

Kunstkritik in Theorie und Praxis

Autor(en): **Häsli, Richard**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte =
Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e
d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history**

Band (Jahr): **39 (1982)**

Heft 2: **Kunstkritik, Architekturkritik und Kunstwissenschaft in der
Schweiz**

PDF erstellt am: **19.04.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-167877>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Kunstkritik in Theorie und Praxis

von RICHARD HÄSLI

Theorie

Die folgenden Überlegungen gehen von einem Modell mit drei Positionen aus. Die erste Position bildet die Kunstkritik, die zweite die Kunstgeschichte oder Kunstwissenschaft (da über diese immer gesprochen wird, wo von Kunstkritik die Rede ist), die dritte das Medium (denn jede Kunstkritik verlangt nach dem Medium, um ihr Ziel zu erreichen). Irgendwo im Kräftefeld dieses Dreiecks befindet sich die bewegliche Position Kunst.

Je nachdem, von welcher Eckposition aus die Kunst interpretierend angegangen wird, verändern sich die Gewichte, Qualitäten und Möglichkeiten in diesem Kräftefeld. Dies ist das eine; und das andere: je deutlicher die vorhin noch ganz allgemein umschriebenen Eckpositionen benannt sind, um so mehr potenziert sich die Vielfalt der Bezüge in diesem Spannungsfeld, denn es gibt ja nicht *die* Kunstkritik, *die* Kunstwissenschaft und *das* Medium, sondern nur spezielle Ausprägungen oder Konzepte der Kunstkritik, Kunstwissenschaft und des Mediums; und die Kunstkritik hat es in erster Linie nicht mit Kunst, sondern mit bestimmten Kunstwerken zu tun. Damit nicht genug: Die durch bestimmte Auffassungen der Kunstkritik, Kunstwissenschaft und Medien potenzierte Vielfalt der Möglichkeiten potenziert sich nochmals durch die Vielfalt oder Spielart der individuellen Talente, die an dieser oder jener Eckposition tätig sind.

Zöge man für jeden dieser Bezüge Linien und differenzierte diese noch nach dem Mass ihrer Intensität, entstünde ein theoretischer Dschungel, der an Heinrich Lützelers Wort von der «grossen Verwirrung um die Kunstkritik» erinnert.

Praxis

Für die Praxis ist die Kunstkritik zunächst ein Stück Papier, in bestimmter Art beschrieben mit einem Text über ein bestimmtes Kunstthema.

Wer hat den Text verfasst? Einer, der aus Leidenschaft zur Kunst Kunstkritiker geworden ist? Oder ein Kunstkritiker, der als Kunsthistoriker ausgebildet ist? Oder ein Kunsthistoriker, der auch, nebenbei, Kunstkritiken schreibt? Kunstkritiker, Kunsthistoriker und Medientätige reagieren verschieden auf die Forderungen des Journalismus. Praktizierende und nicht-

praktizierende Kunstkritiker und Kunsthistoriker finden für ihre Anliegen gemeinsame Unterkunft in der Mitgliedschaft zur AICA (Association internationale des Critiques d'Arts), aber nur wenige erfüllen die Voraussetzungen für den Eintritt in den Verband der Schweizer Journalisten (VSJ).

Das Manuskript kann die Öffentlichkeit über das Medium der Zeitung erreichen. Unsere Betrachtungen werden sich im folgenden – der Vereinfachung halber – auf die Zeitung beschränken; noch immer ist die Zeitung das Mittel, wo die Kunstkritik am häufigsten, ausführlichsten und mit dem stärksten Aktualitätsbezug kontinuierlich an den Tag tritt. Wenn und wo die Kunstkritik nur zufällig oder sporadisch erscheinen kann, büsst sie einen Teil ihrer Wirkung ein: Die Vertrautheit eines Empfängers mit der von einem bestimmten Medium gepflegten Kunstkritik trägt wesentlich zum Verständnis ihrer Mitteilung bei; Aufmachung, Plazierung und Titel haben Informations- respektive Wertungscharakter.

Aufnahme und Veröffentlichung eines Textes hängen von verschiedenen Faktoren ab: vom Thema, von der Gestaltung und vom Umfang des Artikels; die Redaktion wird ihre Entscheidung im Rahmen ihrer Bewertungsfähigkeit, d.h. nach dem Mass ihrer Spezialisierung treffen; ihre Spezialisierung wird auch den Ausschlag geben bei der Auswahl der Mitarbeiter.

Ein erstes Gebot der Zeitung ist dasjenige der Information. Die Information über künstlerische Ereignisse oder Erscheinungen in einer Stadt, Region oder in einem Lande kann nie vollständig sein, sie wird sich stets mit einer Auswahl begnügen müssen. In dieser Auswahl manifestiert sich ein selbstdarstellerisches Element der Redaktion – sie gibt Auskunft über *ihren* Überblick und *ihre* Bewertungskategorien; andererseits ist in der von ihr getroffenen Auswahl auch ein kunstritisches Element enthalten, denn neben der Kontinuität ist es auch die Breite des kunstritisch erfassten Angebots, welche die Beziehung des Empfängers zum Medium mitträgt.

Die Kunstkritik sei, so schrieb einmal Horst Jappe, fast ganz zur Ausstellungskritik zusammengeschrumpft; korrigieren wir ergänzend: sie ist vom Ausstellungswesen sehr stark in Anspruch genommen. Vereinfacht liesse sich zwischen kunstgeschichtlichen und gegenwartsbezogenen Ausstellungen unterscheiden. Die kunstgeschichtlichen Ausstellungen werden den Kunsthistoriker mehr beschäftigen als den vorab an moderner Kunst interessierten Kunstkritiker. Der wachsende Erfolg solcher Ausstellungen mag symptomatisch sein für das

Interesse der Öffentlichkeit an geschichtlichen Darstellungen in anschaulicher Form.

Viele solcher Ausstellungen überfordern jedoch auch die meisten professionellen Kunstschreiber – mit Ausnahme des Spezialisten, der nun die Chance hat, in einer Art Wissenschaftsjournalismus Unverständliches dem Laien verständlich zu machen. Je überzeugender er das Vergangene aktualisieren kann, um so mehr wird man ihm dann Glauben schenken, wenn er bei anderer Gelegenheit die Aktualität in Verbindung mit der Vergangeheit, wenn er die Gegenwartskunst im Kontext mit der Kunstgeschichte sieht und sehen lernt.

Kunstwissenschaft schützt den Kunstkritiker allerdings nicht vor Irrtum: Es gibt weltberühmte Kunstwissenschaftler mit blamablen Bekenntnissen zu Gegenwartskünstlern; und es gibt auch (in noch grösserem Masse) Kunstkritiker mit ebenso blamablen kunstgeschichtlichen Vorstellungen. Die Kunstgeschichte hat ihre Versagerquote, und die Kunstkritik hat ihre Versagerquote.

Interessenlose Neugierde oder Parteigängertum

Die Kunstkritik, auf die sich von Seiten der Museen, Galerien und Künstlerateliers massive Interessen konzentrieren, kann ihre Vermittlertätigkeit mit interesseloser Neugierde oder parteigängerisch ausüben. Die interesselose Neugierde wird sorgfältig ihre Wahrnehmungen überdenken und möglichst anschaulich in Worte fassen; sie wird sich um Einordnung innerhalb der Gegenwartskunst und um das Aufspüren von Zusammenhängen mit der Kunst der Vergangenheit bemühen.

Zwei Traumata können den Kunstkritiker bei seiner Arbeit verfolgen: Das Trauma, vor der Nachwelt als Versager zu gelten wie seine Vorgänger im Kampf um die moderne Kunst; und das Trauma, mit fortschreitendem Alter mit der immer jünger werdenden Kunst (und ihren Kritikern) nicht Schritt halten zu können.

Solche Traumata haben schon manchen Kunstkritiker zum permanenten Ja-Sager gemacht; derart riskiert er vor der Zukunft nichts oder wenig. Dabei wäre es seine Pflicht, auch immer wieder einmal Nein zu sagen. Siegfried Melchinger hat in diesem Sinn die Kunstkritik definiert als *das Recht, öffentlich Nein sagen zu dürfen*. Nein zu 95% von all dem, was Malerei und Plastik heute hervorbringen, denn soviel ist reiner Selbst- und Publikumsbetrug; dies jedenfalls nach der an einem öffentlichen Vortrag geäußerten Meinung von Max Bill.

Der «historisierte» Kritiker aktueller Kunst kann in extremen Fällen seine Wahrnehmungen als Buchhalter weitergeben; das Buchhalterische wird ihm den Vorwurf der Neutralität oder Stillschweigen eintragen. Der extrem in der aktuellen Kunst Engagierte ist der Parteigänger. Dieser informiert nicht aus der Perspektive der Kunstgeschichte, sondern aus der Perspektive seiner Ideologie, die zugleich die Ideologie des Künstlers und Ausstellungsmachers ist. Der Kunstkritiker dieser Sorte erklärt sich als Kunstmacher; und vom Kunstmacher zum Public-

Relation-Agenten ist es nur noch ein kleiner Schritt. Je mehr er sich von der Kunstgeschichte entfernt, je mehr er sich von der Kunstwissenschaft distanziert, um so weniger Kontrollinstrumente stehen ihm für die Wertung zur Verfügung, um so enger und dünner reagiert sein Verständnis.

Der Kunstkritiker als Sprachrohr des Künstlers bestätigt die Gleichgesinnten, die andern hofft er durch seinen Enthusiasmus zu gewinnen. Mit seiner Sprachrohrarbeit mag er einige Siege erringen; doch riskiert er, wie der Hofhund vom Schlossherrn, Fusstritte der Verachtung, selbst von Seiten des Künstlers und des Museumsmannes. In «Bilder vom Maler» schrieb der Innerschweizer Martin Disler: «Wenn ich ihm [d.h. dem Künstler] die neuen Kritiken zeigte, sagte er, die schreiben alles, was ich gesagt habe.» Der Kritiker als der publizistische Laufbursche des Künstlers, der Kritiker als der Gratisanzeiger des Museumsmannes; der Museumsmann ist – eine Association besonderer Art – zugleich sein AICA-Kollege.

Moral

Spätestens hier ruft der Themenbereich Künstler, Kunstkritik und Medium dem Kapitel «Kunstkritik und Moral». Gerade heute, da massivere Interessen und mächtigere Medien denn je involviert sind, darf das Kapitel nicht übergangen werden. Alle offenen und kaschierten Formen vom Beeinflussungsversuch bis zur Bestechung des Kunstkritikers kommen vor. Der Wandschmuck im Heime, respektive der heimliche Wandschmuck manches Kunstkritikers (und Museumsmannes) ist ein beredter Verräter.

Blindnaive oder kritikerhörige Medien mischen munter mit, munterer denn je, indem sie Berichte über Ausstellungen veröffentlichen, die an solchen Ausstellungen mitbeteiligte Kunstkritiker oder die Veranstalter der Ausstellungen selbst geschrieben haben: ihren Freunden und sich selbst zuliebe und zum Lobe. So steigt – übrigens auch in der Kunstwissenschaft – die Flut des Geschriebenen und gegenseitig Abgeschriebenen mit jedem Tag, und man hätte Lust, auf der andern Seite von Max Bill, aber mit derselben kritischen Zahl im Auge, zu fragen, ob in dieser kunstkritischen Papierflut nicht auch 95% reiner Selbst- und Publikumsbetrug seien.

Fragen

Hat jede Kunst die Kunstkritik, die sie verdient? Hat jede Öffentlichkeit die Kunstkritik, die sie verdient? Kann die Kunstkritik einer Zeit nur so gut sein wie die Kunstwissenschaft dieser Zeit? Kann sie nur so gut sein wie die Kunst ihrer Zeit? Wie weit sind von entscheidender Bedeutung für die Qualität der Kunstkritik die *Persönlichkeit des Kunstkritikers*, die Fülle seines Wissens, die Intelligenz seiner Intuition, die Bildhaftigkeit und Kraft seiner Sprache?