach der Kunst nicht, er macht sie auch nicht unmöglich oder gar unnötig, sondern im Gegenteil belebt er sie: Direkter stellt sich die Frage, was Kunst eigentlich sei, wenn die Grenze zwischen Kunst und Nichtkunst, wie Rebentisch schreibt, unklar ist.

auch die Rede von der Herausforderung, eine den Gegenständen angemessene Sprache zu finden.²⁵⁶

Diese Reflexion über offene Kunstwerke wird im Folgenden mit dem Ziel fortgesetzt, Schlaglichter auf begriffliche und diskursive Zusammenhänge zu werfen, die es erlauben, gegenwärtige kunstkritische Verfahren und Strategien aus dem begrifflichen, historischen und diskursiven Kontext heraus nachzuvollziehen, aus dem sie hervorgehen. Nachdem in Kapitel 2 die begrifflichen und in Kapitel 3 die historischen Grundlagen gelegt wurden, soll nun der diskursive Kontext vorgestellt werden, der für die Analyse der poetischen Strategien der Kunstkritik von zentraler Bedeutung ist.

4.2 Der Topos der „Krise der Kunstkritik“

„Welcome to the branded and marketed art world of 2005“, begrüßt der amerikanische Kunstkritiker Jerry Saltz in einem Artikel in der Zeitschrift *Village Voice* seine Leserinnen und Leser.²⁵⁷ Es sind die großen Kunstmesse wie zum Beispiel die Art Basel, Art Basel Miami

256 Wie aus der Lektüre Diderots gefolgert wurde, verweist die Spürbarkeit der Zeichen auf den institutionellen Wandel, für deren Reflexion und Besprechung die literarische Kunstkritik einen idealen, sowohl flexiblen als auch durch die Kunst stabilisierten Rahmen zur Verfügung stellt. Diese These kann zudem auf die in Kapitel 5 gelesenen Texte angewandt werden; sie spüren einem Wandel nach, der „noch nicht in Sicht“ ist, aber „man arbeitet an seiner Entstehung“. Ebenso verweist der Topos der Krise der Kunstkritik auf einen Zustand, in dem „überkommene Kategorien [...] ihre unumstrittene Gültigkeit“ verlieren. Beide Zitate aus Hubertus Kohles Diderot-Studie *Ut pictura poesis non erit. Denis Diderots Kunstbegriff* (= *Studien zur Kunstgeschichte*, Bd. 52), Hildesheim/New York 1989 sollen ein Bewusstsein für die strukturelle Dimension der Kunstkritik als literarisches Genre bieten, die im Kunstfeld der Gegenwart in beinahe erstaunlicher Art und Weise auf die Prinzipien der literarischen Kunstkritik im Kunstfeld des 18. Jahrhunderts zurückzuführen ist. Im Rahmen dieser Studie ist nicht zu klären, welche kunsttheoretischen Diskussionen die Hinwendung zu poetischen Strategien der Wahrnehmung innerhalb der literarischen Kunstkritik begünstigen.

257 Jerry Saltz, „Feeding Frenzy“, in: *artnet magazine* (February 2005). Saltz' Essay erschien zuvor in der Zeitschrift *The Village Voice*. Zitiert nach Olav Velthuis, „The contemporary art market between stasis and flux“, in: Maria Lind, Olav Velthuis (Hg.), *Contemporary Art and Its Commercial Markets: A Report on Current Conditions and Future Scenarios*, Berlin 2012, S. 17–51, hier S. 23. Die Aussagen werden hier exemplarisch vorgestellt, sie stammen von keinen Autorinnen oder Autoren, die zur Darstellung poetischer Strategien berücksichtigt werden.

Beach oder Art Cologne, die Saltz zu seiner Aussage über die seiner Meinung nach „vermarktete Kunstwelt“ in der Mitte der 2000er-Jahre veranlassen:

These days art fairs are perfect storms of money, marketability, and instant gratification — tent-city casinos where art is shipped in and parked for five days, while spectators gawk as comped V.I.P.s and shoppers roll the dice for all to see. And in this game, everybody plays: artists, dealers, and buyers.²⁵⁸

Saltz beschreibt das Verhältnis von Kunst und Kapital als zentrale Grundlage für das Kunstfeld um die Jahrtausendwende. Selbst bei einer oberflächlichen Beschäftigung mit der Forschungsliteratur zur Kunstkritik sei es kaum möglich, die vielfältigen Hinweise auf Abhängigkeiten, hybride Berufsprofile, Vereinnahmung durch Mäzene und Sammler und die sich in Konsequenz daraus ergebende *Randstellung* des Kunstkritikers oder der Kunstkritikerin zu übersehen. Dabei unternimmt Saltz den Versuch, seinen Eindruck zu relativieren: „Maybe it’s always been this way“, um unmittelbar im Anschluss den eigenen Eindruck in seiner Bedeutung herauszustellen: „but it’s certainly more so now“.²⁵⁹

Zur Randstellung des Kunstkritikers

Messen bezeichnet er als „Zeltstädte“ oder „Kasinos“, in denen für alle sichtbar die Würfel fallen. Vor dem Hintergrund der von ihm geschilderten Verstrickung von Kunstkritikern, Kunsthändlern und Sammlern („everybody plays a role“) stellt sich die Frage nach der Beurteilung des institutionellen und organisatorischen Felds, das diese Eindrücke bewirkt. Saltz spricht von einem Spiel, an dem jeder – Kunstkritikerinnen und Kunstkritiker eingenommen – teilnimmt, ohne sich dem

²⁵⁸ Ebd.

²⁵⁹ Die Vorstellung einer kunstkritischen Autonomie oder einer autonomen Sphäre der kritischen Urteilsfähigkeit scheint nach übereinstimmender Meinung der Beobachterinnen und Beobachter des künstlerischen Feldes passé. Die Absage an eine kunstkritische Autonomie beinhaltet die Möglichkeit, Urteile vom Standpunkt des unabhängigen Beobachters aus zu formulieren. Vielmehr zeichnen sich die von Saltz beobachteten „perfect storms of money“ dadurch aus, dass sie nicht nur die künstlerische Produktion betreffen und bestimmen.

einnehmenden Treiben des Kunstmarkts – den „perfekten Stürmen des Gelds“ – entziehen zu können.²⁶⁰ Beinahe, so lässt sich Saltz' Schilderung zufolge annehmen, drängt sich der Eindruck eines Glücksspiels auf, bei dem es nicht um zusammenhängende Argumentationen, umfassende kunsttheoretische oder -historische Überlegungen geht, sondern der Zufall über Wohl und Wehe künstlerischer Produktion und Karrieren entscheidet. Gleichzeitig stellt sich die Frage, welche Möglichkeiten Kunstkritikerinnen und Kunstkritiker haben, um zu bewerten und zu beurteilen, wenn der Wert aus sekundären und zudem monetären Zeichen besteht.²⁶¹

Cynthia und Harrison White legen die Entstehung des Dealer-Critic-Systems dar.²⁶² Als solches beschreiben sie das organisatorische Zusammenspiel von Kunstkritik und Kunsthandel. Während die Händlerinnen und Händler an einer Maximierung ihres Profits interessiert sind, besteht das Interesse der Kritikerinnen und Kritiker darin, ihre Reputation als einflussreiche Intellektuelle zu etablieren.²⁶³ Im Gegensatz zum Akademiesystem ist das auf dieses folgende Dealer-Critic-System von Flexibilität und einem hohen Grad an Spezialisierung geprägt. Gleichzeitig weist es, anders als das Akademiesystem, keine formale Struktur auf.²⁶⁴ Die Whites identifizieren einen „Druck“ („pressure exploding an overloaded system“)²⁶⁵, der das soziale System des Akademiekontexts zum Einstürzen brachte und in der Folge neuen Gruppen zum Aufstieg verhalf.

260 Jerry Saltz, „Feeding Frenzy“, in: *artnet magazine*, (February 2005).

261 Adrian Searle von *The Guardian* schreibt: „Never have critics felt so out of the loop.“ Jerry Saltz: „At no time in the last 50 years has what an art critic writes has less effect on the market than now.“ Adrian Searle: „Critical Condition: Has big Money Replaced the Pundit as the True Authority in the Art World?“ 2008, *The Guardian*. Das Zitat von Saltz ebd.

262 Cynthia A. White und Harrison C. White, *Canvases and Careers: Institutional Change in the French Painting World*, Chicago 1993. Ein aussagekräftiges Zitat der Studie lautet wie folgt: „Dealers and critics, once subsidiaries to the Academic system, grew in numbers and independence. This growth was a response to the very success of the official system in recruitment of painters, and to the increased public interest which had been generated by the publicity and attention given to art by the state.“ (S. 94f.).

263 Ebd., S. 95.

264 Vgl. ebd., S. 100.

265 Ebd., S. vii.

Die Whites führen in diesem Zusammenhang den Begriff „social market“ ein, da ihrer Einschätzung nach die Nachfrage nach künstlerischer Produktion eher durch die günstige Meinung über die Kunstwerke als über die tatsächliche Preisgestaltung beeinflusst wurde. Mit dem Begriff „Dealer-Critic-System“ bezeichnen sie eine mehr oder weniger kohärente soziale Struktur, die aus Organisationen, Regeln und Gewohnheiten besteht. Mit dem Impressionismus, so argumentieren sie, verliere das Akademiesystem an Einfluss und beginne das für die Moderne maßgebliche Zusammenspiel aus Kunstkritik und Kunsthandel. „The impressionists“, so ihr Argument für einen institutionellen Wandel im Kunstfeld, „seemed to mark a basic new structure for the art world. Let us call this new institutional system the dealer-critic-system“.²⁶⁶ Das Zusammenspiel zwischen Kunstkritik und Kunsthandel beschreiben die Whites als „Legitimationsmaschine“, „Klassifizierungssystem der Disziplinierung und Bestrafung“, „regulierte Aneignung und sequenzierten Prozess der Bewertung und klassifizierten Anschauung“:

The purpose is realized through recruitment, training, continuous indoctrination, a sequential process of appraisal and graded recognition, regularized appropriation of economic support from the environment, a graded system of discipline and punishment, acknowledged machinery for legitimation of adoption and change and controlled communication with the social environment.²⁶⁷

Die Aussagen zur Dominanz des Gelds im Kunsthandel und benachbarter Bereiche des Kunstfelds werfen Fragen danach auf, ob diese Konstellation zwischen Sammlern, Händlern, Kritikern und Künstlern fortbesteht? Oder ist von einer Dominanz des Geldes auszugehen?²⁶⁸

²⁶⁶ Ebd., S. 2.

²⁶⁷ Ebd.

²⁶⁸ Anlässlich einer Konferenz unter dem leicht veränderten Titel *Canvases and Careers Today* am 15. und 16. Dezember 2017 an der Hochschule für Bildende Künste/Städelschule, Frankfurt a. M. wurde auf die Studie zurückgegriffen. Die whitesche Arbeit bildet einen gemeinsamen Referenzpunkt, um auf die Entwicklung des Kunstmarkts und die Stellung der Kunstkritik in demselben zurückzuschauen. Die Studie funktionierte für die Konferenzteilnehmerinnen und -teilnehmer als Kontrastmedium, das es ihnen erlaubte, Kontinuitäten und Parallelen zu identifizieren und zu fragen, ob ein radikaler Bruch vorliegt

Laut übereinstimmender Meinung einer Vielzahl von Beobachterinnen und Beobachtern ist eine vermeintliche Randstellung der Kunstkritik zu beobachten. Formulierungen, die darauf hinweisen, lauten zum Beispiel „never have critics felt so out of loop“²⁶⁹ (Searle) oder „at no time [...] has what an art critic writes less effect on the market than now“ (Saltz)²⁷⁰. Wie umfangreich der Topos der „Krise der Kunstkritik“ ist, soll anhand eines Gesprächs von Autorinnen und Autoren der Zeitschrift *October* vorgestellt werden: Die Ausführungen zur Kunstkritik kulminieren in der wiederholten semantischen Umkreisung der Ver-lusterfahrung der Kunstkritik. So äußert sich George Baker: „Never has it been more difficult to practice art criticism.“²⁷¹ Auch Benjamin Buchloh beklagt den Einflussverlust der Kunstkritik: „The judgement of the critic is voided by the curator’s organizational access to the apparatus of the cultural industry [...] or by the collector’s immediate access to the object in the market or at auction [...] My exaggeration [...] serves to say that you don’t need criticism for an investment structure.“²⁷² Zudem steht wie in anderen Ausführungen zur Kunstkritik die Dimension des Urteils infrage. So äußert sich David Joselit: „I think that criticism does still exist as an interpretative mode, but what is hard to maintain today is criticisms as a mode of judgement that carries weight.“²⁷³

oder ob man sich die Veränderung eher als graduell und widersprüchlich vorstellen muss. Heute ist auch die Kunstwelt eine wissensbasierte Ökonomie und ein Netzwerkmarkt, in dem der an Individuen gestellte Imperativ zu kooperieren vorherrscht. Betonen die Whites bereits die soziale Dimension des institutionellen Systems aus Organisationen, Regeln und Gewohnheiten, scheint sich diese Dimension im Hinblick auf das Kunstfeld der Gegenwart erheblich verstärkt zu haben. Aus diesem Grund ist das Aufgreifen der whiteschen Perspektive durch Beobachterinnen und Beobachter des gegenwärtigen Kunstfelds und der Stellung der Kunstkritik in diesem äußerst spannend.

269 Adrian Searle, „Critical Condition: Has big Money Replaced the Pundit as the True Authority in the Art World?“ 2008, *The Guardian*.

270 Jerry Saltz, „Feeding Frenzy“, in: *artnet magazine* (February 2005). Saltz’ Essay erschien zuvor in der Zeitschrift *The Village Voice*. Zitiert nach Olav Velthuis, „The contemporary art market between stasis and flux“, in: Maria Lind, Olav Velthuis (Hg.), *Contemporary Art and Its Commercial Markets: A Report on Current Conditions and Future Scenarios*, Berlin 2012, S. 17–51, hier S. 23.

271 George Baker, Benjamin Buchloh, Hal Foster, Andrea Fraser, David Joselit, Rosalind Krauss, James Meyer, John Miller, Helen Moles-Worth, Robert Storr, „Round Table: The Present Conditions of Art Criticism“, in: *October*, Nr. 100, S. 200–228, hier S. 202ff.

272 Ebd., S. 202.

273 Ebd., S. 203.

James Meyer ruft die leere Form des Niedergangs auf: „There seems to be a loss of interest or believe in criticism as something necessary and valuable for its own sake, something to follow.“²⁷⁴ Dabei nennt er die äußeren Umstände als maßgebliche Faktoren, die sich auf die Kunstkritik auswirken: „I am not necessarily complaining. I am speaking to the circumstances in which we are writing.“²⁷⁵ Gleichzeitig geht Storr auf die poetische Dimension der Kunstkritik ein, da diese ihmzufolge an Wirkung verloren habe: „If criticism is not being taken seriously, part of the fault may be that the things being said, or at least the language and style that are used to say them, are no longer effective or useful.“²⁷⁶

„the crisis [...] was not in ‘art’ but in criticism itself.“

Victor Burgin schildert in seinem Essay *The End of Art Theory*²⁷⁷, wie er 1977 an einer Konferenz im Londoner Institute of Contemporary Art (ICA) teilnahm. Die Konferenz stand unter dem Titel *The State of British Art*²⁷⁸ und Burgins Kommentar zur Konferenz liefert einen Einblick in den Zustand kunstkritischer Debatten, der – so scheint es – nicht an Aktualität verloren hat:

I was told that the conference was to be a response to the *crisis* in British Art. As my own particular brief was simply to talk about “Images of People”, I felt able to accept the invitation even though I knew nothing about the purported “crisis”. I never did learn what the “crisis in British Art” was; nor, I suspect, did anyone else. In retrospect, some ten years on, I now see the ICA event [...] as a textbook example of what psychoanalysis terms *projection*: the crisis sensed by these critics was not in “art” but in *criticism itself*.²⁷⁹

274 Ebd.

275 Ebd., S. 223.

276 Ebd., S. 203.

277 Victor Burgin, „The End of Art Theory“, in: *The End of Art Theory. Criticism and Post-modernity*, London 1986, S. 140–204, hier S. 141.

278 Die Beiträge der Konferenz sind in der Zeitschrift *Studio International*, Nr. 194/2 (1978) unter dem Titel *The State of British Art: An Edited Transcript of a Debate Held at the Institute of Contemporary Arts, London 10–12 February 1978* dokumentiert, auf die auch Burgin hinweist.

279 Victor Burgin, *The End of Art Theory*, London 1986, S. 140.

Es ist lohnenswert, sich auf Burgins stark von der poststrukturalistischen Theoriebildung seiner Zeit geprägten Aussagen einzulassen, da sie ein frühes Zeugnis der Auseinandersetzung mit dem spätestens um die Jahrtausendwende allgegenwärtigen Topos der „Krise der Kunstkritik“ darstellen. Burgins Äußerungen reflektieren diesen Topos und bieten gleichzeitig eine überzeugende Interpretation des kunstkritischen Zustands, den die vorliegende Arbeit ebenfalls untersucht. So identifiziert Burgin „No mere ‘crisis in British art’ then, in the 1970s, but a crisis in the very *culture* in whose name criticism pronounced its judgements“.²⁸⁰ Gleich zu Beginn seines Essays zitiert er den Kulturwissenschaftler Raymond Williams, dessen Buch *Keywords. A vocabulary of Culture and Society* erstmals 1976 erschien und das einen Eintrag zu „criticism“ enthält: „Criticism has become a very difficult word“, schreibt Williams,

because although its predominant general sense is of fault-finding, it has an underlying sense of judgment and a very confusing specialized sense [...] which depends on assumptions that may now be breaking down.²⁸¹

In seiner Darstellung liefert Williams einen ersten Eindruck, der den Auftakt zu einer Reihe von Zustandsbeschreibungen liefert, die allesamt von einem Bedeutungsverlust oder einem Niedergang der Kunstkritik berichten. So spricht Williams davon, dass die dem Urteil zugrunde liegenden philosophischen Annahmen möglicherweise zusammenbrechen.

„Art criticism is in worldwide crisis“

Die Beschreibungen des Topos der „Krise der Kunstkritik“ reichen von einem Kollaps der kritischen Distanz bis zu einem grundsätzlichen Widerstand gegen traditionelle Formen der (Kunst-)Kritik. Zudem

²⁸⁰ Ebd., S. 162. Burgin nennt Gründe für das Einstürzen einstmals bekannter Gewissheiten: „Viewed in the overlapping illuminations of Marxism, semiotics, psycho-analysis and feminism, orthodox criticism was safe neither in its empiricism nor its intuitionism, neither in its liberal humanism nor in its phallocentrism.“ (ebd.)

²⁸¹ Raymond Williams, „Criticism“, in: ders., *Keywords. A vocabulary of culture and society* [1976], New York 1983, S. 84–86, hier S. 84f.

unterstreichen sie einen skeptischen Blickwinkel auf die philosophische Praxis des Urteils. Seit den 2000er-Jahren ist ein starkes theoretisches Interesse an jenen die Kunstkritik betreffenden Fragen zu beobachten. Die Debatte ist inspiriert von einer durch das Kulturfeld geisternden Formulierung der „Krise der Kritik“, die spätestens seit dem 1998 von Maurice Berger veröffentlichten Sammelband *The Crisis of Criticism*²⁸² im Bewusstsein derjenigen angekommen ist, die sich mit dem Gegenstand auseinandersetzen. Er erörtert die Autorität und Verantwortung des Kritikers unter Berücksichtigung der verschiedensten Disziplinen der Theater-, Fernseh- und Film- sowie Literaturkritik. Berger stellt in der Einleitung fest: „Criticism, like the arts in general, is becoming more and more decentralized.“²⁸³ Weiter konstatiert er die zunehmende Auflösung zwischen „high and low culture“ sowie die Delegitimierung einer zentralisierten Kritikerstimme.

Während in der Mitte des 20. Jahrhunderts die Kunstkritik noch von prominenten männlichen Kritikern wie Clement Greenberg oder Harold Rosenberg dominiert wurde, stellt James Elkins 2003 eine für den kunstkritischen Diskurs symptomatische, in sich widersprüchliche ‚Krise‘ fest: „Art criticism is in worldwide crisis. Its voice has become very weak, and it is dissolving into the background clutter of ephemeral cultural criticism.“²⁸⁴ Elkins Aussage besticht in ihrer Deutlichkeit. Er betont, dass die „Krise“ der Kunstkritik global und somit Diskurs- und Ländergrenzen überschreitend ist. Durch das Attribut des Globalen werde die konstatierte „Krise“ in ihrer Dringlichkeit bestärkt. In diese Richtung deutet auch die Rhetorik der Krise, die im weiteren Verlauf der Eröffnung seiner programmatischen Schrift *What Happened to Art Criticism?* bedient wird, aus der das Zitat entnommen ist. Das Hier und Jetzt der Aussage ist durch eine Intensität gezeichnet, die auch in den auf diesen Satz folgenden Beschreibungen aufrechterhalten, wenn nicht sogar verstärkt wird.

Elkins geht zwar von einer weitläufigen Verbreitung kunstkritischer Texte aus, weist ihnen jedoch nur eine marginale Stellung innerhalb des

282 Maurice Berger (Hg.), *The Crisis of Criticism*, New York 1998.

283 Ebd., S. 6.

284 James Elkins, *What happened to Art Criticism* [2003], Chicago 2011, S. 2.

zwischen Künstlern, Händlern und dem Publikum aufgeteilten Kunstmarkts zu: „Art criticism is massively produced, and massively ignored.“²⁸⁵ Während die Whites noch von einer einflussreichen Position der Kunstkritik ausgehen, sehen Elkins und andere zeitgenössische Autorinnen und Autoren sie einem Niedergang preisgegeben, der sich auch in einer Semantik der Schwäche ausdrückt.

Die konstatierte Krise zeichnet sich durch einen Bedeutungsverlust aus, den Elkins anhand der Opposition von „art criticism“ und „cultural criticism“ entfaltet.²⁸⁶ Während „art criticism“ für ihn ein Ideal geistiger und schriftstellerischer Praxis zu markieren scheint, beschreibt er „cultural criticism“ mit deutlich negativeren Assoziationen. „Kunstkritik“ findet nach Elkins nicht nur im Hintergrund statt, vielmehr erkennt er keine kunstkritische Entität, keine Einheit, kein Ziel, vor allem aber – um es polemisch zu sagen – keine „Macht“. Im Gegenteil: Elkins ruft ein Durcheinander ins Bewusstsein („background clutter“).²⁸⁷

Flüchtig, vergänglich, letztlich obsolet – so beschreibt Elkins seinen Eindruck von der Kunstkritik zu Beginn des 21. Jahrhunderts. Es lohnt sich, seine Argumentation des vermeintlichen Niedergangs der Kunstkritik genau anzuschauen und zu verstehen, wie er den Zustand der „Krise“ argumentativ untermauert. So kontrastiert Elkins den Niedergang der Kunstkritik mit der Masse an Veröffentlichungen. Sein zentrales Argument lautet: „Art Criticism is Writing without Readers.“²⁸⁸ Das bereits erwähnte Zitat wird folgendermaßen fortgesetzt:

But its decay is not the ordinary last faint push of a practice that has run its course, because at the very same time, art criticism is also healthier than ever. Its business is booming: it attracts an enormous number of writers, and often benefits from high-quality color printing and worldwide distribution. In that sense art criticism is flourishing, but invisibly, out of sight of contemporary intellectual debates. So it's dying, but it's everywhere. It's ignored, and yet it has the market behind it.²⁸⁹

285 Ebd., S. 3.

286 Vgl. James Elkins, *What happened to Art Criticism* [2003], Chicago 2011, S. 2.

287 Vgl. ebd.

288 So lautet die Überschrift des ersten Kapitels von *What happened to Art Criticism* [2003], Chicago 2011, S. 1–13.

289 Ebd., S. 3.

In seiner Bestandsaufnahme entwickelt Elkins das Paradox, dass sich Kunstkritik einerseits bester „Gesundheit“ erfreue, das heißt so viel geschrieben und veröffentlicht wird wie noch nie zuvor. Andererseits sei die Relevanz des Formats gesunken, worauf die Formulierung „has become very weak“ hinweist.²⁹⁰ Elkins formuliert ein Narrativ, das von einem Degenerationsmodell ausgeht, in dem „die Kunstkritik“ ihre einstmals zugeschriebene Stärke bzw. Gesundheit nicht mehr aufrufen kann. Er selbst spricht von Niedergang („decay“).

In seiner Studie verweist Elkins auf eine Studie des National Art Journalism Program der Columbia University aus dem Jahr 2002. Für diese wurden 32 führende Kunstkritikerinnen und Kunstkritiker aus den USA zu den Vorstellungen und Grundsätzen ihrer Arbeit befragt.²⁹¹ Sie gaben als vorrangigste Ziele ihrer Kunstkritiken an, Kunstwerke beschreiben und historisieren zu wollen. Außerdem wollte ein Großteil der Studienteilnehmer literarisch anspruchsvolle Kritiken verfassen (dritthäufigste Antwort). Die Studie belegt des Weiteren, dass für eine Mehrheit der professionellen Kritiker das Theoretisieren und Beurteilen von Kunstwerken nicht im Vordergrund ihrer Arbeit steht. Das veranlasste Elkins dazu, von einer bemerkenswerten Umkehr („amazing reversal“) zu sprechen: „as astonishing as if physicists had declared they would no longer try to understand the universe, but just appreciate it.“²⁹²

Die „Krise der Kunstkritik“ als Topos

So sehr sich die Diskurse der Gegenwartskunst ausgeweitet zu haben scheinen, so sehr scheint auch der Diskurs über die Kunstkritik von eben dieser Entwicklung geprägt zu sein. Wie die zitierten Aussagen aufzeigen, besteht innerhalb des kunstkritischen Diskurses der Eindruck, nicht relevant zu sein. Dies drückt sich in der Einschätzung aus, dass Kunstkritik zwar viel geschrieben wird, aber keine Leserschaft hat. Die Ausweitung der ästhetischen Erfahrungsweisen des Kunstwerks scheint zu einer Verunsicherung zu führen, die sich in einem regelrechten *Topos* der „Krise der Kunstkritik“ niederschlägt, sodass sich

²⁹⁰ James Elkins, *What happened to Art Criticism* [2003], Chicago 2011, S. 2.

²⁹¹ András Szántó et al., *The Visual Art Critic: A Survey of Art Critics at General-Interest News Publications in America*, New York 2002.

²⁹² James Elkins, *What happened to Art Criticism*, Chicago 2011, S. 12.

der Ort der Kunstkritik im Kunstfeld der Gegenwart zumindest nach Analyse des Diskurses der Kunstkritik bestimmen lässt.

Als „Topos“ wird ein Ort oder eine Stelle bezeichnet. Dabei kann sich die Bedeutung auch auf die Stelle innerhalb einer Schrift oder einen Abschnitt beziehen und sogar ein übergeordnetes Thema beschreiben. Ein Topos stellt zudem einen Gemein- oder Allgemeinplatz dar. Die Bezeichnungen als Gemein- oder Allgemeinplatz verweisen auf das Merkmal der Wiederholung, das den Topos auszeichnet. So häufen sich die Aussagen zur „Krise der Kunstkritik“ und dem zugehörigen semantischen Feld des Nicht-Mehr, des Niedergangs oder der Randstellung. Heinrich F. Plett bezeichnet Gemeinplätze als

konkrete Zeichenkonfigurationen oder Texturen von Texten, nichts absolut Neues oder Originelles, vielmehr bereits Vorhandenes, was sich zum Recycling für die Konstitution weiterer Zeichenkonfigurationen oder Texturen von Texten anbietet.²⁹³

Einen Topos aufzurufen, ist nicht sonderlich originell. In der Formulierung des Recyclings wird die Bezugnahme auf bereits Vorhandenes deutlich hervorgehoben. So beziehen sich auch diejenigen, die den Topos der „Krise der Kunstkritik“ aufrufen, auf unzählige Vorrednerinnen und Vorredner. Ein weiteres Merkmal des Topos ist die Konvention. „Einmal habitualisiert und etabliert“, schreibt Plett, „werden Allgemeinplätze kaum in Frage gestellt. Sie sind jedoch keine Universalien, sondern durchaus abhängig von Raum und Zeit, Kultur und Gesellschaft, Stand und Schicht, Geschlecht und Alter, das heißt: der jeweiligen Konstitution der Kommunikationsgemeinschaft.“²⁹⁴ Laut Thomas Conley helfen uns Topoi, einen unvollständigen Diskurs zu strukturieren:

²⁹³ Heinrich F. Plett, „Rhetorik der Gemeinplätze“, in: Thomas Schirren, Gert Ueding (Hg.), *Topik und Rhetorik. Ein interdisziplinäres Symposium (= Rhetorik-Forschungen, Bd. 13)*, Tübingen 2000, S. 223–236, hier S. 225.

²⁹⁴ Ebd., S. 231.

Topoi provide a heuristic to help us analyze and re-constitute this incomplete discourse before we take on the normative task of determining whether the argument is any good.²⁹⁵

Trotz dieser funktionalistischen Bestimmung ist die metaphorische Annäherung an den Topos zu reflektieren. Dazu schreibt Roland Barthes in seinem Aufsatz über die antike Rhetorik:

On s'est servi de beaucoup de métaphores pour identifier le lieu. D'abord, pourquoi lieu ? Parce que, dit Aristote, pour se souvenir des choses, il suffit de reconnaître le lieu où elles se trouvent (le lieu est donc l'élément d'une association d'idées, d'un conditionnement, d'un dressage, d'une mnémonique); les lieux ne sont donc pas les arguments eux-mêmes mais les compartiments dans lesquels on les range.²⁹⁶

Barthes' Überlegungen helfen dabei, die Rede von der „Krise der Kunstkritik“ näher zu bestimmen. Die Krise ist kein Argument, sondern ein assoziatives und gedankliches Hilfskonstrukt. Dieses bedeutet auch, dass die „Krise der Kunstkritik“ die sprachliche Intensität des eigenen Arguments verstärken will. Barthes bezeichnet *Topoi* als „leere Formen“ („des formes vides“), erst als solche bieten sie die Möglichkeit, Inhalte zu transportieren oder zu materialisieren:

Les lieux sont en principe des formes vides; mais ces formes ont eu très vite tendance à se remplir toujours de la même manière, à emporter des contenus, d'abord contingents, puis répétés, réifiés. La Topique est devenue une réserve de stéréotypes, de thèmes consacrés, de « morceaux » pleins que l'on place presque obligatoirement dans le traitement de tout sujet.²⁹⁷

295 Thomas Conley, „What Counts as a Topos in Contemporary Research?“, in: Thomas Schirren, Gert Ueding (Hg.), *Topik und Rhetorik. Ein interdisziplinäres Symposium* (= *Rhetorik-Forschungen*, Bd. 13), Tübingen 2000, S. 579–585, hier S. 581.

296 Roland Barthes, „L'ancienne rhétorique“, in: *Communications*, Nr. 16 (1970), S. 172–223, hier S. 206.

297 Ebd., S. 207.

Die von Barthes genannten „leeren Formen“ füllen sich immer auf dieselbe Art: Sie nehmen Inhalte auf, zuerst kontingent, dann wiederholend, repetitiv, bis sie zu einer „Reserve aus Stereotypen“ werden. Stellt die Rede von der „Krise der Kunstkritik“ also ein Stereotyp dar? Als Topos ist sie ein Allgemeinplatz, der fast zwangsläufig bei der Beschäftigung mit der Kunstkritik aufkommt. Warum aber mehren sich die Versuche, Kunstkritik entweder als krisenhaftes oder auf seine Einbindung in gesellschaftliche, insbesondere ökonomische Zusammenhänge beschreibendes Genre zu verstehen?

Ist die „Krise der Kunstkritik“ also eine Krise des Kunstkritikers? Um diese Frage zu beantworten, lohnt es sich, noch einmal auf eine frühe Bestimmung der Kunstkritik zurückzukommen. Albert Dresdners Ausführungen liegen mehr als ein Jahrhundert zurück. Seitdem hat sich die Organisation des Kunstfelds rasant verändert. Formulierungen dieser Beobachtung illustrieren in bedeutungsschweren Worten den „Kollaps kritischer Distanz“ (Gavin Butt)²⁹⁸ oder den Zustand einer „weltweiten Krise“ (Elkins)²⁹⁹.

In Aussagen von Beobachterinnen und Beobachtern des kunstkritischen Felds ist verstärkt von einer Krise der Kunstkritik die Rede. Dieser Diskurs wird als Topos aufgefasst, um auf die wiederkehrende Bezugnahme von verschiedenen Akteurinnen und Akteuren zu verweisen. Die Verwendung des Toposbegriffs unterstreicht, dass sich die Darstellung des Diskurses auf die Aussagen der Beobachterinnen und Beobachter bezieht, die sich die Krisenrhetorik des kunstkritischen Diskurses für die Argumentation nicht zu eigen machen.

Die Vermutung liegt nahe, dass der seit Ende des 20. Jahrhunderts vermehrt wahrnehmbare Topos der „Krise der Kunstkritik“ auf eine

298 „But even though the collapse of critical distance has been entertained before in the postmodernism of the 1980s, I think the mode of unease with criticism *today* is of a different order. It is, I feel, less rooted in a resistance to traditional forms of criticism – less a re-run of the 1980s – and more a skeptical approach to the heritage of criticism *left to us by postmodernism itself*.“ Gavin Butt, „Introduction: The Paradoxes of Criticism“, in: ders. (Hg.), *After Criticism. New Responses to Art and Performance*, MA/Oxford/Carlton, Victoria, S. 1–20, hier S. 3f.

299 „Art criticism is in worldwide crisis. Its voice has become very weak, and it is dissolving into the background clutter of ephemeral cultural criticism.“ James Elkins, *What happened to Art Criticism?*, Chicago 2011, S. 2.

spezifische Art und Weise mit der Vielfalt der zu besprechenden und beobachtenden Kunstformen und Realitäten in Verbindung steht. Die vorliegende Studie kommt zum Schluss, dass sowohl die Präsenz poetischer Strategien als auch der Topos der „Krise der Kunstkritik“ institutionelle Veränderungen des Kunstfelds begleiten.

Paul de Man bietet in seinem Aufsatz *Criticism and Crisis*³⁰⁰ ein gewinnbringendes Analyseinstrument an, um die Rhetorik der Krise zu interpretieren. De Mans Äußerung erinnert gleichsam an die eingangs zitierten Äußerungen Dresdners und Juliane Rebentischs zur Ästhetik der Gegenwartskunst. Sie gleichen sich in dem Erkennen der raschen Aufeinanderfolge künstlerischer Tendenzen, die konstitutiv für die Moderne ist. De Man geht so weit, die etablierten Regeln und Konventionen, die das Feld der „Kritik“ lange Zeit strukturierten, vom Kollaps bedroht zu sehen. Deutlich gibt er zu verstehen, dass allein der Abfolge oder dem Versuch, sich in der Fülle an Theorieangeboten zu orientieren, nichts per se Krisenhaftes anhaftet. Woher aber rührt der Eindruck der Krise, fragt de Man, und seine Einschätzung ist auch für die vorgestellten Überlegungen nicht unerheblich:

What seems crisis-like is, among other signs, the sense of urgency, the impatient competitiveness with which the various disciplines vie for leadership.³⁰¹

Was für de Man krisenhaft scheint, ist eine durch Rhetorik und Zeichen zum Ausdruck gebrachte Unmittelbarkeit, die ungeduldige Konkurrenz, mit der verschiedene Disziplinen um Führung ringen. Er scheint die Krise zuallererst als rhetorischen Effekt zu verstehen, betont jedoch gleichzeitig die enge Bindung von Kritik und Krise. Die Krise als rhetorischen Effekt zu verstehen, bedeutet einerseits, durchaus ein Nachvollziehen der tatsächlichen Gründe und Handlungsintentionen in den Blick zu nehmen, die dazu führen, von einer Krise zu reden. Andererseits demonstriert de Man deutlich, dass eine Krise auch alles andere als eine Krise sein kann. Seine Betonung der Rhetorik und literarischen

³⁰⁰ Paul de Man, „Criticism and Crisis“, in: *Blindness & Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, New York 1971, S. 3–19.

³⁰¹ Ebd., S. 5.

Dimension der Aussage führt dazu, sich genauer zu vergegenwärtigen, wer warum und zu welchem Zweck von einer Krise spricht. Er sagt:

It can always be shown on all levels of experience, that what other people experience as a crisis is perhaps not even a change; such observations depend to a very large extent on the standpoint of the observer.³⁰²

Kritik ist bei de Man gleichbedeutend mit der Literaturkritik, die im weitesten Sinne mit dem einhergeht, was wir heute als klassischen Theoriekanon des (Post-)Strukturalismus kennen. Für de Man besteht keine Sorge zur Krise, die allein durch eine rasche Abfolge der theoretischen Produktion gegeben sein könnte. In Hinblick auf die Theorieproduktion seiner Tage rät er, dem Begriff der „Krise“ mit Distanz zu begegnen, da es aus der eigenen Lebenswelt heraus nur schwer zu bestimmen sei, was eine Krise nicht ist. In de Mans Worten:

No set of arguments, no enumeration of symptoms will ever prove that the present effervescence surrounding literary criticism is in fact a crisis that, for better or worse, is reshaping the critical consciousness of a generation. It remains relevant, however, that these people are experiencing it as a crisis and that they are constantly using the language of crisis in referring to what is taking place. We must take this into account when reflecting on the predicament of others as a preliminary before returning to ourselves.³⁰³

De Man spricht hier von der überschäumenden Theorieproduktion der Gegenwart (1971). Es ist für ihn nicht unerheblich, dass Akteure eine Krise identifizieren oder sie als solche in einer diesem Zustand folgenden Intensität darlegen. Er äußert sich jedoch zu einem Sujet, das weit aus größere Bedeutung genießt. So spricht er von der Umprägung des kritischen Bewusstseins einer Generation, deren letztendliche Bewertung zum Guten oder zum Schlechten er auch nicht vorwegnimmt. Ihm zufolge verweisen nicht die Aussagen auf eine äußere Krise, sondern diese manifestieren selbst die Krise, von der sie zu sprechen vorgeben:

302 Ebd., S. 6.

303 Ebd.

We have, to a large extent, lost interest in the actual event that [is described] as a crisis, but we have not at all lost interest in a text that pretends to designate a crisis when it is, in fact, itself the crisis to which it refers.³⁰⁴

De Man geht davon aus, dass die Zuschreibung einer Krise vom eigentlichen Ursprung derselben verschieden sein kann. So bestehe kein Interesse an „dem tatsächlichen Ereignis“, das als „Krise“ bezeichnet werde. Der mit der Anrufung der Krise verbundene Effekt sei dagegen noch interessant, da es der die Krise ausrufende Text selbst sei, auf den sich die Krise beziehe.³⁰⁵ Ausgangspunkt für de Mans Äußerungen zum Verhältnis von Krise und Kritik ist eine Anekdote, in deren Zentrum Stéphane Mallarmé steht. 1894 hatte der französische Dichter in Oxford einen Vortrag gehalten unter dem Titel *La Musique et les lettres*. De Man nimmt den darin zum Ausdruck kommenden Sensationalismus zum Anlass, der sich – in Mallarmés Worten – zum Beispiel in der emphatischen Überschätzung der eigenen Neuigkeiten ausdrückt: „J’apporte en effet des nouvelles. Les plus surprenantes. Même cas ne se vit encore.“³⁰⁶ Zur tatsächlichen Krisenhaftigkeit der mallarméschen Anekdote sagt de Man: „It is obvious, for any historian of French literature, that Mallarmé exaggerates the importance of what is happening around him.“³⁰⁷

Tatsächlich geht de Man sogar so weit, Mallarmé entgegenzuhalten, die tatsächlichen Kräfte seiner Zeit, über die sich auch aus der Perspektive der Gegenwart de Mans zu sprechen lohnen würde, nicht vorzutragen und sich stattdessen auf unbedeutende Fakten zu konzentrieren. Dies führt de Man zu dem Argument, dass Mallarmé die vorgebrachten Anzeichen der „Krise“ für etwas anderes nutze und die Anrufung einer Krise somit eine Funktion erfülle, eine Taktik berge, die durch Hinweis auf ein nicht klar definiertes Außerhalb vielmehr nachdrücklich auf etwas Unmittelbares und Eigenes verweisen soll:

304 Ebd., S. 7.

305 Vgl. ebd.

306 Ebd., S. 3.

307 Ebd., S. 6.

He is using them as a screen, a pretext to talk about something that concerns him much more; namely, his own experiments with poetic language.³⁰⁸

Diese Erkenntnis kann auch auf den Diskurs über die „Krise der Kunstkritik“ angewendet werden. Es scheint vor dem Hintergrund des Ausgeführten offensichtlich, dass es den an dieser Diskussion beteiligten Akteurinnen und Akteuren um eine Reflexion der Möglichkeit ästhetischer Werturteile im globalen Kunstfeld geht. Gleichzeitig muss gefragt werden, ob die Krise nicht nur – wie im Fall Mallarmés – als Folie für etwas anderes dient, das die Akteurinnen und Akteure vielmehr beschäftigt. Dieses andere wären dann zum Beispiel ihre eigenen Kunstkritiken oder, spannender noch, ihre eigene Rolle als Akteurinnen und Akteure im Kunstfeld, über die sich aber auf offener Bühne nicht so leicht reden lässt.

Ausgehend von diesen Überlegungen versucht de Man in der Folge zu präzisieren, wie der Prozess der Bezeichnung von etwas als „Krise“ vor sich geht. Hier kommt er auf die Nähe des Wortstamms *krinein* zu sprechen, von dem sich sowohl „Kritik“ als auch „Krise“ herleiten lassen. So de Man: „we can speak of crisis when a ‘separation’ takes place.“³⁰⁹ Er betont, die Krise markiere eine Unterscheidung und Trennung:

The notion of crisis and that of criticism are very closely linked, so much so that one could state that all true criticism occurs in the mode of crisis. To speak of a crisis of criticism is then, to some degree, redundant. In periods that are not periods of crisis, or in individuals bent on avoiding crisis at all cost, there can be all kinds of approaches to literature: historical, philological, psychological, etc. but there be no criticism.³¹⁰

De Man unterstreicht, dass jede wahre Kritik („all true criticism“) im Modus der Krise stattfindet, weswegen von einer „Krise der Kritik“ zu sprechen bis zu einem gewissen Grad überflüssig sei. Für die Randstel-

308 Ebd., S. 7.

309 Ebd., S. 8.

310 Ebd.

lung der Kunstkritik bedeutet dies, dass es weniger um das Genre der Kunstkritik selbst als um die individuellen Feldpositionen der Kritikerinnen und Kritiker geht, die über die Rhetorik der Krise auf ihre eigene Stellung in der Peripherie des Kunstfelds hinweisen. Gleichzeitig verweist die Persistenz der Krise auf einer gesellschaftlichen Ebene auf die anhaltenden Transformationsprozesse des Kunstfelds, zu deren Beurteilung und Bewertung letztendlich die Parameter fehlen bzw. erarbeitet werden müssen.

4.3 Zusammenfassung

1. Gegenwartskunst zeichnet sich durch die Erweiterung der visuellen Dimension der Kunstbetrachtung um weitere wahrnehmungsspezifische Ebenen aus. Diese Erweiterung führt zu einer Vorrangstellung der ästhetischen Erfahrung. Trotz dieser für die Kunstkritik guten Ausgangslage wird vielfach ihre gegenwärtige Randstellung konstatiert. Diese Beobachtung manifestiert sich im Topos der „Krise der Kunstkritik“.
2. Die Analyse der Krisenrhetorik kommt zu dem Schluss, dass die Begriffe „Kritik“ und „Krise“, wie anhand der Wortherkunft gezeigt wurde, in einer direkten Beziehung stehen. Diese Beziehung wird im Diskurs nicht gebührend berücksichtigt, auch nicht die spezifisch literarische Verfasstheit kunstkritischer Texte. Unter Bezugnahme auf Paul de Man wurde dargelegt, dass jede wahre Kritik im Modus der Krise stattfindet.
3. Literarische Kunstkritik verdeutlicht den Zusammenhang zwischen Kritik und Krise. Er wird durch die Ambiguität des ästhetischen Urteils sowie die unüberbrückbare Differenz zwischen visueller und verbaler Darstellung hervorgebracht.
4. Aus der dargestellten Argumentation wird die These entwickelt, dass die Rhetorik der Krise auf einen Einflussverlust der individuellen Stellung der Kunstkritikerinnen und Kunstkritiker verweist. Sie ist in diesem Kontext ein Symptom – ebenso wie die Spürbarkeit der Zeichen innerhalb der literarischen Kunstkritik – für einen institutionellen Wandel, der sich in der Befragung der Begriffe und Kriterien ästhetischer Urteile aufzeigen lässt.

5 Poetische Strategien der Kunstkritik

Im Folgenden geht es um die Darstellung poetischer Strategien der Kunstkritik. Nach der begrifflichen, historischen und diskursiven Erläuterung soll untersucht werden, wie sich diese Strategien ausformen und welche Mittel Kunstkritikerinnen und Kunstkritiker im Kunstfeld der Gegenwart einsetzen, um die Bedingungen und Möglichkeiten ästhetischer Urteile zu reflektieren. Es werden folgende Autorinnen und Autoren sowie die mit den jeweils vorgestellten Texten verbundenen poetischen Strategien vorgestellt:

- Jean-Max Colard: kunstkritische Träume („rêves critiques“),
- Chris Kraus: kunstkritischer Briefroman,
- Brian Dillon: Essay,
- Lynne Tillman: kritische Figur,
- Timothy James Clark: Tagebuch.³¹¹

Diese fünf ausgewählten Texte sind durch die Offenheit und Flexibilität des literarischen Genres der Kunstkritik charakterisiert und zeigen unterschiedliche Facetten im Umgang mit den das literarische Genre der Kunstkritik prägenden Konstanten auf.³¹² Die in den Texten umgesetzten poetischen Strategien verweisen auf diejenigen Momente, in denen ästhetische Urteile formuliert werden und die Ambiguität ästhetischer Urteile als sprachlicher Prozess sichtbar wird. In diesem Zusammenhang zeigt sich das literarische Genre der Kunstkritik als dynamischer Rahmen, den Autorinnen und Autoren durch vielfache Anleihen ausgestalten können. Auch aus diesem Grund sind mehrere Varianten der literarischen Kunstkritik zu identifizieren, die sich aufgrund der ihnen zugrunde liegenden Struktur vergleichen lassen. Dabei zeichnet sich literarische Kunstkritik nicht durch strenge formale Vorgaben, sondern wie in Kapitel 2 herausgearbeitet durch eine Betonung der hier nochmals aufgelisteten Charakteristika aus:

³¹¹ Im Folgenden T.J. Clark aufgrund der Selbstbezeichnung des Autors.

³¹² Zu Beginn jeder Lektüre werden die Texte kontextualisiert und vorgestellt.

- Strategien kritischer Subjektivität,
- ästhetische Erfahrung,
- konstitutive Mediendifferenz zwischen der visuellen Kunst und ihrer sprachlichen Wiedergabe,
- Ambiguität des ästhetischen Urteils.

Der Rückgriff auf literarische Verfahrensweisen sowie poetische Strategien ergibt sich aus dem Versuch des kritischen Subjekts, eine ästhetische Erfahrung wiederzugeben.³¹³ Wie im Hinblick auf den problematischen Stellenwert des ästhetischen Urteils in der Philosophie der Aufklärung gezeigt wurde, geht literarische Kunstkritik von eben dieser Uneindeutigkeit des ästhetischen Urteils aus – und womöglich auch in dieser auf. Der Rückgriff auf poetische Strategien ist folglich eine sich aus dem Versuch der Wiedergabe ästhetischer Erfahrung ergebende Konsequenz.

Ausblick auf die Lektüren in diesem Kapitel

Im Folgenden werden eine Reihe der zuvor genannten poetischen Strategien genauer vorgestellt, von den poetischen Träumen Colards über den Briefroman von Kraus, das Tagebuch von Clark und den Essay von Dillon bis zur kritischen Figur bei Tillman. Es sind kunstkritische Texte, die sich teilweise nicht als Kunstkritik verstehen, deren Ansatz, so wird hier argumentiert, jedoch ein kunstkritischer ist, da die Texte genau

³¹³ Die Kunstkritik der Gegenwart stellt eine wissensbasierte Ökonomie dar, in der die „kreative“ Bezugnahme auf literarische Formen und Verfahren den Kritikerinnen und Kritikern eine widersprüchliche Möglichkeit eröffnet: Einerseits erlaubt der Rückbezug auf literarische Formen „anders“ – freier – als in journalistischen oder kunsthistorischen Texten über Kunstwerke zu schreiben. Dies wird z.B. in den Texten von Jean-Max Colard und T. J. Clark deutlich. Ersterer hatte lange Zeit „reguläre“ Kunstkritiken für Zeitschriften geschrieben, die „rêves critiques“ stellen in ihrer Bezugnahme auf poetische Strategien eine Ausnahme dar. Ebenso verhält es sich mit der Tagebuchform bei T.J. Clark; das Tagebuch sticht aus seinen kunsthistorischen Arbeiten heraus. Vermutlich stellt die Ästhetisierung der Kritik über poetische Strategien auch ein geschicktes Spiel mit den Koordinaten der Kunstkritik in einem dynamischen Kunstfeld dar, welches wiederum durch eine aggressive Kreativitätslogik strukturiert ist. Hier wäre eine soziologische Untersuchung der mit den poetischen Strategien verbundenen Rechtfertigungs- und Legitimierungsfragen von großem Interesse. Siehe hierzu kunstsoziologische Arbeiten über das Kunstfeld der Gegenwart, z.B. Heike Munder, Ulf Wuggenig (Hg.), *Das Kunstfeld – Eine Studie über Akteure und Institutionen der zeitgenössischen Kunst*, Zürich 2012.

die für die Kunstkritik spezifische Offenheit und Flexibilität sowie die Hinwendung auf die eigene kritische Subjektivität und die Ambiguität des ästhetischen Urteils umsetzen. Dass diese Texte in vielerlei Hinsicht auf den Begriff der „Kunstkritik“ verzichten, erscheint vor dem Hintergrund des in Kapitel 4 geschilderten Diskurses der Kunstkritik nachvollziehbar.³¹⁴

Allzu oft stehen die Schwierigkeiten der Kunstkritik im Vordergrund, nicht aber die auf den Modus der praktischen Urteilsfindung verweisenden poetischen Strategien der Kunstkritik. Ziel dieser Arbeit ist, das Bewusstsein für explizit literarische Funktionsweisen der Kunstkritik in Erinnerung zu rufen. In diesem Kontext stellen sich folgende Fragen: Wie funktioniert Kunstkritik unter den Bedingungen des globalen und nach Eindruck der Beobachterinnen und Beobachter stark ökonomisch geprägten Kunstfelds? Wie funktioniert Kunstkritik in Bezug auf offene, installative Kunstwerke? Und wie ringen Autorinnen und Autoren um ihre eigene Einschätzung, um ihre eigene ästhetische Erfahrung? Ästhetische Erfahrung ist etwas, das registriert und empfunden werden muss. Poetische Strategien der Kunstkritik bieten den Rahmen, um diesen Fragen nachzugehen.

Poetische Strategien als Aktualisierung der literarischen Kunstkritik

Um die Verwendung poetischer Strategien der Kunstkritik nachvollziehen zu können, ist es notwendig, aus dem in Kapitel 4 vorgestellten Diskurs der Kunstkritik zunächst die Schlussfolgerung zu ziehen, dass die Verlusterzählung im Modus des „Nicht-Mehr“ in keiner Weise die Bandbreite kunstkritischer Verfahren und Verständigungen abdeckt. Im Gegenteil: Die poetischen Strategien der Kunstkritik weisen auf eine Befragung der Bedingungen und Möglichkeiten kritischer Subjektivität hin, die der Allgemeinplatz der „Krise der Kunstkritik“ nicht

314 Die Lektüre der vorgestellten Texte muss die Schwierigkeit berücksichtigen, einerseits ihren Versuchen, implizit einen neuen Begriff der „Kunstkritik“ zu entwerfen und ihm soweit nachzugehen, als es für das Verständnis der Texte notwendig ist. Andererseits ist zu fragen, inwiefern diese Neubegründung eines „Schreibens über Kunst“, wie der prominente Terminus „Art Writing“ vorschlägt, nicht mit den für das literarische Genre der Kunstkritik konstitutiven Begebenheiten korrespondiert.

erfasst. Damit aktualisieren die gegenwärtigen poetischen Strategien der Kunstkritik das aufklärerische Projekt und verweisen auf die spezifische Ambiguität ästhetischer Urteile.

Im Topos der „Krise der Kunstkritik“ erscheint die konstitutive Funktionsweise der Kunstkritik – mehr noch der literarischen Kunstkritik – bislang erstaunlich unbeachtet. So wurde anhand der Wortherkunft von „Krise“ und „Kritik“ im griechischen Verb *krinein* in Kapitel 2 aufgezeigt, dass beide Begriffe den gleichen Bedeutungsradius haben und insbesondere bei der Beurteilung eines ästhetischen Gegenstands zueinander in Beziehung stehen. Somit bleibt die im Topos der „Krise der Kunstkritik“ zutage tretende Rede von der Kunstkritik *in* der Krise hinter der Bedeutung der Kunstkritik *als* Krise der Kriterien, Begriffe und Möglichkeit ästhetischer Urteile zurück, die im literarischen Genre der Kunstkritik zum Ausdruck kommt. Daher wird im Genre der literarischen Kunstkritik die Frage nach den Möglichkeiten und Bedingungen ästhetischer Urteile in ihrer Bindung an das erkennende, urteilende *kritische* Subjekt durchgespielt.

Die Allgemeinplätze im Diskurs über Kunstkritik, zu denen die oberflächliche Wiederholung der *Krisenhaftigkeit* der Kunstkritik zählt, wurden mit Roland Barthes als „en principe des formes vides“³¹⁵ beschrieben. Sie zielen nicht auf die sprachliche oder sogar literarische Funktionsweise der Kunstkritik, sondern auf die von Albert Dresdner prominent auf den Punkt gebrachte „Macht“ des Kunstkritikers. Auf den mit dieser „Machtstellung“ verbundenen Einfluss konnte mit Verweis auf die literaturwissenschaftliche Ausrichtung dieser Arbeit nur am Rande eingegangen werden.³¹⁶ Im Diskurs über die „Krise der Kunstkritik“ im Kunstfeld der Gegenwart wird von Kommenta-

315 Roland Barthes, „L'ancienne rhétorique“, in: *Communications*, Nr. 16 (1970), S. 172–223, hier S. 207.

316 Zur „Macht“ siehe Albert Dresdner, *Die Entstehung der Kunstkritik im Zusammenhang der Geschichte des europäischen Kunstlebens* (= *Fundus Bücher*, Bd. 152), Amsterdam/Dresden 2001, S. 18f. Vermutlich stellt er eine historische Ausnahme des von Cynthia und Harrison White beschriebenen Dealer-Critic-Systems dar. Mitte des 18. Jahrhunderts war es aufgrund der staatlichen Zensur gang und gäbe, Kunstkritiken anonym zu veröffentlichen. Diderots Salon-Kritiken waren nur der ausgewählten Leserschaft der *Correspondance Littéraire* zugänglich. Der kunsthistorischen und -soziologischen Überprüfung dieser These kann im Rahmen dieser Arbeit kein Platz eingeräumt werden.

toren wie James Elkins oder Victor Burgin eine Randstellung festgestellt. Kunstkritik sei „out of loop“³¹⁷, ein Nischenprodukt am Rand des Kunstfelds. Diese Randstellung wird in den kunstkritischen Träumen Colards, den mäandernden Essays Dillons oder den die Privatheit der eigenen Emotionen nach außen kehrenden Briefen Kraus’ regelrecht zelebriert und im Modus einer ureigenen *Krise* der Begriffe und der Befähigung zum ästhetischen Urteil durchgespielt. Die im Topos der „Krise der Kunstkritik“ aufgerufene Rede von der institutionellen Krise greift diesbezüglich zu kurz, obwohl die Krise bereits die Methodik aufzeigt, die im Hinblick auf den Diskurs und die literarische Verfasstheit der Kunstkritik eingehender untersucht werden müsste. Es ist anzunehmen, dass insbesondere literarische Kunstkritik zwar durchaus für die Lektüre geschrieben wird, sie zielt darüber hinaus aber auch auf ein mit der Kritik als philosophische Praxis verbundenes Erkenntnisinteresse, das sich aufgrund der uneindeutigen ästhetischen Beschaffenheit ihres Gegenstands für den Beurteilungsprozess literarischer Verfahrensweisen bedienen muss. Die literarische Kunstkritik stellt die Funktionsweisen ästhetischer Urteile vor – oder um die Formulierung aus dem Titel Colards *L'exposition de mes rêves* zu verwenden – sie *stellt sie aus*.

Als literarisches Genre sperrt sich Kunstkritik gegen die im Allgemeinplatz angelegte Wiederholbarkeit. Als sprachlich vermittelte Formen subjektiver ästhetischer Erfahrung verkomplizieren poetische Strategien der Kunstkritik den allgemeinen oder gewöhnlichen Zugriff. Poetische Strategien eröffnen die Möglichkeit Kunst aus einer kritischen Subjektivität heraus zu betrachten und zu analysieren. Sie offenbaren darber hinaus ein Begehren, das darin besteht, die eigene Anschauung nicht nur zur Geltung zu bringen, sondern zum Maßstab der Beurteilung zu erheben.

Im Nachdenken über die Möglichkeiten und Bedingungen der Kunstkritik zeigt sich, dass die Kunstkritik als literarisches Genre die notwendige Flexibilität und Offenheit bereithält, um subjektiv begründete, gegen Konventionen oder institutionalisierte Regelsysteme gericht-

317 Adrian Searle, „Critical Condition: Has big Money Replaced the Pundit as the True Authority in the Art World?“ 2008, *The Guardian*. Vgl. dazu Kapitel 3 in dieser Arbeit.

tete Texte hervorzubringen.³¹⁸ Dabei ist literarische Kunstkritik weiter verbreitet als Autorinnen und Autoren, die literarische Kunstkritik verfassen, gemeinhin annehmen. Dass kunstkritische Texte nicht als solche bezeichnet werden, mag mit der begrifflichen Verwirrung in Verbindung stehen, die sich beispielsweise in der auf sich selbst verweisenden Formel „Art Writing“ ausdrückt (so z. B. bei Dillon oder Clark).

Kunst gibt einen Anlass, zu schreiben und Möglichkeiten des Schreibens über Kunstwerke im weitesten Sinne durchzuspielen. Die der Kunstkritik eigene genrespezifische Offenheit ist in diesem Zusammenhang nicht mit den von Barthes genannten „formes vides“ der Allgemeinplätze zu verwechseln. Die Formen der poetischen Strategien sind verdichtet und drücken sich durch die Spürbarkeit der Zeichen aus, die auf den spezifischen Ort der Urteilsfindung innerhalb der sprachlichen Auslegung und Ausgestaltung verweisen.

Zwischen „Art Writing“, „Essay“ und „Experiment“: zur Präzisierung der Kunstkritik

Im Diskurs über die vermeintliche Randstellung der Kunstkritik, der in Kapitel 4 dieser Arbeit vorgestellt wurde, findet die historische Kontinuität des literarischen Genres der Kunstkritik sowie ihre Eigengesetzlichkeit bislang zu wenig Berücksichtigung. Diese fehlende Betrachtung mag damit zusammenhängen, dass Kunstkritik mit vielen anderen literarischen und textlichen Formen in Beziehung steht. So ist zu beobachten, dass die im Modus der kritischen Subjektivität verfassten Anschauungen über Kunstwerke zum Beispiel als Roman oder Essay konnotiert werden.

Obwohl es in einer Vielzahl von Texten, die für diese Untersuchung berücksichtigt wurden, um das hervorbringende Erschreiben einer eigenen kritischen Subjektivität geht, ist der Verweis auf das Literarische der Kunstkritik in vielen Texten im gegenwärtigen Kunstfeld nicht präsent. Mehr noch, die Kunstkritik scheint – neudeutsch gesprochen – ein „Imageproblem“ zu haben. Dillon nutzt den Essaybegriff und der Kunsthistoriker Clark geht der Genrebezeichnung sogar ganz

³¹⁸ Diese antagonistische Dimension der Kunstkritik war auch schon für ihre Entstehungszeit zentral.

aus dem Weg, indem er seinen Text mit „An Experiment in Art Writing“ überschreibt.

Heute steht Kunstkritik darüber hinaus mit dem ausdifferenzierten und expansiven Kunstfeld in Beziehung, wodurch anzunehmen ist, dass die konstitutive Offenheit des Genres noch einmal verstärkt wird. Eine Vielzahl von Journalen, Zeitschriften, Blogs und Online-Magazinen entfaltet den institutionellen Raum sich widersprechender Zugriffsweisen und sprachlicher Aushandlungs- und Reflexionsprozesse. Maurice Berger konstatiert die Dezentralisierung der Kritikerstimme.³¹⁹ Und tatsächlich fällt die Abgrenzung oder Definition kunstkritischer Methoden – insbesondere auf der Grundlage poetischer Strategien – von den anderen in die Kunstkritik hineinragenden Textformen und Bezügen nicht leicht.

Kunstkritik selbst als literarisches Genre zu betrachten, führt von den Allgemeinplätzen zum poetischen Ausdruck. Dabei wird die Schwierigkeit, gegenwärtige künstlerische Methoden in Begriffe zu fassen, berücksichtigt und hinsichtlich der Dezentralisierung medialer und lebensweltlicher Bezugnahmen reflektiert. Da Kunstkritik den losen, aber in seinen Möglichkeiten dynamischen Rahmen der sprachlichen Hervorbringung ästhetischer Erfahrung bereithält, wird von Kunstkritik als „literarischem“ Genre gesprochen. So kann eine wissenschaftliche Untersuchung, die sich des Begriffs der „Kunstkritik“ bedient, insbesondere auf folgende Aspekte eingehen:

- konstitutive Subjektivität,
- ein der Kunstkritik seit Mitte des 18. Jahrhunderts eigener Antagonismus gegen die systematische oder akademische Lehrmeinung,
- die Bedeutung ästhetischer Erfahrung,
- die Darstellung der Ambiguität des ästhetischen Urteils,
- die Vermischung unterschiedlicher Textsorten und -arten.

Erfahrbarkeit von Ort und Prozess des ästhetischen Urteils

Bei der Lektüre kunstkritischer Texte drängt sich die Materialität der sprachlichen Äußerungen in den Vordergrund. Im literarischen Genre der Kunstkritik wird der Ort des ästhetischen Urteils sowie die Konst-

319 Siehe Maurice Berger (Hg.), *The Crisis of Criticism*, New York 1998, S. 6.

ruktion ästhetischer Kriterien sprachlich erfahrbar. In diesem Zusammenhang kann mit Roman Jakobson nach der Spürbarkeit der Zeichen gefragt werden, die sich in literarischer Kunstkritik nachvollziehen lässt.³²⁰ Infolgedessen ist literarische Kunstkritik sprachlich verdichtet, ihre Zeichen machen auf den prekären Status von Kriterien und Begriffen aufmerksam. Denis Diderot bringt diese Verdichtung sprachlicher Zeichen in der Vorrede des *Salon de 1765* auf folgende einprägsame Formulierung: Die Begriffe der Kunst seien „si familiers dans ma bouche, si vagues dans mon esprit“.³²¹ Anhand der bekannten *Promenade de Vernet* aus Diderots *Salon de 1767* wurde gezeigt, wie er selbst auf die Ambiguität des ästhetischen Urteils durch die Hervorhebung der Materialität des ästhetischen Urteils aufmerksam macht: „Mais que signifient mes expressions [...], mes lignes [...], ces lignes que je viens de tracer les unes au-dessous des autres?“³²² Er betont die Ausdrücke und Zeilen, die sich übereinanderstapeln. Auf die in dem Zitat aufgeworfene Frage antwortet er, dass sie nichts „bedeuten“ und die sprachliche Vermittlung hinter der ästhetischen Erfahrung zurückstehe. Auf die Frage, was seine Ausdrücke und Zeilen bedeuten („Mais que signifient“) antwortet er: Nichts, überhaupt nichts („Rien, mais rien du tout; il faut voir la chose“).³²³

Obwohl das sich aus dem Begriff der „Kunst“ ergebende ästhetische Urteil so nah sei („si familiers dans ma bouche“), entziehe es sich dem Verstand („si vagues dans mon esprit“).³²⁴ Wie an mehreren Stellen dieser Arbeit gezeigt wurde, ist die aus der strukturstiftenden Differenz der Zeichen und Medien hervorgehende Ambiguität des ästhetischen Urteils für die Kunstkritik prägend. Sowohl die sprachliche Wiedergabe der Kunst als auch die sprachliche Ausgestaltung der ästhetischen Erfahrung stellen das kritische Subjekt vor eine beinahe unlösbare Aufgabe. Innerhalb literarischer Kunstkritiken erfolgt die Lösung jedoch über poetische Strategien. Das für die literarische Kunstkritik zentrale

320 Vgl. Roman Jakobson, „Linguistik und Poetik“ [1960], in: ders., *Poetik: Ausgewählte Aufsätze 1921–1971*, Frankfurt a. M. 1979, S. 83–121, hier S. 92f.

321 Denis Diderot, „Salon de 1765“, in: ders., *Œuvres complètes*, Bd. 11, Paris 1876, S. 233

322 Ebd., S. 140.

323 Ebd., S. 139.

324 Ebd., S. 233.

Charakteristikum der Ambiguität ästhetischer Urteile ermöglicht dabei, Kunstkritiken aus dem Kunstfeld der Gegenwart eben diesem Genre zuzusprechen. Auf diese Art führt eine Vielzahl von sprachlichen Signalen die Schwierigkeit zu urteilen vor.

Die Differenz der Zeichen und die mediale Vermittlung in der literarischen Kunstkritik

Es ist davon auszugehen, dass die Flexibilität und Hybridität poetischer Strategien im Genre der Kunstkritik mit dem offenen Einsatz der Gegenwartskunst in Verbindung stehen. So bietet die Kunstkritik als literarisches Genre einerseits einen Raum zur Darlegung subjektiv begründeter Anschauung und Reflexionen. Andererseits ist diese Offenheit vor allem für die Kunstkritik als literarisches Genre konstitutiv, die bereits im 18. Jahrhundert eine disparate Aneinanderreihung unterschiedlicher Themen beinhaltete. Wie am Beispiel von Diderots Salon-Kritiken gezeigt wurde, „bläht“ sich literarische Kunstkritik regelrecht auf.³²⁵ Sie bietet einen flexiblen Rahmen zur Behandlung unterschiedlicher Themen, die Diskussionen über die Philosophie der Aufklärung, Landschaftsbeschreibungen, fiktive Dialoge, beiläufige Bemerkungen und spontan einsetzende umfassende Erörterungen zu Literatur, bildender Kunst und Theologie beinhalten können. Darüber hinaus wird die Beschreibung von Kunst, aber auch der Ort des Urteils im sprachlichen Prozess aufgezeigt. Auf diese Weise kann Kunstkritik nicht nur den künstlerischen Inhalt wiedergeben, sondern macht darüber hinaus die Mittel des ästhetischen Urteils spürbar. In der literarischen Kunstkritik verdichten sich die Zeichen, der Ort des ästhetischen Urteils selbst wird erfahrbar.

Die kunstkritische Praxis reagiert auf das diskursiv und ästhetisch strukturierte Kunstfeld, aus dem sie hervorgeht, beschreibt und analy-

325 Siehe Boehms bereits mehrfach in dieser Arbeit zitierte Ekphrasisdefinition: „Jede gute Ekphrasis besitzt das Moment der Selbsttransparenz: sie bläht sich in ihrer sprachlichen Pracht nicht auf, sondern macht sich durchsichtig im Hinblick auf das Bild. Sie hilft damit dem Blick auf die Sprünge, weist ihm die Wege, die nur er allein zu Ende gehen kann.“ Gottfried Boehm, „Bildbeschreibung. Über die Grenzen von Bild und Sprache“, in: Gottfried Boehm, Helmut Pfotenhauer (Hg.), *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*, München 1995, S. 23–40, hier S. 40.

siert Kunst anhand subjektiver Kriterien und nimmt die Auseinandersetzung mit dem Kunstwerk zum Anlass, um *über sich* zu schreiben. Hierbei kann das Schreiben *über sich* im doppelten Sinne als Schreiben über die eigene (kritische) Subjektivität und als Schreiben über die eigene kunstkritische Praxis verstanden werden. In diesem Zusammenhang deutet Beate Söntgen Diderots Traumerzählung im *Salon de 1765* über Jean-Honoré Fragonards Gemälde *Coresus et Callirhoe* als aporetisch. Hier gibt Diderot vor, ein Bewohner der aus Platons *Politeía* bekannten Höhle zu sein; die Szene

drastically illustrates (the shackled spectators, their heads fixed by restraints) how perception is dependent on one's vantage point. The critic is no exception: he is both inside the cave and describes it from an outside perspective – an aporetic situation that all critique finds itself in.³²⁶

In der Doppelsituation von ästhetischer Erfahrung und ästhetischem Urteil erweist sich der Traum als adäquater Ausdruck vielfacher Differenzen zwischen der Kunstkritik und visueller und verbaler Darstellung sowie zwischen der Erfahrung und dem Urteil liegenden Ambiguität. Dabei setzen poetischen Strategien der Kunstkritik Wahrnehmungssignale, welche die inhaltliche Ebene des Texts um eine eigenständige Spürbarkeit der Zeichen ergänzen. Die an Kunst erprobte ästhetische Erfahrung wirft das kritische Subjekt auf sich selbst zurück. Wie Juliane Rebentisch schreibt, ist diese „in ihrer selbstreflexiv-performativen Struktur nach konstruktiv auf das ästhetische Objekt bezogen; genauer auf jenen Prozess, der am Objekt zwischen Material und Bedeutung hin und her spielt“.³²⁷ Literarische Kunstkritik bringt die selbstreflexive Struktur der ästhetischen Erfahrung hervor; die sprachlichen Bedingungen dieser Hervorbringung führen jedoch zu jener „aporetischen Situation“, die Söntgen unter Verweis auf Platons Höhlengleichnis als Ausgangssituation der Kunstkritik beschreibt. Die Kunstkritikerin oder der Kunstkritiker registriert die Erfahrung, gleichzeitig müssen

326 Beate Söntgen, „Diderot, or the Power of Critique“, in: Isabelle Graw, Christoph Menke (Hg.), *The Value of Critique. Exploring the Interrelations of Value, Critique, and Artistic Labour*, Frankfurt a. M./New York 2019, S. 53–72, hier S. 65f.

327 Juliane Rebentisch, *Ästhetik der Installation* [2003], Frankfurt a. M. 2014, S. 285.

im Prozess des ästhetischen Urteils die Kriterien reflektiert und entwickelt werden, die zur Beurteilung der Wahrnehmung dienen. Auf diese Weise wird die Krise als Moment des Urteils zum eigentlichen Zentrum der kunstkritischen Praxis. Die Texte machen den Ort und den Prozess der Entscheidungsfindung für Leserinnen und Leser erfahrbar.

Der Ausgangspunkt der Untersuchung poetischer Strategien der Kunstkritik

Die Traumpoetik Jean-Max Colards, die den Beginn des Nachdenkens über poetische Strategien ästhetischer Urteile darstellt, ist ihm zufolge mit dem Umstand verbunden, dass „die Begriffe der Kunst“ („ces termes de l'art“³²⁸) verschwimmen und sich dann genauso verflüchtigen wie die Erinnerung an den Traum, die schwindet, sobald man versucht, diese niederzuschreiben.³²⁹ Die kunstkritischen Träume stellen auf diese Art eine Hinführung auf die für Worte unerreichbare, pure ästhetische Erfahrung dar und inszenieren die Suche und das Ringen nach Begriffen und Kriterien. Darauf deutet die Vielzahl von Metaphern hin, die diesen semantischen Raum der Verflüchtigung und des In-der-Schwebe-Seins umreißen. Die für die Kunstkritik zentrale Mediendifferenz zwischen verbaler und visueller Repräsentation wird durch den Traum verstärkt, dessen Inszenierung wie in Kapitel 3 gezeigt bereits zur Entstehungszeit der Kunstkritik eine populäre poetische Strategie war und von Diderot in die Nähe von Platons Höhlengleichnis gerückt wurde. Die Kunstwerke sind nur als *imaginäre* Bilder vorhanden und die ästhetische Erfahrung der Kunstwerke konzentriert sich im Traum. Die poetische Strategie des Traums verstärkt das Zurückgeworfensein auf die kritische Subjektivität vor der Kunst.

Im Unterschied zur Verhandlung der „Krise der Kunstkritik“ als Topos wird die Kunstkritik selbst in den poetischen Strategien im Modus der Krise als Ort der Entscheidung hervorgebracht und sichtbar. Die poetischen Strategien der Kunstkritik umspielen und umschreiben diesen Ort und machen so die eigene kritische Subjektivität sowohl für Autorinnen und Autoren als auch Leserinnen und Leser erfahrbar. Die-

328 Denis Diderot, „Salon de 1765“, in: ders., *Œuvres complètes*, Bd. 10, Paris 1876, S. 233.

329 Vgl. ebd.

ser Krisenbezug drückt sich darüber hinaus in den vielfältigen Gegenständen der Kunstkritik sowie der Unmöglichkeit aus, die ästhetische Erfahrung wiederzugeben. Hier ist die „poetische Strategie“ der angemessene Ausdruck für die Herausforderung, ästhetische Erfahrung in ihrer Uneindeutigkeit zu versprachlichen und ästhetische Urteile zu formulieren.

5.1 Jean-Max Colard: „rêves critiques“

Jean-Max Colard (geboren 1968) ist ein französischer Literaturwissenschaftler, Kunstkritiker und Kurator. Er hat für die französische Zeitschrift *Les Inrockuptibles* Kunstkritiken verfasst. Die 2013 erschienenen und hier untersuchten „rêves critiques“, die *kunstkritischen Träume*, stellen eine Ausnahme in seinen Veröffentlichungen dar, da er zum größten Teil keine literarischen Texte verfasst. Einen Großteil seiner Arbeiten bilden Besprechungen, Artikel und Aufsätze in Kunstzeitschriften, Fachmagazinen oder Katalogen im Spannungsverhältnis zwischen Literatur und bildender Kunst.³³⁰

Die *Träume* waren zunächst nicht für eine Veröffentlichung gedacht. Sie wurden in unregelmäßigen Abständen über den E-Mail-Newsletter der Fondation Ricard pour l'art contemporain in Paris versendet. Erst ein Jahrzehnt nach den ersten Ausgaben der *Träume* wurden diese gesammelt von dem Schweizer Museumsverlag mamco (Musée d'art moderne et contemporain, Genf) publiziert.

Literarische Kunstkritik als Landschaft unvollständiger Formen

In den *kunstkritischen Träumen* wird der imaginäre Raum des Traums als konzeptionelles Gerüst für eine umfassende Poetisierung des ästhetischen Urteils installiert: „Mes rêves“, schreibt Colard, „je les vois alors comme des icebergs éclairés la nuit par le phare passant d'un brise-glace, paysage incomplet de formes, d'idées inarticulées.“³³¹ Eindrücklich illustrieren die Traumtexte ein seine Praxis betreffendes Unbe-

³³⁰ Der Entstehungskontext der „rêves critiques“ hat der Autor ausführlich in seiner Masterarbeit an der Freien Universität Berlin (Berlin 2016) und in der Einleitung zur deutschen Übersetzung *Die Ausstellung meiner Träume* (Berlin 2016) beschrieben.

³³¹ Jean-Max Colard, *L'exposition de mes rêves*, Genf 2013, S. 101.

gen des Kritikers. In der literarischen Kunstkritik Colards funktioniert der Zugang zu den Räumen, Netzwerken und ästhetischen Erfahrungen der Gegenwartskunst so über eine umfassende Traumpoetik.

Die das Urteil verkomplizierenden – oder eine Verkomplizierung der Urteilsfindung heraufbeschwörenden – Träume sieht Colard als „vom Leuchtfeuer eines Eisbrechers erhellte Eisberge“ („des icebergs éclairés la nuit par le phare passant d’un brise-glace“), als „unvollständige Landschaften von Formen“ („paysage incomplet de formes“) und „unausgesprochener Ideen“ („d’idées inarticulées“).³³²

Die Ideen Colards über die Gegenstände artikulieren sich als „unausgesprochen“, und keine reflektierende Anstrengung vermag groß genug zu sein, um die instabilen Formen in eine zusammenhängende Gestalt zu bringen. Warum scheint sich die kunstkritische Praxis zu Beginn des 21. Jahrhundert mit unvollständigen Landschaften („paysage incomplet de formes, d’idées inarticulées“) zu begnügen und welche Implikationen ergeben daraus für Praxis und Diskurs der Kunstkritik?

Die kurzen Traumstücke erzählen von der Intensität und Intimität, mit der ihr Autor die ästhetische Erfahrung des Kunstfelds aufsaugt und sprachlich verarbeitet. Auf teils subtile, teils recht forschende Art durchzieht eine Reflexion die Texte, die nicht nur die an anderen Orten (z.B. dem Radio *France Culture* oder der Zeitschrift *Les Inrocks*) besprochene Kunstwerke umfasst, sondern vor allem die gegenwärtigen Arbeitsbedingungen der Kunstkritikerin oder des Kunstkritikers in einem erweiterten Kunstfeld verhandelt. Die Einbeziehung der äußerlichen und zumeist ökonomischen Konstanten der Kunstkritik zeigt den Unterschied zur Vorstellung der Kunstkritik als journalistischem Gebrauchstext auf. So stellen die poetischen Strategien vielmehr das Seziergerät des Urteils selbst aus. Colards Texte sehen zunächst wie eine Kunstkritik unter veränderten Vorzeichen aus. Bei genauerer Lektüre lässt sich jedoch konstatieren, dass die Darstellung kritischer Subjektivität eine paradigmatische Ausdrucksform literarischer Kunstkritik ist. Wo innerhalb der Texte angenommen werden könnte, dass das Urteilsprinzip der Kunstkritik gänzlich zurückgewiesen wird, lässt sich herausarbeiten, dass die „rêves critiques“ die für die literarische Kunst-

kritik konstitutive Ambiguität des ästhetischen Urteils zum Ausdruck bringen. Somit aktualisieren die kunstkritischen Träume eine Spielart des literarischen Genres der Kunstkritik.

Die „rêves critiques“ als „laboratoire du doute“

Der Rhythmus der sich wiederholenden Beschwörungsformel „Je rêve“, die viele von Colards Traumtexten einleiten, die bildreichen Beschreibungen von Museen und Galerien, die programmatische Verknüpfung von ästhetischer Empfindung und Reflexion derselben: Sie alle scheinen Indizien dafür zu sein, dass in den „kunstkritischen“ Traumtexten einem Nachdenken über die Beurteilung ästhetischer Erfahrung Raum gegeben wird. So bezeichnet Colard im Nachwort der französischen Ausgabe seine Traumtexte als ein „laboratoire du doute“³³³, ein Labor des Zweifels. Dieser Ausdruck verweist auf ein Befremden des Kunstkritikers gegenüber seiner eigenen Praxis, deren strukturstiftende Prinzipien – auswählen, worüber man schreibt, im Auftrag für jemanden schreiben, am boomenden und absurden Kunstmarkt teilhaben, ein Rädchen in der Maschine sein, die Erwartungen der kritisierten Künstlerinnen und Künstler abwägen, Urteile fällen, aber sachlich – im poetischen Raum der Traumtexte durch einen Fluss der Worte und Bilder ersetzt werden.

Wie schon in Diderots Beschreibung von Fragonard Bild *Corrhésus et Calliroré* stellt der Traum eine poetische Strategie zur unmittelbaren Übersetzung der subjektiv empfundenen ästhetischen Erfahrung dar. Diderot benutzte den Traum in seiner Bildbeschreibung, um die ästhetische Erfahrung und die materialspezifische Qualität des Gemäldes zu verdeutlichen (Lichtsetzung, Emotionen der Figuren, Architektur des Tempels). Im fiktiven Dialog mit Melchior Grimm kommt dieser wiederholt auf die Ähnlichkeit zwischen dem von Diderot dargestellten Traum und Fragonards Gemälde zu sprechen, woraufhin Diderot halb im Unglauben, halb im Vortäuschen verneint und die eigenständige Dimension des Traums hervorhebt („En vérité?“³³⁴). Grimm betont im Sinne der Aufdeckung der ekphratischen Beschreibung die Ähnlichkeit zwischen Gemälde und Traumerzählung:

333 Ebd., S. 104.

334 Denis Diderot, „Salon de 1765“, in: ders., *Œuvres complètes*, Bd. 10, Paris 1876, S. 404.

C'est qu'il n'y avait rien de plus à voir que ce sont là tous les personnages du tableau de Fragonard; et qu'ils se sont trouvés, dans votre rêve, placés tout juste comme sur sa toile.³³⁵

Diderots Frage „En vérité?“ greift das Staunen über die sprachliche Wiedergabe auf; als Frage nimmt sie den innerhalb der literarischen Kunstkritik im Kunstfeld der Gegenwart auffälligen Zweifel am ästhetischen Urteil vorweg, den Colard in seinen Traumtexten als „laboratoire du doute“³³⁶ inszeniert.

Die Metapher als Ausdruck unauflösbarer Differenz

In Colards Texten steht die Ähnlichkeit von realen Kunstwerken und künstlerischen Methoden im Hintergrund. Er verschleiert diese, lässt sie in der Schwebelage; sie sind nicht wortgetreu übersetzbar, wie die vielen metaphorischen Darstellungen der „rêves critiques“ verdeutlichen („exposition en apesanteur“³³⁷, „accents flottants“³³⁸, „Je rêve une surface glissante“³³⁹). Auch wenn an einigen Stellen Künstlerinnen oder Künstler, einzelne Ausstellungskontexte oder Kunstwerke genannt werden, steht in den „rêves critiques“ der träumerische Raum der Imagination im Vordergrund, der die realen Bezüge verschleiert und die unauflösbare Ambiguität ästhetischer Urteile ausstellt.³⁴⁰ Im Vordergrund steht die sprachliche Dimension der Kunstkritik, die sich als Text in den Vordergrund bringt. Die kritische Subjektivität wird in ihrer Deutlichkeit vorgestellt. Die poetische Strategie des Traums ermöglicht es über die Bedingungen und Möglichkeiten der Kunstkritik und des ästhetischen Urteils im Moment des Schreibens als Urteilsprozess und Ort einer Entscheidungsfindung nachzudenken. Die Motive der Schwere-

335 Ebd.

336 Jean-Max Colard, *L'exposition de mes rêves*, Genf 2013, S. 104.

337 Ebd., S. 33.

338 Ebd., S. 106.

339 Ebd., S. 32.

340 So sind in der vom Autor dieser Arbeit herausgegebenen deutschen Übersetzung Orts- und Personenregister eingefügt, die einen Einblick auf die künstlerischen Bezüge vermitteln, die den kunstkritischen Träumen zugrunde liegen, ohne diese wortwörtlich übersetzen zu wollen. Siehe Jean-Max Colard, *Die Ausstellung meiner Träume*. Hg. und übers. v. Christian Steinau, Berlin 2016.

losigkeit und der glatten Oberfläche unterstreichen die Schwierigkeit, die gewählten Begriffe und Kriterien an die von ihnen beabsichtigten Ausdrücke zu binden.

Die Traumszenen weiten sich zu regelrechten Allegorien aus, in denen die einzelnen Metaphern ohne Aussicht auf Auflösung die Ambiguität des ästhetischen Urteils sowie der damit verbundenen Kunsterfahrung unterstreichen. Die poetische Funktion der Sprache verweist auf die Materialität der Zeichen und auf ihre Möglichkeit der Selektion und Kombination. Insbesondere die Traumform verstärkt die konzeptionelle Dimension der Offenheit, in der Fakten nicht zwingend Sicherheit bedeuten. Dieser Eindruck wird durch die Beschreibung der Traumkritiken als Baustelle offensichtlich, die den prekären Zustand der nächtlichen Erkenntnis verstärkt.³⁴¹

In Colards Träumen wird das Tagesgeschäft des Kritikers, „mes positions diurnes“³⁴², wie er an einer Stelle schreibt, einer zweifelnden Befragung unterzogen. So gehen die „rêves critiques“ ganz im Modus der Traumpoetik auf. Es geht dabei nicht um reale Kunstwerke, selbst wenn manche Künstlerinnen und Künstler beim Namen genannt werden, da die sprachlichen Möglichkeiten des kritischen Subjekts der Wiedergabe nicht gewachsen sind. Es geht vielmehr um die literarische Verarbeitung und Verdichtung ästhetischer Erfahrung sowie die begriffliche Reflexion der eigenen kritischen Subjektivität. Die Metapher verweist auf die Herausforderung, die Grenze zwischen den geträumten Gegenständen der Kritik und dem träumenden, kritischen Subjekt aufzulösen.

„accents flottants“ versus „mes positions diurnes“

Die Tätigkeit einer Kunstkritikerin oder eines Kunstkritikers besteht darin, Kunstwerke zu beurteilen, über ihren Wert zu entscheiden, sie zu klassifizieren und in Beziehung zu anderen Kunstwerken oder Entwicklungen zu setzen. Der Traum als poetische Strategie der Kunstkritik ermöglicht es, die Unmöglichkeit der sprachlichen Übersetzung ästhetischer Erfahrung in den Blick zu nehmen. Der Traum dient der Kommentierung und Sichtbarmachung, wobei er keine eigenständigen

341 Siehe hierzu den Traum „Poétique du chantier, un rêve d'exposition“, ebd., S. 41–45.

342 Ebd., S. 107.

Sprachkunstwerke, sondern nach eigener Aussage nüchterne Randbemerkungen hervorbringt:

Il faudrait réécrire tous ces rêves sous un autre angle. Peut-être pas complètement, peut-être seulement les gauchir, les infléchir, et c'est là alors qu'il y aurait un vrai moment d'écriture. Parce que, jusque-là, ces récits de rêve, ce n'est pas de l'écriture, c'est de la notation, de la mise en forme, et a minima un travail de collecte. Un recueil déjà, mais sans écriture. Il faudrait réécrire ces rêves sous un autre angle, pour qu'ils ne m'appartiennent plus seulement, pour les étrangéfier. Pour se constituer en somme un espace de rêverie à l'intérieur du rêve. Il faudrait les rêver, à nouveau.³⁴³

Dieses Zitat unterstreicht den improvisierten, experimentellen Charakter der „rêves critiques“. Sie stellen zwar eine Sammlung („Un recueil déjà“) dar. Diese Aussage betont die Unmittelbarkeit der ästhetischen Erfahrung, aber auch die ihrer Niederschrift. Es ist ein gewähltes Mittel zur Herstellung ästhetischer Urteile. In diesen „accents flottants“ begründet sich die spezifische poetische Strategie der „rêves critiques“:

Je m'efforce en tout cas de maintenir ces visions dans le registre du commentaire, pour y voire, 'rêves critiques', non pas des créations, mais des notes marginales, le revers nocturne de journées passées dans le champ de l'art. Mais ce désaveu du rêve m'est en même temps impossible : il est contredit par les accents flottants de ma restitution écrite, la plus fidèle à mes yeux, et peut-être que, à mon corps défendant, quelque chose comme une adhésion, voire une foi au monde du rêve, persiste en moi.³⁴⁴

Es scheint ein spezifisches Charakteristikum der Traummethode zu geben, der sich das kritische Subjekt nicht verschließen kann. Die „accents flottants“ der Niederschrift werden als den eigenen Augen „am treuesten“ („la plus fidèle“) beschrieben. Dieses Vertrauen in die flüchtigen Traumbilder verwundert insofern, da der Traum die Wahrnehmung

343 Ebd., S. 107f.

344 Ebd., S. 106.

beeinflusst und die Augen beim Träumen für gewöhnlich geschlossen sind. Der Traum wird eine Methode zur Reflexion der kunstkritischen Praxis. Während Kunstkritik auf der direkten optischen Wahrnehmung von Kunst beruht, bleiben die Augen beim Träumen geschlossen, sodass sich eine andere Art der Wahrnehmung einstellt. Darauf verweist Colards „Randbemerkung“ („notes marginales“) und seine Behauptung, dass etwas von den „rêves critiques“ zurückbleibe („quelque chose comme une adhésion [...] persiste en moi“). Die Charakterisierung der Träume als Randbemerkung setzt sich fort, indem diese als „notation“, „mise en forme“ und „travail de collecte“ bezeichnet werden.

Der unsichere Stand des Betrachters

Wodurch zeichnet sich die Methode des kunstkritischen Traums aus, die vom kritischen Subjekt als eigenständige Welt erfahren wird („monde du rêve“)? Die Semantik der Schweben und Beweglichkeit zieht sich wie ein roter Faden durch die „rêves critiques“. Die ästhetische Bedeutungsproduktion und somit auch die Festlegung von Werten, die aus der Zuschreibung von Bedeutungen entsteht, potenziert sich in den kritischen Träumen; es ist das Ziel der poetischen Strategien, diese Bewegung am Laufen zu halten und sich endgültigen Zuschreibungen zu entziehen. Beispielhaft genannt sei der Traum einer Ausstellung, in der den Besucherinnen und Besuchern der sichere Stand fehlt und der Boden durch eine glatte Oberfläche bespielt wird, auf der man ausrutscht wie auf einer Eisfläche:

Je rêve une surface glissante sur toute la largeur d'une immense salle, entièrement recouverte d'un tissu souple, ou tendu comme du plexiglas, ou en caoutchouc lissé, sur lequel les visiteurs de l'exposition se mettent à glisser comme des patineurs à glace.³⁴⁵

Kopernikanische Revolution „en apesanteur“

Auch der Traum von einer schwerelosen Ausstellung, in der die beschriebenen Objekte losgelöst im Raum zu schweben scheinen und durch die Imagination des Kritikers neu zusammengesetzt werden,

345 Ebd., S. 32.

lässt sich anführen, um auf den Status der kritischen Subjektivität aufmerksam zu machen:

Je rêve une exposition en apesanteur. De mémoire : un spectateur flotte seul au sein d'un espace, d'une capsule d'exposition, au milieu d'œuvres – sculptures, objets – qui gravitent autour de lui.³⁴⁶

Der scheinbar schwebende Betrachter („un spectateur“) verweist auf das kritische Subjekt im Zentrum der (Traum-)Welt. Es ruft die kopernikanische Revolution Immanuel Kants auf – mit dem Unterschied, dass dem Subjekt der Boden unter den Füßen weggezogen wurde. Im Grunde entwirft Colard eine allegorische Beschreibung für den durchaus problematischen Ort des ästhetischen Urteils seit der Aufklärung. Was das Subjekt erkennen und wissen kann, ist in diesem Traumtext nicht eindeutig zu bestimmen. Diese Uneindeutigkeit betrifft auch die Unterscheidung als Grundlage des kritischen Akts. Zudem wird die Erschaffung der Welt aus dem ästhetischen Urteil über die spezifische Zugriffsweise bestimmt. So lässt der Traum annehmen, dass der Rückgriff auf ein Kunstwerk zwar möglich ist, eine zusammenhängende, sogar universelle Erkenntnis wird jedoch durch den unsicheren (Zu-)Stand der Schwerelosigkeit unmöglich. Was ist also der Ort der Kunstkritikerin oder des Kunstkritikers?

«Profondément, aucun artiste ne parvient à accepter la fonction de critique», confie Truffaut en 1975. À partir de quand, en revanche, un critique en vient-il à assumer cette position ? Quelle défaite, quelle résignation, peuvent bien l'amener dans sa vie à se « contenter » de cet état?³⁴⁷

Welche Niederlage besteht, welche Resignation? So fragt das kritische Subjekt. Die Referenz auf das Truffaut-Zitat ist hierbei alles andere als eindeutig. François Truffaut, so wird das Zitat kontextualisiert, spricht von der Schwierigkeit für Kunstschaffende, die Funktion der Kritikerin oder des Kritikers zu akzeptieren. Diese Aussage impliziert in den

³⁴⁶ Ebd., S. 33.

³⁴⁷ Ebd., S. 107.

Augen von Künstlerinnen und Künstlern ungerechte, womöglich auch unangenehme Bewertungen. Jedoch wird die Funktion der Kritik nicht definiert, sondern von einer Position und einem Zustand gesprochen. In den „rêves critiques“ wird die Funktion der Kunstkritik nicht als statisch aufgefasst, vielmehr wird sie einer Dynamisierung unterzogen. Für die Praxis der Kunstkritik gleicht Colards Auseinandersetzung mit Truffauts Zitat einer Aufforderung, die Ambiguität ästhetischer Urteile deutlicher in den Blick zu nehmen.

Das Verhältnis von künstlerischer Produktion und Rezeption

Das Verhältnis zwischen künstlerischer Produktion und kunstkritischer Rezeption ist wie bisher betrachtet im weitesten Sinne unklar. Begriffe und Theorien der Kunst können die eine oder die andere Seite stärken oder Wechselverhältnisse aufzeigen. In der provisorischen Darstellung eines offenen, diskursiven Begriffs der „Kunst“ wurde insbesondere auf die wahrnehmungstheoretische Seite eingegangen. Die Betonung der Wahrnehmung erscheint insofern angemessen, da Formen kritischer Subjektivität als ästhetische Erfahrung wiedergegeben und verarbeitet werden. So machen poetische Strategien die sprachliche Hervorbringung und Handlungsweise von Kunstkritikerinnen und Kunstkritiker nachvollziehbar.

Dass das Verhältnis von Produktion und Rezeption von Kunstschaffenden und Kunstkritikerinnen und Kunstkritikern zumindest wechselvoll ist, vielleicht sogar ambivalent bis aporetisch, zeigt ein weiterer kritischer Traum Colards. So habe ein Freund kommentiert, er habe sich das kritische Subjekt von Werken umringt vorgestellt. Die Umringung von Werken ruft die allegorische Beschreibung der scheinbar schwebenden Ausstellung in Erinnerung und verdeutlicht, dass die poetische Strategie der „rêves critiques“ wiederholt auf die Funktionsweise der Kunstkritik zurückkommt. Dieser Rückbezug ist sowohl inhaltlich als auch poetisch zu verstehen. Hier der Kommentar des nicht näher benannten Freundes:

Je pense souvent à tes rêves critiques, je t'ai aussi imaginé au milieu d'une exposition où ce sont les œuvres qui te regardent, chacune de son point de vue et de son approche critique particulière, et c'est toi qui es « exposé »

mais tu ne le sais pas; du coup, là, il n'y a pas de « je », c'est la voix des œuvres, impersonnelle mais toujours différente, qui parle.³⁴⁸

In diesem Zitat werden die Vorzeichen der Kunstkritik neu verhandelt. Das dem kritischen Subjekt zugrunde liegende Verhältnis von Subjekt und Objekt wird umgekehrt und die eigenen Anschauungen – „mes positions diurnes“, „mes goûts“, „mes lacunes“ wie es zuvor hieß – werden zum Ausstellungsobjekt. Die Stimme des Kritikers überträgt sich auf die personifizierten Werke: „c'est toi qui es ,exposé' [...], il n'y a pas de ,je', c'est la voix des œuvres [...] qui parle.“ Es ist aber nicht nur die Übertragung der Stimme, die in diesem Bild zum Ausdruck kommt, es ist auch die Dezentrierung des kritischen Subjekts, das nun betrachtet und aus spezifischen Perspektiven beurteilt wird. Es ist nicht mehr das Subjekt, das Bedeutung produziert.

Wenn das Subjekt nicht mehr im Zentrum steht, kommt dies einem Bedeutungsverlust gleich, womit diese Traumerzählung an die im Diskurs über Kunstkritik vertretene, vermeintliche Randstellung der Kunstkritik erinnert. Die Traumerzählung ist als dargestellte Erfahrung zugänglich. Sie reflektiert die Bedingungen der Kritik und unterscheidet sich vor dem Hintergrund der Untersuchung als poetische Reflexion vom Allgemeinplatz der Krisenrhetorik. Die poetische Strategie des Traums macht auf den Verlust der eigenen kritischen Stimme, die Multiperspektivität und die von Berger als Dezentralisierung beschriebene kritische Urteilsfindung aufmerksam. Die Szene reinszeniert erneut die kopernikanische Revolution Kants, indem das kritische Subjekt ins Zentrum der eigenen (Traum-)Welt rückt. Was oberflächlich im Modus des Verlusts erzählt werden könnte, reflektiert die ureigene Grundbedingung des ästhetischen Urteils, das aus der Mitte der eigenen subjektiven Welt gefällt werden muss. So heißt es im Text zwar, dass die das kritische Subjekt umgebenen Werke sprechen, die letztendliche Niederschrift ist jedoch diejenige des kritischen Subjekts, das sich seiner Möglichkeiten bewusst wird und dem Zustand der Dezentralisierung und diskursiven Verhandlung von Kunstwerken auf den Grund geht und daraus folgend die Ambiguität des ästhetischen Urteils darstellt.

„Je rêve une peinture“

Der Begriff der „Gegenwartskunst“ schließt neben intermedialen und installativen Kunstwerken auch figürlich gemalte Werke ein. Bei dem unter Vorbehalt zur Arbeit an den poetischen Strategien der Kunstkritik vorgestellten Kunstbegriff handelt sich nicht um ein Ausschlusssystem, das Gattungshierarchien nach dem Vorbild des 18. Jahrhunderts wiederaufleben lässt. Vielmehr scheint das selbstverständliche Nebeneinander von diversen künstlerischen Methoden, die eine Vielzahl unterschiedlicher künstlerischer Formen dokumentieren und reflektieren, an der Tagesordnung zu sein. In den kunstkritischen Träumen Colards werden auf diese Weise neben raumgreifenden Installationen auch figürliche Werke besprochen, so zum Beispiel in dem „Nuit du 27 au 28 décembre“ überschriebenen Traum, der damit einsetzt, dass das träumende Subjekt das „schönste figürliche Gemälde der letzten zehn Jahre“ sah – „la plus belle peinture figurative [...] de ces dix dernières années“.³⁴⁹ Dabei bestimmt Colard die Verbindung zwischen Werk und Urheber nicht eindeutig. Im Text heißt es nur: „On me propose d'écrire un texte sur un peintre oublié.“³⁵⁰

Die unklare Urheberschaft der im Traum besprochenen Bilder verweist einerseits auf die Frage nach der Künstlerin oder dem Künstler innerhalb der stark durch Rezeptionsprozesse definierten Gegenwartskunst. Andererseits lässt sich dieser Kommentar eines vergessenen Namens auch als vielsagender Kommentar zum Status der einzelnen Künstlerin oder des einzelnen Künstlers innerhalb des Kunstfelds begreifen. Waren Diderots Salon-Beschreibungen noch chronologisch aufgebaut und die Künstlernamen über den einzelnen Kritiken vermerkt, nennt Colard in seinen kunstkritischen Träumen nur vereinzelt Künstlernamen. Die Wahrnehmung geht aus den Träumen hervor, wobei der Traum ein verstärkendes Moment der kritischen Subjektivität darstellt. In der Kritik „Nuit du 27 au 28 décembre“ setzt er vielfach Bezüge, die diese der Kunstkritik zugrunde liegende Wahrnehmungsdimension aufzeigen. So spürt er in der Niederschrift des Traums der Mediendifferenz zwischen bildlicher und sprachlicher Darstellung nach:

349 Ebd., S. 48.

350 Ebd.

Je m'y refuse d'abord mais, à y regarder de plus près, des choses intéressantes – un flouté à la Richter, une proximité vague avec des artistes familiers – retiennent finalement mon regard.³⁵¹

Die Annäherung an das Bild wird beschrieben („regarder de plus près“), es wird etwas Auffallendes, Interessantes gesucht, bis sich der Blick an einer Stelle aufhängt:

Et puis je découvre cette peinture, dont je garde le souvenir obsédant plusieurs jours de suite, et que plusieurs mois encore après mon rêve je suis toujours capable de décrire avec précision.³⁵²

Das Gemälde wird erkundet und eine Idee seiner Darstellung bleibt für mehrere Tage in Erinnerung („je garde le souvenir obsédant plusieurs jours de suite“). Wie schon in der Anekdote Diderots über die 100 Maler, die das Porträt einer Frau nach einer Beschreibung anfertigen sollen, steht hier die Differenz der Darstellungsformen im Vordergrund, auf die durch die Verstärkung des Traums hingewiesen wird. Signalhaft verweist der Text auf die Kunstkritik als literarisches Genre und setzt so über die poetische Funktion der Sprache (Lese-)Hinweise, die auf eine den Inhalt der Traumkritiken ergänzenden Subtext hinweisen. Diese Selbstreflexivität stellt die Bedingungen der Kunstkritik heraus und wird im Fortgang der Traumbeschreibung verstärkt:

En m'approchant, je note que le point de vue légèrement surélevé d'où l'on plonge dans son œil grand ouvert est celui d'une webcam. Tout la toile a d'ailleurs ce léger grain, ce flouté caractéristique de la webcam. Le visage de la jeune fille est d'un ovale parfait, comme un portrait de la Renaissance, une peinture florentine, un tableau de Vermeer. Et, à m'approcher encore de la toile, j'aperçois bientôt dans son œil le reflet de la webcam – offrant l'illusion, un quart de seconde, que c'est l'œil du spectateur lui-même qui se reflète dans son regard à elle. Je me perds de vertige dans

351 Ebd.

352 Ebd.

cette mise en abîme, dans cet échange de regards, dans ce reflet de mon œil dans son grand œil ouvert et cyclopéen.³⁵³

Im Zentrum des beschriebenen Bilds erblickt sich das betrachtende kritische Subjekt selbst („l'œil du spectateur lui-même“). Auf die praktische Schwierigkeit einer letztendlichen Überbrückung der Mediendifferenz geht der letzte Satz der Beschreibung ein: Die Reflektion des eigenen Blicks löst im Betrachter ein Schwindelgefühl aus. Wie kann auf dieser Grundlage ein zufriedenstellendes ästhetisches Urteil gefällt werden?

Die Erhabenheit installativer Landschaften

Neben der Malerei scheint auch die ästhetische Erfahrung der Landschaft in der Gegenwartskunst nichts an Wirkung eingebüßt zu haben. Dies geht aus einem „Nuit?“ überschriebenen Traumtext hervor:

Je rêve un paysage construit par un architecte chinois. L'homme s'est approprié une colline, ainsi qu'une portion de ville – *mais l'ensemble est presque entièrement perdu au sortir de mon rêve, et encore quelques heures plus tard. Me reste* : la forte impression de ce nouveau paysage.³⁵⁴

Die von einem namenlosen Architekten konstruierte Landschaft ruft erneut das auch im Traum „Nuit du 27 au 28 décembre“ verhandelte Verhältnis zwischen Rezeption und Produktion von Kunstwerken auf. Die Infragestellung der Nacht in der Traumüberschrift („Nuit?“) steht für die Verfahrensweise der kritischen Träume. Als Indikator dieser Befragung stellt sich mit dem Fragezeichen die Methode selbst infrage. Es scheint, als ob der Traum vor allem diese Hervorhebung der subjektiven Wahrnehmung verstärkt. Dass die zwischen Natur (Hügel) und Kultur (Stadt) changierende Landschaft einen starken emotionalen Eindruck auf das träumende Subjekt hinterlässt, geht aus der Conclusio „*Me reste*: la forte impression de ce nouveau paysage“ hervor. Dabei steht der Eindruck weniger mit der Erhabenheit des Natürlichen als der hybriden Verquickung von Natur und Kultur in Zusammenhang.

353 Ebd., S. 48f.

354 Ebd., S. 82.

Überhaupt sind außer dem Hügel kaum Anzeichen einer Landschaft dargestellt. Nach der Passage zum starken Eindruck wird die Landschaft weiter beschrieben:

Une énorme chambre à air, maison gonflable. Le pliage d'un immeuble qui se referme. Un éclairage au ras du sol. Un mur de pierres retenues dans du grillage. Sensation inédite d'espace. Quelque chose de lunaire.³⁵⁵

Aus der Nennung der in der Landschaft verstreuten Gegenstände lässt sich schließen, dass die Landschaft im metaphorischen Sinne für die vom (Ausstellungs-)Raum ausgelöste Empfindung steht, worauf die Formulierung „Sensation inédite d'espace“ hindeutet. Der zur Hüpfburg aufgeblasene Reifenschlauch und das Drahtgeflecht signalisieren Anzeichen für eine Landschaftsinstallation. Als solche kommentiert der Traumtext die mit der Landschaft verbundene ästhetische Erfahrung, die auch in der *Promenade de Vernet* Diderots deutlich zum Ausdruck kommt.

Krise der Zeichen – Krise des Wissens?

Die Wahrnehmung im Traum ist von Unsicherheit geprägt, die sich durch vielfache Fragen in der Niederschrift ausdrückt. Hierdurch greift Colard auf die für die Kunstkritik zentrale Mediendifferenz zwischen visueller und verbaler Repräsentation auf und verstärkt diese zugleich durch die imaginäre Dimension des Traums: „Je me rêve passager du bus 27 (ou 72 ?).“³⁵⁶ In einem anderen Text steht der Besuch bei dem Maler Duncan Wylie an, allerdings ist sich das träumende Subjekt nicht sicher, ob der Besuch in der Stadt „Mâcon (?)“ stattfindet, wie das in Klammern gesetzte Fragezeichen nach dem Ortsnamen verdeutlicht. Die in diesen Beispielen aufgeführten Aussagen führen eine Krise des Wissens vor Augen: Um welche Stadt oder welchen Bus geht es? Die erkenntnistheoretische Frage „Was kann ich wissen?“ ist im poetischen Raum des Traums aufgelöst und wird als ästhetische Erfahrung dargestellt.

355 Ebd.

356 Ebd., S. 83.

Es könnte einerseits angenommen werden, dass Colards kunstkritische Träume den Topos der „Krise der Kunstkritik“ manifestieren, indem die ästhetische Urteilskraft gänzlich in der metaphorischen Offenheit visueller Installationen aufgeht und die Unmöglichkeit, ja auch der Widerwille zu urteilen, vorgeführt werden. Andererseits verweisen die Traumkritiken in der Betonung der poetischen Funktion der Sprache auf die grundsätzliche Möglichkeit, Urteile zu fällen und Kunstwerke in Fluten aus Eindrücken, Bildern und Bezügen zu beschreiben und zu bewerten. Doch die Bewertung bleibt aus, wird mithilfe von Bildern und Bezügen aufgeschoben oder bleibt unter den wiederholten Inszenierungen der kritischen Subjektivität verborgen. Selbst Diderots aussagekräftigste Urteile werden durch Exklamationen unterstrichen; so bleibt auch bei Colard „la forte impression de ce nouveau paysage“³⁵⁷, eine „Sensation inédite d’espace“³⁵⁸ oder die bloße Bezeichnung „la plus belle peinture figurative“³⁵⁹.

Träume von Räumen

Die Realität des kritischen Subjekts im Kunstfeld der Gegenwart ist das permanente Umringtsein von Kunstwerken und ästhetischen Erfahrungen. Poetische Strategien ermöglichen die Kalibrierung der kritischen Subjektivität, die Bearbeitung von Begriffen und Erfahrungsschätzen sowie den ungezügelter Rückbezug auf sich selbst begründende Aussagen, die sowohl die Verortung innerhalb der Welt als auch die Schaffung der Welt als Ganzes implizieren. Die Kritik kommt zu keinem Ergebnis, weil sie es nicht möchte. Stattdessen will sie vielmehr auf die konzeptionelle Offenheit ihrer eigenen Funktionsweise sowie die Unabgeschlossenheit der Bedeutungsvielfalt von Kunstwerken hinweisen. Oder sie muss überhaupt auf die Frage nach der Konstitution von Kunstwerken hinweisen. Dass die poetischen Strategien der kunstkritischen Träume eine selbstreflexive, die Funktionsweise und das Selbstverständnis der Kunstkritik betreffende Dimension haben, geht aus der Spürbarkeit der Zeichen hervor, die dem kritischen Subjekt der „rêves critiques“ selbst auffällt:

357 Ebd., S. 82.

358 Ebd.

359 Ebd., S. 48.

Au fur et à mesure que le livre des Rêves critiques se précise, mes rêves, s'orientent vers cet objet. Moins de rêves d'expositions, plus de rêves de livres, de textes, d'écritures.³⁶⁰

Die Kunstwerke verändern ihre Materialität, sie passieren die Grenze vom visuellen zum verbalen poetischen Regime und sind Ausdruck der Herausforderung, Worte für die ästhetische Erfahrung zu finden. Das kritische Subjekt träumt von Büchern, Texten und Schriften. Die Frage nach der „kritischen“ Kompetenz des Traums beschäftigt auch das kritische Subjekt:

Y a-t-il une „compétence“ critique du rêve ? Je le regarde personnellement non pas comme un espace de créativité, davantage comme un moment critique, comme l'espace-temps d'une mise en doute : de mes positions diurnes, de mes goûts, de mes lacunes aussi. Le rêve comme une zone d'insavoir.³⁶¹

Der Traum wird in seiner Räumlichkeit aufgefasst, sodass die Ausstellungen in Anlehnung an Georges Perec zu „Träumen von Räumen“³⁶² werden. Dieser Raum sei aber keiner der kreativen Schöpfung, sondern der eines In-Zweifel-Setzens.³⁶³ Der „Zweifel“ ist hier ein Begriff, der

³⁶⁰ Ebd., S. 107.

³⁶¹ Ebd.

³⁶² So der Titel der deutschsprachigen Ausgabe von *Espèces d'espaces*. Colard hat vielfach über Perec gearbeitet, z.B. über das Verhältnis von Roman und Ausstellung mit Verweis auf eben jenen Text Perecs. Siehe z.B. Jean-Max Colard, „Quand la littérature fait exposition“, in: *La Littérature Exposée. Les écritures contemporaines hors du livres. Littérature*, Nr. 160/4 (2010), S. 74–88; „The Novel as an Exhibition, the Exhibition as a Novel“, in: *cura*, Nr. 15 (2013), S. 62–65.

³⁶³ Wobei die Frage nach Kreativität nicht leicht zu beantworten ist. Im Gegenteil stellt die Kunstkritik innerhalb des Kunstfelds eine wissensbasierte Ökonomie (Isabelle Graw) dar. Der Begriff der „Strategie“ verweist auf subjektive Verortung im Feld. Gleichzeitig widersteht sich die sprachliche Überschreibung der an das Subjekt gesetzten Aufforderungen der simplen Vereinnahmung, es sei das Ringen des kritischen Subjekts mit den Werken, aber auch den Umständen. Das Ringen mit den Umständen ruft die Aussage Meyers auf der zitierten Veranstaltung der Zeitschrift *October* in Erinnerung: „I am not necessarily complaining. I am speaking to the circumstances in which we are writing.“ James Meyer u.a., „Round Table: The Present Conditions of Art Criticism“, in: *October*, Nr. 100, S. 200–228, hier S. 223.

an verschiedenen Stellen wiederholt wird und die Sicherheit des Standpunkts, die Gewissheit des eigenen subjektiven Urteils infrage stellt. Die Infragestellung des eigenen Standpunkts wird durch den „Zeit-Raum“ („l'espace-temps“) verstärkt, der eine Überlagerung der zeitlichen und räumlichen Dimension darstellt: „comme l'espace-temps d'une mise en doute: de mes positions diurnes, de mes goûts, de mes lacunes aussi.“

Der Zweifel bezieht sich auf die „tägliche Position“, in der die Auseinandersetzung mit dem Truffaut-Zitat anklingt; es ist ein Zweifel an dem eigenen Geschmack sowie an den eigenen Wissenslücken. Der kritische Traum offenbart auf diese Weise einen poetischen Raum, in dem die kritische Subjektivität den unzähligen Wahrnehmungssträngen nachspüren kann und keiner reglementierten oder systematischen Konvention ausgesetzt wird.

Kunstkritik offenbart sich, wie Paul de Man sagt, im Modus der Krise: „The notion of crisis and that of criticism are very closely linked, so much so that one could state that all true criticism occurs in the mode of crisis.“³⁶⁴ Die etymologische Wortbedeutung der „Kritik“ vereint sich mit der der „Krise“, sodass der Prozess des Urteils als Entscheidung in seiner performativen Deutlichkeit als poetischer Akt der Hervorbringung zutage tritt. Somit ist der im Nachwort der „rêves critiques“ formulierte Wunsch „La critique d'art devrait être plus souvent elle aussi un ‚laboratoire du doute‘, plutôt que d'être le lieu d'annoncés péremptoirs, de jugements catégoriques“³⁶⁵ mit der literarischen Kunstkritik gleichzusetzen, die dem Zweifel Vorrang gegenüber Vorfestlegungen und kategorischen Urteilen gibt.

364 Paul de Man, „Criticism and Crisis“, in: *Blindness & Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, New York 1971, S. 3–19, hier S. 8.

365 Jean-Max Colard, *L'exposition de mes rêves*, Genf 2013, S. 104.

5.2 Chris Kraus: Kunstkritischer Briefroman

Chris Kraus (geboren 1955) ist eine US-amerikanische Autorin, die verschiedene Romane veröffentlicht hat.³⁶⁶ Sie arbeitet an der Schnittstelle von Textproduktion, Kunst und Performance im erweiterten Kunstfeld und hat seit den 1990er-Jahren eine Reihe von Texten in Kunstzeitschriften sowie -katalogen veröffentlicht.³⁶⁷ In ihrem Buch *Video Green. Los Angeles Art Triumph of Nothingness* von 2004 sind eine Reihe ihrer Kritiken aus den 1990er-Jahren versammelt. Große Bekanntheit erlangte Kraus mit dem Roman *I Love Dick*, der erstmals 1997 veröffentlicht wurde. Inzwischen ist er zu einem Klassiker der feministischen Literatur avanciert, der 2017 auch ins Deutsche übersetzt und als Serie verfilmt wurde.³⁶⁸

Bei *I Love Dick* handelt sich um einen Briefroman, der durch den autofiktionalen Bericht der Protagonistin sowie eine autodiegetische Erzählsituation strukturiert ist, in der die Autorin Kraus zugleich die Protagonistin ist. Autofiktion wird hierbei als literarische Form verstanden, die eine Autobiografie mit fiktionalen Elementen verbindet. Serge Doubrovsky, auf dessen Definition der „Autofiktion“ sich vielfach bezogen wird, bezeichnet sie wie folgt: „Fiktion strikt realer Ereignisse und Fakten; wenn man so will, ist Autofiktion.“³⁶⁹

366 Zu den bekannten Romanen von Chris Kraus zählen *Torpor* (Semiotext(e), 2006), *Aliens & Anorexia* (Semiotext(e), 2000) und *I Love Dick* (1997). Zu ihren theoretischen Arbeiten siehe das gemeinsam mit Sylvère Lothringer veröffentlichte *Hatred of Capitalism* (2000) oder *After Kathy Acker: A Biography* (2017).

367 Zu den veröffentlichten Texten über Kunst im weitesten Sinne siehe *Video Green: Los Angeles Art and the Triumph of Nothingness* (2004) und das gemeinsam mit Jan Tumlir und Jane McFadden veröffentlichte *LA Artland: Contemporary Art from Los Angeles* (2005).

368 Chris Kraus, *I Love Dick*, aus dem amerikanischen Englisch von Kevin Vennemann übersetzt, Berlin 2017. Die von Joey Soloway und Sarah Gubbins entwickelte Serienadaption wurde 2016 veröffentlicht.

369 Der Begriff geht zumeist auf einen Beitrag Serge Doubrovskys zurück: „Nah am Text“, in: *Kultur & Gespenster: Autofiktion*, Nr. 7 (2008), S. 123–133 (das viel verwendete Zitat hier auf S. 123). Siehe zum Verständnis der Autofiktion auch Claudia Hamm, Sonja Finck, „Selbstfiktion, Fremdfiktion und die Löcher im Text. Ein Gespräch der Übersetzerinnen von Emmanuel Carrère und Annie Ernaux“, in: *Abschied von der Fiktion? Sprache im Technischen Zeitalter*, Nr. 230/2 (2019), S. 159–170; Annika Jensen, Jutta Müller-Tamm, „Echte Wiener und falsche Inder. Strategien und Effekte autofiktionalen Schreibens in der Gegenwartsliteratur“, in: Martina Wagner-Egelhaaf (Hg.), *Auto(r)fiktion. Literarische Verfahren der Selbstkonstruktion*, Bielefeld 2013, S. 315–328.

Kraus begann als Performance- und Filmkünstlerin im New Yorker East Village. Mit Nebenjobs außerhalb der Kunstszene hielt sie sich über Wasser, bis sie ihren späteren Ehemann Sylvère Lotringer, einen Literaturprofessor, kennenlernte. Kraus' persönliche Erfahrung bildet den Hintergrund, vor dem sie später beginnt, erste Texte zu veröffentlichen und ihrer eigenen kritischen Subjektivität nachzuspüren.

Antagonismus, Subjektivität, Hybridität

Zunächst lohnt es sich insbesondere, Kraus' Tätigkeit als Verlegerin des einflussreichen Szeneverlags Semiotext(e) zu betrachten. In diesem gemeinsam mit Lotringer betriebenen Verlag publizierte Kraus eine Vielzahl theoretischer und künstlerischer Schriften, die genau jene stark subjektiv geprägten Schreibweisen umsetzen, die für die poetische Begründung der Kunstkritik als literarisches Genre von Bedeutung zu sein scheinen. Der 2002 gemeinsam von Kraus und Lotringer herausgegebene Band *Hatred of Capitalism* wird in einer *Artforum*-Besprechung als „Slyly compiled, this anthology brings together fiction, narrative, philosophy, and critical theory without imposing a hierarchy among genres“ bezeichnet.³⁷⁰ Die Zeitschrift *Bay Guardian* aus San Francisco bezeichnet den Band gar als „a fat document of cultural resistance, written by those who thought about it and those who lived it“.³⁷¹

Gleichzeitig setzt sich Kraus für weibliche Stimmen sowie das Genre der Autofiktion ein, deren zentrale Erzählstrategie auf der ersten Person Singular beruht. Die Autofiktion setzt ähnlich wie die Kunstkritik die Konstanten der sozialen Welt in Bewegung. Dabei ist Kraus nicht nur selbst als Autorin eines autofiktionalen Stils zu verstehen, sondern gewissermaßen auch als Kuratorin. Bevor sie mit *I Love Dick* einen autofiktionalen Roman schrieb, veröffentlichte sie mehrere Autorinnen in einer eigens für diese Texte geschaffenen Reihe *Native Agents* ihres Verlags Semiotext(e). Über diese Reihe sagt Kraus:

370 Chris Kraus, Sylvère Lotringer, *Hatred of Capitalism. A Semiotext(e) Reader*, Cambridge, MA 2002. Zitat von der Verlagswebseite MIT Press (Januar 2021).

371 Ebd.

So you could say that Native Agents began – like most independent presses and imprints; zines, blogs, vlogs; vehicles for expression in whatever media – from a social situation, out of love, but also for vengeance against the status quo and what was, and was not, considered important.³⁷²

Unter anderen Umständen könnte diese Beschreibung auch als Definition einer intermedialen kunstkritischen Praxis durchgehen, „vehicles for expression in whatever media“. In einer weiteren Schilderung beschreibt Kraus die *Native Agents*-Reihe im Rahmen der US-amerikanischen Literatur:

Within the narrow and circumscribed world of American literary fiction, Native Agents asserts a singular taste, although we haven't yet found the words to describe our aesthetic coherently. The books we are drawn to are more conceptual than experimental, more warm than cold, more discursive than lyrical, often queer, never conventionally male heterosexual, more autobiographical than not.³⁷³

Die begrifflichen Schwierigkeit, Kunstkritik zu definieren, worauf bei Dillon und Clark noch näher eingegangen wird, scheint auch Kraus' verlegerisches und theoretisches Nachdenken über die konzeptionellen, diskursiven, queeren und stark autobiografisch geprägten Texte zu bestimmen. So heißt es in der Beschreibung ihres verlegerischen Programms: „Although we haven't found the words to scribe our aesthetic coherently.“³⁷⁴ Die Suche nach den Begriffen verweist auf die Antwort in den untersuchten Texten, die sich in der Poetik des ästhetischen Urteils, seiner sprachlichen Hervorbringung begründet. Wie die Kunstkritik im 18. Jahrhundert an die Ausweitung des Publikums bei gleich-

372 Chris Kraus, „The New Universal“ [2014], in: dies., *Social Practices*, Pasadena 2018, S. 87. In dem Text spricht Kraus über die Entstehung der *Native-Agents*-Serie, die u. a. auf die Frage zurückging, inwiefern die „French Theory“, die der Verlag bis dahin hauptsächlich veröffentlicht hatte, von Autorinnen praktisch angewandt werden könnte.

373 Ebd., S. 89.

374 Bezüglich der Suche nach „Begriffen“ siehe auch die Einleitung „In Search of Terms“ im Band von Hal Foster, *Bad New Days: Art, Criticism, Emegerncy*, London/New York 2015.

zeitiger Betonung der kritischen Subjektivität gebunden war, bindet auch Kraus in *I Love Dick* die Ausbildung ihres kritischen Bewusstseins sowie ihrer ästhetischen Urteilsfähigkeit an eine hybride Textform, die Zurschaustellungen radikaler Subjektivität ermöglicht.

***I Love Dick* als Briefroman und kunstkritischer Entwicklungsroman**

Der Roman *I Love Dick* erschien 1997 ebenfalls in der Reihe *Native Agents* des *Semiotext(e)* Verlags. Hier verschmilzt Kraus Fiktion mit Memoirenformaten und kunstkritische Essays mit Liebesbriefen, um von einer nicht unironischen, psychosexuellen Besessenheit von dem titelgebenden Kulturkritiker „Dick“ Hebdige zu erzählen. Er ist ein tatsächlich existierender, erfolgreicher Medientheoretiker und Soziologe, dessen Nachname im Laufe des Romans nie genannt wird, obwohl viele andere bekannte Persönlichkeiten mit ihrem vollen Namen genannt werden. Nach der Veröffentlichung des Romans klagte Hebdige dagegen, da er seine Persönlichkeitsrechte durch Kraus' Roman beeinträchtigt sah. Die Klage blieb erfolglos, befeuerte jedoch den Erfolg des Buchs weiter. Anders als in Colards deutlich als kunstkritische Träume verfassten Texten wird im Folgenden die These entwickelt, dass *I Love Dick* im Grunde ein kunstkritischer Entwicklungsroman ist, also vom Zu-sich-selbst-Finden und von der Begründung einer kritischen Subjektivität im Modus der Hervorbringung des Selbst handelt.

Es ist nicht unerheblich, dass Dick ein erfolgreicher Kultur- und Kunstkritiker ist. Die Protagonistin sagt, er schreibe gut über Kunst: „You write about art so well.“³⁷⁵ Diese Reflexion bringt sie in der Bibliothek eines Kunstzentrums in Pasadena zu Papier. An einem Punkt in der Mitte des Romans reflektiert die Protagonistin Chris über das Ziel ihres Schreibens. Es ist nicht die einzige Stelle, an der sie es thematisiert, aber es ist insofern eine zentrale Passage, als die hier angeführten Gedanken über Kunst sich im weiteren Verlauf mit der Kunst und

³⁷⁵ Chris Kraus, *I Love Dick*, Cambridge, MA/London/Pasadena 2006, S. 133. Im Roman heißt die Protagonistin wie die Autorin. Wenn im Folgenden von „Chris“ die Rede ist, ist die Protagonistin gemeint. Diese wird nicht mit der Autorin gleichgesetzt.

„Dick“ verbinden sowie über die zentralen Prinzipien ihres Schreibens Auskunft geben:

My personal goal here is to express myself as clearly and honestly as I can. So in a sense love is just like writing: living in such a heightened state that accuracy and awareness are vital. And of course this can extend to everything.³⁷⁶

Hier gibt die Protagonistin einen Einblick in die Methode ihres Schreibens, das ein durch und durch transgressives, durchlässiges und anpassungsfähiges ist. Der Zustand des Schreibens wird wie bei Dillon oder Clark als einnehmend charakterisiert und so zu einem immersiven Akt. Mehr noch: Kraus lädt das Schreiben amourös auf, indem sie es in die Nähe zur Liebe rückt („in a sense love is just like writing“).

Die Provokation selbstbezüglichen Schreibens als poetische Strategie

I Love Dick erhebt die Provokation des selbstbezüglichen Schreibens zur zentralen poetischen Strategie. Im Roman werden explizit weibliche Erfahrungen einer nach Selbstaussage der Protagonistin gescheiterten, von Männern sowohl ökonomisch als auch beruflich abhängigen Künstlerin geschildert. Darauf lassen die Schilderung der Ehe der Protagonistin Chris im Roman schließen. In einer Szene beschreibt sie, wie ihr Ehemann Lotringer aktuell an Dicks Kunsthochschule einen gut bezahlten Vortrag über den amerikanischen Historiker James Clifford hält. Die Protagonistin nimmt diesen Umstand zum Anlass, um zum Ausdruck zu bringen, dass sie nicht nach ihrer Meinung gefragt wurde:

Right now Sylvère is in Los Angeles at your school making \$ 2500 for talking about James Clifford. Later on tonight you'll have a drink and he'll drive you to the plane, because you're about to speak in Europe. Did anybody ask me my ideas about Kitaj? Does it matter what they are? It's

376 Ebd., S.130.

not like I've been invited, paid to speak. There isn't much that I take seriously and since I'm frivolous and female most people think I'm pretty dumb. They don't realized I'm a kike.³⁷⁷

Im Anschluss an diese Stelle folgt die Frage in Großbuchstaben: „WHO GETS TO SPEAK AND WHY?“³⁷⁸ Die hier geäußerte, durch die Exklamation hyperbolisch proklamierte Erfahrung steht mit dem geschilderten Eindruck einer Geburtstagsfeier in Verbindung, die in einem diesem Ausschnitt vorangestellten Brief vom 4. März 1995 geschildert wird. Anlass ist die Feier zum 50. Geburtstag des amerikanischen Konzeptkünstlers Joseph Kosuth.

Joseph Kosuth's 50th birthday party last January was reported the next day on page 6 of the New York Post. And everything was just as perfect as they said: about 100 guests, a number large enough to fill the room but small enough for each of us to feel among the intimates, the chosen [...]. Sylvère and I drove down from Thurman. I dropped him off outside the loft, parked the car and arrived at Joseph's door at the same moment as another woman, also entering alone. Each of us gave our names to Joseph's doorman. Each of us had the names that weren't there. "Check Lotringer," I said. "Sylvère." And sure enough, I was Sylvère Lotringer "Plus One" and she was someone else's. [...] Riding up the elevator, checking makeup, collars, hair, she whispered, "The last thing you want to feel before walking into one of these things is that you're not invited."; and we smiled and wished each other luck and parted at the coat-check.³⁷⁹

Zwischen den Frauen entsteht ein Gemeinschaftsgefühl, das die wiederholte Formulierung „each of us“ in seiner über das Individuum hinausgehenden Bedeutung verstärkt: „She was someone else's“ hebt die Funktion, bloßer Anhang zu sein, hervor: „sure enough, I was Sylvère Lotringer 'Plus One' and she was someone else's“. Der Bezug zur Begründung einer kritischen Subjektivität stellt sich nicht unmittelbar

377 Ebd., S. 191.

378 Ebd.

379 Ebd., S. 179.

ein. Warum sollte es für das Nachdenken über ästhetische Urteile von Bedeutung sein, dass sich die Protagonistin im Fahrstuhl schminkt? Für Kraus steht fest, dass sie am Spiel der Produktion von ästhetischen Bedeutungen und Werten teilhaben möchte. Sie ergreift das Wort, schildert wie auch Lynne Tillman im *Madame Realism*-Zyklus vermeintlich beiläufige Alltagseindrücke, die bereits in Diderots Salon-Texten für die Begründung der modernen Kunstkritik gesorgt haben. Kunstkritik als offenes literarisches Genre bot dem entstehenden Bürgertum ein Medium zur Schulung seines Geschmacks und ästhetischer Beurteilungsweisen. Kraus' Roman steht für die bewusste Forderung der Erweiterung kunstkritischer Methoden, die sich in den Jahren nach der Veröffentlichung des Romans verstärkt haben dürften.

Diese Szenen kontextualisieren die Geburtstagsparty eines erfolgreichen Künstlers. Die Kategorie des Erfolgs wird dadurch beschrieben, dass am nächsten Tag die Boulevardzeitung *New York Post* darüber berichtet. Über die Anwesenden heißt es, dass sie sich glücklich schätzen dürften, zu den Gästen zu gehören („the chosen“).

But luck was something that I didn't feel much need of because I had no expectations; this was Joseph's party, Joseph's friends, people (mostly men, except for female art dealers and us plus-ones) from the early '80s art world, so I expected to be patronized and ignored.³⁸⁰

Kraus' Texte stehen paradigmatisch für ein neues Bewusstsein, die Möglichkeiten der Kunstkritik auszuweiten und durchzuspielen und in ihrer engen Verbindung zur Literatur als Instrument einer vielfachen Befragung zu etablieren: einer Befragung der Kunst, des Kunstfelds, seiner Konstanten, Funktionsweisen sowie der Rolle als Frau innerhalb eines von Männern dominierten Kunstsystems. Dass in ihrem Roman die Frage nach der Privatsphäre in einem solchen Maße thematisiert wird, steht aufs Engste mit den medienspezifischen Verschiebungen der kommunizierten Selbstentwürfe in Verbindung, welche die Kommunikations- und Publikationswege über das Internet vorwegnehmen. Ihre radikale Veröffentlichungsstrategie in Briefform geht mit einer Veränderung

der Vorstellungen von Privatheit und einer ökonomischen Verschärfung von Subjektmodellen einher, deren gesellschaftliche Basis die eines global expandierenden Kunstmarkts ist. Kraus versucht ihn in *I Love Dick* in einem milieuspezifischen Roman zu dokumentieren, dessen Fluchtpunkt die Durchsetzung der eigenen kritischen Subjektivität ist.

Die Selbstfindung des kritischen Subjekts

Der erste Teil des Romans schließt mit einem zentralen Dialog zwischen Chris und Sylvère. „Joseph’s party had been perfect, intimate and large. So many of Sylvère’s old friends from the Mudd Club days had been there.“³⁸¹ Unter diesen Freunden fühlt sich Chris nach eigener Aussage fremd. Die Gesprächssituation verschärfen zwei Umstände: Erstens ist Sylvère zum Abendessen mit Angehörigen des Trusts des Museum of Modern Art verabredet, um über den Katalog einer geplanten Artaud-Ausstellung zu sprechen. Zweitens kauft Sylvère für diesen Anlass noch für mehrere Hundert Dollar italienische Kleidung bei einem exklusiven Händler, mit dem er sich über jüdische Mystik des 17. Jahrhunderts, Jakob Franck und Lévinas unterhält. Diese Eindrücke bewegen Kraus dazu, ihre eigene Situation emotional zu befragen. Sie denkt daran, dass sie eigentlich in die Kunstszene des East Village gehört, diese Szene inzwischen jedoch nicht mehr wie früher existiert:

Suddenly it hit Chris she was a stranger here and the east Village used to be her home. Her name last night had been missing from the list at Joseph’s party and yes, she’d never been part of any glamour-scene in 70’s New York. But she had friends here ... Friends who’d mostly either died or given up trying to be artists and disappeared into other lives and jobs. Before she met Sylvère, she’d been a strange and lonely girl but now she wasn’t anyone.³⁸²

In diesen Zeilen durchlebt die Protagonistin einen Zustand der Selbstdifferenz, in dem sie auf die eigene Subjektivität als Grundlage ihrer Handlungsfähigkeit nicht mehr zugreifen kann. Die Tatsache, dass sie nur als Begleiterin ihres erfolgreichen Mannes auf die Party eingela-

381 Ebd., S. 116.

382 Ebd.

den wurde, bringt sie zum Nachdenken. Schließlich schreit sie: „Who’s Chris Kraus [...]. She’s no one! She’s Sylvère Lotringer’s wife! She’s his ‘Plus-One’!“³⁸³ In dieser Szene, die sich an einem typischen Wintertag („mild and sunny“) in Manhattan abspielt, denkt die Protagonistin resigniert, es spiele keine Rolle, wie viele Filme oder Bücher sie noch herausgeben werde, sie wird immer auf ihre Rolle als Partnerin reduziert werden: „she’d always keep being seen as no one by anyone who matters as long as she was living with Sylvère“³⁸⁴. Diese Reflexion setzt Chris bis zu ihrem Entschluss fort, ihren Mann am folgenden Tag zu verlassen. Vor allem aus diesem Grund lohnt es sich, den weiteren Verlauf der Gedanken zu zitieren, da er die Selbstreflexion der Protagonistin hin zur Entwicklung einer Form kritischer Subjektivität darstellt:

But she remembered all the times they’d worked together when her name had been omitted, how equivocal Sylvère’d been, how reluctant to offend anyone who paid them. She remembered the abortions, all the holidays, she’d been told to leave the house so Sylvère could be alone with his daughter. In ten years, she’d erased herself. No matter how affectionate Sylvère’d been, he’d never been in love with her.³⁸⁵

Vor diesem Hintergrund gewinnt die so ironische wie hilflose Anrufung des Kunstkritikers „Dick“ in den Briefen, die den Roman strukturieren, eine tiefere Bedeutung:

Oh D, it’s Thursday morning 9 a. m. and I feel so emotional about this writing. Last night I ‘replaced’ you with an orange candle because I felt you weren’t listening anymore. But I still need for you to listen. Because don’t you see? no one is, I’m completely illegitimate.³⁸⁶

Die emotionale Dimension des Schreibens wird durch den Ausruf „Oh D“ und das Anzünden einer Kerze verstärkt. Die beinahe rituelle, sakrale Dimension dient der Verstärkung der ästhetischen Erfahrung, aus

383 Ebd.

384 Ebd.

385 Ebd., S. 166f.

386 Ebd., S. 191.

der heraus die Briefe entstehen. Der Adressat der Briefe, „D“, wird somit zur überhöhten Person, mit der sich die kritische Subjektivität der Protagonistin auseinandersetzen kann.

Kunstkritik als Ermächtigung „I think I understand art more than you“

Kraus' autofiktionale Inszenierung einer dezidiert weiblichen Lebenswelt klagt an und reflektiert die theoretischen wie praktischen Weiten soziologischer, feministischer und poststrukturalistischer Theorie. Kraus klagt an, weil nicht sie anlässlich eines gut bezahlten Vortrags sprechen darf, sondern Männern diese Position erhalten. Dabei glaubt sie, „Kunst“ besser zu verstehen („I think I understand art more than you“³⁸⁷) und dass es nicht genug widerständige Weiblichkeit gibt („there's not enough female irrepressibility written down“³⁸⁸). Die vertretende Anklage stellt für die Protagonistin keinen feierlichen Selbstentwurf dar; sie nimmt für sich in Anspruch, stellvertretend für eine aus der kritischen Subjektivität heraus empfundene Ungerechtigkeit einzutreten. Der Ausgangspunkt ihrer Prosa ist nicht das Objekt („Dick“), sondern das Subjekt („I“) in seiner Fähigkeit, zu begehren und sich in dieser Reflexion neu zu erfinden. In diesem Zusammenhang beginnt auch der Roman *I Love Dick* mit ihrem eigenen Namen: „Chris Kraus, a 39-year-old experimental filmmaker and Sylvère Lotringer, a 56-year-old college professor from New York, have dinner with Dick _____, a friendly acquaintance of Sylvère's, at a sushi bar in Pasadena.“³⁸⁹

Die bewusste Stilisierung einer weiblichen Emotionalität ist sowohl programmatisch wie inhaltlich zentral. Formal wird das Innenleben der Protagonistin durch das Genre des Briefromans inszeniert und zur Begründung ästhetischer als auch moralischer Urteile genutzt. Kraus gelingt es hier, an historische Vorläufer wie zum Beispiel Jean-Jacques Rousseaus *Julie oder Die neue Heloise* oder Johann Wolfgang von Goethes *Leiden des jungen Werther* anzuknüpfen, in denen männliche Protagonisten ihre Liebe zu Frauenfiguren zum Ausdruck bringen. Mit

387 Ebd., S. 210.

388 Ebd.

389 Ebd., S. 19.

einer beinahe strukturalistischen Klarsicht seziert Kraus die relationale Beziehung zwischen dem begehrenden männlichen Subjekt und dem begehrten weiblichen Objekt, indem sie versucht, die Regeln des Spiels umzukehren. Auf diese Weise führt der Roman die Erniedrigung des bekannten Kulturkritikers Dick Hebdige vor, der innerhalb der Handlung auf seine herausragenden physischen Merkmale („Cowboy“) sowie seinen Vornamen „Dick“ reduziert wird. „Dick“ wird in Kraus' Roman somit zum Stellvertreter einer Neuverhandlung, nicht nur der Beziehungsstrukturen zwischen Männern und Frauen in Auseinandersetzung mit der Literaturgeschichte und einem – so die Behauptung – männlich dominierten Kanon, sondern auch zu einem Emanzipationsmoment, in dem sich eine Frau von ihrer sozialen und kulturellen Bindung an den Mann „loszuschreiben“ versucht.

„Chris' letters are some new kind of literary form“

Vor diesem Hintergrund gewinnt der Titel *I Love Dick* an Bedeutung, da einem Begehren vollumfänglich stattgegeben wird. Nach unzähligen unbeantworteten (Liebes-)Briefen antwortet „Dick“. Zuvor war die Protagonistin ungeduldig, zweifelte an ihrer Überzeugungskraft: „Perhaps the only reason Dick had never written back was she'd failed to express her feelings for him forcefully?“³⁹⁰

Lotringer, der auch nach der Trennung als Freund und Geschäftspartner an Chris' Seite steht, ruft bei „Dick“ an, um sein Mitgefühl für Chris Briefprojekt zu gewinnen („soliciting his compassion“³⁹¹). Für Kraus stellen die den Roman zusammenhaltenden Briefe zu diesem Zeitpunkt ein zeitlich begrenztes Projekt dar, das sie zeitnah zum Abschluss bringen möchte. Am Ende setzt die Protagonistin den Briefen ein Ende und nimmt ihr Schicksal in die eigene Hand. „Dick“ weigert sich jedoch beharrlich, auf Kraus' literarische Avancen einzugehen. Er nimmt sie nicht ernst, sondern reagiert peinlich berührt und im höchsten Grad gereizt aufgrund ihrer Briefe, mit denen er nicht umzugehen weiß. Im Telefongespräch zwischen Sylvère und „Dick“ geht es auch um die Aussage, Chris' Briefe stellten „eine neue literarische Form“

390 Ebd., S. 258.

391 Ebd.

dar. Dazu Sylvère: „If nothing else, you must agree that Chris' letters are some new kind of literary form. They're very powerful.“³⁹² Im Versuch, Chris' Briefe an „Dick“ provisorisch zu bestimmen, wird eine offene Definition gewählt, wobei die Formulierung „new kind of literary form“ keine spezifische Begriffsbestimmung ersetzt.

Als „Dick“ sich auch nach diesem Anruf nicht meldet, unternimmt Sylvère einen weiteren Versuch, ihn zum Antworten zu bewegen. Und tatsächlich erhalten Chris und Sylvère wenige Tage darauf einen Fedex-Umschlag, der zwei Briefe enthält, die jeweils an sie adressiert sind. Chris befindet sich zu diesem Moment in einem Taxi, das sie zu einer Filmvorführung bringt. Auch diese Konstruktion des diegetischen Fluchtpunkts des Romans verdeutlicht die proaktive Rolle, die Kraus ihren Briefen zur Durchsetzung ihrer künstlerischen und gesellschaftlichen Ambitionen zuschreibt. Interessanterweise verschwimmt bei Kraus die Grenze zwischen kritischer Subjektivität, Kunstkritik und künstlerischer Produktion. Diese Vermischung unterstreichen die hybriden Berufsprofile und die Ausweitung kunstkritischer Verfahren. So lautet der letzte Satz des Romans: „She gasped and breathed under the weight of it and got out of the cab and showed her film.“ Der Brief an ihren Mann ist rund eineinhalb Seiten lang und nimmt deutlich auf „Dicks“ Unbehagen Bezug, aufgrund von zwei kurzen unverfänglichen Treffen ins Zentrum einer literarischen Produktion gerückt zu sein, deren Gegenstand zu sein ihm unangenehm ist. So schreibt „Dick“:

I apologize for being so resolutely incommunicado and for not following up sooner on this and other matters. I really didn't want to cause either you or Chris unnecessary pain. A large part of the silence and awkwardness between us is undoubtedly attributable to what I still believe to be the unwarranted and uninvited aftermath of your overnight stay at my home at the end of last year when weather reports had indicated you might not be able to make it back to San Bernardino [...]. I can only say that being taken as the object of such obsessive attention on the basis of two genial

but not particularly intimate or remarkable meetings spread out over a period of years was, indeed still is, utterly incomprehensive to me.³⁹³

„Dicks“ Auslassungen zeugen von einer tiefgreifenden Verwirrung, die letztlich Chris' Briefe provozieren. Er spricht von „awkwardness“, sagt, dass die Briefe „perplexing“ und „disturbing“ seien und bezeichnet Chris' und Sylvères gemeinschaftliches Briefprojekt als bizarres Spiel. Aus der Semantik geht ein Unbehagen hervor, so sehr zum Gegenstand einer obsessiven Aufmerksamkeit geworden zu sein, so sehr mit einer Umkehrung der Spielregeln konfrontiert zu sein. Im weiteren Verlauf des Briefs geht „Dick“ auf Sylvères letzte Anrufe ein, in denen dieser die literarische Dimension von Chris' Briefen hervorhebt. Bezeichnenderweise kommt „Dick“ jedoch nur sekundär auf Chris' Briefe zu sprechen. Hinzu kommt, dass ihr Name im Verlauf seines Schreibens immer wieder „Kris“ geschrieben wird, so als sollte ihre Nebenrolle zudem durch das Falschschreiben ihres Namens unterstrichen werden. Dick stimmt Sylvère zu, auch er denke „Kris has talent as a writer“³⁹⁴. Aber er betont zugleich, dass er sein Recht auf Privatheit nicht zugunsten dieses Talents zu opfern bereit ist: „I do not share your conviction that my right to privacy has to be sacrifices for the sake of that talent.“³⁹⁵ Als veröffentlichte Texte stellen die an Dick adressierten Briefe die offene Form der Kritik zur Verfügung, in der sich die kritische Subjektivität der Protagonistin entfalten kann.

***I Love Dick* aktualisiert die Brieftradition in der Kunstkritik**

Durch die Veröffentlichung der Briefe adressiert Chris nicht nur „Dick“, einen bekannten Kultur- und Kunstkritiker, sondern wird selbst zur Kritikerin, die über ihn hinaus eine breite Leserschaft anspricht. Auf diese Weise wiederholt Kraus ein kunstritisches Setting, das auch in Diderots Salon-Beschreibung zu finden ist. So adressiert Diderot seinen Salon-Text an den Herausgeber der *Correspondance littéraire* Grimm, und spricht gleichzeitig die gebildete Leserschaft des Journals

393 Ebd., S. 259f.

394 Ebd., S. 260.

395 Ebd.

an. Neben der grundsätzlichen Thematisierung ihrer Stellung als Frau im Kunstfeld setzt sich Kraus explizit mit den Künstlern R. B. Kitaj (1932–2007), Hannah Wilke (1940–1993) und Eleanor Antin (geb. 1935) auseinander. Obwohl die Briefe in ihrem Roman als Liebesbriefe an „Dick“ beginnen, emanzipiert sich Kraus zunehmend als selbstbewusste Kritikerin vom Gegenstand ihres ursprünglichen Begehrens. „Dick“ wird zu einer Projektionsfläche. In diesem Zuge findet sie einen Weg, ihre subjektiven ästhetischen Erfahrungen zum Ausgangspunkt ihrer Kunstkritik zu machen.

Die Briefe an „Dick“ stellen in ihrer Zusammenstellung als Roman eine poetische Strategie dar, über die Kraus das Erarbeiten und Finden einer eigenen kunstkritischen Stimme und kritischer Subjektivität fortführt. Sie überzeichnet das Verhältnis von Mann und Frau so stark, dass die aus der Kommunikation hervorgehende Ermächtigung der eigenen kritischen Subjektivität im Akt des Schreibens und Urteilens zutage tritt. Kraus' Protagonistin kämpft um das von La Font de Saint-Yenne geforderte Recht zu urteilen. Die Rahmenhandlung der überspitzten Liebesgeschichte erlaubt es, die außerhalb der Kunst selbst liegenden Bezüge in ihre Urteilsfindung und -begründung einzubeziehen.

In der Rezeption gilt *I Love Dick* als feministischer Text. Die im Roman veröffentlichten Briefe sind als öffentlich zur Schau gestelltes Begehren der Protagonistin an die namensgebende Figur „Dick“ gerichtet. Sie dienen der Untersuchung des eigenen Begehrens und der eigenen zwischen Passivität und Emanzipation schwankenden Aktivität im erweiterten Kunstfeld. Die Briefe zeichnen sich durch eine emotionale Offenheit aus, in der Anna Fischer einen aufgezwungenen Voyeurismus sieht.³⁹⁶

Wie in den folgenden Texten, zum Beispiel von Dillon (Essay) oder Clark (Tagebuch), stellt sich bei Kraus die Frage nach dem Verhältnis der literarischen Formen zueinander. Ist der Briefroman in die Kunstkritik eingebunden oder die Kunstkritik in den Roman? Diese Frage zu beantworten erscheint schwierig. Wie in der Darstellung der Kunstkritik als literarisches Genre gezeigt wurde, bedingen kunstkritische

³⁹⁶ Vgl. Anna Watkins Fisher, „Manic Impositions: The Parasitical Art of Chris Kraus and Sophie Calle“, in: *Women's Studies Quarterly*, Nr. 40/1 (2012), S. 223–235, hier S. 227.

Äußerungen die Bezugnahme auf andere literarischen Formen; Hybridität und Offenheit sind konstitutiv.

Ein wiederkehrender Bezugspunkt von *I Love Dick* bleiben die beschriebenen Vermischungen von Fiktion und Realität, Privatheit und Selbstbezüglichkeit. Der in die Öffentlichkeit gebrachte Zustand der eigenen Gefühlslage ist der Hintergrund, vor dem sich ein kunstkritischer Subtext in den Liebesbriefen entfaltet. Während die Protagonistin hier ihr eigenes Leben darstellt und sich ihrer eigenen kritischen Subjektivität bewusst wird, werden ihre Briefe zu Kunstkritiken. Dabei ist es vor allem dieses Verhältnis von kritischer Subjektivität und ästhetischer Erfahrung das Gründungsmoment der Kunstkritik, das Kraus aus einer feministischen Perspektive adaptiert und reformuliert. Die im Titel *I Love Dick* mitschwingende Ermächtigungsgeste der Protagonistin stellt jene Performanz der poetisch hervorgebrachten eigenen Subjektivität in den Vordergrund. „Dick“ ist hierbei ein äußerer Kontext, an dem sich die Autorin wie an einer Projektions- und Reibungsfläche abarbeiten kann. So werden die Briefe zu einem Vehikel, um die eigene Anschauung zu strukturieren und letztendlich auch zu legitimieren und hervorzubringen.

Kunstkritik ohne Gegenstand?

So deutlich das Schreiben über Kunst im Vordergrund von Kraus Roman steht, tritt die Besprechung von Kunst hinter der Schilderung von Umständen, Beziehungen und Selbstbeobachtungen zurück. Paradigmatisch hierfür kann als Höhepunkt des Romans die Besprechung einer Kitaj-Ausstellung gelten. An einer Stelle im letzten Drittel des Romans *I Love Dick* führt die Protagonistin Chris ihre Leserinnen und Leser in ihre Gedanken zu dieser Ausstellung ein. Sie schildert, wie sie eines Nachmittags das New Yorker Metropolitan Museum besucht, und kritisiert die Präsentation der Kunstwerke: „The exhibition was presented by the Met with a huge amount of explication that served to distance Kitaj further from his viewers and his peers.“³⁹⁷

Kraus beschreibt, dass es ihr bei ihrer Kritik unter anderem um den direkten, unverfälschten Zugang zum Kunstwerk und seine unmittel-

bare ästhetische Erfahrung geht. Diese direkte Auseinandersetzung mit dem Kunstwerk steht im Gegensatz zu den Ausstellungstexten, die ihr zufolge das Werk des Künstlers unnötigerweise von seinen Betrachterinnen und Betrachtern „distanziere“. Die Beziehung zwischen Betrachterinnen und Betrachtern und dem Kunstwerk charakterisiert sie in diesem Zusammenhang durch weitere Wörter, die die sinnlichen Eindrücke sowie die Begegnung hervorheben: „Entering the exhibition, the viewer encounters the first of a series of large-scale placards explaining Kitaj’s strange career.“³⁹⁸ Die Menschen können die Bilder sehen, während die Texte im Ausstellungskatalog nur zu denjenigen sprechen, die sich für sie interessieren.

In der kurzen Beschreibung des Bilds *The Nice Old Man and The Pretty Girl (With Huskies)* von 1964 geht Kraus auf dessen Wirkung ein: „It’s a painting that’s reduced by the frenetic energy and glamour of this time while matching it.“³⁹⁹ Das Bild sei von frenetischer Energie und dem Glamour seiner Entstehungszeit verführt – auffällig die Passivkonstruktion, die das Bild selbst als empfindungsfähiges Subjekt darstellt. Über die Farben – „mustard yellow, Chinese red and forest green“⁴⁰⁰ –, die zu dieser Zeit in Mode waren, kommt Kraus nach der Beschreibung des Bildes doch wieder rasch auf den außerhalb des Kunstwerks liegende Bezugsrahmen zu sprechen.

And, perfectly, appropriately to that first adrenaline rush of art & commerce that characterized the art world in 1964, the painting’s circle of meaning is completed by its ownership. *Nice Old Man* was loaned to the exhibit by its owners Susan and Alan Patricoff, prominent members of the mid-’60s New York City/East Hampton art and social scene. Alan Patricoff, a venture capitalist, art collector and early owner of New York magazine is a great supporter of Kitaj’s. According to the writer Erje Ayden, he and Susan Patricoff gave the most amazing parties in East Hampton where writers, art-world luminaries and miss-outs mixed with famous socialites.⁴⁰¹

398 Ebd., S. 188.

399 Ebd., S. 189.

400 Ebd., S. 189.

401 Ebd., S. 190.

Aus der Schilderung dieses Kontexts folgt für die Betrachterin oder den Betrachter, dass das Bild ein Gemälde für Sieger sei, „reminding us that there're winners & losers in every game“.⁴⁰² Kraus' Schilderung geht weniger vom Gemälde selbst als vom Kontext und der Sammlungsgeschichte aus. Mehrfach wurde in der vorliegenden Arbeit bereits auf diese, die Kunstkritik zunehmend charakterisierende Ausweitung künstlerischer Methoden und Gegenstände hingewiesen, derer sich die Kunstkritik annimmt. Kraus kommt von den Farben des Kitaj-Gemäldes auf die lose definierten und beschriebenen Kunstwerke zu sprechen. Die Farben unterstreichen den „first adrenaline rush of art and commerce [...] the painting's circle of meanings is completed by its ownership“.⁴⁰³

Auch die geschilderten Gedanken über die Kitaj-Ausstellung schreibt die Protagonistin an ihren sowohl imaginären als auch realen Brieffreund „Dick“. Dieser ist *imaginär*, weil sich die Protagonistin ihre vermeintliche Liebe zum männlichen Gegenüber performativ verstärkt und einseitig eine Brieffreundschaft beginnt, die „Dick“ bis zuletzt nicht erwidern wird. Im Gegenteil, der fordert am Ende des Romans, die unaufgeforderte Zusendung von Briefen zu unterlassen. *Real* ist das Zusenden der Briefe insofern, da sie es der Protagonistin ermöglichen, im Schreiben mit dem bekannten Kritiker auf Augenhöhe zu kommunizieren und eigene Gedanken zu den Kunstwerken zu formulieren. Das kritische Subjekt setzt sich in seiner Authentizität und seinem Streben nach Anerkennung absolut. Dieser Rückbezug auf die eigene kritische Subjektivität weitet die ästhetische Erfahrung insofern aus, als nicht nur künstlerische Gegenstände in die Form der Kunstkritik aufgenommen werden. Ein Großteil des Romans wie auch die Besprechung der Kitaj-Ausstellung kontextualisiert die Kunst innerhalb ihrer Sammlungsgeschichte oder eines abstrakten Verständnisses von dem Kunstfeld. Die poetische Strategie des Liebesbriefs stellt einen Rahmen für die Hybridität und Offenheit kunstkritischer Selbstreflexion und -findung bereit. Die in den Briefen erfolgte Vermischung von Fiktion und Privatem entwirft einen kunstkritischen Subtext, der sich mit der Zeit entfaltet.

402 Ebd., S. 191.

403 Ebd., S. 190.

5.3 Brian Dillon: Essay, „it wants above all to wander“

Brian Dillon (geboren 1969) ist ein irischer Autor und Hochschullehrer, der sich der Kunstkritik in Form des Essays zuwendet. Seine Texte gehen aus dem für die Gegenwartskunst charakteristischen expansiven Kunstfeld hervor, das beispielhaft in Kapitel 4 beschrieben wurde. Dillon hat sich durch Veröffentlichungen und die Herausgabe des Kunstmagazins *Cabinet* einen Namen gemacht.⁴⁰⁴ Für ihn stellt der Essay genau den offenen und durch subjektive Empfindungen konstruierten Erfahrungs- und Reflexionsraum dar, der auch mit der Kunstkritik als literarischem Genre verbunden ist. Die Form des Essays steht dabei in einem Spannungsverhältnis zum Begriff und zur Methode der Kunstkritik. Im Vorwort seiner Essaysammlung mit dem Titel *Objects in This Mirror* reflektiert Dillon dieses Verhältnis, indem er über die Ausweitung der Kunstkritik spricht:

Art Criticism [...] has expanded or devolved (depending on your prejudice) into a field in which all manners of subjects and registers seem licit, and which sometimes goes by the contested and I think vague and inadequate name of “art writing”⁴⁰⁵

Dillon beschreibt hier die Dezentralisierung kunstkritischer Verfahren. Diese Dezentralisierung geht mit einer Expansion der Kunstkritik einher, die sich in der Ausweitung der zu kritisierenden künstlerischen Gegenstände und somit einer Veränderung kunstkritischer Verfahren auszeichnet. Seine Verwendung des Worts „licit“, das mit „gesetzmäßig“ übersetzt werden kann, ist für die Kunstkritik von besonderem Interesse, da die Entscheidung über das Urteil in seinen Wortbedeutungen die Metaphorik der Rechtsprechung aufruft. Dillon erwähnt nicht nur

⁴⁰⁴ Zu erwähnen sind z.B. der vom ihm herausgegebene Band *Ruins. Documents of Contemporary Art*, Cambridge, MA 2011. Das 2000 erstmals veröffentlichte *Cabinet Magazine*, an dem z.B. auch Lynne Tillman beteiligt ist, steht im Kunstfeldes für offene, experimentelle und auch subjektive Texte ohne Genre Grenzen. Zur Bedeutung von Magazinen und Zeitschriften siehe Lucie Kolb, *Studium, nicht Kritik*, Wien 2017.

⁴⁰⁵ Brian Dillon, *Objects in This Mirror. Essays*, Berlin 2014, S. 19.

das Recht, auch die „register“ als gelistete, registrierte Gegenstände scheinen ihm zufolge für die Kunstkritik von Bedeutung zu sein. In seinen Essays führt er die Ausschweifung vor, in dem beispielsweise Spaziergänge oder Streifzüge durch die Landschaft formal in Szene gesetzt werden. In dem Motiv des Spaziergangs aktualisiert sich ein aus Diderots *Promenade de Vernet* bekanntes Motiv der Kunstkritik.

Aktualisierung des Akademieantagonismus: „Let’s [...] not concern ourselves with conclusions or comprehensiveness“

Bei der Lektüre von Dillons Essays erscheint es zunächst schwierig, sich als Leserin oder Leser zu orientieren. Das ist ein aus den Salon-Beschreibungen Diderots bekannter Eindruck. Vor allem in der losen Verbindung scheinbar disparater Gegenstände liegt der müßiggängeri-sche Ansatz Dillons, der sich als poetische Strategie in der offenen Form des Essays niederschlägt. Er geht einer genrespezifischen Festlegung aus dem Weg, was beispielhaft durch eben jene Doppelung der Kunstkritik und des Essays gegeben ist. So stehen sich die beiden Formen wie zwei Spiegel gegenüber und verlieren sich in der Unendlichkeit ihrer Möglichkeiten. Der Essay, so zitiert Dillon zu Beginn William H. Gass, sei der literarische Antipode zum Artikel („The awful object ,the article‘ [...] the careful product of a professional“⁴⁰⁶). Weiter führt Dillon in seinen eigenen Worten aus:

The essay escapes not just the academic demand to publish or perish but also the imprecation to write in such a way that your every conjecture is tirelessly glossed and hedged about with nods to your fellow laborers at the face of scholarship.⁴⁰⁷

Dillon grenzt seine Art zu schreiben deutlich vom „academic demand“ ab, also auch von seinem eigenen Kunstakademie- und Universitätskontext, und reformuliert jene für die Entstehung der Kunstkritik zentrale Abgrenzungsgeste. Dabei verwundert seine Aktualisierung des für die Entstehung der Kunstkritik in der Mitte des 18. Jahrhunderts

⁴⁰⁶ Ebd., S. 11.

⁴⁰⁷ Ebd.

prägenden Antagonismus zur Akademie (oder in Dillons Fall der Universität), da er an unzähligen Stellen der besprochenen Essaysammlung sein schriftstellerisches Vorbild, insbesondere Roland Barthes, bespricht. Der Sammlung ist eine ausführliche Hommage an Barthes unter dem Titel „RB and Me: An Education“⁴⁰⁸ beigefügt, die erkennen lässt, dass Dillons Verhältnis zum universitären System einerseits allgegenwärtig, andererseits problembelastet ist:

I did start to notice something about Barthes that I hadn't before, or that perhaps had not occurred to me since I was seventeen: he was not really a scholar or a theorist, he was a writer. (Roland Barthes is the book where he finally admits it: “To substitute metaphor for the concept: to write.”) And his writing – that is, what I had always loved in his writing – seemed to consist in a refusal or at least evasion of scholarly convention and polemical force: the whole macho parade of academic mastery and ambition that was beginning, along with other things I could not yet admit, to get me down.⁴⁰⁹

Dillon folgt Barthes' Spuren, wobei es ihm weniger um ästhetische Urteile als eine sich selbst begründende kritische Subjektivität in Auseinandersetzung mit mal mehr, mal weniger ästhetischen Gegenständen geht. Diese müssen keine Kunstwerke sein; vielmehr steht Dillon als Autor für eine Expansion der Kunstkritik: „Let's swerve and start again with the liberty we've learned belongs to the essay, and not concern ourselves with conclusions or comprehensiveness.“⁴¹⁰ Dillons Essays entwerfen das ästhetische Urteil als unabschließbaren Prozess der Annäherung. Gleichzeitig scheinen die Gegenstände so unterschiedlich zu sein, dass die Flexibilität des Essays erforderlich ist, um die kritisierten Gegenstände zusammenzuhalten. Seine Legitimation des Essays zeichnet sich genau durch jene Eigenschaften aus, die auch das literarische Genre der Kunstkritik konstituieren.

408 Brian Dillon, „RB and me: An Education“, in: ders., *Objects In This Mirror*, Berlin 2014, S. 320–346.

409 Ebd., S. 431.

410 Ebd., S. 358.

Deutlicher als in vielen anderen Beiträgen zur gegenwärtigen Kunstkritik betont Dillon die einerseits subjektive und andererseits konzeptionelle Öffnung seiner Texte. Er weist eine methodische Stringenz zurück und verlässt sich ganz auf das Versprechen, zu schreiben: „[...] it wants above all to wander.“⁴¹¹ Hierbei sei das Begehren zu schreiben weniger auf einzelne Kunstwerke als den Prozess des Schreibens und die Spürbarkeit der Zeichen gerichtet. Dillon betont die Verbindung von Essay und Kunstkritik:

So the essay's "effort" is also a kind of testing, weighing, or judgment. Again it's ambiguous, because the leaper into the dark is not averse to making lucid appraisals, arriving at solid or sententious conclusions. The writer shuttles between essaying and assaying.⁴¹²

Wie zuvor Colard von Büchern und Schriften träumte und Kraus die Verbindung von Liebe und Schreiben betonte, zielt auch Dillon auf die seiner Meinung nach begehrenswerte Praxis des Schreibens um seiner selbst willen.

„Words and rocks contain a language that follows a syntax of splits and ruptures“

Es ist möglich, Dillon und Diderot anhand ihrer gemeinsamen Vorliebe für Ruinenmotive zu vergleichen. 2011 veröffentlichte Dillon einen Bildband, der die Ruine als Motiv in der Gegenwartskunst dokumentiert. So ist es nicht verwunderlich, dass Dillon beispielsweise ausgedehnte Spaziergänge durch die englische Grafschaft Kent, bei denen er über die lokale Architektur und Kulturgeschichte nachdenkt, zum Ausgangspunkt einer umfassenden Beschreibung der Landschaft macht. So erkundet er beispielsweise in der Umgebung der Küstenstadt Dungeness Bunker aus der Zeit des Zweiten Weltkriegs, alte Leuchttürme, verlassene Fischerhäuser und ein in die Jahre gekommenes Atomkraftwerk, die allesamt zu Marksteinen seiner Bemühung werden, eine adäquate Form des Schreibens zu finden. Er zitiert den Künstler Robert Smithson:

⁴¹¹ Ebd.

⁴¹² Ebd., S. 350.

Words and rocks contain a language that follows a syntax of splits and ruptures. Look at any word long enough and you will see it open up into a series of faults, into a terrain of particles each containing its own void.⁴¹³

Die Befragung der eigenen Methode korrespondiert folglich mit den beschriebenen Gegenständen. Die Gleichsetzung von Worten und Felsen erinnert nicht zuletzt an Diderots Beschreibung der sich übereinander türmenden Zeilen seiner *Promenade de Vernet*: „Mais que signifient mes expressions [...], mes lignes [...], ces lignes que je viens de tracer les unes au-dessous des autres?“⁴¹⁴

Für Dillon ist das Schreiben über Kunst eine Frage der sprachlichen Verfasstheit der jeweiligen Kunstkritik, deren beurteilende und wertende Dimension er ablehnt. Doch was genau scheint er abzulehnen? Schließlich ist vor allem die subjektive Begründung seiner Essays stark von Auswahlmechanismen und immanenter Urteile geprägt – mögen sie sich auch nicht wie harsche oder systematische Urteile anfühlen, da sie sich im fortlaufenden Modus der Essayproduktion und Überlagerung von Bezügen verlieren. Dillon unternimmt den Versuch, jene konstitutive Freiheit der Kunstkritik als literarisches Genre für sich in Anspruch zu nehmen, während er den Begriff der „Kunstkritik“ zurückweist und durch die Form des Essays ersetzt. Seine Suche nach einer Form, über Kunst zu schreiben, schildert er folgendermaßen:

It was a question [...] not just of finding a readership outside the academy, or a frame of reference beyond scholarly specialisms, but of the texture of critical writing – a matter of style, I said, though this seemed an old-fashioned, precious way of putting it.⁴¹⁵

Obwohl Dillon schreibt, er sei auf der Suche nach einer „texture of critical writing“, verwendet er die Begriffe „critique“ und „criticism“ nur zurückhaltend. Die Frage des Stils konkretisiert er in der poetischen Strategie des Essays, der eine ambivalente, eher zurückhaltende Bezie-

413 Ebd., S. 70.

414 Denis Diderot, „Salon de 1765“, in: ders., *Œuvres complètes*, Bd. 11, Paris 1876, S. 140.

415 Brian Dillon, *Objects in This Mirror. Essays*, Berlin 201., S. 12f.

hung zum ästhetischen Urteil unterhält. Er entwickelt anhand klassischer Texte der post-strukturalistischen und kritischen Theorien des 20. Jahrhunderts sein persönliches Verständnis von einer Essayform, die seinen vielseitigen Interessen entspricht. Des Weiteren bezeichnet Dillon seine Essays als „experiment of writing“⁴¹⁶ innerhalb eines erweiterten Felds der Kunstkritik.

Relativierung der eigenen Urteilskraft

Dillon bezieht sowohl Orte und Objekte als auch Kunstwerke und Anekdoten in seine kunstkritische Verfahrensweise ein. Er besteht darauf, die von ihm beschriebenen Gegenstände erforderten eine bestimmte Aufmerksamkeit; somit begründet er seine Weigerung, sich methodologisch festzulegen, mit einer Besprechung der Gegenstände. Dillon beschreibt ein Erfordernis der Gegenstände, die sich auf sein Schreiben auswirken:

Actually, that is not exactly correct, because frequently the style comes first: many of the essays in this book were written because I wanted to see how one might write about their subjects, not what I thought of them.⁴¹⁷

Dillon geht auf ein Charakteristikum der gegenwärtigen kunstkritischer Praxis ein, welche die ästhetische Erfahrung sowie die Materialität des Texts über den konkreten Inhalt eines Kunstwerks stellt. Wenn aber das Schreiben über künstlerische Gegenstände und Sachverhalte so stark in den Vordergrund rückt, habe dies zwangsläufig Auswirkungen auf die Kategorie des Urteils.

Es lohnt sich deshalb, Dillons Reflexionen weiter zu betrachten. So geht er zwar von sich aus („I wanted to see“), objektiviert aber den Prozess des Schreibens in eine quasi überpersönliche Identität („how *one* might write about“). Damit stattet er seine kunstkritische Praxis mit einer objektiven Dimension aus, die sich weniger in der Identität des Autors, sondern in einer durch die Gegenstände gegebenen Notwendigkeit begründet. Dillon weist selbst auf diese freiwillige Relativierung

⁴¹⁶ Ebd., S. 18.

⁴¹⁷ Ebd.

seiner eigenen Urteilskraft hin. Seine Erläuterung liest sich, als ob die Begründung der eigenen kritischen Subjektivität mit einer Art Selbstaufgabe verbunden sei:

So many writers, and especially critics, claim they write in order to discover what thoughts or feelings or opinions they have on this or that subject. I'm not sure that I'm interested enough in my own opinions for that; it seems more apt to say that I want to find out what effects, in terms of the essay's texture, the subjects itself may produce when turned over to the experiment of writing.⁴¹⁸

Dillon grenzt seine Streifzüge von Autorinnen und Autoren ab, insbesondere von „critics“, die Meinungen, Gefühle oder Gedanken über einen Gegenstand zum Ausdruck bringen wollen. Im Gegensatz zu ihnen versucht er vorzuführen, dass sich „the essay's texture“ von den Gegenständen her entwickelt und diese eine besondere Form zu schreiben voraussetzen. Ob man dem Inhalt des Zitats folgen möchte, ist für den deutlichen Verweis auf die Materialität der sprachlichen Wiedergabe ästhetischer Erfahrung nebensächlich. Dillon stellt das Schreiben ganz in den Dienst der Gegenstände; er geht so weit, die Handlungsfähigkeit vom Subjekt in die besprochenen Objekte zu verlagern: „I want to find out what effects [...] the subjects itself may produce.“

Kunstkritik als hybride Textfläche

Das Experiment zu schreiben führt in das Labor des Zweifels, so Colard, in dem die stabile Praxis des kunstkritischen Urteilens zugunsten eines un abgeschlossenen Sprachspiels mindestens infrage gestellt, womöglich sogar ersetzt wird. Gleichzeitig muss deutlich die Frage nach den blinden Flecken in dieser Praxis erlaubt sein, die eine Notwendigkeit der poetischen Produktion behauptet und die eigene, alles überschattende Subjektivität in ihrer radialen Ausprägung vernachlässigt.

Die subjektive Dimension im Fall Dillons ist widersprüchlich. So gibt er zwar zu, über sich selbst zu schreiben, weist aber eine tiefergehende Reflexion zurück:

Of course, you end up sounding like yourself, to varying degrees. But it's impossible to say anything about your own style: this is just to note that it is usually the language – better, the sound – of the piece that keeps me thinking about the next sentence, and causes most distress.⁴¹⁹

In diesen reichlich selbstbezüglichen Aussagen unterstreicht Dillon seine essayistische Hervorbringung ästhetischer Erfahrung. Die Spürbarkeit der Zeichen wird so in der Metapher des Stils deutlich hervorgehoben und kommt in der materiellen Eigenständigkeit der Kunstkritik als hybride Textfläche zum Ausdruck. Eine bildreiche Beschreibung Dillons lautet wie folgt:

I read somewhere that the average academic article was read by just five people. One drunken night I sketched to friends the dream that had got me into the racket in the first place: a fantasy about ideas and things, about real ambition versus its academic shadow – a dream, in fact, about writing. At the time, I hadn't written a word in over a year.⁴²⁰

Wie Colards bei den „rêves critiques“ bringt auch Dillon die Praxis der Kunstkritik mit dem Traum in Verbindung, der den kritischen Entscheidungsmoment des ästhetischen, subjektiv begründeten Urteils figuriert. In Dillons Essays wird deutlich, dass er die Dynamik des künstlerischen Felds aufmerksam zu beobachten und für sein eigenes Schreiben Rückschlüsse zu ziehen versucht. Sich selbst bezeichnet er als „critic“, die Praxis der Kunstkritik ist eine wiederkehrende Referenz. Dillons Verständnis des Essays ist in ein textuelles Spannungsfeld eingebunden, in dem die Bestimmung des eigenen Schreibens, die Präzisierung dessen, was er eigentlich macht, und die Methode zur Hervorbringung ästhetischer Urteile, vor allem aber auch die ästhetische Erfahrung, begrifflich im Unpräzisen bleibt. Die Nichtbegründung steht dabei mit dem subjektiven Gehalt des ästhetischen Urteils in Zusammenhang, das genau dieser Vagheit Raum lässt. Damit stellen Dillions Essays eine poetische Strategie der Kunstkritik dar.

419 Ebd.

420 Ebd., S. 342.

Über die genannten Aspekte hinaus vermitteln diese Texte in ihren vielfältigen Bezügen und ihrer begrifflichen Bestimmung als Essays einen adäquaten Ausdruck der kunstkritischen Verunsicherung im gegenwärtigen Kunstfeld. Ist Kunstkritik die akademische Form der perfekt zu Ende argumentierten und stark wertenden Artikel, wie sie zum Beispiel in *Texte zur Kunst* oder in *October* erscheinen? Ist Kunstkritik das, was man noch mit Clement Greenberg verbindet, also die Reformulierung großer aufklärerischer Thesen zur Materialspezifität und der formalen Ästhetik, ausgehend von Kant und Gotthold Ephraim Lessing, die übertragen wird auf Jackson Pollocks *Action Painting*? Oder ist Kunstkritik eben nicht vielmehr, wie in Kapitel 2 argumentiert wurde, jene offene, hybride, nicht zu bestimmende oder nur im Spannungsverhältnis unterschiedlicher literarischer Formsprachen zu existierende Ermächtigungsgeste des kritischen Subjekts, das seine Stimme findet und nicht logisch, sondern subjektiv begründet ist? Genau eine solche Ermächtigungsgeste ist in Dillons Texten zu beobachten, wobei sich der Essaybegriff mit der vagen Bezeichnung „Art Writing“ und der Kunstkritik überlagert und sich die verschiedenen Möglichkeiten, ästhetische Urteile zu formulieren, innerhalb der literarischen Kunstkritik nicht ausschließen, sondern hybrid überlagern und ergänzen können.

24 Stunden Schreibperformance *I am Sitting in a Room* (2011)

Ein eindrückliches Beispiel dieser skizzierten Methode ist eine Performance, die Dillon 2011 in einer mit der Kunstzeitschrift *Cabinet* verbundenen Galerie unter dem Titel *I am Sitting in a Room* vorführte. In der aus dieser Performance entstandenen Veröffentlichung ist ein Bild von ihm zu sehen, das ihn an einem einfachen Holztisch sitzend zeigt, der auf zwei Malerböcken aufgebaut ist. Auf der Tischplatte stapeln sich ein paar Bücher, ein Wasserglas und ein als Monitor aufgestelltes iPad samt Kabel, das unter dem Tisch an eine Mehrfachsteckdose angeschlossen ist. Dillon sitzt mit gekreuzten Beinen und schreibt. Über ihm ist eine Uhr angebracht, um die zeitliche Dimension des Experiments zu betonen, bei dem es darum ging, 24 Stunden lang zu schreiben – wobei der Inhalt eine untergeordnete Rolle spielte und die Materialität des Schreibens hervorgekehrt wurde. Die Textflächen der Essays decken sich mit dem theatralen, performativen Leerlauf der Performance. Wobei mit

„Leerlauf“ kein negativ wertender Begriff gemeint ist, auch nicht „formes vides“ im Sinne der Topoi-Beschreibung Barthes, sondern ein Freiraum. 24 Stunden ohne Vorgaben und dazu in einer leeren Galerie zu schreiben, kann durchaus als Leerlauf und womöglich sogar als fragwürdige Praxis gesehen werden. Letztlich – und wenig verwunderlich – ist aus der Performance ein Buch hervorgegangen, in dem Dillon über Autorinnen und Autoren und ihre Schreibszenen nachdenkt.

**„Das Neue sei nur noch originell, nicht mehr originär“
(Juliane Rebentisch)**

Eine Essaykritik Dillons verdeutlicht die Überschneidung von essayistischer und bewertender Funktion; dadurch scheint vielmehr der Versuch des Urteilens in seiner sprachlichen Verfasstheit ausgestellt. In dem „Objects in This Mirror“ betitelten Essay spürt Dillon der künstlerischen Methoden des Künstlers Smithsons nach, wobei das Spüren im wörtlichen Sinne gemeint ist. Im Zentrum des Texts steht Smithsons Auseinandersetzung mit der Architektur und Landschaft in Passaic, New Jersey. Smithson, der bereits im Hinblick auf die Spürbarkeit der Zeichen der Essays Dillons zitiert wurde, veröffentlichte 1967 unter dem Titel „Monuments of Passaic“ Fotografien und einen Text in der Zeitschrift *Artforum*.⁴²¹ Dillon greift Smithsons Beschreibung seiner Handlungen in dessen „Erlebnisbericht“ auf, wobei er den Text von der ersten Person in die dritte Person überführt. Wie schon die Performance „I am Sitting in a Room“ kann auch die Auseinandersetzung mit Smithson als eine Art Schreibperformance verstanden werden. So heißt es im Original bei Smithson:

On Saturday, September 30, 1967, I went to the Port Authority Building on 41st Street and 8th Avenue. I bought a copy of the *New York Times* and a Signet paperback called *Earthworks* by Brian W. Aldiss. Next I went to ticket booth 21 and purchased a one-way ticket to Passaic. After that I went up to the upper bus level (platform 173) and boarded the number 30 bus of the Inter-City Transportation Co.⁴²²

⁴²¹ Robert Smithson, „The Monuments of Passaic“, in: *Artforum*, Nr. 6/4 (1967), S. 48–51.

⁴²² Ebd., S. 48.

Bei Dillon wird daraus:

On September 30, 1976, the American artist Robert Smithson traveled the short distance uptown from his home in Greenwich Village to the Port Authority Bus Terminal at the junction 31st Street and 8th Avenue. On the station concourse, he bought a copy of the New York Times, a Signet paperback edition of Brian Aldiss's science-fiction novel *Earthworks*, and a ticket for the number 30 bus, bound for Passic, New Jersey.⁴²³

Von der Angabe des Orts und der Zeit bis zur Handlung ähneln sich die Texte.

Smithsons Methode beschreibt Dillon wie folgt:

For the most part, however, he made these excursions in search of another version of New Jersey: a place of entropy and ruination, possessed by a toxic picturesque – a postindustrial hinterland that not only inspired the artist, but became a part of his work. Smithson excavated portions of the landscape and installed them in the galleries across the Hudson, forming what he called “non sites”.⁴²⁴

Smithsons künstlerische Umsetzung, Landschaft zu gestalten, ist insofern für Dillon von Interesse, da er den Ursprüngen der ästhetischen Erfahrung der Landschaft in New Jersey auf den Spuren des Künstlers nachforschen möchte. Selbstverständlich entdeckt er nicht die authentische Erfahrung, möchte sich dieser aber soweit wie möglich annähern und mit ihr in Berührung kommen. Diese Reise zu den Ursprüngen Smithsons miment die von Juliane Rebentisch in Kapitel 4 für die Gegenwartskunst entwickelte Formulierung „Kunst ist nicht mehr originär, sondern nur noch originell“. Während Smithsons Erfahrung eine eigene künstlerische Methode hervorgebracht hat, gibt sich Dillon mit der Reinszenierung des beobachtenden Streifzugs durch Passic zufrieden; er operiert im Modus des Originellen, ohne ein eigenständiges und herausstehendes Kunstwerk schaffen zu wollen. Dennoch verbin-

⁴²³ Ebd.

⁴²⁴ Brian Dillon, *Objects in This Mirror. Essays*, Berlin 2014, S. 109.

det Dillon seine essayistische Kunstkritik mit Gegenständen und einer ihn umgebenden Welt:

His Passic, the ruined city of his youth, is stranded somewhere between nature and industry, art and chaos, tragedy and comedy. The artist's written and photographic record of it constitutes a kind of manifesto for the art he was about to make; but it is also a keen and complex reading of a particularly messy territory.⁴²⁵

Nach der Darlegung der künstlerischen Praxis Smithsons schreibt Dillon über seine eigene Reise zu den „Monuments of Passic“. Er stellt Smithsons im *Artforum* veröffentlichten Reisebericht nach, kauft – wie er – eine Ausgabe der *New York Times* und ein Buch, steigt in eine Buslinie zu denselben Zielen und führt die Differenz zwischen Ursprung (originär) und Bezugnahme (originell) vor Augen:

At Hudson News, I buy a copy of the New York Times and the nearest thing I can find to Aldiss's novel: a metallic blue paperback called *Exile's Return*, by Raymonde E. Feist. I queue for a ticket for the 190, check my schedule to find there is a bus leaving in five minutes, and run for Gate 223.⁴²⁶

Authentizität ästhetischer Erfahrung

Auf seinem Streifzug durch die postindustrielle Landschaft sucht Dillon nach den Spuren Smithsons: „I begin searching for Smithsonesque sights, authentic images of a time thrust into confusion between past and present.“⁴²⁷ Was hat er zu entdecken gehofft? Wahrscheinlich eine starke ästhetische Erfahrung, die sich aus der Landschaft sowie aus der intensiven Auseinandersetzung mit dem offenen Land-Art-Begriff Smithsons ergibt. An einer Stelle fühlt sich Dillon dann an die Fotografien Smithsons erinnert, was seinen Herzschlag beschleunigt und die Erfahrung doch noch greifbar („tangible“) macht:

425 Ebd., S. 112.

426 Ebd., S. 117.

427 Ebd., S. 121.

It's the most tangible reminder of Smithsonian's journey I have found all day. I start photographing fragments of the wooden structure, the view from both ends of the bridge, and – my heart is pounding now – a frayed plastic outlet pipe that runs into the water a few meters from the bridge. This I imagine, is what I have come here for, the authentic Smithsonian experience, an open-air museum or sculpture park dedicated to his whole aesthetic.⁴²⁸

Der Text stellt das Schreiben selbst aus, und es verwundert nicht, dass Dillon sich dem Schreiben über Gegenstände nähert, die mit dem Schreiben selbst zu tun haben. So versucht er, die Kunstkritik, also die unüberbrückbare Distanz zwischen sprachlicher Wiedergabe und ästhetischer Erfahrung, metareferenziell und selbstreflexiv anzugehen. Die ästhetische Erfahrung zeichnet sich für Dillon durch eine authentische Empfindlichkeit aus, wie die Suche nach dem Ursprung der *Monuments of Passic* zeigt.

5.4 Lynne Tillman: Kritische Figur

Lynne Tillman (geboren 1947) kann unter den vorgestellten Autorinnen und Autoren als Vorläuferin gelten, deren Texte die spezifisch literarische Dimension der Kunstkritik in Erinnerung ruft. Ihre Texte, die unter dem Namen der fiktiven Verfasserin *Madame Realism* bekannt sind, reichen in die 1980er-Jahre zurück. Tillman hat auch Romane und Kurzgeschichten geschrieben und wurde für ihre Arbeiten mit Preisen ausgezeichnet.⁴²⁹ Das Verhältnis von Subjektivität und ästhetischer Erfahrung ist in Tillmans *Madame Realism* ambivalent – was deren Komplexität nicht in Abrede stellt –, als die in den kunstkritischen Kontext gebrachte Figur fiktiv und nicht mit der Autorin identisch ist. In den anderen vorgestellten Texten steht die Unmittelbarkeit der Erfahrung im Modus des Traums (Colard), im Essay (Dillon), im autofiktionalen Briefroman (Kraus) oder im Tagebucheintrag (Clark) im Vordergrund oder wird die Gleichsetzung von Autorin und Autor

⁴²⁸ Ebd., S. 125f.

⁴²⁹ Siehe z.B. die Kurzgeschichten Sammlung *This is Not* (2002) oder den Roman *No Lease on Life* (1998).

und kritischem Subjekt der Texte behauptet. Tillman hingegen verzichtet auf diese Behauptung und entwirft mit *Madame Realism* eine eigenständige Akteurin, aus deren Handlungen die Funktionsweise der Kunstkritik idealtypisch – wenn auch durch den Stil und den Humor der Autorin verfremdet – abzuleiten ist.

Literarische Kunstkritik schließt „Fiktion“ ein

Tillmans Methode, kunstkritische Verfahrensweisen anhand einer fiktiven Figur darzustellen, lässt sich am besten mithilfe einer Reihe von Beispielen beschreiben. Es fällt schwer, die Texte einem eindeutigen Genre zuzuschreiben. Sie changieren zwischen Kurzgeschichte und Rezension, wodurch sich die offene Verfahrensweise der Kunstkritik als literarisches Genre erkennen lässt. Diese Offenheit ist gleichzeitig konstitutiv und formgebend. Der Horizont der Texte ist weit gefasst, wie es M.G. Lord im Vorwort zur Neuauflage des *Madame Realism*-Zyklus beschreibt:

Written over three decades, the stories are as much about social history as they are about art and the history of art. I did not see “Treasure House of Great Britain, Five Hundred Years of Private Patronage and Art Collecting” when it was shown at the National Gallery in Washington in 1985. But thanks to Tillman’s character, Madame Realism, I didn’t have to.⁴³⁰

Lord spricht die Ausweitung der Gegenstände der Kunstkritik an und bezieht sich ebenso deutlich auf Tillmans Urteilsfähigkeit. Die Ausweitung der Gegenstände verankert hierbei den Bezugspunkt der Betrachtung. So steht die Kunst in einem stark sozialgeschichtlich und politisch geprägten Umfeld, auf das Tillman wiederholt und als konstitutiver Bestandteil der *Madame Realism*-Texte Bezug nimmt. Aus dem Zitat geht auch der den Ausstellungskontext beschreibende Charakter der *Madame Realism*-Texte hervor. So, wie die Leserinnen und Leser der *Correspondance Littéraire* über Diderots Beschreibungen und Kritik an den entfernten Ausstellungen teilhaben konnten, bieten auch Tillmans Texte Streifzüge durch Museen und Ausstellungen, in denen Madame

Realism eine kritische Subjektivität vor Augen führt. Tillman reflektiert die Unmittelbarkeit der ästhetischen Erfahrung sprachlich, verfremdet sie durch die Übertragung auf die Figur der Madame Realism. Ästhetische Erfahrung wird durch diesen Effekt in ihrer Wirkung als Bedingung der Kunstkritik ausgestellt.

Alltagserfahrung als stilgebendes Mittel der kritischen Figur

Sogar Madame Realism sagt, nicht Tillman schreibe über sich selbst, sondern sie sei als Akteurin der Kurzgeschichten und Kunstkritiken wie eine fiktive Figur zu betrachten. Tillman gelingt es anhand der fiktiven Figur, die Momente und Szenen ästhetischer Erfahrung in Worte zu fassen. Der Modus der fiktiven Erzählung bildet den Rahmen, um von außen auf die sich in der Anschauung vollziehende kritische Subjektivität zu blicken. So erweitert sie das Verständnis der Kunstkritik als literarisches Genre. Madame Realism zeichnet sich dabei vor allem nicht durch den Überschwang ästhetischer Erfahrungen aus, der bei Dillon am Ende seiner Reise nach Passic, New Jersey, hervorstach. Vielmehr schwankt Tillmans Figur zwischen Realismus und Naivität. In diesem Zusammenhang ist Naivität nicht negativ gemeint, sondern in dem Sinne, dass die zugrunde liegenden Strukturen des Kunstfelds oder auch überhaupt des Ausstellens und Präsentierens von Gegenständen infrage gestellt und nicht für selbstverständlich erachtet werden.

In ihren Kritiken verwendet Tillman eine bewusst einfache und klare Sprache. Damit distanziert sie sich von akademischen und theoretischen Kunstkritiken (z.B. in der Zeitschrift *October*) und arrangiert die Kritiken bewusst mit Alltagserfahrungen, um den Effekt ihrer Urteile zu verstärken: „Madame Realism flushed the toilet and put her notebook away“⁴³¹; „Back home, Madame Realism lay in bed, thinking about the exhibition [...]. Madame Realism fell asleep smiling“⁴³²; „Back home, Madame Realism surrounded herself with the familiar: her cat, cheese, beer, the television [...]. Madame Realism switched to another channel.“⁴³³

431 Lynne Tillman, *The Complete Madame Realism and Other Stories*, South Pasadena 2013, S. 41.

432 Ebd., S. 39.

433 Ebd., S. 30.

Durch die Verwendung einer Figur, die nicht mit der Autorin identisch ist, sind die Texte als fiktive Kritiken erkennbar. Beispielhaft wundert sich Madame Realism anlässlich der in den USA präsentierten Ausstellung *Treasury Houses of Great Britain, Five Hundred Years of Private Patronage and Art Collecting*, warum der zugehörige Audioguide nicht die ursprüngliche Akkumulation des in der Architektur und Kunst offensichtlich zum Ausdruck kommenden Reichtums thematisiert.⁴³⁴ Neben der Problematisierung der ursprünglichen Akkumulation des britischen Landadels greift Tillman auch das Thema der Integration in die USA auf, das sie anlässlich eines Besuchs des New Yorker *Ellis Island National Museum of Immigration* in einem für ihren Zyklus charakteristischen Stil wie folgt zusammenfasst: „It occurred to Madame Realism that the museum and its exhibits were as complex and contradictory as the object on exhibit – America seen through the lens of immigration.“⁴³⁵

Madame Realism als Organ der Wahrnehmung

Die Figur Madame Realism ist ein Mittel, um Wahrnehmungen und Gedanken zu versprachlichen. Wie die Beschwörungsformel in den kunstkritischen Träumen Colards „je rêve“ stellt die vielfach verwendete Indikation „Madame Realism“ einen Hinweis auf die poetische Funktion der Kunstkritik dar. „Madame Realism imagined“⁴³⁶, „Madame Realism stared hard at the portrait“⁴³⁷, „Madame Realism entered a room“⁴³⁸, „Madame Realism entered the slide show that introduced the exhibition“⁴³⁹, „Madame Realism went to a museum“⁴⁴⁰, „Madame Realism studied the Sphinx closely“⁴⁴¹.

Die Figur Madame Realism verweist auf die sprachliche Rahmung ästhetischer Urteile. Die bereits geschilderte Schwierigkeit bei der Überbrückung der Mediendifferenz sowie die Problematik bei der adäquaten Wiedergabe einer ästhetischen Erfahrung ist so auch in

434 Vgl. ebd., S. 31–39.

435 Ebd., S. 100.

436 Ebd., S. 27.

437 Ebd., S. 32.

438 Ebd., S. 36.

439 Ebd., S. 31.

440 Ebd., S. 25.

441 Ebd., S. 77.

Tillmans Texten überaus präsent. Sie verhandelt diese Topoi der subjektabhängigen Kunstkritik nicht etwa beiläufig, sondern weist deutlich auf sie hin: „Madame Realism was puzzled (probably she was a puzzle).“⁴⁴² Die Selbstbezeichnung als „Puzzle“ weist nicht nur auf die eigene sprachliche Konstruiertheit der fiktiven Figur hin, sie impliziert auch die Differenz zwischen den Zeichen, also zwischen verbaler und visueller Darstellung, zwischen Autorin und Figur, zwischen Rezeption und Produktion. Als Puzzleteile sind diese nicht eindeutig zuzuordnen, Züge der Assemblage treten in den Vordergrund. Als fiktive Figur stellt sich Madame Realism ebenfalls als Konstruktion aus Zeichen dar, sodass ihre Gleichsetzung der Aussage „Madame Realism was puzzled (probably she was a puzzle“ eben diese Dimension der sprachlichen Konstruktion ästhetischer Urteile vorführt. Letztendlich eröffnet diese Beschreibung auch die Frage nach der Kunstkritik selbst, die als hybrides Genre aus vielen ineinandergreifenden (Puzzle-)Teilen bestehen kann und zuletzt von Maurice Berger mit dem Stichwort der „Dezentralisierung“ in Verbindung gebracht wurde. Dabei überträgt sich das exemplarisch an der Figur Madame Realism vorgestellte Verhältnis zwischen den Zeichen auch auf die wahrgenommenen und kritisierten Gegenstände:

Madame Realism put the paper down and the day's words and phrases bounced in front of her eyes. She turned off the light, got comfortable and fell into a deep natural sleep, undisturbed even by the screams in the street.⁴⁴³

Die Wörter und Sätze springen vor ihren Augen; wie bei Diderot die sich übereinander getürmten Zeilen („ces lignes [...], mes lignes“) im Hinblick auf die grundsätzliche Aussagefähigkeit der Kunstkritik beschrieben wurden, wird auch anhand der Figur Madame Realism auf die Schwierigkeit, ästhetische Urteile zu formulieren, eingegangen.

⁴⁴² Ebd., S. 70.

⁴⁴³ Ebd., S. 30.

Akrobatischer Umgang mit Ordnungssystemen

Die Worte und Sätze beginnen vor ihren Augen zu flimmern. Mit dem Übergang zum Schlaf eröffnet sich der Raum der Träume, den auch Colard in seinen „rêves critiques“ erkundet. Wie der Traum erweist sich die Fiktion als ebenfalls nicht zuverlässiges Medium. Die poetischen Strategien der Kunstkritik umkreisen so den prekären Standpunkt des ästhetischen Urteils, der im literarischen Genre der Kunstkritik deutlich herausgestellt wird. Tillman findet hierfür eindrückliche Worte:

At this Madame Realism paragraphs shifted. Precise, dates, places and names jiggled about as if an acrobat were upsetting and resetting her type and throwing it into the air. Her pages fell out of order.⁴⁴⁴

Hier führt Tillman die prekäre Verfasstheit ästhetischer Urteile exemplarisch vor Augen. Orte, Daten und Begebenheiten verlieren ihre Stabilität. Während Diderot fragte „Mais que signifient mes expressions?“ und Colard den von scheinbar schwebenden Gegenständen umgebenden Betrachter entwarf, führt die Figur Madame Realism die Ambiguität ästhetischer Urteile als unsicheren Zustand vor Augen („as if an acrobat were upsetting and resetting her type“). Literarische Kunstkritiken behaupten somit keinen universellen Standpunkt der Urteile, sie betonen und manifestieren vielmehr die subjektive Begründung und Hervorbringung ästhetischer Urteile. Als Figur moderiert Madame Realism den Moment der Entscheidungsfindung und hält die Inhalte, Daten und Orte zusammen. Dass sie gleich den Traumkritiken Colards, aber auch wie in den anderen vorgestellten Lektüren nicht zu finalen Ergebnissen kommt, unterstreicht ihr Verständnis von Kunstkritik, die wie schon die Träume Colards im Modus der Krise operiert – oder wie es bei Tillman heißt: „Her pages fell out of order.“⁴⁴⁵

⁴⁴⁴ Ebd., S. 71.

⁴⁴⁵ Tillmans Methode führt auch ohne direkten Bezug auf die fiktive Figur Madame Realism zu interessanten Ergebnissen, die es sich im Kontext der vorliegenden Studie anzusehen lohnt. So ist beispielweise in einem Buch über die Künstlerin Joan Jonas (*Joan Jonas Is On Our Mind*, San Francisco 2016) eine Auseinandersetzung mit der filmisch-installativen Methode Jonas' abgedruckt, in der sich Tillman mit der Schwierigkeit der (narrativen) Interpretation einiger Videos der Künstlerin auseinandersetzt. „The completed piece may defy reason or explanation and the result can't be told or narrated easily. This is the inenar-

Wie ein im Modus der poetischen Funktion der Sprache fungierendes Zeichen verweist Madame Realism auf die Funktionsweise kunstkritischer Äußerungen. Sie lenkt den Blick auf die kritische Subjektivität, auf die Hervorbringung ästhetischer Urteile und die Unmöglichkeit, sich der genauen Wiedergabe eben dieser anzunähern. Madame Realism verstärkt die Wirkung der kunstkritischen Verfahrensweise durch die repetitive und auf scheinbaren Nachvollzug ausgerichteten Urteile und Erkenntnisse, die durch die Einschübe des alltäglichen Lebens die Kunstwerke in die Lebenswelt des kritischen Subjekts rücken. Ähnlich wie bei Colards Traumtexten wirken diese ästhetischen Erfahrungen nach. Was die Differenzen erzeugende Niederschrift des Traums bei Colard ist, ist bei Tillman die Überführung in die dritte Person Singular. Die poetische Funktion vermittelt in diesem Zusammenhang keine bloße Sachinformation, sondern bietet als eigenständige Hervorbringungsfunktion des Texts einen Eindruck von Kunstkritik als literarischem Genre.

Die bis zu diesem Punkt vorgestellte Vielfalt der poetischen Strategien soll durch eine weitere Lektüre fortgesetzt werden. In dieser steht die eine radikal kritische Subjektivität begründende offene Form des Tagebuchs im Vordergrund.

5.5 T.J. Clark: Das Tagebuch als Ausstellung der Betrachtung

Timothy J. Clark (geboren 1943), Professor an der California University in Berkeley, ist einer der bekanntesten Kunsthistoriker der Gegenwart. Mitte der 2000er-Jahre veröffentlichte er das ungewöhnliche Buch *The*

able, which is her narrative territory: What can't be narrated. Her Stories don't necessarily add up, the way of life doesn't, though meanings will be inferred by viewers, and they may reside in the text, not imply or definitively, most likely as a panoply of possibility [...] Joan Jonas risks everything in her work: She looks at human mystery, the murky stuff of life, not for the love of obscurity or ambiguity. Her art also doesn't demystify. In that unpredictable wilderness, gnarly feelings can separate from motives or goals, people come and go, strange things happen without beginnings, and events don't have discernible endings. There are no absolute or inevitable conclusions. More important, there may be no need of them. Jonas's great project says, in so many ways and approaches: There is not embarrassment in not knowing.“ Lynne Tillman, „Stories tell Stories“, in: *The Complete Madame Realism and Other Stories*, South Pasadena 2013, S. 274–279, hier S. 278f.

*Sight of Death. An Experiment in Art Writing.*⁴⁴⁶ Wie Dillan bezieht sich auch Clark auf den unscharfen Begriff „Art Writing“, der auf die begriffliche und methodische Schwierigkeit der Kunstkritik explizit hinzuweisen scheint. So könnte der Titel auch „An Experiment in Art Criticism“ oder „An Experiment in Art History“ heißen. Mit dem ungewöhnlichen Titel versucht Clark, einen Freiraum zu legitimieren, den er zwar nicht als „Kunstkritik“ bezeichnet, der aber allen Anforderungen der Kunstkritik entspricht. Es zeigt sich erneut, dass die literarische Dimension der Kunstkritik in ihrer Verbindung zu poetischen Strategien aus dem kollektiven Gedächtnis verschwunden zu sein und die vermeintliche Randstellung der Kunstkritik soweit fortgeschritten scheint, dass die kunstkritischen Verfahren selbst von ihren Urheberinnen und Urhebern nicht als solche bezeichnet werden. Die Kunstkritik kann in ihrer poetischen Spielart als literarisches Genre genau diesen experimentellen, offenen und hybriden Rahmen vorgeben, den Clark mit seinem Buch umzusetzen versucht.

Prozesse des Sehens und Wiedersehens

Clark bedient sich der offenen Tagebuchform, um eine detaillierte und experimentelle Annäherung an zwei in der Getty Gallery in Los Angeles ausgestellten Gemälde Nicolas Poussins (1594–1665) umzusetzen. Er nutzt einen sechsmonatigen Forschungsaufenthalt am Getty Research Institute, ebenfalls in Los Angeles, im Jahr 2000, um sich abseits seines universitären Alltags mit den Gemälden intensiv auseinanderzusetzen.⁴⁴⁷ Bei den Gemälden handelt es sich um *Le paysage avec l'homme au serpent* (1648), das schon Diderot im *Salon de 1767* erwähnt und darin Poussins Qualität als Maler hervorhebt, sowie um *Un temps calme et serein* (1651). Bei Clarks Auseinandersetzung mit diesen Werken steht

⁴⁴⁶ T.J. Clark, *The Sight of Death. An Experiment in Art Writing*, New Haven/London 2006.

⁴⁴⁷ Das umfangreiche Netzwerk zeigt sich auch in der Entstehungsgeschichte des Buchs, die in den Danksagungen erläutert werden. So wurde das Buch durch ein Getty Scholarship in den ersten sechs Monaten des Jahres 2000 realisiert wurde. 2001 wurde die Recherche zu Poussin über ein Fellowship Program des National Endowment for the Humanities und eines President's Research Fellowship in the Humanities der University of California und letztlich durch ein Fellowship der American Academy in Berlin finanziert. Umfangreicher Kosmos aus Netzwerken, der in den Danksagungen aufgeführt wird.

nicht die offene, installative Gegenwartskunst im Vordergrund des Texts. Die aus dem 17. Jahrhundert stammenden Gemälde sind in einem gegenwärtigen Ausstellungskontext nebeneinander „installiert“. Clark betont, wie insbesondere dieses Nebeneinander der Bilder (die ansonsten in unterschiedlichen Museen hängen) bei ihm den Drang auslöst, über die Bilder zu schreiben. Er schreibt einleitend über das Projekt:

It was not until several weeks into my note-taking that it dawned on me that the diary entries might make a book. Reading over what I had written then, I realized that if the notes were interesting it was primarily as a record of looking taking place and changing through time. Of course, bound up with that was the assumption, the truth of which I hoped would be demonstrated by the notes, that certain pictures demand such looking and repay it. Coming to terms with them is slow work. But astonishing things happen if one gives oneself over to the process of seeing again and again: aspect after aspect of the picture seems to surface, what is salient and what incidental after bewilderingly from day to day, the larger order of the depiction breaks up, recrystallizes, fragments, again, persist like an afterimage.⁴⁴⁸

Clark unterscheidet sich von den anderen hier vorgestellten Autorinnen und Autoren, indem er als Kunsthistoriker mit genauen Betrachtungen zur Materialspezifität sowie zum historischen Kontext aufwarten kann. Er klammert beides auch nicht aus, sondern bezieht es gleichzeitig in sein Verständnis und in seine Urteilsfindung ein. Doch Clark vermeidet es, einen kunsthistorischen Aufsatz zu schreiben, was er durch den auf die Spürbarkeit der Zeichen hinweisenden Titel und gleich zu Beginn des Texts durch eine Szene verdeutlicht. So beschreibt er, wie er in Los Angeles beim Getty Institute ankommt; eigentlich ist der Kofferraum seines Autos voller Arbeiten, Studien und Recherchematerial zu einem Buch über Picasso, das er zu schreiben plant. Thematisch ist die Vorbereitung zu diesem Picasso-Buch von der Auseinandersetzung mit Poussin weit entfernt. Es handelt sich um zwei beinahe

448 T.J. Clark, *The Sight of Death. An Experiment in Art Writing*, New Haven/London 2006, S. 5.

entgegengesetzte Positionen in der Malerei, wobei Poussin für die Akademiekunst des 17. Jahrhunderts, Picasso für die kubistische Auflösung der Maltradition und den Schritt in die künstlerische Moderne des 20. Jahrhunderts steht.

Die Unmittelbarkeit der ästhetischen Erfahrung

Clark beschreibt, wie das Picasso-Material in seinem Kofferraum liegt. Im Getty-Institute ist er jedoch so von der Installation der zwei nebeneinander hängenden Poussin-Gemälden eingenommen, dass er nach Formen zu suchen beginnt, diese ästhetische Erfahrung angemessen zu beschreiben. Sein Eindruck von diesen Gemälden geht so weit, dass Clark die poetische Strategie des Tagebuchs wählt, um die kritische Subjektivität der Selbstbetrachtung durch dieses Textgenre zu er- und begründen. Dabei vergleicht er diese radikal auf der subjektiven Wahrnehmung fußende poetische Strategie des Tagebuchs über die Betrachtung zweier Poussin-Gemälde mit der regulären Arbeit des Kunsthistorikers. Er betont die Kontingenz der ästhetischen Erfahrung, die nicht geplant war:

After a day or so learning the ropes of the new place, I walked across the courtyard to the Getty Museum, in search of several paintings in particular, among them a tremendous one the Getty had bought three years before from the Dent Brocklehursts of Sudeley Castle, Poussin's Landscape with a Calm. Nothing special was in my mind. I was just looking.⁴⁴⁹

Clark hebt die Bedeutung des direkten Kontakts hervor, der über das bloße Betrachten des Kunstwerks hinausgeht. Er schließt die Lichtgebung in der dargestellten Szene, seine persönliche Beziehung zu Poussin, aber auch zur Kunst selbst in seinen selbstreflexiven Tagebuchprozess ein:

Landscape with a Calm was not hanging in its usual place, but eventually I found it. At the end of the sequence of galleries was a small squarish room — I'd say from memory the walls were roughly 22 feet by 25 — set

449 Ebd., S. 1.

aside for special exhibitions. That spring the room was given over to a set of recent drawings and prints by the British painter Leon Kossoff, versions or investigations of two paintings by Poussin. *Landscape with a Calm* was one of them, and the other was a picture normally hung in the National Gallery in London, *Landscape with a Man Killed by a Snake*. Kossoff's drawings lined the two slightly longer sides of the gallery. On the other walls were the Poussins. *Landscape with a Calm* was just to the right of the door as you went in. Straight ahead, holding the wall on its own, was *Landscape with a Man Killed by a Snake*.⁴⁵⁰

Clark beschreibt die gemeinsame Präsentation der zwei Gemälde als Glücksfall:

I knew immediately that I was in luck. *Landscape with a Snake* was one of my touchstones. Ever since the 1960s, when I had lived in London and saw it repeatedly, the picture stood as one epitome of painting for me, summing up the utmost that visual imagery could do in a certain vein. This was an intuitive judgment, of course.⁴⁵¹

„I began writing, and could not stop.“

Clark hat er noch nie über Poussin oder eins der genannten Gemälde geschrieben. Der Grund dafür mag auch damit zusammenhängen, dass das Bild für ihn als ein ausdrucksstarkes Gemälde gilt und somit einer Kraftanstrengung bedarf, um sich diesem anzunähern. Clarks Beschreibungen erinnern in gewisser Weise an Colards Traum von dem schönsten figürlichen Gemälde der letzten Jahre, nur dass Clark das schönste jemals gestaltete Werk zu sehen erhofft – und sich selbst als Betrachter in der Mitte. Er sagt:

If someone had challenged me to put my feelings about Poussin on paper, or even suggested that I do some work on it, I think I would have told them that certain paintings are best left alone. My favorite remark of Poussin's — the phrase that seems to me to get closer to the heart of his

⁴⁵⁰ Ebd., S. 1f.

⁴⁵¹ Ebd., S. 2.

self-consciousness than any other — is a simple throwaway in one of this letters: „Moy qui fais professions des choses muettes“ („I who make a profession of mute things“). I did not think that those of us whose profession is the opposite has usually served Poussin well.⁴⁵²

Hier ruft Clark den Kontext *ut pictura poesis* auf, in welchen er sein *Experiment in Art Writing* einschreibt. Für das Projekt verwirft er diesen Vorsatz, wie er in direkter Anrede der Leserinnen und Leser zur Verteidigung seines *Experiment in Art Writing* schon im folgenden Absatz erläutert:

You will see in what follows that I overcame my scruples. I began writing, and could not stop. All I can offer by way of excuse is that this happened, or seemed to happen, involuntarily. I certainly did not think, when I made my first diary entry on Landscape with a Calm a day or so after coming across it in these new circumstances, that what I was doing was “working on Poussin”.⁴⁵³

Die Rechtfertigung für Clarks Ansatz geht auch aus diesem Zitat hervor. Er spricht von der immersiven Erfahrung, die ihn in ein nicht näher charakterisiertes Schreiben geführt habe: „I began writing, and could not stop.“ Wie schon bei Brian Dillon („it [the essay] wants above all to wander“, „many of the essays in the book were written because I wanted to see how one might write about the subjects, not what I thought of them“⁴⁵⁴), aber auch in den Träumen Colards wird auf die pulsierende, sich aus der wahrnehmungstheoretischen Begründung der kritischen Subjektivität hervorschälenden produktiven Hervorbringung um ihrer selbst willen verwiesen. Deutlicher als in allen anderen vorgestellten Texten markiert Clarks Einsatz den Kontakt mit einem (oder in diesem Fall zwei) konkreten Kunstwerken. Während die Beschreibung der Kitaj-Ausstellung in Kraus' Roman *I Love Dick* trotz der kunstkritischen Bedeutung für die Entwicklung der narrati-

452 Ebd., S. 3.

453 Ebd.

454 Brian Dillon, *Objects in This Mirror. Essays*, Berlin 2014, S.18.

ven Dimension des Romans und der Bedeutung für die Protagonistin eher einen exemplarischen Charakter besitzt, lädt Clark die Bedeutung seiner Verfahrensweise beinahe existenziell auf. Er macht die Betrachtung der Gemälde zu einer umfassenden Befragung, die aufgrund der Intensität der (selbst-)bewussten Auseinandersetzung über die poetische Strategie des Tagebuchs in das Feld der Literatur reicht und dem anerkannten Kunsthistoriker eine Schärfung seines wahrnehmungstheoretischen Instrumentariums bietet.

„seeing it hung in isolation [...] was the chance of a lifetime“

Wie bereits kurz erläutert setzt Clarks Ausführung mit der Unterscheidung zu seiner Arbeit als Kunsthistoriker ein:

It was not clear what would occupy my time in Los Angeles, but the most likely bet was Picasso between the wars. Work on that subject had already begun. The notes and books for it were in the back of my car.⁴⁵⁵

Trotz dieser Vorbereitung widmet er sich der subjektiven Ergreifung seiner kritischen Reflexionsfähigkeit und schreibt ein Tagebuch über seine Zeit mit den Poussin-Gemälden. Die Betonung des Notierens und die Darstellung der Umgebung bei gleichzeitiger Bindung an die eigene Empfindung macht Clarks Tagebuchpoetik zu einer poetischen Strategie der Kunstkritik:

I found myself scribbling in a notebook about one of the paintings in the Changing Exhibition Room — the one I thought I could get the measure of best. I reckoned that seeing it hung in isolation across the gallery from Landscape with a Snake was the chance of a lifetime. It was just the right context, spare but informative. I could go back to it as often as I liked. The light in the small room was extraordinarily beautiful — most often unmixed daylight coming through a louvered ceiling.⁴⁵⁶

⁴⁵⁵ Ebd., S. 1.

⁴⁵⁶ Ebd., S. 3f.

Sich mit Poussin zu beschäftigen, wird zur einmaligen Lebenschance erhöht und die Schreibszenen vor den Poussin-Gemälden in der Getty Gallery als Idylle beschrieben. Die Szene zeichnet sich durch das passende Verhältnis an Information (nicht zu viel) und natürlicher Lichtgebung (besonders schön) aus, um der eigenen kritischen Subjektivität und Anschauung freien Raum zu lassen. Die Lichtgebung („unmixed daylight“) sakralisiert den Moment der ästhetischen Erfahrung. Deutlicher als die anderen vorgestellten Autorinnen und Autoren geht Clark dem vom Kunstwerk ausgelösten fruchtbaren Moment nach, den er wie Diderot in der Materialspezifität und in der figürlichen sowie narrativen Darstellung zu entdecken versucht:

Again, I cannot remember this being the result of a conscious decision. [...] Maybe Snake was always my epitome of painting because I was a writer about painting, and therefore inevitably looking for an incident, an interruption in the visual fabric, on which words could fasten and begin.⁴⁵⁷

Elizabeth Prettejohn fasst Clarks Methode in einer Besprechung seines Buchs wie folgt zusammen:

Rather than pronouncing, in general terms, on the design of his paintings, Clark returns again and again to specific material features, for example the horizontal smear of green paint that may represent a meadow, or the bright patch of white on a horse's rump, in *Landscape with a Calm*, or the measurable interval between the hands of running man and kneeling woman in *Landscape with a Man Killed by a Snake*.⁴⁵⁸

Prettejohn betont die akribische Beschreibung der Gemälde, die sich aus der subjektiven Betrachtung Clarks ergibt. Er selbst bezeichnet sie als „inevitably looking for an incident, an interruption in the visual

⁴⁵⁷ Ebd., S. 4.

⁴⁵⁸ Elizabeth Prettejohn, „ART WRITING NOW by T.J. Clark and Peter de Bolla“, in: *Art History*, Nr. 30 (2007), S. 769–777, hier S. 773.

fabric, on which words could fasten and begin“.⁴⁵⁹ Er schreibt damit der Sprache eine sich selbst in Bewegung setzende, übernatürliche Macht zu.

T.J. Clarks Experiment als poetische Strategie der Kunstkritik

Clarks *Experiment in Art Writing* umgeht wie Dillons Essayansatz die spezifische Festlegung auf einen Genre- oder Gattungsbegriff. Er macht den Unterschied zu seiner regulären Arbeit deutlich, setzt die Tagebucheinträge als Arbeit in Anführungszeichen, betont wiederholt die Spontanität und die in der subjektiven Wahrnehmung der beiden Poussin-Gemälde begründeten Kontingenz der Betrachtung. Bereits im Titel doppelt sich die Umschreibung der Textform durch die Begriffe „Experiment“ und „Art Writing“. Auf Letzteren geht Clark im Verlauf seiner Tagebucheinträge nicht ein, was zu der Vermutung führt, dass er den Begriff nicht emphatisch propagiert, sondern praktisch auf seine betrachtende Annäherung an die Poussin-Gemälde bezieht. Seine Methode begründet sich nicht im Diskurs, sondern in der sich selbst be- und ergründenden Hervorbringung kritischer Subjektivität. Aus diesem Grund zählt auch Clarks Rückgriff auf die offene und radikal subjektive Form des Tagebuchs zu den poetischen Strategien der Kunstkritik im Kunstfeld der Gegenwart.

Clark stellt seine Methode auf einer Konferenz der Zeitschrift *Texte zur Kunst* unter dem Titel *Das Ende der Anti-Ästhetik* vor.⁴⁶⁰ Um die These der Rückkehr des Ästhetischen zu bebildern, präsentiert Clark zwei Bilder: eins von Andy Warhol, eins von Poussin. Clark schlägt vor, die Werke auf „verschiedene Weisen der Betrachtung, die durch diese Bilder nahegelegt werden,“ zu charakterisieren.⁴⁶¹ Diese seien zugleich „verschiedene Weisen der Orientierung oder des Austausches zwischen

459 T.J. Clark, *The Sight of Death. An Experiment in Art Writing*, New Haven/London 2006, S. 4.

460 Der von Robert Schlicht übersetzte Text erscheint in der Ausgabe *Wo stehst Du, Kollege?* der Zeitschrift *Texte zur Kunst*, Nr. 81 (2011), S. 105–111. Der Begriff der „Anti-Ästhetik“ bezieht sich auf den von Hal Foster herausgegeben Band *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture*, Seattle 1983.

461 T.J. Clark, „Das Ende der Anti-Ästhetik“, in: *Texte zur Kunst*, Nr. 81 (2011), S. 105–111, hier S. 105.

Bild und Betrachter, verschiedene Weisen des Gegenübertretens oder Vorbeigehens, verschiedene Arten der Bewegung“.⁴⁶²

Ich bin geneigt, dem zu folgen [...]: dass sich das Projekt der in der Welt der Zerstreuung existierenden Avantgarden komplett im Sande verlaufen hat und das Beste, worauf wir derzeit hoffen können, eine Form der Rekonstruktion des ästhetischen Rückzugs ist – der ästhetischen Distanzierung und der Dauer und der konstruierten Intensität.⁴⁶³

Aus Clarks Aussagen ist ein Rückzug aus einer wie er schreibt „Welt der Zerstreuung“ herauszulesen. Seine Tagebuchform kann so auch als Widerstand des kritischen Subjekts gegen „Avantgarden“ gedeutet werden, die sich „komplett im Sande verlaufen“ haben. Vor diesem Hintergrund plädiert Clark für „das Wagnis einer Rückkehr zur Einladung in die Kunst – zur Fixierung und Verlängerung der Aufmerksamkeit der Betrachter“.⁴⁶⁴ Der Fokus auf die Betrachtung geht mit einer Betonung der „Nichtdiskursivität der visuellen Darstellung“ einher, die er als „Möglichkeit“ beschreibt, „sich wenigstens partiell der Zeit und dem Ort des Slogans zu entziehen, des Schlagworts, des Satzes, des der Logik einer Welt der Phrasen Markennamen und Reklamesprüche gehorchenden Bildes“.⁴⁶⁵

Für Clark gehen Kunst und Kunstkritik Hand in Hand:

Die beste neue Kunst und, wie ich hoffe, auch die beste neue Kritik hat sich für meine Begriffe nicht deshalb in diese Richtung bewegt, um einer einfältigen Einbalsamierung und Heilung „der Sinne“ nachzugehen, sondern weil sie auf der Suche nach einem neuen Modell für Komplexität und Intensität in der Kunst ist: nach einer Unmittelbarkeit des gemachten Bildes, das nicht sofortige Verfügbarkeit oder Durchsichtigkeit wäre: Einer Unmittelbarkeit, die die Gemachtheit des Gezeigten – seine Konstruiertheit, seine Defensivität – umso deutlicher werden ließe.⁴⁶⁶

462 Ebd.

463 Ebd., S. 107.

464 Ebd.

465 Ebd.

466 Ebd.

Diese Äußerungen Clarks machen deutlich, dass er die Kunstkritik als Medium der intensiven ästhetischen Erfahrung charakterisiert. Als literarisches Genre bietet ihm die Kunstkritik die Möglichkeit, die „Suche nach einem neuen Modell für Komplexität und Intensität in der Kunst“ umzusetzen. Dabei leite sich die ästhetische Erfahrung aus der kritischen Subjektivität ab. Die Kunstkritik konstituiere keine „sofortige Verfügbarkeit oder Durchsichtigkeit“ – im Gegenteil: Sie verweise auf die „Gemachtheit des Gezeigten“, die Clark emphatisch als „Defensivität“ auflädt. Dieser Rückbezug auf die eigene kritische Subjektivität stellt als Widerstand gegen „die Welt der Zerstreung“ eine Rückbesinnung auf die ungetrübte kritische Subjektivität und das Betrachten dar, das Diderots Formulierung „il faut voire la chose“ in Erinnerung ruft. In seiner skeptischen Haltung gegenüber einer mit der Avantgarde in Verbindung gebrachten Kunst zeigt Clarks Tagebuch, dass das literarische Genre der Kunstkritik für die unterschiedlichsten theoretischen Ansätze eine Attraktivität besitzt.

5.6 Zusammenfassung

Auf unterschiedliche Art versuchen sich die vorgestellten Texte an einer Aktualisierung des Genres der literarischen Kunstkritik:

1. Jean-Max Colards „rêves critiques“ verwenden den intimen Raum des Traums als Gerüst für eine umfassende Poetisierung des ästhetischen Urteils. Die poetische Strategie des Traums reiht sich zur Darstellung ästhetischer Erfahrung in eine bereits seit Mitte des 18. Jahrhunderts bestehende Tradition ein.
2. Chris Kraus autofiktionaler Briefroman *I love Dick* stellt eine kritisch-feministische Reflexion auf die Stellung der Kunstkritikerin innerhalb des Kunstfelds dar. Die Briefe dienen hierbei als Instrument der Reflexion auf die inneren Funktionsweisen des Kunstfelds und der Ausbildung einer kritischen Subjektivität. Die Struktur der Adressierung findet sich ebenfalls in Diderots Salon-Kritiken.
3. Brian Dillon nähert sich der Kunstkritik über das Essay. Vor allem in der losen Verbindung scheinbar disparater Gegenstände liegt sein umherstreifender Ansatz. Dillon versteht das ästhetische Urteil als nicht abschließbaren Prozess – eine Offenheit, die das Medium des Essays und das darin umgesetzte Spannungsverhältnis unterschiedlicher literarischer Formsprachen unterstützt.
4. Lynne Tillman thematisiert das Verhältnis von Subjekt und ästhetischer Erfahrung am Beispiel der fiktiven kritischen Figur Madame Realism. Diese erlaubt es, die Funktionsweise ästhetischer Urteile im Rahmen kurzer Erzählungen vorzuführen.
5. T.J. Clark konzipiert die poetische Strategie des Tagebuchs als widerständigen Rückbezug auf die kritische Subjektivität. Diese Strategie reduziert die ästhetische Erfahrung bewusst auf zwei Poussin-Gemälde und konstruiert eine dauerhafte Intensität der Betrachtung. Bei seinem „Experiment in Art Writing“ vermeidet Clark eine genaue Definition der Art seines Texts. Im Rahmen der vorliegenden Argumentation wird das Projekt als literarische Kunstkritik interpretiert.

6 Fazit

Der Vergleich zwischen literarischen Kunstkritiken aus ihrer Entstehungszeit in der Mitte des 18. Jahrhunderts und dem Kunstfeld der Gegenwart lässt auf eine strukturelle Kontinuität poetischer Strategien schließen. Die aufgezeigte Kontinuität begründet sich in den aus der Lektüre kunstkritischer Texte entwickelten Genrekriterien, die für die Entstehungszeit, aber auch für die Gegenwart von Bedeutung sind.

Poetische Strategien der Kunstkritik bieten Kritikerinnen und Kritikern über alle politisch-gesellschaftlichen Brüche hinweg die Möglichkeit, Betrachtung, Erfahrung und das Urteil ästhetischer Gegenstände eng zu führen. Dabei ist kritische Subjektivität für die Kunstkritik zentral: Sowohl ästhetische Urteile als auch ästhetische Erfahrungen werden von dem empfindenden und urteilenden Subjekt versprachlicht und hervorgebracht. Daraus ergibt sich, dass literarische Kunstkritik kein systematisches und abschließendes, sondern ein spontanes und hybrides Genre ist.

Mithilfe poetischer Strategien begegnen Kritikerinnen und Kritiker der Herausforderung, Worte zur Darstellung „ästhetischer Ideen“ zu finden, die „keine Sprache völlig erreicht und verständlich machen kann“. ⁴⁶⁷ Die Herausforderung, sprachlich adäquate Ausdrücke zu finden, wiegt für die Kritikerin oder den Kritiker schwer: Ihre Suche gilt nicht nur *beschreibenden*, sondern auch *urteilenden* Worten. Was ohnehin schwer zu „erreichen“ und „verständlich“ zu machen ist, muss Kunstkritik gleichzeitig aufzeigen und beurteilen.

Aus der Ambiguität des ästhetischen Urteils und der Unerreichbarkeit in der Wiedergabe ästhetischer Erfahrung für die Sprache ergibt sich ein Verständnis von der Kunstkritik als Praxis der Krise. Diese Krise betrifft jedoch die ureigene Funktionsweise der Kunstkritik selbst. Der Versuch, ästhetische Urteile zu formulieren, bleibt hochgradig prekär. Das sprachlich verfasste ästhetische Urteil ist durch eine Annäherung an die unauflösbare Ambiguität gekennzeichnet. Diese Ambiguität ästhetischer Urteilsfähigkeit gilt für das 18. Jahrhundert nicht minder

467 Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft* [1790], Hamburg 2009, S. 202 [313].

als für das Kunstfeld der Gegenwart. Aus diesem Grund ist es nicht zielführend, davon zu sprechen, Kunstkritik sei im Kunstfeld der Gegenwart „nicht mehr“ oder nur noch „anders“ möglich.

Das ästhetische Urteil muss den in einem anderen Medium als der Sprache vorliegenden Gegenstand, aber auch die für die Sprache unerreichbare ästhetische Erfahrung mit begrenzten Mitteln wiedergeben. Poetische Strategien der Kunstkritik führen daher die Schwierigkeit ästhetischer Urteilsprozesse vor Augen. Darüber hinaus markieren diese Strategien den prekären Stand des auf sich selbst zurückgeworfenen Subjekts; sie manifestieren den ästhetischen Urteilsprozess als Krise der Sprache. Als solche führen poetische Strategien der Kunstkritik das Aufbrechen historischer und kunsttheoretischer Traditionslinien vor Augen. In Zeiten des Wandels verlieren traditionelle Begriffe an stabilisierender Wirkung. Dieser Stabilitätsverlust öffnet einen Raum für poetische Strategien der Kunstkritik, um kunsttheoretische Veränderungsprozesse über eine Krise der Sprache aufzuzeigen.

Es wurde dargelegt, dass sich in der literarischen Kunstkritik Denis Diderots die zunehmende Bedeutung der ästhetischen Erfahrung sowie der gleichzeitige Bedeutungsverlust einer normativen Kunsttheorie manifestiert. An die Stelle der Gattungshierarchie und des Nachahmungsparadigmas rückt das von ästhetischen Empfindungen *durchdrungene* und sich in Auseinandersetzung mit Kunst als hervorbringend erfahrende kritische Subjekt.⁴⁶⁸

Die Anfänge der literarischen Kunstkritik sind von einer Vielfalt poetischer Strategien geprägt: vom Traum bis zur Platzierung der eigenen Texte auf den Stufen des Louvre.⁴⁶⁹ Das geregelte Akademiesystem wurde durch die an die Öffentlichkeit drängenden Stimmen des Publikums erschüttert; die Spürbarkeit der Zeichen literarischer Kunstkritik macht diese Erschütterung erfahrbar. Ihre poetische Funktion steht so

⁴⁶⁸ Siehe dazu die in Kapitel 2 zitierte Aussage Diderots: „J’ai donné le temps à l’impression d’arriver et d’entrer. J’ai ouvert mon âme aux effets. Je m’en suis laissé pénétrer.“ Denis Diderot, „Salon de 1765“, in: ders., *Ceuvres complètes*, Bd. 10, Paris 1876, S. 233.

⁴⁶⁹ Siehe Richard Wrigley, „Censorship and Anonymity in Eighteenth-Century French Art Criticism“, in: *Oxford Art Journal*, Nr. 6/2 (1983), S. 17–28. Die von Wrigley angesprochene Platzierung anonymer kunstkritischer Texte auf den Stufen des Louvre ermöglicht eine Ausweitung des Verständnisses poetischer Strategien auf performative Verfahren, die über den Text hinaus wirksam sind.

mit dem Strukturwandel der Öffentlichkeit und dem Aufstieg des Bürgertums in Verbindung.⁴⁷⁰

Die beispielhaft in Diderots Salon-Kritiken ausgeführten poetischen Strategien der *Promenade*, des Traums, des Dialogs oder der brieflichen Anrede Melchior Grimms erfüllen nicht nur den Zweck, die Leserinnen und Leser der *Correspondance* zu unterhalten oder einen künstlerischen Inhalt zu transportieren. Die nicht endende Abfolge von Zeichenkombinationen inszeniert die veränderte Stellung der Betrachterin oder des Betrachters, die Selbstreflexivität der sprachlichen Wiedergabe und die Ambiguität ästhetischer Urteile. Obwohl Kunstkritik kein simples Vehikel künstlerischen Fortschritts oder abstrakter sozioökonomischer Transformationen ist, wird der Übergang vom Akademie-system zum Dealer-Critic-System über die poetischen Strategien der Kunstkritik bei Diderot spürbar.

Die zu beurteilenden Gegenstände der Kunstkritik sind vielgestaltig und mehrdeutig. Diese Unbestimmtheit gilt umso mehr, als sich die künstlerische Produktion seit der Entstehungszeit der literarischen Kunstkritik in der Mitte des 18. Jahrhunderts zunehmend fortentwickelt und entgrenzt hat. Was als Kunst gelten kann, ist Gegenstand der Kunstkritik. Mit der Öffnung des Kunstbegriffs in der Moderne können alle Gegenstände als Kunst gelten.⁴⁷¹

Wie eine Vielzahl von Zitaten von Beobachterinnen und Beobachtern des Kunstfelds belegen, folgt auch die Kunstkritik der Ausweitung ihrer Gegenstände.⁴⁷² So korrespondiert die Entgrenzung der Kunst-

470 Siehe Jürgen Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft* [1962], Frankfurt a. M. 1990.

471 Siehe das Zitat von Rebentisch: „Nirgends wird die Vielfalt der Gegenwartskunst so evident wie im Blick auf das Spektrum der Gebiete, auf das sie sich bezieht. Es scheint schwierig, überhaupt noch einen Aspekt unserer Lebenswelt anzugeben, der nicht in der Kunst Bearbeitung gefunden hätte. [...] Wir haben es hier mit anderen Worten nicht bloß mit Produktionen zu tun, welche die Bereiche der Nichtkunst thematisch in sich aufnehmen, sondern mit solchen, die sich selbst auch formal auf diese Bereiche öffnen, so dass sich die Frage nach der Differenz von Kunst und Nichtkunst neu stellt.“ Juliane Rebentisch, *Theorien der Gegenwartskunst zur Einführung*, Hamburg 2013, S. 117.

472 So schreibt z. B. Dillon: „Art Criticism [...] has expanded or devolved (depending on your prejudice) into a field in which all manners of subjects and registers seem licit, and which sometimes goes by the contested and I think vague and inadequate name of ‘art writing.’“ Brian Dillon, *Objects in This Mirror. Essays*, Berlin 2014, S. 19. Siehe auch ein Zitat von Graw und Birnbaum: „As criticism’s competence have been progressively expanded,

kritik mit der in der Gesellschaftstheorie konstatierten Ästhetisierung der Gesellschaft.⁴⁷³ Diderots Formulierung aus der Vorrede des *Salon de 1767* „Entrons donc dans ce sanctuaire“⁴⁷⁴ profanisiert die ehemals noch religiös konnotierten Kunst. Heute werden ästhetische Verfahrensweisen auch auf die Bereiche der Wirtschaft und des individuellen Konsums ausgeweitet.

Zu Beginn der vorliegenden Arbeit wurde davon ausgegangen, dass sich mit der Herausbildung eines höchst kompetitiven und nach Maßstäben des Wettbewerbs organisierten Kunstfelds zugleich die Grundkonstanten der Kunstkritik verändert haben. Kunstkritikerinnen und Kunstkritiker sind Kreativsubjekte im besten Sinne. Sie lassen sich beinahe idealtypisch typologisieren, da sie an die ökonomische, soziale und ideologische Verfassung des Kunstfelds gebunden sind und aus diesem hervorgehen.

Als flexible und wissensbasierte Ökonomie ist die Kunstkritik heute ein literarisches Genre der *Creative Industries*. Kunstkritikerinnen und Kunstkritiker streben nach Autonomie und Spontanität. Sie sind – ob freiwillig oder nicht – flexibel und mobil. Sie zeichnen sich durch hybride Berufsprofile und die Fähigkeit aus, Netzwerke zu bilden. Sie wollen nicht nur, sondern müssen kreativ sein. Auf diese Art bieten poetische Strategien der Kunstkritik ihren Autorinnen und Autoren einen Raum zwischen den Paradoxien eines Kreativitätsdispositivs: Einerseits erlaubt der Rückbezug auf literarische Formen den Kritikerinnen und Kritikern, freier als in journalistischen oder kunsthistorischen Texten über Kunst

a new profile for the critic has now emerged. At times it can be more productive not to restrict one's attention to the art object. It might even be necessary (and more critical for the matter) to speak about everything but the artwork. This expansion of the critic's field is echoed by artistic productions the borders of which are constantly being renegotiated.“ Isabelle Graw, Daniel Birnbaum, „Preface“, in: dies. (Hg.), *Under Pressure. Pictures, Subjects, and the New Spirit of Capitalism*, Berlin 2008, S. 6.

473 Die Ausweitung des künstlerischen (und somit auch kunstkritischen) Bezugsrahmens korrespondiert mit der für westliche Gegenwartsgesellschaften feststellbaren Ästhetisierung verschiedenster Lebensbereiche. Diese Übergreifen von künstlerischen Methoden und Verfahren drückt sich auch durch ein expandierendes, sich ausweitendes Kunstfeld aus. Wie wirken sich Ästhetisierungsprozesse aber auf die Kunstkritik aus? Siehe dazu Andreas Reckwitz, „Ästhetik und Gesellschaft – ein analytischer Bezugsrahmen“, in: Andreas Reckwitz, Sophia Prinz, Hilmar Schäfer (Hg.), *Ästhetik und Gesellschaft. Grundlagentexte aus Soziologie und Kulturwissenschaften*, Berlin 2015, S. 13–54.

474 Denis Diderot, „Salon de 1767“, in: ders., *Œuvres complètes*, Bd. 11, Paris 1876, S. 17.

zu schreiben. Andererseits positionieren sie sich durch ein geschicktes Spiel mit den Koordinaten der Kunstkritik in einem dynamischen Kunstfeld, das durch eine aggressive Kreativitätslogik strukturiert ist.

Neben dem Begriff der „Kunstkritik“ sind heutzutage weitere Begriffe für *im weitesten Sinne* kunstkritische Texte zu beobachten. Zu diesen zählen „Creative Criticism“ oder „Art Writing“, die auf den historischen und philosophischen Ballast der „Kritik“ verzichten und stattdessen die Materialität des Schreibens („writing“) oder das Produkt („criticism“) hervorheben.⁴⁷⁵ Eine Untersuchung gegenwärtiger kunstkritischer Verfahren muss zu dieser begrifflichen Vielfalt Position zu beziehen. Hier greift eine bloße Ablehnung jedoch zu kurz. Aus diesem Grund wurde hier zu zeigen versucht, dass das als spezifisch literarisch verstandene Genre der Kunstkritik nicht an Anziehungskraft verloren hat.

In gegenwärtigen kunstkritischen Debatten ist eine Infragestellung des ästhetischen Urteils zu beobachten, das für poetische Strategien der Kunstkritik konstitutiv ist. Gleichzeitig verwundert der ungebrochene und emphatische Rückgriff auf eine kritische Subjektivität. Die Erfahrung der Kunst wird weniger aus der ihr eigenen Regelmäßigkeit, sondern eher aus einer emphatischen Bezugnahme auf die eigene Person begründet. In Diderots Salon-Kritiken ist das Konzept der kritischen Subjektivität zwar maßgeblich, Jean-Max Colard notiert aber *seine* Träume; Chris Kraus schreibt *autofiktional*, ihre Protagonistin behauptet sogar selbst, mit der Autorin identisch zu sein; Brian Dillon schreibt überhaupt sehr viel über *sich selbst* und T. J. Clark verfasst ein Tagebuch über *seine* Pousin-Exegese. Wie ist dieser einerseits ähnliche, andererseits doch unterschiedliche Rückgriff auf kritische Subjektivität zu verstehen und zu differenzieren? Diderot versucht, eine gewisse Distanz sowie eine kritische Reflexion der zum Urteil gewählten Mittel beizubehalten. In Analogie zur hochkomplexen Erzählsituation in *Le Neveu de Rameau* konfrontiert Diderot die Leserinnen und Leser seiner Salon-Kritiken mit der Frage nach den grundsätzlichen Bedingungen und Möglichkeiten ästhetischer

475 Wie der mittlerweile geläufige Begriff „Nature Writing“ zur Beschreibung auch deutschsprachiger Romane zeigt, spielen offene, hybride Genrebezeichnungen für den nicht englischsprachigen Kontext ebenfalls eine Rolle. So vergibt der Berliner Verlag Matthes & Seitz seit 2017 einen gleichnamigen Preis. Der Begriff „Art Writing“ könnte eine vergleichbare Entwicklung nehmen.

Urteile.⁴⁷⁶ Diderots literarische Kunstkritiken führen eine Unsicherheit textlicher Verfahren aus. Die gelesenen Texte aus dem Kunstfeld der Gegenwart stellen dagegen einen widerspruchsfreieren Rückbezug auf die radikale Subjektivität literarischer Kunstkritik aus.

Die gegenwärtige Auseinandersetzung mit dem Untersuchungsgegenstand wird zudem vom Topos der „Krise der Kunstkritik“ überschattet. So bleibt die Vielfalt der Aktualisierungen des literarischen Genres sowie der Zusammenhang zwischen poetischen Strategien der Kunstkritik und institutionellem Wandel unberücksichtigt.⁴⁷⁷

Vor diesem unübersichtlichen Diskurs erfolgt der Vorschlag, die Frage nach dem Einfluss der Kritikerin oder des Kritikers im Kunstfeld durch die Frage nach der Poetik ästhetischer Urteile zu ersetzen. Wie gezeigt werden konnte, liegt der Zweifel an den Bedingungen und Möglichkeiten der Kunstkritik in der Ambiguität ästhetischer Urteile selbst begründet: „La critique d’art“, schreibt Colard, „devrait être plus souvent elle aussi un ‚laboratoire du doute‘, plutôt que d’être le lieu d’annoncés péremptoirs, de jugements catégoriques.“⁴⁷⁸

Der während der Recherche für diese Arbeit omnipräsente schwierige Stand der Kunstkritik verhindert geradezu, die Poetik ästhetischer Urteile vor dem Hintergrund einer sich medial und lebensweltlich ausdifferenzierenden Gesellschaft in den Blick zu nehmen. Der Band *The Crisis of Criticism* von Maurice Berger erscheint 1998 in einem von der anbrechenden Digitalisierung verunsicherten Kritikerinnen- und Kri-

476 So wie der Roman eine die Handlung voranbringende Instanz (Mall spricht von einer „autoritären Stimme“) braucht, setzt auch das ästhetische Urteil den *krités* voraus, also den urteilenden Betrachter als Richter, der unter- und entscheidet. Wie die Autorität der erzählenden Instanz in *Le Neveu de Rameau* immer wieder infrage gestellt wird, führen auch die Salons die Schwierigkeit vor, ästhetische Urteile zu formulieren und ästhetische Erfahrungen adäquat wiederzugeben. Vgl. James Mall, „Le Neveu De Rameau and the Idea of Genius“, in: *Eighteenth-Century Studies*, Nr. 11/1 (1977), S. 26–39, hier S. 38.

477 Institutionen bezeichnen formale und normative Regeln. Sie rahmen zwischenmenschliche Beziehungen, subjektives Handeln und organisatorische Selbstverständnisse. Cynthia und Harrison White haben unter der These „Institutional Change in the French Painting World“ den Übergang vom Akademie- zum Dealer-Critic-System untersucht. Siehe Cynthia A. White, Harrison C. White, *Canvases and Careers: Institutional Change in the French Painting World*, Chicago 1993; siehe auch Douglass North, „Five Propositions about Institutional Change“, in: Jack Knight, Itai Sened (Hg.), *Explaining Social Institutions*, Ann Arbor 1995, S. 15–26.

478 Jean-Max Colard, *Lexposition de mes rêves*, Genf 2013, S. 104.

tikermilieu. Die mit der Digitalisierung einhergehende Veränderung kunstkritischer Schreib-, Veröffentlichungs- und Rezeptionsprozesse stellt die beteiligten Wissenschaften vor eine große Herausforderung.

Vor diesem Hintergrund kommt poetischen Strategien der Kunstkritik eine besondere Bedeutung zu. Der kunsttheoretische und institutionelle Wandel im ausgehenden 18. Jahrhundert bis hin zur Etablierung des Dealer-Critic-Systems ist eingehend erforscht. Wie verhält es sich aber mit dem Kunstfeld der Gegenwart? Auf welchen Wandel verweisen die in dieser Arbeit gerahmten und vorgestellten poetischen Strategien der Kunstkritik?

Die wenigen Überblicksdarstellungen zur Kunstkritik als solche sind nicht mehr aktuell.⁴⁷⁹ Es braucht dringend neue Arbeiten, die den einschneidenden kunsttheoretischen und gesellschaftlichen Entwicklungen Rechnung tragen. Außerdem bleibt zu fragen, welche Texte das literarische Genre der Kunstkritik vor dem Hintergrund feministischer, digitaler und postkolonialer Fragen aktualisieren.

Am Anfang der vorliegenden Arbeit stand zunächst die Suche nach Texten, die ästhetische Erfahrungen der Gegenwartskunst in Worte fassen. Letztlich konnten nur wenige der besprochenen Texte die hoch angesetzten Erwartungen an das literarische Genre der Kunstkritik erfüllen. Étienne La Font de Saint-Yennes Diktum „Chacun a le droit d'en porter son jugement“⁴⁸⁰ steht zu Beginn der Entwicklung der Kunstkritik als eigenständiges literarisches Genre. Es ist notwendig zu fragen, welche Aktualisierungen das Genre der literarischen Kunstkritik neben den hier vorgestellten Autorinnen und Autoren zeitigt. Es bleibt zu hoffen, dass La Font de Saint-Yennes Diktum auch in Zukunft gelten wird. So ist in Hinblick auf Diderots erst spät veröffentlichte Salon-Kritiken anzunehmen, dass die den institutionellen Wandel unserer Gegenwart sedimentierenden Texten derzeit noch keine große Öffentlichkeit erfahren.

479 Siehe Albert Dresdner, *Die Entstehung der Kunstkritik im Zusammenhang der Geschichte des europäischen Kunstlebens* [1915] (= *Fundus Bücher*, Bd. 152), Amsterdam/Dresden 2001; Lionello Venturi, *Geschichte der Kunstkritik*, München 1972.

480 „Un tableau exposé est un livre mis au jour de l'impression. C'est une pièce représentée sur le théâtre: chacun a le droit d'en porter son jugement.“ Étienne La Font de Saint-Yenne, *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France. Avec un examen des principaux Ouvrages exposés au Louvre le mois d'Août 1746*, Den Haag 1747, S. 2.

7 Bibliografie

7.1 Primärtexte

CLARK, T.J.

- *The Sight of Death – An Experiment in Art Writing*. New Haven/London: Yale University Press, 2006.

COLARD, JEAN-MAX

- *L'exposition de mes rêves*. Genf: mamco, 2013.

DIDEROT, DENIS

- „Salon de 1765“, in: ders., *Œuvres complètes*, Bd.10, Paris: Garnier Frères, 1876.
- „Salon de 1767“, in: ders., *Œuvres complètes*, Bd.11, Paris: Garnier Frères, 1876.
- „Dictionnaire Encyclopédique“, in: ders., *Œuvres complètes*, Bd.2, Paris: A. Belin, 1818.

DILLON, BRIAN

- *Objects in This Mirror: Essays*. Berlin: Sternberg Press, 2014.
- *I Am Sitting in a Room*. New York: Cabinet Books, 2011.
- *Ruins*. London: Whitechapel Documents of Contemporary Art, 2011.

KRAUS, CHRIS

- *Where Art Belongs*. Los Angeles: Semiotext(e), 2011.
- *I Love Dick* [1998]. Los Angeles: Semiotext(e), 2006.
- *Video Green. Los Angeles Art and The Triumph of Nothingness*. Los Angeles: Semiotext(e), 2004.

LA FONT DE SAINT-YENNE, ÉTIENNE

- *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France*. Den Haag: Jean Neaulme, 1746.

TILLMAN, LYNNEE

- *The Complete Madame Realism and Other Stories*. Los Angeles: Semiotext(e), 2016.

7.2 Sekundärtexte

ABROSIMOV, KIRILL

- *Aufklärung jenseits der Öffentlichkeit. Friedrich Melchior Grimms „Correspondance littéraire“ (1753–1773) zwischen der république des lettres und europäischen Fürstenhöfen* (= Beihefte der Francia, Bd. 77). Hg. v. Deutschen Historischen Institut Paris, Ostfildern: Thorbecke Verlag, 2014.

ADORNO, THEODOR W.

- „Reflexionen über Musikkritik“, in: Rolf Tiedemann (Hg.), *Musikalische Schriften VI* (= *Gesammelte Schriften*, Bd. 19). Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1979, S. 573–591.
- *Ästhetische Theorie*, in: Rolf Tiedemann (Hg.), *Gesammelte Schriften*, Bd. 7. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1970.

ALLERKAMP, ANDREA; OROZCO, PABLO VALDIVIA; WITT SOPHIE (Hg.)

- *Gegen/Stand der Kritik*. Zürich: Diaphanes, 2015.

ANKER, ELIZABETH S.; FELSKI, RITA (Hg.)

- *Critique and Postcritique*. Durham, NC: Duke University Press, 2017.

ARENDT, HANNA

- *Was ist Politik? Fragmente aus dem Nachlass*. Hg. v. Ursula Ludz, München: Piper, 2003.

ARISTOTELES

- *Rhetorik*. Hg. und übers. v. Gernot Krapinger, Stuttgart: Reclam, 1999.
- *Die Poetik*. Hg. und übers. v. Manfred Fuhrmann, Stuttgart: Reclam, 1992.

AUSTIN, JOHN L.

- *How to do things with words: the William James lectures delivered at Harvard University in 1955*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1975.

AVANESSIAN, ARMEN; HOWE, JAN NIKLAS

- *Poetik. Historische Narrative und aktuelle Positionen* (= *Kaleidogramme*, Bd. 111). Berlin: Kulturverlag Kadmos, 2014.

BAKER, GEORGE; BUCHLOH, BENJAMIN; FOSTER, HAL; FRASER,

ANDREA; JOSELIT, DAVID; KRAUSS, ROSALIND M.; MEYER, JAMES;

MILLER, JOHN; MOLESWORTH, HELEN; STORR, ROBERT

- „Round Table: The Present Conditions of Art Criticism“, in: *October*, Nr. 100 (2002), S. 200–228.

BALDWIN, THOMAS

- *The Picture as Spectre in Diderot, Proust and Deleuze*. London: Legenda, 2011.

BAROSLKY, PAUL

- *Warum lächelt Mona Lisa? Vasaris Erfindungen* [1991]. Berlin: Wagenbach, 1995.
- *Giottos Vater, Vasaris Familiengeschichten* [1992]. Berlin: Wagenbach, 1996.

BARTHES, ROLAND

- „Theory of the Text“, in: Robert Young (Hg.), *Untying the Text*. London/New York: Routledge & Kegan Paul, 1981.
- *Elemente der Semiologie*. Übers. v. Eva Moldenhauer, Frankfurt a.M.: Syndikat, 1979.
- „Neither-Nor Criticism“, in: *Mythologies*. London: Paladin, 1973.
- „L'ancienne rhétorique“, in: *Communications*, Nr. 16 (1970), S. 172–223.

BÄTSCHMANN, OSKAR

- *Ausstellungskünstler. Kult und Karriere im modernen Kunstsystem*. Köln: DuMont, 1997.

BAUDELAIRE, CHARLES

- „Philosophical Art“, in: *The Painter of Modern Life and Other Essay*, Übers. v. Jonathan Mayne, London: Phaidon Press, 1964.

BECKER, INGEBORG; MARCHAL, STEPHANIE

- *Julius Meier-Graefe. Grenzgänger der Künste*. Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2017.

BECKERT, JENS; RÖSSEL, JÖRG

- *Kunst und Preise: Reputation als Mechanismus der Reduktion von Ungewissheit am Kunstmarkt*. Wiesbaden: vs Verlag für Sozialwissenschaften, 2004.

BENJAMIN, WALTER

- „Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik“ [1920]. (= *Kritische Gesamtausgabe*, Bd. 3), Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2008.

BENSON, STEPHEN; CONNORS, CLARE CONNORS (Hg.)

- *Creative Criticism: An Anthology and Guide*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2014.

BELTING, HANS; BUDDENSIEG, ANDREA (Hg.)

— *The Global Art World: Audiences, Markets and Museums*. Berlin: Hatje Cantz Verlag, 2009.

BETTAG, ALEXANDRA

— „Die *Académie de Peinture et de Sculpture* als kunstpolitisches Instrument Colberts – Anspruch und Praxis“, in: Barbara Marx, Christoph Oliver Mayer (Hg.), *Akademie und/oder Autonomie. Akademische Diskurse vom 16. bis 18. Jahrhundert*. Frankfurt a.M. u.a.: Lang, 2009, S. 237–260.

BERGER, MAURICE (Hg.)

— *The Crisis of Criticism*. New York: The New Press, 1998.

BEXTE, PETER

— *Denis Diderot – Schriften zur Kunst. Ausgewählt und mit einem Nachwort versehen von Peter Bexte (= Fundus, Bd. 157)*. Berlin: Philo & Philo Fine Arts, 2005.

BHABA, HOMI

— *The location of culture* [1994]. London/New York: Routledge, 2004.

BIRNBAUM, DANIEL

— *The Power of Judgment: A Debate of Aesthetic Critic*. Berlin: Sternberg Press, 2010.

BIRNBAUM, DANIEL; GRAW, ISABELLE (Hg.)

— *Under Pressure. Pictures, Subjects, and the New Spirit of Capitalism*. Berlin: Sternberg Press, 2008.

— *Canvases and Careers Today. Criticism and Its Markets*. Berlin: Sternberg Press, 2008.

BISHOP, CLAIRE

— *Installation Art*. London: Tate Publishing, 2005.

— „Antagonism and Relational Aesthetics“, in: *October*, Nr. 110 (2004).

BLASÉ, CHRISTOPHER

— „Einleitung zur Suche nach einer Neuen Kunstkritik“, in: Nicolaus Schafhausen (Hg.), *Neue Kunstkritik*. New York: Lukas & Sternberg, 2001, S. 13–24.

BOIS, YVES-ALAIN

— „Resisting Blackmail“, in: *Painting as Model*. Cambridge, MA: MIT Press, 1993.

BLOMERT, REINHARD

- „Wie zivilisiert sind wir? Mentalität und Nationalcharakter in der Geschichte“, in: Stefanie Ernst; Hermann Korte (Hg.), *Gesellschaftsprozesse und individuelle Praxis. Vorlesungsreihe zur Erinnerung an Norbert Elias*. Münster: Springer VS, 2017, S. 93–110.

BOEHM, GOTTFRIED

- „Bildbeschreibung. Über die Grenzen von Bild und Sprache“, in: Gottfried Boehm, Helmut Pfotenhauer (Hg.), *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*. München: Fink, 1995, S. 23–40.

BOLTANSKI, LUC; CHIAPELLO, ÈVE

- *Der neue Geist des Kapitalismus* [1999], Konstanz: UVK, 2003.

BOUCHAT, GIDA

- „Diderot et la question du goût“, in: Christian Michel, Carl Magnusson (Hg.), *Penser l'art dans la seconde moitié du XVIII^e siècle: théorie, critique, philosophie, histoire*. Paris: Somogy u.a., 2013, S. 405–422.

BOURDIEU, PIERRE

- „Introduction“, in: *Actes de la recherche en sciences sociales 1, Hiérarchie sociale des objets*, Nr. 1, (1975), S. 4–6.

BOURRIAUD, NICOLAS

- *Relational Aesthetics*. Übers. v. Simon Pleasance, Fronza Woods, Paris: Les presses du réel, 2002.

BRAAK, IVO; NEUBAUER, MARTIN

- *Poetik in Stichworten. 7. überarbeitete und erweiterte Auflage*, Unterägeri: Hirt, 1990.

BRENSON, MICHAEL

- „Resisting the dangerous Journey. The Crisis of Journalistic Criticism“, in: Maurice Berger (Hg.), *The Crisis of Criticism*. New York: The New Press, 1998.

BRÖCKLING, ULRICH

- *Das unternehmerische Selbst: Soziologie einer Subjektivierungsform*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2007.

BRUSS, ELIZABETH

- *Beautiful Theories. The spectacle of discourse in contemporary criticism*. Baltimore: Johns Hopkins, 1982.

BRYSON, NORMAN

— *Vision and Painting. The Logic of the Gaze*. London: Macmillan, 1983.

BUBNER, RÜDIGER

— *Ästhetische Erfahrung*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1998.

— *Einführung zu Hegels Vorlesungen zur Ästhetik*. Stuttgart: Reclam, 1971.

BUKDAHL, ELSE MARIE

— „Diderot et l'art – éducateur de la société“, in: *Orbis Litterarum*, Nr. 58/1 (2003), S. 30–43.

— *Diderot critique d'art*. Kopenhagen: Rosenkilde and Bagger, 1980.

BURGIN, VICTOR

— *The End of Art Theory. Criticism and Postmodernity*. London: Macmillan, 1986.

— *Work and Commentary*. London: Latimer Press, 1973.

BURTON, JOHANNA

— „Foreword“, in: Pamela M. Lee, *New Games: Postmodernism After Contemporary Art (= Theories of Modernism and Postmodernism in the Visual Arts, Bd. 4)*. London/New York: Routledge, 2013.

BUSS, ESTHER; CONRADS, MARTIN; GRAW, ISABELLE;

KRÜMMEL, CLEMENS

— „Vorwort“ in: *Texte zur Kunst*, Nr. 45 (2002), S. 4–6.

BUTT, GAVIN

— „Introduction: The Paradoxes of Criticism“, in: ders. (Hg.), *After Criticism. New Responses to Art and Performance*, Malden, MA/Oxford/Carlton, Victoria: Blackwell Publishing, 2005, S. 1–19.

CARRIER, DAVID

— „Artwriting Revisited“, in: *Leonardo*, Nr. 25 (1992), S. 197–204.

— *Artwriting*. Amherst: University of Massachusetts Press, 1987.

CAROLL, NOËL

— *On Criticism*. London/New York: Routledge, 2009.

CHOUILLET, JACQUES

— „Commentaire: La promenade Vernet“, in: *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, Nr. 2 (1987), S. 123–163.

CLARK, T. J.

— „Das Ende der Anti-Ästhetik“, in: *Texte zur Kunst*, Nr. 81 (2011), S. 105–111.

- *Farewell to an Idea: Episodes from a History of Modernism*. New Haven/London: Yale University Press, 1999.

COLARD, JEAN-MAX

- „Quand la littérature fait exposition“, in: *La Littérature Exposée. Les écritures contemporaines hors du livres. Littérature*, Nr. 160/4 (2010), S. 74–88.
- „The Novel as an Exhibition, the Exhibition as a Novel“, in: *cura*, Nr. 15 (2013), S. 62–65.

CONLEY, THOMAS

- „What Counts as a Topos in Contemporary Research?“, in: Thomas Schirren, Gert Ueding (Hg.), *Topik und Rhetorik. Ein interdisziplinäres Symposium (= Rhetorik-Forschungen, Bd. 13)*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2000, S. 579–585.

CRANE, DIANE

- „Reflections on the global art market. Implications for the sociology of culture“, in: *Sociedade e Estado*, Nr. 24/2 (2009), S. 331–362.

CREISHER, ALICE; KÜMMEL, CLEMENS

- „Die Documenta 11 hat schon begonnen. Ein Interview mit Okwui Enwezor“, in: *Texte zur Kunst*, Nr. 38 (2000), S. 70–79.

CROW, THOMAS E.

- *Painters and Public Life in Eighteenth-Century Paris*. New Haven/London: Yale University Press, 1985.

DAEMMERICH, HORST S.

- *Literaturkritik in Theorie und Praxis*. München: Francke, 1974.

DANKO, Dagmar

- *Zwischen Überhöhung und Kritik. Wie Kulturtheoretiker zeitgenössische Kunst interpretieren*. Bielefeld: transcript, 2011.

DANTO, ARTHUR C.

- *Narration and Knowledge*. New York: Columbia Press, 1985.
- *The Transfiguration of the Commonplace*. Cambridge, MA/London: Harvard University Press, 1981.
- *Analytical Philosophy of History*. Cambridge: Cambridge University Press, 1968.

DÉAN, PHILIPPE

- *Diderot devant l'image*. Paris: L'Harmattan, 2000.

DE BOLLA, PETER

— *Art Matters*. Harvard University Press 2001.

DE DUVE, THIERRY

— *Kant after Duchamp*. Cambridge, MA/London: MIT Press, 1996.

— *Clement Greenberg Between The Lines. Including a Debate with Clement Greenberg*. Chicago/London: The University of Chicago Press, 1996.

DE MAN, PAUL

— „Criticism and Crisis“, in: *Blindness & Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. New York: Oxford University Press, 1971.

DELON, MICHEL

— „Carte blanche à l’imagination. Diderot et l’affirmation de l’imagination créatrice“, in: *Revue d’histoire littéraire de la France*, Nr. 111 (2011), S. 283–292.

— „Le Salon de 1767, un carrefour philosophique“, in: Denis Diderot, *Salon de 1767. Salon de 1769 (= Beaux-Arts III)*. Hg. v. Else Marie Bukdahl; Michel Delon; Annette Lorenceau, Paris: Hermann, 1990, S. 18–33.

DELON, MICHEL; DROST, WOLFGANG

— *Le Regard et l’Objet, Diderot critique d’art (= Actes du second colloque des Universités d’Orléans et de Siegen)*. Heidelberg: Carl Winter, 1989.

DEMAND, Christian

— „Kritik der Kritik der Kritik. Ein metadiagnostischer Zwischenruf in eigener Sache“, in: Harry Lehmann (Hg.), *Autonome Kunstkritik*. Berlin: Kulturverlag Kadmos, 2012, S. 63–85.

DEEPWELL, Katy

— „Art Criticism and the State of Feminist Art Criticism“, in: *Arts*, Nr. 9/1 (2020).

DERRIDA, JACQUES

— „Das Gesetz der Gattung“ [1980], in: ders., *Gestade*. Wien: Passagen, 1994, S. 245–285.

— *Grammatologie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1974.

— *L’écriture et la différence*. Paris: Gallimard, 1967.

DESNE, ROLAND

— „L’éveil du sentiment national et la critique d’art. La Font de Saint-Yenne précurseur de Diderot“, in: *La Pensée, revue du rationalisme moderne*, Nr. 73 (1957), S. 82–96.

DIETERLE, BERNARD

- *Erzählte Bilder. Zum narrativen Umgang mit Gemälden* (= *Artefakt. Schriften zur Soziosemiotik und Komparatistik*, Bd. 3). Marburg: Hitzeroth, 1988.

DIEDERICHSEN, DIEDRICH

- „Akademismus, Visualismus, Fun. Der Vortrag von Belém“, in: *Texte zur Kunst*, Nr. 44 (2002), S. 29–36.

DOUBRONSKY, SERGE

- „Nah am Text“, in: *Kultur & Gespenster: Autofiktion*, Nr. 7 (2008), S. 123–133.

NORTH, DOUGLASS

- „Five Propositions about Institutional Change“, in: Jack Knight, Itai Sened (Hg.), *Explaining Social Institutions*, Ann Arbor: University of Michigan Press, 1995, S. 15–26.

DRESDNER, ALBERT

- *Die Entstehung der Kunstkritik im Zusammenhang der Geschichte des europäischen Kunstlebens* [1915] (= *Fundus Bücher*, Bd. 152), Amsterdam/Dresden: Verlag der Kunst, 2001.

DROST, WOLFGANG

- *Der Dichter und die Kunst. Kunstkritik in Frankreich. Baudelaire, Gautier und ihre Vorläufer Diderot, Stendhal und Heine* (= *Reihe Siegen. Beiträge zur Literatur-, Sprach- und Medienwissenschaft*, Bd. 180). Heidelberg: Winter, 2019.
- „Baudelaire und die Kunstkritik“, in: Karin Westerwelle (Hg.), *Charles Baudelaire. Dichter und Kunstkritiker*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 2007, S. 189–210.

DURBIN, ANDREW

- „What Is Collected: Madame Realism“, in: Lynnee Tillman, *The Complete Madame Realism. And other Stories*. Los Angeles, Semiotext(e), 2016, S. 287–294.

EASTERLING, KELLER

- *Extrastatecraft: The Power of Infrastructure Space*. London: Verso, 2014.

ECO, UMBERTO

- *Das offene Kunstwerk*. Übers. v. Günter Memmert, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1998.

ELIAS, NORBERT

- *Über den Prozess der Zivilisation. Sozio- und psychogenetische Untersuchungen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1996.

ELKINS, JAMES

- „Series Preface“, in: Pamela M. Lee, *New Games* (Hg.), *Postmodernism After Contemporary Art* (= *Theories of Modernism and Postmodernism in the Visual Arts*, Bd. 4). London/New York: Routledge, 2013.
- *What happened to Art Criticism?* [2003]. Chicago: Prickly Paradigm Press, 2011.
- „The Absence of Judgment in Art Criticism“, in: ders./Michael Newman (Hg.), *The State of Art Criticism*. London/New York: Routledge, 2008, S. 71–96.
- *Master Narratives and Their Discontents*. London/New York: Routledge, 2006.
- „Art Criticism“, in: *The Grove Dictionary of Art*. New York: Grove Dictionaries, 1996.

ELKINS, JAMES; NEWMAN, MICHAEL (Hg.)

- *The State of Art Criticism*. London/New York: Routledge, 2008.

FAROULT, GUILLAUME; VOIRIOT, CATHERINE

- *Hubert Robert. Un peintre visionnaire 1733–1808*. Paris: Éditions du Louvre, 2016.

FERRAN, FLORENCE

- „Le genre et ses pratiques d'appropriation: l'exemple de la critique d'art en France au XVIII^e siècle“, in: Raphaël Baroni, Marielle Macé (Hg.), *Le Savoir des Genres* (= *La Licorne*, Bd. 79). Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2007, S. 261–280.
- „De quelques expérimentations littéraires de la critique d'art à sa naissance ou comment arranger le Salon selon des liaisons au goût du siècle“, in: Dominique Vaugeois (Hg.), *L'Écrit sur l'art: un genre littéraire?* (= *Figures de l'art*, Bd. 9). Pau: Presses Universitaires de Pau, 2005, S. 67–83.
- „La critique d'art par voie épistolaire et dialogique: dynamiques d'affrontement et de coopération“, in: Didier Masseur (Hg.), *Peinture, littérature et critique d'art au XVIII^e siècle* (= *Cahiers d'Histoire Culturelle*, Bd. 17). Tours: Presses Universitaires François Rabelais, 2005, S. 95–110.

FISCHER-LICHTE, ERIKA

— *Ästhetik des Performativen* [2004]. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2014.

FLECKNER, Uwe; GAEHTGENS, Thomas W. (Hg.)

— *Historienmalerei. Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren*. Band 1. Berlin: Dietrich Reimer Verlag, 1996.

FOSTER, HAL (Hg.)

— *Bad New Days: Art, Criticism, Emergency*. London/New York: Verso, 2015.

— *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture*. Seattle: Bay Press, 1983.

FRIED, MICHAEL

— *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*. Berkeley: University of California Press, 1980.

— „Thomas Couture and the Theatricalization of Action in 19th-Century French Painting“, in: *Artforum*, Nr. 8 (1970), S. 36–46.

FRIEDLÄNDER, MAX J.

— *Von Kunst und Kennerschaft* [1942]. Leipzig: Reclam, 1992.

FRIEDLAENDER, WALTER

— *Caravaggio Studies*. Princeton: Princeton University Press, 1955.

FUMAROLI, MARC

— „Critique d'art, littérature et politique à Paris. De Félibien à Baudelaire“, in: *Revue d'histoire littéraire de la France*, Nr. 111 (2011), S. 305–331.

GAMMEL, IRENE

— *Baroness Elsa. Gender, Dada, and Everyday Modernity – A Cultural Biography*. Cambridge, MA: MIT Press, 2002.

GEHLEN, ARNOLD

— *Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Ästhetik Moderner Malerei*. Frankfurt a.M.: Athenäum Verlag, 1986.

GEIER, MANFRED

— *Aufklärung: Das europäische Projekt*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2012.

GEMOLL, WILHELM; VRETSKA, KARL

— *Griechisch-deutsches Schul- und Handwörterbuch*, 10. Auflage. München: Oldenbourg Schulbuchverlag, 2012.

GEMTOU, ELENI

- „Subjectivity in Art History and Art Criticism“, in: *Rupkatha journal on interdisciplinary studies in humanities*, Nr. 2/1 (2010), S. 2–13.

GENETTE, GÉRARD

- *Einführung in den Architext* [1979]. Stuttgart: Legueil, 1990.

GERMER, STEFAN

- *Kunst – Macht – Diskurs: Die intellektuelle Karriere des André Félibien im Frankreich Louis XIV.* München: Fink, 1997.

GERMER, STEFAN; KOHLE, HUBERTUS

- „Spontaneität und Rekonstruktion: Zur Rolle, Organisationsform und Leistung der Kunstkritik im Spannungsverhältnis von Kunsttheorie und Kunstgeschichte“, in: Peter Ganz (Hg.), *Kunst und Kunsttheorie 1400–1900*. Wiesbaden: Harrassowitz, 1991, S. 287–311.

GEMSER, GERDA; WIJNBERG, NACHOEM M.

- „Adding Value to Innovation: Impressionism and the Transformation of the Selection System in Visual Arts“, in: *Organization Science*, Nr. 11/3 (2000), S. 323–329.

GIBSON-WOOD, CAROL

- *Studies in the theory of connoisseurship from Vasari to Morelli*. New York: Garland, 1988.

GOMBRICH, ERNST

- *Art and Illusion. A study in the psychology of pictorial representation*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2000.
- *The Image and the Eye: Further Studies in the Psychology of Pictorial Representation*. Oxford: Phaidon, 1982.

GOODMAN, DENA

- *The Republic of Letters: A Cultural History of the French Enlightenment*. Ithaca/London: Cornell University Press, 1996.

GOODMAN, NELSON

- *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*. Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1968.

GRAF, FRITZ

- „Ekphrasis: Die Entstehung der Gattung in der Antike“, in: Gottfried Boehm, Helmut Pfotenhauer (Hg.), *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*. München: Fink, 1995, S. 143–155.

GRASSKAMP, WALTER

- *Ein Urlaubstag im Kunstbetrieb. Bilder und Nachbilder*. Hg. v. Wolfgang Ullrich, Hamburg: Philo Fine Arts, 2010.
- *Sonderbare Museumsbesuche. Von Goethe bis Gernhardt*. München: C. H. Beck, 2006.

GRAW, ISABELLE

- *Der große Preis. Kunst zwischen Markt und Celebrity Kultur*. Köln: DuMont Buchverlag, 2008.
- „Wer bietet mit? Interview mit dem Auktionskurator Gérard Goodrow“, in: *Texte zur Kunst*, Nr. 44 (2002), S. 37–50.

GRAW, ISABELLE; MENKE, CHRISTOPH (Hg.)

- *The Value of Critique. Exploring the Interrelations of Value, Critique and Artistic Labour*. Frankfurt a.M./New York: Campus Verlag, 2019.

GREENBERG, CLEMENT

- „Modernist Painting“, in: *Arts Year Book*, Nr. 4 (1961), S. 103–108.

GROYS, BORIS

- „Critical Reflections“, in: James Elkins, Michael Newman (Hg.), *The State of Art Criticism*. London/New York: Routledge, 2008, S. 61–70.
- „Die Sprache des Geldes“, in: ders., *Topologie der Kunst*. München: Carl Hanser Verlag, 2003, S. 255–268.
- „Iconoclasm as an Artistic Device: Iconoclastic Strategies in Film“, in: Bruno Latour, Peter Weibel (Hg.), *Iconoclasm: Beyond the Image Wars in Science, Religion and Art*. Cambridge, MA: MIT Press, 2002, S. 284–285.
- „Kunstkritik als Kunst“, in: Hans Thomas (Hg.), *Die Lage der Kunst am Ende des 20. Jahrhunderts*. Dettelbach: J. H. Röhl, 1999, S. 11–24.

HAAS, GERRIT

- *Fictocritical Strategies. Subverting Textual Practices of Meaning, Other, and Self-Formation*. Bielefeld: transcript, 2017.

HABERMAS, JÜRGEN

- „Modernity – An Incomplete Project“, in: Hal Foster (Hg.), *The Anti-Aesthetic, Essays on Postmodern Culture*. Seattle, WA: Bay Press, 1983.
- *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft* [1962]. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1990.

HAMM, CLAUDIA; FINCK, SONJA

- „Selbstfiktion, Fremdfriktion und die Löcher im Text. Ein Gespräch der Übersetzerinnen von Emmanuel Carrère und Annie Ernaux“, in: *Abschied von der Fiktion? Sprache im Technischen Zeitalter*, Nr. 230/2 (2019), S. 159–170.

HARGROVE, JUNE ELLEN (Hg.)

- *The French Academy: Classicism and Its Antagonists*. Newark: University of Delaware Press, 1990.

HAUSENDORF, HEIKO; MÜLLER, MARCUS (Hg.)

- *Handbuch der Sprache in der Kunstkommunikation*. Berlin: De Gruyter, 2016.

HEFFERNAN, JAMES A.W.

- „Speaking for pictures: The rhetoric of art criticism“, in: *Word & Image*, Nr. 15/1 (1999), S. 19–33.
- *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago: Chicago University Press, 1993.

HELD, JUTTA

- „Die Pariser Académie Royale de Peinture et de Sculpture“, in: Klaus Garber, Heinz Wismann, Winfried Siebers (Hg.), *Europäische Sozietätsbewegung und demokratische Tradition. Die europäischen Akademien der Frühen Neuzeit zwischen Frührenaissance und Spätaufklärung*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1996, S. 1748–1779.

HELLINGER, ARIANE

- *Die documenta11 im Kreuzfeuer der Kritik: Konzept – Umsetzung – Bewertung*. Saarbrücken: VDM Verlag Dr. Mükker, 2007.

HONNEF, KLAUS

- *Kunstkritik heute. Texte zwischen Wertung und Werbung (= Schriften zur Kunstkritik, Bd. 18)*. Köln/Deiningen: Internationaler Kunstkritikerverband AICA, 2008.
- *Wege zur Kunstkritik. Texte zwischen Theorie und Künstlerlob (= Schriften zur Kunstkritik, Bd. 8)*. Köln/Deiningen: Internationaler Kunstkritikerverband AICA, 1999.

HUDSON, SUZANNE PERLING

- „Beauty and the status of contemporary criticism“, in: *October*, Nr. 104 (2003), S. 115–130.

HUTTER, MICHAEL; KNEBEL, CHRISTIAN; PIETZNER, GUNNAR;
SCHÄFER, MAREN

- „Two games in Town. A comparison of Dealer and Auction Prices in Contemporary Visual Arts Markets“, in: *Journal of Cultural Economics*, Nr. 31/4 (2007), S. 247–261.

IRRLITZ, GERD

- *Kant-Handbuch. Leben und Werk*. 3., überarbeitete und ergänzte Auflage, Stuttgart: J. B. Metzler, 2015.

JAEGGI, RAHEL; WESCHE, TILO (Hg.)

- *Was ist Kritik?* Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2009.

JAKOBSON, ROMAN

- „Linguistik und Poetik“ [1960], in: ders., *Poetik: Ausgewählte Aufsätze 1921–1971*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1979, S. 83–121.

JAMESON, FREDERIC

- „Foreword“, in: Jean-Francois Lyotard, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Manchester University, 1984, S. vii–xxii.
- „Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism“, in: *New Left Review*, Nr. 146 (1984), S. 85–86.

JENSEN, ANNIKA; MÜLLER-TAMM, JUTTA

- „Echte Wiener und falsche Inder. Strategien und Effekte autofiktionalen Schreibens in der Gegenwartsliteratur“, in: Martina Wagner-Egelhaaf (Hg.), *Auto(r)fiktion. Literarische Verfahren der Selbstkonstruktion*. Bielefeld: Aisthesis Verlag, 2013, S. 315–328.

JOHNSTON, JILL

- *The Disintegration of a Critic*. Hg. v. Fiona McGovern, Megan Francis Sullivan, Axel Wieder, Berlin: Sternberg Press, 2019.

JUSSEN, BERNHARD; WEIGEL, SIGRID, WILLER, STEFAN

- „Erbe, Erbschaft, Vererbung. Eine aktuelle Problemlage und ihr historischer Index“, in: dies. (Hg.), *Erbe. Übertragungskonzepte zwischen Natur und Kultur*. Berlin: Suhrkamp, 2013, S. 7–36.

JÜTTNER, SIEGFRIED

- „Die Kunstkritik Diderots (1759–1781)“, in: Helmut Koopmann, J. A. Schmoll (Hg.), *Beiträge zur Theorie der Künste im 19. Jahrhundert*, Bd. 1. Frankfurt a.M.: Klostermann, 1971, S. 13–29.

KAISER, FRANZ WILHELM; NORTH, MICHAEL (Hg.)

- *Die Geburt des Kunstmarktes. Rembrandt, Ruisdael, Van Goyen und die Kunst des Goldenen Zeitalters*. München: Hirmer, 2017.

KANT, IMMANUEL

— *Kritik der Urteilskraft* [1790]. Hamburg: Felix Meiner, 2009.

KARPIK, Lucien

— *Valuing the Unique: The Economies of Singularities*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2010.

KELLEY, MICHAEL

— *A Hunger for Aesthetics. Enacting the Demands of Art*. New York: Columbia University Press, 2012.

KERN, ANDREAS

— *Schöne Lust. Eine Theorie der ästhetischen Erfahrung nach Kant*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2000.

KERNBAUER, EVA

— *Der Platz des Publikums. Modelle für Kunstöffentlichkeit im 18. Jahrhundert*. Köln/Weimar/Wien: Böhlau, 2011.

KLINGER, CORNELIA

— „Von der Kritik an der ‚Ästhetischen Ideologie‘ über ‚cunt art‘ und ‚écriture féminine‘ zum Diskussionsstand einer feministischen Ästhetik heute“, in: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie*, Nr. 46 (1998), S. 799–822.

KLINGER, FLORIAN

— *Urteilen*. Zürich/Berlin: diaphanes, 2011.

KLUGE, DORIT

— „La genèse de la critique d'art et son impact sur la peinture“, in: A.-S. Gomez, N. Charest (Hg.), *Genres littéraires et peintures. Collection „Littératures“*. Clermont-Ferrand: Presses universitaires Blaise Pascal, 2015, S. 246–262.

— *Kritik als Spiegel der Kunst. Die Kunstreflexionen des La Font de Saint-Yenne im Kontext der Entstehung der Kunstkritik im 18. Jahrhundert* (= *Kunst- und Kulturwissenschaftliche Forschungen*, Bd. 7). Weimar: VDG, 2009.

KOCH, GEORG FRIEDRICH

— *Die Kunstaustellung. Ihre Geschichte von den Anfängen bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts*. Berlin: De Gruyter, 1967.

KÖNIG, TORSTEN

— „Transsubjektives Wissen in Naturgeschichte und Ästhetik des 18. Jahrhunderts – Buffon und Diderot“, in: Niklas Bender (Hg.), *Objektivität und literarische Objektivierung seit 1750*. Tübingen: Narr Francke, 2010, S. 17–29.

KOHLE, HUBERTUS

- *Ut pictura poesis non erit. Denis Diderots Kunstbegriff* (= *Studien zur Kunstgeschichte*, Bd. 52). Hildesheim/New York: Olms, 1989.

KOLB, Lucie

- *Studium, nicht Kritik*. Wien: transversal texts, 2017.

KORTLÄNDER, BERND

- „L'art des Salons: Heine et Diderot“, in: Ralph Häfner (Hg.), *Heinrich Heine und die Kunstkritik seiner Zeit*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, S. 153–171.

KRAUS, CHRIS

- „The New Universal“ [2014], in: dies.: *Social Practices*. Pasadena: Semiotext(e), 2018.

KRAUS, CHRIS; LOTRINGER, SYLVÈRE

- *Hatred of Capitalism. A Semiotext(e) Reader*. Cambridge, MA: MIT Press, 2002.

KRAUSS, ROSALIND E.

- „Sculpture in the Expanded Field“, in: *October*, Nr. 8 (1979), S. 31–44.
- „Notes on the Index: Seventies Art in America“, in: *October*, Nr. 3 (1977), S. 68–81.

KRAUSE-WAHL, ANTJE

- „Ein neues Format? – Kunstzeitschriften in der digitalen Kultur“, in: *Kritische Berichte*, Nr. 3 (2014), S. 68–78.

KRAY, THORNTON-D.

- „Nothing left to See. Arnold Gehlen on Why Contemporary Art Needs Commentary“, in: Josef Früchtel, Maria Moos-Grünwald (Hg.), *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft (ZAK)*, Nr. 60 (2015), S. 225–244.

KRÄMER, SYBILLE; STAHLHUT, MARCO

- „Das ‚Performative‘ als Thema der Sprach- und Kulturphilosophie“, in: Erika Fischer-Lichte (Hg.), *Theorien des Performativen. Paragana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie*, Nr. 10/1 (2001), S. 25–64.

KRUSE, CHRISTIANE

- *Welterschaffung – Kunstvernichtung*. Berlin/Boston: De Gruyter, 2020.

KÜPPER JOACHIM; MENKE, CHRISTOPH (Hg.)

- *Dimensionen ästhetischer Erfahrung*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2003.

LATOURE, BRUNO

- „Why Has Critique Run out of Steam? From Matters of Fact to Matters of Concern“, in: *Critical Inquiry*, Nr. 30 (2004), S. 225–248.

LAVEZZI, ÉLISABETH

- „Remarques sur la critique d'art au XVIIIe siècle“, in: *Revue d'histoire littéraire de la France*, Nr. 111 (2011), S. 305–331.

LEE, PAMELA M.

- *New Games: Postmodernism After Contemporary Art* (= *Theories of Modernism and Postmodernism in the Visual Arts*, Bd. 4). London/New York: Routledge, 2013.
- „Warhol and Smithson, Or The Metalogic Imagination“, in: Saul Anton, *Warhol's Dream*. Dijon/Zürich: Les presses du réel/JRP Ringier, 2007, S. 9–17.

LEHMANN, HARRY (Hg.)

- *Autonome Kunstkritik*. Berlin: Kulturverlag Kadmos, 2012.

LEHMANN, ROSAMOND (Hg.)

- *Orion. A Miscellany*. London: Nicholson & Watson, 1945.

LEVEY, MICHAEL

- *Painting & Sculpture in France 1700–1789*. New Haven/London: Yale University Press, 1993.

LICHTENSTEIN, JACQUELINE

- „Die königliche Akademie für Malerei und Bildhauerei. Erwünschte Institution oder auferlegter Befehl?“, in: Klaus Garber, Heinz Wisemann, Winfried Siebers (Hg.), *Europäische Sozietätsbewegung und demokratische Tradition. Die europäischen Akademien der Frühen Neuzeit zwischen Frührenaissance und Spätaufklärung*. Übers. v. Anke Wortmann, Berlin: De Gruyter, 1996, S. 1732–1747.

LLOYD, LIZZIE

- *Art Writing and Subjectivity: Critical Association in Art-Historical Practice*. Dissertation University Bristol, 2018.

LORD, M.G.

- „The Unconscious Never Takes a Vacation“, in: Lynnee Tillman, *The Complete Madame Realism. And other Stories*. Los Angeles, Semio-text(e), 2016, S. 9–15.

LUHMANN, NIKLAS

- *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1995.

LÜDDEMANN, STEFAN

- *Kunstkritik als Kommunikation. Vom Richterarmt zur Evaluationsagentur*. Wiesbaden: Deutscher Universitäts-Verlag, 2004.

LÜTHY, MICHAEL

- „Das Ende wovon? Kunsthistorische Anmerkungen zu Dantes These vom Ende der Kunst“, in: Christoph Menke, Juliane Rebentisch (Hg.), *Kunst. Fortschritt. Geschichte*. Berlin: Kulturverlag Kadmos, 2006, S. 57–66.

LYOTARD, JEAN-FRANÇOIS

- *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Übers. v. Brian Massumi, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.

MAJETSCHAK, STEFAN

- *Ästhetik. Zur Einführung*. Hamburg: Junius, 2007.

MALL, JAMES

- „Le Neveu De Rameau and the Idea of Genius“, in: *Eighteenth-Century Studies*, Nr. 11/1 (1977), S. 26–39.

PRIGOT, AUDE

- *Aux ignorants du 'beau mot de patroüillis', Charles-Antoine Coypel et la question du vocabulaire*. Archive ouverte HAL, 2015.

MARQUIS, ALICE GOLDFARB

- *Art czar: the rise and fall of Clement Greenberg*. Boston, MA: MFA, 2006.

MENKE, CHRISTOPH; REBENTISCH, JULIANE (Hg.)

- *Kreation und Depression. Freiheit im gegenwärtigen Kapitalismus* [2010]. Berlin: Kulturverlag Kadmos, 2016.
- *Kunst. Fortschritt. Geschichte*. Berlin: Kulturverlag Kadmos, 2006.

MENKE, CHRISTOPH

- *Kraft. Ein Grundbegriff ästhetischer Anthropologie*. Berlin: Suhrkamp, 2017.
- „The Aesthetic Critique of Judgement“, in: Daniel Birnbaum, Isabelle Graw (Hg.), *The Power of Judgement: A Debate on Aesthetic Critique*. Berlin: Sternberg Press, 2010, S. 8–29.
- „Ästhetische Subjektivität: Zu einem Grundbegriff moderner Ästhetik“, in: Gerhart von Graevenitz (Hg.), *Konzepte der Moderne*. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler, 1999, S. 593–611.
- „Subjekt, Subjektivität“, in: Karlheinz Barck u.a. (Hg.), *Ästhetische Grundbegriffe*. Stuttgart/Weimar: J.T.J. B. Metzler, 2003, S. 734–787.

METZ, MARKUS; SEESSLEN, GEORG

— *Geld frisst Kunst. Kunst frisst Geld. Ein Pamphlet*. Berlin: Suhrkamp, 2014.

MITCHELL, JULIET

— „Theory as an Object“, in: *October*, Nr. 113 (2005), S. 27–38.

MITCHELL, J. W. T.

— *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*. London/Chicago: The University of Chicago Press, 1994.

MOSKOPP, WERNER

— *Struktur und Dynamik in Kants Kritiken*. Berlin: De Gruyter, 2009.

MÜHLBACHER, MANUEL

— *Die Kraft der Figuren. Darstellungsformen der Imagination bei Shaftesbury, Condillac und Diderot*. München: Fink, 2019.

MÜLLER-JENTSCH, WALTHER

— „Kunstkritik als literarische Gattung. Gesellschaftliche Bedingungen ihrer Entstehung, Entfaltung und Krise“, in: *Berliner Journal für Soziologie*, Nr. 22/4 (2012), S. 540–568.

MUNDER, HEIKE; WUGGENIG, ULF (Hg.)

— *Das Kunstfeld – Eine Studie über Akteure und Institutionen der zeitgenössischen Kunst*, Zürich: JRP Ringier, 2012.

NAEF, MAJA

— „The State of Art Criticism, Reviewed“, in: James Elkins, Michael Newman (Hg.), *The State of Art Criticism*. London/New York: Routledge, 2008, S. 373–379.

OBRIST, HANS ULRICH

— *Interviews*, Bd. 1. Mailand: Charta, 2003.

PLETT, HEINRICH F.

— „Rhetorik der Gemeinplätze“, in: Thomas Schirren, Gert Ueding (Hg.), *Topik und Rhetorik. Ein interdisziplinäres Symposium (= Rhetorik-Forschungen, Bd. 13)*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2000, S. 223–236.

POLETTI, ANNA

— „The Anthropology of the Setup: A Conversation with Chris Kraus“, in: *Contemporary Women's Writing*, Nr. 10/1 (2016), S. 123–135.

PÖHLMANN, FERDINAND (Hg.)

- *Kindler Klassiker Philosophie. Werke aus drei Jahrtausenden*. Stuttgart: J. B. Metzler, 2016.

RANCIÈRE, JACQUES

- *Aesthetics and Its Discontents*. Übers. v. Steven Cochran, Cambridge, MA: Polity Press, 2009.
- *The Emancipated Spectator*. Übers. v. Gregory Elliott, London: Verso, 2009.

REBENTISCH, Juliane

- *Die Ästhetik der Installation*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2014.
- *Theorien der Gegenwartskunst. Zur Einführung*. Hamburg: Junius, 2013.

RICHARD, FRANCES (Hg.)

- *Joan Jonas is on our mind*. San Francisco: Wattis Institute 2017.

RECKWITZ, ANDREAS

- „Ästhetik und Gesellschaft – ein analytischer Bezugsrahmen“, in: ders., Sophia Prinz, Hilmar Schäfer (Hg.), *Ästhetik und Gesellschaft. Grundlagentexte aus Soziologie und Kulturwissenschaften*. Berlin: Suhrkamp, 2015, S. 13–54.
- *Die Erfindung der Kreativität. Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung*. Berlin: Suhrkamp, 2012.

RICKE, ROLF

- „Goldene Zeiten. Ein Interview mit Rolf Ricke von Barbara Hess“, in: *Texte zur Kunst*, Nr. 44 (2002), S. 81–89.

RÖSSLER, JOHANNES

- *Poetik der Kunstgeschichte. Anton Springer, Carl Justi und die ästhetische Konzeption der deutschen Kunstwissenschaft*. Berlin: Akademie Verlag, 2008.

RUBINSTEIN, RAPHAEL

- „A Quiet Crisis“, in: *Art in America*, Nr. 91/3 (2003).

RUFFEL, LIONEL

- *Brouhaha. Les mondes du contemporain*. Paris: Éditions Verdier, 2016.

SCHAFHAUSEN, NICOLAUS (Hg.)

- *Neue Kunstkritik. Dokumentation des Symposiums „Neue Kunstkritik“*. Frankfurter Kunstverein, 18./19. September 1999. New York: Lukas & Sternberg, 2001, S. 11–12.

SERRES, MICHEL

- *L'hermaphrodite: Sarrasine sculpteur. Précédé de Balzac: Sarrasine*. Paris: Flammarion, 1987.

SEZNEC, JEAN

- „Diderot critique d'art“, in: Jochen Schlobach, *Denis Diderot (=Wege der Forschung, Bd. 665)*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1992, S. 111–125.

SHAPIRO, GARY

- „Deaths of Art: David Carrier's Metahistory of Artwriting“, in: *Leonardo*, Nr. 25 (1992), S. 189–195.

SIEDELL, DANIEL A.

- „Contemporary Art Criticism and the Legacy of Clement Greenberg: Or, How Artwriting Earned its Good Name“, in: *The Journal of Aesthetic Education*, Nr. 36/4 (2002), S. 15–31.

SIMON, ERIKA

- „Der Schild des Achilleus“, in: Gottfried Boehm, Helmut Pfotenhauer (Hg.), *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*. München: Fink, 1995, S. 123–141.

ŠKLOVSKIJ, VIKTOR

- „Die Kunst als Verfahren“, in: Jurij Striedter (Hg.), *Russischer Formalismus: Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*. 5. Auflage, München: Fink, 1994, S. 3–35.

SMITH, Jos

- *The New Nature Writing – Rethinking the Literature of Place*. London: Bloomsbury, 2017.

SMITHSON, ROBERT SMITHSON

- „The Monuments of Passic“, in: *Artforum*, Nr. 6/4 (1967), S. 48–51.

SÖNTGEN, BEATE

- „Diderot, or the Power of Critique“, in: Isabelle Graw, Christoph Menke (Hg.), *The Value of Critique. Exploring the Interrelations of Value, Critique, and Artistic Labour*. Frankfurt a.M./New York: Campus Verlag, 2019, S. 53–72.
- „Formen der Kunstrezeption in der Moderne: Übertragung (Diderot) und Reflexion (Greenberg)“, in: Heiko Hausendorf, Markus Müller (Hg.), *Handbuch Sprache in der Kunstkommunikation (= Handbücher Sprachwissen, Bd. 16)*. Berlin: De Gruyter, 2016, S. 135–152.

- „Der Ort der Kunstkritik in der Kunstgeschichte: Eine Einleitung“, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, Heft 78 (2015), S. 9–15.
- „Distanz und Leidenschaft: Diderots Auftritte vor dem Bild“, in: Lena Bader, Georges Didi-Huberman, Johannes Grave (Hg.), *Sprechen über Bilder, Sprechen in Bildern: Studien zum Wechselverhältnis von Bild und Sprache (= Passagen/Passages, Bd. 46)*. Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2014, S. 33–50.
- „Warum Diderot? / Eine Projektskizze“, in: *Texte zur Kunst*, Nr. 90 (2013), S. 61–70.

SPENLÉ, VIRGINIE

- *Die Dresdner Gemäldegalerie und Frankreich. Der „bon goût“ im Sachsen des 18. Jahrhunderts*. Beucha: Sax-Verlag, 2008.

SPIEGL, ANDREAS

- „Eine kleine Ästhetik der Kunstkritik“, in: Nicolaus Schafhausen (Hg.), *Neue Kunstkritik*. New York: Lukas & Sternberg, 2001, S. 115–132.

STAROBINSKI, JEAN

- *Diderot, un diable de ramage*. Paris: Gallimard, 2012.
- „Diderot dans l'espace des peintres“, in: François Moureau, *Diderot et l'art de Boucher à David, Les Salons 1759–1781*. Paris: Éditions de la Réunion des Musées nationaux, 1984, S. 21–40.

STEYERL, HITO

- *Duty Free Art. Art in the Age of a Planetary Civil War*. London/New York: Verso Books, 2017.

STRUBE, WERNER

- „Kurze Geschichte des Begriffs „Kunstrichter“, in: *Archiv Für Begriffsgeschichte*, Bd. 19. Hamburg: Felix Meiner Verlag, 1975, S. 50–82.

SZÁNTÓ, ANDRÁS

- *The Visual Art Critic: A Survey of Art Critics at General-Interest News Publications in America*. New York: NAJP Columbia University, 2002.

THOMPSON, WILLIE

- *Postmodernism and History*. New York: Red Globe Press, 2004.

THRONTON, SARAH

- *Seven Days in the Art World*. New York: Norton & Company, 2009.

UEDING, GERT

- *Rhetorik des Schreibens. Eine Einführung*. Beltz: Athenäum, 1985.

ULLRICH, WOLFGANG

- *Siegerkunst. Neuer Adel, teure Lust*. Berlin: Wagenbach, 2016.
- „Autonome Kunst – eine Gefahr für die Kunstkritik?“, in: Harry Lehmann (Hg.), *Autonome Kunstkritik*. Berlin: Kulturverlag Kadmos, 2012, S. 119–138.

VELTHUIS, OLAV

- „The contemporary art market between stasis and flux“, in: Maria Lind, Olav Velthuis (Hg.), *Contemporary Art and Its Commercial Markets: A Report on Current Conditions and Future Scenarios*. Berlin: Sternberg Press, 2012, S. 17–51.

VENTURI, LIONELLO

- *Geschichte der Kunstkritik* [1936]. München: Piper, 1972.

VILA-MATAS, ENRIQUE

- *The Illogic of Kassel*. Übers. v. Anne McLean, Anna Milsom, London: Harvill Secker, 2015.

VISMANN, CORNELIA; WEITIN THOMAS (Hg.)

- *Urteilen/Entscheiden*, München: Fink, 2006.

VOGT, MARGRIT

- *Von Kunstworten und -werten. Die Entstehung der deutschen Kunstkritik in der Periode der Aufklärung*. Berlin: De Gruyter, 2010.

VOGT, TOBIAS

- „Zur Verwissenschaftlichung der Kunstkritik. Rhetorische Muster in Texten über Gegenwartskunst“, in: Beate Söntgen (Hg.), *Zeitschrift für Kunstgeschichte. Themenschwerpunkt: Der Ort der Kunstkritik in der Kunstgeschichte*, Nr. 78 (2015), S. 65–74.

VOORHOEVE, JUTTA

- „Poetik der Kunstkritik oder die romantische Kunst-Rede“, in: Josef Spiegel u. a. (Hg.), *Kunstkritik. Dokumentation der Tagung im Januar 2005 (= Transfer No. 4. Beiträge zur Kunstvermittlung)*. Schöppingen: Stiftung Künstlerdorf Schöppingen, 2006.

VOSS, JULIA

- *Hinter weißen Wänden. Behind the White Cube*. Berlin: Merve Verlag, 2015.

VOUILLOUX, BERNARD

- „La description du tableau dans les Salons de Diderot: la figure et le nom“, in: *Poétique*, Nr. 73 (1988), S. 27–50.

WARNING, RAINER

- „Goethe, Diderot und der *Neveu de Rameau*“, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, Nr. 81 (2007), S. 523–545.

WATKINS FISHER, ANNA

- „Manic Impositions: The Parasitical Art of Chris Kraus and Sophie Calle“, in: *Women's Studies Quarterly*, Nr. 40/1 (2012), S. 223–235.

WEGE, ASTRID

- „Zwischen den Stühlen? Ein Plädoyer für eine ‚kritische‘ Kunstkritik“, in: Nicolaus Schafhausen (Hg.), *Neue Kunstkritik. Dokumentation des Symposiums „Neue Kunstkritik“. Frankfurter Kunstverein, 18./19. September 1999*. New York: Lukas & Sternberg, 2001, S. 57–64.

WEITIN, THOMAS

- *Zeugenschaft. Das Recht der Literatur*. München: Fink, 2009.

WHITE, CYNTHIA A.; WHITE, HARRISON C.

- *Canvases and Careers: Institutional Change in the French Painting World*. Chicago: University of Chicago Press, 1993.

WHITE, Hayden

- „The Value of Narrativity in the Representation of Reality“, in: *Critical Inquiry*, Nr. 7/1 (1980), S. 5–27.
- *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*. Baltimore/London: Hopkins, 1978.
- *Metahistory: the historical imagination in nineteenth century Europe*. Baltimore/London: Hopkins, 1975.

WILLIAMS, RAYMOND

- „Criticism“, in: ders., *Keywords. A vocabulary of culture and society* [1976]. New York: Oxford University Press, 1983.

WILSON, NORMAN J.

- *History in crisis? Recent directions in historiography*. Upper Saddle River, NJ: Pearson Education Limited, 1999.

WOLFE, TOM

- *The Painted Word*. New York: Bantam Books, 1976.

WRIGLEY, RICHARD

- *The Origins of french art criticism. From the Ancien Régime to the Restoration*. Oxford: Clarendon Press, 1993.
- „Censorship and Anonymity in Eighteenth-Century French Art Criticism“, in: *Oxford Art Journal*, Nr. 6/2 (1983), S. 17–28.

Die Kunstkritik gilt als literarische Gattung. Doch was macht Kunstkritik literarisch? Als Antwort schlägt Christian Steinau eine nähere Betrachtung der Funktionsweisen poetischer Strategien der Kunstkritik vor. Poetische Strategien der Kunstkritik machen auf Ort und Moment des ästhetischen Urteils innerhalb kunstkritischer Texte aufmerksam. Sie ermöglichen Kritikerinnen und Kritikern die Wiedergabe ästhetischer Erfahrung sowie die Darstellung der Ambiguität ästhetischer Urteile.

Die vorliegende Arbeit schlägt vor, einen starren und hermetischen Gattungsbegriff zurückzuweisen und mit Jacques Derrida von der Kunstkritik als einem „hybriden Genre“ zu sprechen. Unter Bezugnahme literaturwissenschaftlicher Methoden werden poetische Strategien in der Auseinandersetzung mit Texten aus der Entstehungszeit der Kunstkritik in der Mitte des 18. Jahrhunderts sowie aus dem Kunstfeld der Gegenwart erarbeitet.

Christian Steinau studierte Literatur- und Staatswissenschaften in Erfurt, Lille und Berlin. Nach einem Stipendium an der Friedrich-Schlegel-Graduierten-Schule promovierte er an der LMU München im Fach Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaften im Rahmen der Nachwuchsforschungsgruppe „Kreativität und Genie“. Seit 2021 ist er Mitarbeiter am Käte Hamburger Kolleg Dis:konnektivität in Globalisierungsprozessen.

43,00 €

ISBN 978-3-487-16355-0



www.olms.de