

## Kunstkritik als Kunst

Der Kunstkritiker scheint seit langem ein legitimer Repräsentant des Kunstmilieus zu sein, wie Künstler, Kurator, Galerist oder Sammler. Wenn bei einer Ausstellungseröffnung oder einem anderen milieu-internen Ereignis ein Kunstkritiker auftaucht, fragt sich niemand: was tut der hier eigentlich? Daß über die bedeutende Kunst geschrieben werden muß, gilt als selbstverständlich. Wenn Bilder nicht mit einem Text versehen sind - im begleitenden Informationsblatt, im Katalog, in einer einschlägigen Zeitschrift oder sonstwo -, scheinen sie schutzlos, verloren und unbekleidet der Welt ausgeliefert zu sein. Bilder ohne Text wirken peinlich, wie ein nackter Mensch im öffentlichen Raum. Zumindest bedarf das Bild eines textuellen Bikinis in Form einer Unterschrift mit dem Namen des Künstlers und dem Titel des Bildes. Der lautet notfalls "ohne Titel": sozusagen "oben ohne". Nur in der häuslichen Intimität einer privaten Sammlung ist die volle Nacktheit der Kunstwerke zugelassen.

Öffentlich wird die Funktion des Kunstkritikers - oder besser gesagt, des Kunstkommentators - im wesentlichen darin gesehen, solche schützenden Textkleider für Kunstwerke anzufertigen. Es handelt sich damit von Anfang an um Texte, die nicht dazu geschrieben sind, unbedingt gelesen zu werden.

Diese Rolle des Kunstkommentars wird in der Tat völlig verkannt, wenn von ihm verlangt wird, klar und verständlich zu sein. Je hermetischer, je undurchsichtiger ein Text ist, desto besser schützt er das Kunstwerk. Die Texte, die zu transparent sind, lassen die Kunstwerke zu nackt erscheinen. Sie erfüllen ihre bekleidende, schützende Funktion nicht. Sicherlich gibt es Texte, die den Effekt einer völligen Transparenz schaffen und gerade deswegen besonders undurchsichtig wirken. Solche Texte schützen am besten. Aber sie wenden allesamt Tricks auf, die jedem Kleiderdesigner gut vertraut sind. Auf jeden Fall wäre naiv, wer versuchen würde, die kunstkommentierenden Texte wirklich zu lesen. Zum Glück kommen aber gerade im Kunstmilieu nur sehr wenige auf diese Idee. Ein intimer - wenn manchmal auch bloß antizipierter - Kontakt mit der Kunst macht eine diese Kunst bekleidende Lektüre irgendwie überflüssig.

So befindet sich der kunstkommentierende Text heute in einer konfusen Lage: Er scheint gleichzeitig unentbehrlich und überflüssig zu sein. Man weiß eigentlich nicht, was von ihm zu erwarten und zu verlangen ist - außer seiner bloßen, materiellen Präsenz. Diese Konfusion hat ihren Grund in der Entste-

lungsgeschichte der gegenwärtigen Kunstkritik, denn die aktuelle Positionierung des Kunstkritikers innerhalb des Kunstmilieus ist alles andere als selbstverständlich.

Die Figur des Kunstkritikers erscheint, wie allgemein bekannt, Ende des 18., Anfang des 19. Jahrhunderts parallel zum allmählichen Entstehen der breiten, demokratischen Öffentlichkeit. Damals wurde der Kunstkritiker allerdings nicht als Repräsentant des Kunstmilieus verstanden, sondern als dessen strenger Beobachter von außen. Seine Funktion war, die Kunstwerke im Namen des Publikums so zu begutachten und zu beurteilen, wie es jeder andere gebildete Betrachter aus seinem Kulturkreis tun würde, hätte er dafür genug Zeit und besäße er die Fähigkeit zur Formulierung. Der richtige Geschmack galt als Ausdruck des ästhetischen common sense. Der Kunstkritiker mußte die Gesetze des guten Geschmacks vertreten. Für den Künstler war er ein Richter. Sein Urteil sollte unbestechlich sein, das heißt von keiner Verpflichtung gegenüber dem Künstler geleitet, wenn es geachtet werden wollte.

Die unabhängige, kritische, ästhetisch desinteressierte Distanz zur Kunst aufzugeben hieß für den Kritiker, durch das Kunstmilieu korrumpiert zu werden und seine berufliche Pflicht zu vernachlässigen. Die eigentliche Aussage der ersten Ästhetik der Neuzeit - der kantianischen nämlich - ist das Verlangen nach einer desinteressierten Kunstkritik im Namen der Öffentlichkeit.

Dieses richterliche Ideal wurde aber von der Kunstkritik in den Zeiten der historischen Avantgarde verraten. Die Kunst der Avantgarde entzog sich bewußt dem Publikumsurteil. Sie wandte sich nicht an das Publikum, wie es tatsächlich ist, sondern an eine neue Menschheit, wie sie sein sollte - oder wenigstens könnte. Die Kunst der Avantgarde setzt zu ihrer Rezeption einen anderen, einen *neuen Menschen* voraus. Er sollte fähig sein, die verborgene Bedeutung der reinen Farben und Formen zu begreifen (Kandinsky), seine Imagination und auch seinen Alltag den strengen Gesetzen der Geometrie zu unterwerfen (Malewitsch, Mondrian, Konstruktivisten, Bauhaus) oder im Pissier ein Kunstwerk zu erkennen (Duchamp). Hiermit führt die Avantgarde in die Gesellschaft einen Bruch ein, der auf keine anderen, immer schon existierenden gesellschaftlichen Differenzen reduzierbar ist.

Diese neue, künstliche Differenz ist das eigentliche avantgardistische Kunstwerk. Jetzt ist es nicht der Betrachter, der das Kunstwerk beurteilt, sondern das Kunstwerk beurteilt - und verurteilt oftmals - sein Publikum. Man hat oft gesagt, diese Strategie der Avantgarde sei elitär. Sie ist es vielleicht. Aber es handelt sich um eine Elite, die allen gleich offen steht, weil sie alle gleichermaßen ausschließt. Auserwähltheit bedeutet hier nicht automatisch Dominanz oder gar Herrschaft. Es steht jedem Einzelnen frei, die

neuentstandenen Fronten zu wechseln, sich auf die Seite des Kunstwerks zu schlagen gegen das übrige Publikum und sich der neuen Menschheit zuzurechnen. Dies haben einige Kunstkritiker damals auch getan. Anstelle der Kunstkritik im Namen der Gesellschaft entstand dadurch die Gesellschaftskritik im Namen der Kunst. Nicht als Kunstwerk wird beurteilt, sondern dieses Kunstwerk wird als Ausgangspunkt für eine Kritik genommen, die über die Welt und die Gesellschaft richtet.

Die verworrene Lage des heutigen Kunstkritikers ist dadurch gekennzeichnet, daß er den öffentlichen Auftrag ebenso geerbt hat wie den avantgardistischen Verrat an diesem Auftrag. Er versucht ständig, die Kunst im Namen des Publikums zu beurteilen - und zugleich die Gesellschaft im Namen der Kunst zu kritisieren. Diese paradoxe Aufgabe spaltet die heutigen kunstkritischen Diskurse tief in ihrem Inneren. Und man kann fast alle diese Diskurse als Versuche lesen, die besagte Spaltung zu überwinden - oder zumindest zu kaschieren.

So wird zum Beispiel in unserer Zeit immer wieder von der Kunst verlangt, die existierenden gesellschaftlichen Differenzen zu thematisieren und sich gegen den Schein der kulturellen Homogenität zu wenden. Das klingt gewiß sehr avantgardistisch. Allerdings wird dabei vergessen, daß die Avantgarde nicht die Differenzen thematisiert hat, die immer schon in der Gesellschaft existieren, sondern neue Differenzen eingeführt hat, die es zuvor nicht gab. Unabhängig von Klasse, Rasse oder Geschlecht stand man dem Suprematismus von Malewitsch oder dem Dadaismus von Duchamp zu ihrer Zeit gleich verblüfft gegenüber. Das klassen-, rassen- und geschlechtunabhängige Nicht-Verstehen des Publikums ist das eigentlich Demokratische an den avantgardistischen Projekten. Diese Projekte waren zwar nicht imstande, alle existierenden gesellschaftlichen Differenzen aufzuheben und eine kulturelle Einheit zu schaffen. Aber sie führten Unterschiede ein, die so radikal und neu waren, daß sie alle bestehenden Unterschiede überdeterminieren konnten.

Solch radikale Differenzen wie in der Epoche der Avantgarde werden heute nicht mehr gedacht. Stattdessen verlangt man von der Kunst eine Absage an ihre modernistische "Autonomie". Sie soll zum Mittel der gesellschaftlichen Kritik werden. Dagegen ist nichts einzuwenden. Nur wird dabei unterschlagen, daß gerade die kritische Haltung durch diese Forderung entschärft, banalisiert und letztendlich unmöglich gemacht wird. Wenn die Kunst ihre autonome Fähigkeit verliert, eigene Differenzen künstlich herzustellen, verliert sie nämlich zugleich ihre Fähigkeit, die Gesellschaft, wie sie ist, radikaler Kritik zu unterziehen. Der Kunst bleibt dann nur, die Kritik zu formulieren und zu illustrieren, die die Gesellschaft

immer schon an sich selbst richtet - eigentlich eine Anbiederung an die Gesellschaft in Form von Gesellschaftskritik.

In unserer Zeit wird die Kunst dagegen meistens als eine Art gesellschaftliche Kommunikation verstanden. Dabei gilt es als selbstverständlich, daß alle Menschen unbedingt kommunizieren wollen und nach kommunikativer Anerkennung streben: Wenn die kulturellen Differenzen nicht mehr vereinheitlicht werden dürfen, dann sollen sie zumindest kommuniziert werden. Anders zu sein gilt nicht mehr als schlecht. Stattdessen gilt es aber immer noch als schlecht und asozial, sich der Kommunikation entziehen zu wollen. Selbst wenn der heutige kunstkritische Diskurs das berühmte "Andere" nicht im Sinne der bestimmten "anderen" kulturellen Identitäten, sondern als Begehren, Gewalt, Libido, als das Unbewußte, das Reale usw. versteht, wird die Kunst nach wie vor als Versuch interpretiert, dieses Andere mitzuteilen, ihm eine Stimme und eine Gestalt zu geben, es sich kommunizieren zu lassen. Auch die klassische Avantgarde oder der Surrealismus werden dadurch entschärft, daß ihnen eine ehrliche Absicht unterstellt wird, das Unbewußte zum Ausdruck zu bringen. Die Unverständlichkeit der entsprechenden Kunst für den durchschnittlichen Betrachter wird dann entschuldigt mit der Unmöglichkeit der kommunikativen Vermittlung des "radikal Anderen". Auch wenn die Kommunikation nicht zustande kommen kann, so besteht doch der Wunsch danach. Das genügt, um sie zu akzeptieren.

Jenes Andere, das sich unbedingt mitteilen will, das kommunikativ sein will, ist allerdings nicht anders genug. Die klassische Avantgarde war gerade deswegen radikal und interessant, weil sie sich der üblichen gesellschaftlichen Kommunikation bewußt entzog. Sie hat sich selbst exkommuniziert. Die "Unverständlichkeit" der Avantgarde war gewollt, nicht bloß Effekt einer kommunikativen Niederlage. Die Sprache, inklusive der visuellen Sprache, kann nämlich nicht nur als Mittel der Kommunikation benutzt werden, sondern auch als Mittel der strategisch geplanten Diskommunikation oder eben der Selbst-Exkommunikation, das heißt des gewollten Austretens aus der Gemeinschaft der Kommunizierenden. Diese Strategie der Selbst-Exkommunikation ist völlig legitim. Man kann auch eine sprachliche Barriere zwischen sich selbst und den anderen aufrichten wollen, um dadurch eine kritische Distanz zur Gesellschaft zu gewinnen. Und die Autonomie der Kunst ist nichts anderes als diese Bewegung der Selbst-Exkommunikation. Es geht dabei um das Erlangen einer Macht über die Differenzen, um die Strategie, statt alte Differenzen zu überwinden oder zu kommunizieren, neue Differenzen zu produzieren. Die Autonomie der Kunst meint keineswegs bloß einen in sich geschlossenen Kunstmarkt, noch ein besonderes Kunstsystem unter vielen anderen gesellschaftlichen Systemen, wie Niklas Luhmann es

unlängst in seinem Buch unter dem charakteristischen Titel "Kunst der Gesellschaft" behauptet hat. Die Kunst ist vielmehr durch die Fähigkeit definiert, nicht nur einen besonderen Bereich der gesellschaftlichen Aktivität zu bilden, sondern die Gesellschaft selbst zu spalten.

Der Auszug aus der gesellschaftlichen Kommunikation, den die moderne Kunst vielfach praktiziert hat, wurde ironisch oft als Eskapismus bezeichnet. Nun kehrt aber ein Eskapist immer irgendwann zurück. Rousseaus Held geht von Paris weg, wandert durch Wiesen und Felder, um dann nach Paris zurückzukommen, im Stadtzentrum die Guillotine aufzustellen und seine früheren Vorgesetzten und Kollegen zu kritisieren: Radikal zu kritisieren, das heißt ihnen die Köpfe abzuschlagen. Bei jeder ernsthaften Revolution geht es darum, die Gesellschaft, wie sie ist, durch eine neue, künstliche zu ersetzen. Die ästhetische, künstlerische Motivation spielt dabei eine entscheidende Rolle. Solche Versuche, eine neue Menschheit herzustellen, sind bis jetzt, das darf man wohl feststellen, enttäuschend ausgefallen. Das macht die Angst vieler heutiger Kritiker verständlich, die Kunst der Avantgarde überzubewerten und zu viele Hoffnungen auf sie zu setzen. Lieber will man die Avantgarde auf den Boden der Tatsachen zurückholen, sie zähmen und anbinden an die real existierenden Differenzen.

Welcher Art aber sind diese real existierenden Differenzen? Die meisten von ihnen sind durch und durch künstlich. Sie werden in unserer Zeit vor allem durch Technik und Mode eingeführt. Nur dort, wo sie bewußt strategisch produziert und etabliert werden, lebt die Tradition der Avantgarde weiter, sei es in der hohen Kunst, im Design, im Kino, in der Popmusik, in den medialen Kanälen. Erst vor kurzem entfachte das Internet eine Begeisterung, die an die Zeiten der klassischen Avantgarde denken läßt.

Die meisten der sozialen Kritiker mögen allerdings gerade diese künstlichen, technischen, modischen Unterschiede nicht, obwohl sie ihren eigenen Erfolg ebenfalls der Tatsache verdanken, daß ihr Diskurs modisch ist, zumindest bis vor kurzem war. Der kunsttheoretische Diskurs leidet vor allem daran, daß die bewußt produzierten künstlichen Differenzen so viele Jahre nach dem Aufkommen der Avantgarde immer noch unprivilegiert bleiben. Genauso wie seinerzeit den Künstlern der Avantgarde wird auch heute denjenigen, die die künstlichen ästhetischen Differenzen einführen wollen, vorgeworfen, ausschließlich von kommerzieller und strategischer Berechnung motiviert zu sein. So etwas wie Begeisterung über und Hoffnung auf das Modische, darin gar eine Chance zu sehen für eine neue und interessante gesellschaftliche Differenz, gilt der "seriösen" Theorie als unanständig. "Seriös" darf man nur über Differenzen reden, die ungewollt und aufgezwungen sind.

Wenn man dennoch über die künstlichen Differenzen redet, werden sie - im Gefolge der neuen französischen Philosophie - als unausweichlich und bedauerlich dargestellt. Im Dekonstruktivismus von Derrida lebt das Denken von der messianischen Hoffnung auf das Ereignis der realen Präsenz. Zugleich bleibt aber diese Hoffnung für immer ein großes "Vielleicht", weshalb wir uns leider unentwegt mit Künstlichem, Kodiertem usw. begnügen müssen. Für Baudrillard ist die Herrschaft des Künstlichen, des Simulakrums, eine Folge des Verschwindens der Realität, die sich entschlossen hat, uns zu verlassen - ohne weitere Hoffnung auf Rückkehr.

Infolgedessen herrscht in der neo-avantgardistischen Kunstkritik ein Ton entzückter Enttäuschung vor, einer Lust an der Niederlage, einer negativen Ekstase. Er liefert die einzig geltende Alternative zum politischen Engagement, dessen Triebkraft zunehmend das Streben nach intellektueller Gemütlichkeit wird. Wendet man sich der sogenannten sozialen Realität zu, findet man keine störende Vielfalt technisch-künstlerischer Haltungen, vielmehr eine in der Tat leicht überschaubare Zahl von Unterschieden: hier ein paar Klassen, dort ein Paar Geschlechter.

Als Grund für die zunehmende Unwilligkeit des Kritikers, sich mit bestimmten künstlerischen Positionen zu identifizieren, wird oft behauptet, wir seien am Ende der Kunstgeschichte. Wie Arthur Danto in seinem neuesten Buch "After the End of Art" argumentiert, sind alle Programme der Avantgarde, das Wesen und die Funktion der Kunst zu bestimmen, endgültig unglaubwürdig geworden. Damit wird es unmöglich, eine bestimmte Kunst theoretisch zu privilegieren, wie es die avantgardistisch denkenden Kritiker immer wieder versucht haben. Clement Greenberg nimmt im amerikanischen Kontext hier eine paradigmatische Stellung ein. Die Kunstentwicklung dieses Jahrhunderts endet in einem Pluralismus, der alles relativiert, alles zu jeder Zeit möglich macht und kein begründetes kritisches Urteil mehr erlaubt. Soweit leuchtet diese Analyse sicherlich ein. Allerdings ist der heutige Pluralismus selbst durch und durch künstlich - ein Produkt der Avantgarde, ein einziges modernes Kunstwerk, eine riesige Differenzierungsmaschine.

Hätten die Kritiker, wie etwa Greenberg, bestimmte Kunstwerke nicht zum Anlaß genommen, neue theoretische und kulturpolitische Trennungslinien zu ziehen, hätten wir heute auch keinen Kunstpluralismus, denn dieser künstlerische Pluralismus kann bestimmt nicht auf den immer schon existierenden gesellschaftlichen Pluralismus reduziert werden. Auch die Sozialkritiker der Kunst können ihre "natürlichen", oder "gesellschaftlich codierten" Unterschiede nur deswegen kunstkritisch relevant machen, weil sie diese Unterschiede wie Readymades in den modernistischen Differenzierungskontext stellen. Auch

Danto tut im Grunde das Gleiche wie Greenberg, wenn er versucht, alle theoretischen Konsequenzen aus Warhols Brillo Box zu ziehen - und dieses Kunstwerk als Anfang einer absolut neuen Ära zu denken. Er führt damit eine neue Trennungslinie in die heutige Kultur ein.

Der heutige Pluralismus bedeutet zweifellos, daß keine bestimmte Position gegenüber einer entgegengesetzten Position eindeutig privilegiert werden kann. Aber nicht alle Differenzen zwischen den Positionen sind gleichwertig. Innerhalb des heutigen Pluralismus, der sich als Summe der Differenzen präsentiert, sind einige Differenzen interessanter, relevanter, aktueller und modischer als andere. Und es lohnt sich immer, sich mit den interessanten Differenzen zu beschäftigen, welche Position man dabei auch vertritt. Und es lohnt sich noch mehr, neue interessante Differenzen zu erfinden, die den Pluralismus weiter treiben. Und da diese Differenzen rein künstlich sind, kann man nicht sagen, daß diesem Prozeß der Differenzierung ein natürliches, historisches Ende gesetzt werden kann.

Wenn der Kunstkritiker von heute oft nicht mehr bereit ist, sich für eine bestimmte Kunsthaltung restlos zu begeistern und sie theoretisch und kulturpolitisch konsequent auf die Spitze zu treiben, dann hat das mehr psychologische als theoretische Gründe: Man hat einfach wenig Lust dazu. Erstens fühlt sich der Kritiker dabei vom Künstler im Stich gelassen. Nachdem der Kritiker auf die Seite des Künstlers übergelaufen war, hätte man meinen sollen, daß ihm die Dankbarkeit des Künstlers gewiß gewesen wäre und sie Freunde geworden wären. So hat es aber nicht funktioniert. Die meisten Künstler argwöhnen, daß der Text des Kritikers das Kunstwerk weniger vor seinen Gegnern schützt als er es von seinen möglichen Verehrern isoliert. Die textliche Interpretation stellt das Werk in ein bestimmtes Licht und das schadet ihm möglicherweise und schreckt vielleicht viele Leute unnötig ab. Die strenge theoretische Eingrenzung spaltet eine mögliche Kundschaft, begrenzt den Markt und verdirbt damit dem Künstler das Geschäft. Daher sträuben sich die Künstler gegen den theoretischen Kommentar und liebäugeln mit der Hoffnung, daß das nackte Kunstwerk noch mehr Menschen verführen kann als ein mit Text bekleidetes.

In der Praxis gilt der Vorzug des Künstlers dann den möglichst vagen Formulierungen: das Werk sei "spannungsbeladen" oder "kritisch" (ohne Angabe, was, wie oder warum es kritisiert), der Künstler "dekonstruiert die sozialen Codes" oder "stellt unsere Sehgewohnheiten in Frage" oder "praktiziert eine Auseinandersetzung mit ..." (irgendetwas), usw. Oder der Künstler möchte seine persönliche Geschichte erzählen und so zeigen, was für eine empfindsame Seele er hat. Selbst höchst triviale Gegenstände, auf die sein Blick fällt, gewinnen da eine für ihn tiefe persönliche Bedeutung. In vielen Ausstellungen treibt

das den Betrachter gefühlsmäßig in die Rolle eines Sozialarbeiters oder Psychotherapeuten (nur daß dafür die entsprechende finanzielle Entschädigung ausbleibt). In den Installationen Ilya Kabakovs und - wenn auch auf andere Weise - in den Videoarbeiten Tony Ourslers wird die sich aufdrängende Künstlerseele oft parodiert. Angesichts solch bloßliegender innerer Nöte klingt dann eine so nüchterne Frage wie die nach der theoretischen Haltung des Künstlers tatsächlich beinahe unanständig.

Aber auch alle Versuche des Kritikers, sich wieder dem Publikum als Verteidiger seiner legitimen Ansprüche zu empfehlen, führen zu nichts: Der alte Verrat wird nicht verziehen. Das Publikum sieht im Kritiker nach wie vor den Insider und den PR-Agenten des Kunstbetriebs. In diesem Betrieb hat der Kritiker aber die wenigste Macht. Er kann einen Künstler weder "entdecken" noch "puschen", wie die Leute oft glauben. Er reagiert bloß auf das, was ohnehin stattfindet und immer schon stattgefunden hat. Schreibt der Kritiker für einen Katalog, wird dieser von den gleichen Leuten bestellt und bezahlt, die den Künstler ausstellen, über den er schreibt. Schreibt der Kritiker für eine Zeitschrift oder eine Zeitung, schreibt er wiederum über eine Ausstellung, von der man immer schon weiß, daß sie es verdient, erwähnt zu werden. Es bleibt dem Kritiker also gar keine reale Chance, über einen Künstler zu schreiben, wenn dieser nicht ohnehin schon etabliert ist. Seine Wertschätzung dieses Künstlers kommt also immer zu spät. Dagegen kann man vielleicht einwenden, daß der Kritiker zumindest eine negative Kritik einer Ausstellung schreiben kann. Das ist sicherlich wahr. Aber es macht keinen Unterschied. Durch die Jahrzehnte der künstlerischen Revolutionen, Bewegungen und Gegenbewegungen wurde das Publikum in diesem Jahrhundert endgültig zu der Einsicht gebracht, daß eine negative Rezension sich von einer positiven nicht unterscheidet. Vielleicht ist es sogar für einen Künstler besser, eine negative Rezension zu haben als eine positive. Wenn man heute eine Kritik liest, beachtet man nur, welcher Künstler erwähnt wird, an welcher Stelle, und wie lange er besprochen wird. Daran zeigt sich, wie wichtig der betreffende Künstler ist. Alles andere ist alles andere.

Als Reaktion auf diese frustrierende Lage herrscht in der heutigen Kunstkritik ein bitterer, enttäuschter, nihilistischer Ton, der ihren Stil eindeutig verdirbt.

Das ist schade, denn das Kunstsystem bleibt nach wie vor dennoch kein schlechter Ort für einen Schreibenden. Zwar werden die Texte, wie gesagt, meistens nicht gelesen, dafür kann man aber im Grunde alles schreiben, was man will. Unter dem Vorwand, die unterschiedlichen Kontexte des Kunstwerks zu erschließen, können die unterschiedlichsten Theorien, intellektuellen Einsätze, rhetorischen Verfahren, stilistischen Versatzstücke, wissenschaftlichen Erkenntnisse, persönlichen Geschichten und



Beispiele aus allen Lebensbereichen im gleichen Text beliebig kombiniert werden. Das ist weder im akademischen Bereich noch in den Massenmedien möglich, auf die der Schreibende in unserer Kultur sonst angewiesen ist.

Fast nirgendwo zeigt sich die reine Textualität des Textes so deutlich wie im Kunstkommmentar. Das Kunstsystem schützt den Schreibenden sowohl vor der Anforderung, den Massen der Studenten irgendwelches "Wissen" zu vermitteln, als auch davor, mit den Kommentatoren des Zeitgeschehens um Auflagen zu konkurrieren. Das Publikum innerhalb des Kunstsystems ist relativ klein. Es gibt nicht den Druck der großen Öffentlichkeit. Hinzu kommt, daß der Text nicht unbedingt die Zustimmung dieses Publikums finden muß. Gerade, wenn der Text dem Publikum unbegreiflich und befremdend bleibt, wird er als originell, vielleicht "witzig" beurteilt und als solcher gerne akzeptiert. Ein gewiß wichtiges Kriterium ist die je herrschende Mode: Mal soll man die Authentizität des Kunstwerks spüren, mal mit Derrida und Baudrillard einsehen, daß es keine Authentizität gibt; mal wird die politische Relevanz betont, mal taucht man in private Obsessionen ein. Aber auch dieses Kriterium gilt nicht streng. Es gibt immer Leute, die die aktuell herrschende Mode nicht mögen, sei es, weil sie die frühere noch mögen, weil sie auf die nächste hoffen oder aus beiden Gründen zugleich.

Der Hauptvorteil ist: der Kunstkritiker kann sich nicht irren. Sicherlich wird den Kritikern immer wieder vorgeworfen, eine bestimmte Kunst falsch eingeschätzt oder falsch interpretiert zu haben. Dieser Vorwurf ist aber unbegründet. Ein Biologe kann sich irren und einen Alligator anders beschreiben als dieser Alligator ist. Der Alligator liest auch keine kritischen Texte und bleibt deswegen in seinem Benehmen von ihnen unbeeinflusst, während der Künstler durchaus imstande ist, sich zu ändern und seine Arbeit dem theoretischen Ansatz und dem Urteil des Kritikers anzupassen. Tut der Künstler das nicht, ist es seine eigene Schuld. Wenn sich eine Kluft zwischen der Arbeit des Künstlers und dem Urteil des Kritikers auftut, kann man das nicht einfach darauf zurückführen, daß der Kritiker den Künstler nicht richtig eingeschätzt hat. Hat vielleicht umgekehrt der Künstler den Kritiker nicht richtig gelesen? Aber auch das ist nicht schlimm. Der nächste Künstler liest ihn vielleicht besser. Etwa zu behaupten, Baudelaire habe Guys, oder Greenberg habe Olitski überschätzt, wäre falsch. Denn der kritische Überschuß, den sie dabei erzeugt haben, hat seinen eigenen Wert. Er konnte andere Künstler stimulieren.

Und überhaupt: so wichtig ist es auch nicht, welche Bilder der Kunstkritiker benutzt, um die von ihm theoretisch eingeführte Differenz zu illustrieren. Wichtig ist die Differenz selbst - und sie zeigt sich nicht in den Bildern, sondern in ihrer Verwendung, einschließlich ihrer Interpretation - auch wenn ge-

wiß nicht alle Bilder gleich geeignet sind, für die Zwecke des Kritikers verwendet zu werden. An verwendbaren Illustrationen mangelt es aber nicht, weil wir heute ohnehin eine gewaltige Überproduktion von Bildern beobachten.

Auch die Künstler sehen das zunehmend ein - und beginnen zu schreiben. Die Bildproduktion dient ihnen dabei mehr als Schutz und Vorwand denn als eigentliches Ziel. Das Verhältnis zwischen Bild und Text hat sich geändert. Früher schien es wichtig zu sein, das Bild gut zu kommentieren. Heute scheint es wichtig, einen Text passend zu illustrieren. Und das zeigt: Uns interessiert nicht mehr das kommentierte Bild, sondern der illustrierte Text. Der Verrat des Kunstkritikers an den öffentlichen Kriterien des Geschmacks hat ihn zum Künstler gemacht.

Zwar ist dabei der Anspruch auf eine Meta-Ebene der Betrachtung verlorengegangen. Aber die Souveränität hat zugenommen. Die Kunstkritik ist längst zu einer eigenständigen Kunst geworden, die im Medium der Sprache mit dem heute zur Verfügung stehenden Bildfundus genauso eigenmächtig umgeht, wie es in Kunst, Kino oder Design schon längst üblich geworden ist. So vollzieht sich eine allmähliche Auslöschung der Grenze zwischen Künstler und Kunstkritiker, wie auch tendenziell die traditionellen Grenzen zwischen Künstler und Kurator und zwischen Kritiker und Kurator verschwinden. Wichtig werden nur die neuen, artifiziellen kulturpolitischen Grenzen, die in jedem einzelnen Fall absichtlich und strategisch gezogen werden.