

Wie lassen sich die Vielfalt und Vielstimmigkeit der gegenwärtigen Kunstkritik erfassen? Der Band gibt Antworten in 35 paradigmatischen Kritiken. Die Autor:innen greifen die Stimmen, Perspektiven und Schreibweisen anderer prominenter Kritiker:innen auf und entfalten in kurzen experimentellen Formen die Potenziale der Kunstkritik. Wie würde der Aufklärer Denis Diderot über eine Ausstellung der Kunst des 21. Jahrhunderts schreiben? Wie könnte eine nie geschriebene Kritik von Caroline Schlegel zu Schillers Gedichten klingen? Was erfahren wir in einer Ausstellung Gauguins mit den Werken Franz Fanons im Gepäck? Der Band schafft in fiktionalen und transhistorischen Dialogen Spielräume, in denen sich das Schreiben performativ entfaltet, in denen Identitäten entstehen, ohne festgeschrieben zu werden, in denen Urteile gefunden und situiert werden. Weit davon entfernt, in eine angebliche Krise zu verfallen, zeigt sich, wie Kunstkritik Diskurse prägen und kritisch mitgestalten kann.



INS BILD KOMMEN

Hosseini | Kipke
Kuhn | Woisnitza (Hg.)

BRILL

Anita Hosseini | Anna Kipke |
Holger Kuhn | Mimmi Woisnitza (Hg.)

INS BILD KOMMEN
Spielräume der Kunstkritik

BRILL | FINK

Wir danken für die großzügige Unterstützung der Drucklegung einer ungenannt bleiben wollenden Stifterin.

Gefördert von der VolkswagenStiftung



Für Beate Söntgen

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

Alle Rechte vorbehalten. Dieses Werk sowie einzelne Teile desselben sind urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen ist ohne vorherige schriftliche Zustimmung des Verlags nicht zulässig.

© 2023 Brill Fink, Wollmarktstraße 115, D-33098 Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe
(Koninklijke Brill NV, Leiden, Niederlande; Brill USA Inc., Boston MA, USA; Brill Asia Pte Ltd, Singapore;
Brill Deutschland GmbH, Paderborn, Deutschland; Brill Österreich GmbH, Wien, Österreich)
Koninklijke Brill NV umfasst die Imprints Brill, Brill Nijhoff, Brill Hotei, Brill Schönigh, Brill Fink,
Brill mentis, Vandenhoeck & Ruprecht, Böhlau, V&R unipress und Wageningen Academic.

www.fink.de

Einbandgestaltung: Evelyn Ziegler, München
Herstellung: Brill Deutschland GmbH, Paderborn

ISBN 978-3-7705-6799-7 (hardback)

ISBN 978-3-8467-6799-3 (e-book)



Nicolaes Maes, *Die Lauscherin*, 1657, Öl auf Leinwand, 92 × 121 cm, Dordrechts Museum, Dordrecht, gemeinfrei (aus: Wikimedia Commons).

Ins Bild kommen

Spielräume der Kunstkritik

Anita Hosseini, Anna Kipke, Holger Kuhn, Mimmi Woisnitza

Dieser Band ist ein Schreibexperiment. Sein Anliegen ist es, tradierte Bedingungen und Verfahren kunstkritischen Schreibens auf die Probe zu stellen, sie zum Vorschein zu bringen und in transhistorischer Reaktivierung neu zu situieren. Seit Jahren steht Kunstkritik selbst in der Kritik: Was kann sie angesichts diverser Paradigmenwechsel und Krisendiagnosen – auch mit Blick auf gesellschaftliche Themen – überhaupt leisten?¹ Und wie positioniert sich Kunstkritik in diesem Fragehorizont dem eigenen Gegenstand gegenüber?² Vor dem Hintergrund dieser Debatten waren die Autor:innen des vorliegenden Sammelbandes eingeladen, sich dem Stil oder der Arbeitsweise einer Kritikerin oder eines Kritikers anzunähern, diese zu adaptieren, sich mit ihr dialogisch oder widerstreitend auseinanderzusetzen oder auch sezierend in sie einzugreifen. Mit Bezug auf spezifische Gegenstände aus Malerei, Fotografie, Tanz, Installation, Ausstellungsgestaltung und Literatur werden kunstkritische Stimmen vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart aufgegriffen und tradierte, zeitgenössische und zukünftige Formen der Kunstkritik in je unterschiedlicher Art und Weise spielerisch und performativ erkundet.

Jedes kunstkritische Schreiben operiert unweigerlich mit dem Ins-Bild-Kommen, sei es explizit oder implizit, sei es passioniert oder kühl distanziert. Dabei sind stets eine Vielzahl von Rahmungen und Situierungen am Werk: Institutionelle Rahmungen, regionale, historische und diskursive Situierungen, affektive Verstrickungen, rhetorische und formale Bedingungen begründen die einzurichtende Schreibszenen, aus der heraus die Haltung zum Gegenstand ebenso zu finden ist wie der sprachliche Ton. Der Blick fokussiert entweder öffnet sich für Unbekanntes und Überraschendes. Altbekanntes bewährt sich vor dem Hintergrund von Neuem oder wird verworfen. Urteile, die rasch bei der Hand sind, werden im Prozess des Schreibens überprüft oder treten gar im Vollzug erst hervor. Sieht sich die Kritikerin in Distanz zum Gegenstand oder ist sie mit ihm verflochten? Vollzieht sich die Kritik im immanenten Modus und gewinnt ihre Kriterien aus dem kritisierten Gegenstand oder verfolgt sie im Gegensatz dazu eine dezidierte Agenda, vor der sich der Gegenstand erst einmal behaupten muss?

In der Entfaltung dieser Fragen schließen sich die Beiträge dieses Bandes dem Anliegen an, das die Kunsthistorikerin und -kritikerin Beate Söntgen in maßgeblichen Texten und Kontexten verfolgt. Unermüdlich insistiert sie auf die Notwendigkeit eines kunstkritischen Schreibens, das als reflektierende, dynamische und dialogische Praxis den betreffenden Gegenstand mitkonstituiert. Dabei führt sie ihr eigenes kunstritisches Selbstverständnis immer wieder auf die Schreibpraxis eines zentralen Protagonisten der europäischen Aufklärung zurück: Denis Diderot, der große Intellektuelle, Theatertheoretiker und Begründer einer Form der Kunstkritik, die auf Gespräch und Auseinandersetzung mit dem Bild setzt. Stets geht es Diderot um das Bild als *tableau* im Sinne eines konstellativen Gefüges, zu dem er sich als Kritiker schreibend in ein immer schon dynamisches und flüchtiges Verhältnis setzt – die Bildbetrachtung wird zur Szene. Das Im-Bild-Sein verlangt nach einem Ins-Bild-Kommen und das Vor-dem-Bild-Sein ein Vor-das-Bild-Treten.

Doch wie ist eine solche Szene bei Diderot beschaffen? Bedenkt man das von Diderot maßgeblich geprägte bürgerliche Theatermodell der „vierten Wand“ ist die Antwort schnell gefunden, die Szene scheint geschlossen:

„Man denke also, sowohl während dem Schreiben als während dem Spielen an den Zuschauer ebenso wenig, als ob gar keiner da wäre. Man stelle sich an dem äußersten Rande der Bühne eine große Mauer vor, durch die das Parterre abgesondert wird. Man spiele, als ob der Vorhang nicht aufgezo-gen würde.“³

Mit diesen Worten schließt Diderot die vierte Wand und ruft damit ein für die Moderne folgenschweres Modell des Theaters und des Bildes auf. Bildraum, Bühnenraum, ja jegliches Dispositiv der Darstellung, sie alle konstituieren sich – folgt man den Vorgaben der vierten Wand (und ignoriert den Konjunktiv) – im Modus einer fundamentalen Abgeschlossenheit. Der Rahmen vermittelt nicht zwischen dem Bild und seinem Außen, er schließt es ab. Der bürgerliche Salon bleibt von Agent:innen des Außens verschont, wird nicht zur Bühne, und der Vorhang wird gar nicht erst geöffnet. Die Vorstellung ist zu Ende, bevor sie überhaupt angefangen hat. Im Bild (sei es auf der Bühne oder auf der Leinwand) ist alles ganz bei sich, jedes Ding, jede Figur existiert nur für sich und innerhalb des Rahmens, auf der Bildfläche, im Bühnenraum. Doch wie ist eine solchermaßen geschlossene Szene überhaupt zu konstruieren? Mit welchen Verfahren und Mitteln der Darstellung wird ein solches *tableau* hergestellt und welche Möglichkeiten des Zugangs sind gegeben?

Etwas als Voyeur? So eine mögliche Antwort Diderots, die – so plump sie auf Anhieb wirkt – dennoch aufschlussreich ist: Sein erstes Theaterstück *Le fils naturel, ou les épreuves de la vertu* (1757) ist mit einer ausführlichen

Rahmenhandlung versehen, in der die Möglichkeitsbedingungen einer solchen vermeintlich geschlossenen Szene, also mithin deren Rahmungen gesetzt werden – und diese sind alles andere als geschlossen. Vielmehr zeigen sich dramatische Szenen, deren innertextueller Verfasser wie deren Betrachter:innen und schließlich Diderot selbst in komplexer Verschränkung: Der Rahmenhandlung zufolge stammt das Stück in Wirklichkeit aus der Feder eines gewissen Dorvals, der wiederum nicht nur als Autor, sondern auch als Protagonist des Stückes fungiert, bei dem es sich zudem um eine Auftragsarbeit handelt. Lysimond, der Vater Dorvals (und als Auftraggeber eine weitere Autoreninstanz), habe Dorval um den Dramentext gebeten, um eine vorgeblich authentische Begebenheit innerhalb der Familie von nun an jährlich im Kreis ebendieser wieder aufzuführen. Dabei soll sowohl der Aufführungsort immer wieder mit dem ursprünglichen Ort des Ereignisses (dem bürgerlichen Salon) ebenso zusammenfallen, wie die Schauspieler:innen mit den ursprünglichen Beteiligten. Reenactment und Ereignis sollen – bis auf den zeitlichen Verzug – identisch sein. Wie allerdings kommt nun Diderot, der bei den ursprünglichen Begebenheiten nicht dabei war, ins Bild?

„Ich fand mich ein. Ich stieg durch das Fenster in den Saal, und Dorval, der jedermann auf die Seite geschafft hatte, stellte mich in einen Winkel, wo ich, ohne gesehen zu werden, das, was nun folget, sehen und hören konnte.“⁴

Die Fiktion der vierten Wand führt also *volens nolens* zu Exzessen darstellerischer Mittel, die die Wege ins *tableau*, in die theatrale Szene, in den szenischen Text bahnen: Die Paratexte und Rahmenhandlungen vervielfältigen sich ebenso wie die Autoreninstanzen. Der ‚echte‘ Diderot maskiert sich als Dorval, der fingierte Diderot versteckt sich in einem Winkel. Wenn sich das Theaterskript als Realität ausgibt, so erscheint im Anschluss eben auch die Realität nur mehr als *scripted reality*, und hinter Diderots Maske des „guten, ehrlichen Mannes“⁵ steckt vielmehr ein mutwilliger Operator des Fingierens, der Rahmungen, Paratexte, Identitäten nicht festschreibt und abschließt, sondern verschiebt.

Jedes Innen, so ließe sich aus Diderots Modell schließen, ist auf das Außen seiner Betrachtung angewiesen, um als Inneres in Erscheinung treten zu können. Diderot steigt „durch ein Fenster“ in den Salon. Dadurch gibt er sich auch als eine Invertierung zahlreicher Bot:innenfiguren zu erkennen, die die Geschlossenheit des Interieurs insbesondere in der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts perforieren. Diese treten zumeist als Agent:innen des Außens durch Türen in ein Interieur, um eine schriftliche Botschaft hineinzutragen, während Diderot sich unbemerkt durch ein Fenster hineinstiehlt, um den

heimlich abgelaschten Dramentext mit herauszunehmen und anschließend zu schreiben. Damit setzt er sich selbst als bildinterne Schwellenfigur in Szene und ruft einen zentralen Topos der Geschichte der Malerei auf: die Sichtbarmachung darstellerischer Rahmenbedingungen im Auftritt. Prominentes Beispiel einer solchen Schwellenfigur ist der Engel der Verkündigung an Maria. Auch er tritt aus einem theologisch aufgeladenen Off in ein On, das durch diesen Moment des Eintretens eine auch aus dem Bild hinaus wirkende Inspiration erfährt. Innerbildliche Rahmen – von Fenstern, Bildern im Bild, Türen, Spiegeln – rufen pointiert die doppelte Wirkweise eines jeden Rahmens auf, der stets ein Medium sowohl des Abtrennens und Abschließens als auch des Öffnens und Verschleifens von Bild und Umraum ist. Dass dabei nicht nur die imaginierten Außenräume von Interieurs im Bild selbst aktiviert werden, sondern auch diejenigen der Betrachter:innen, darauf spielen ebenfalls in der Malerei des 17. Jahrhunderts Mägede an, die den Blick aus dem Bild heraus werfen. Die Bildgeschichte des Interieurs als eines Innenraumes, der auf einen Außenraum angewiesen ist, und diese Angewiesenheit in vielfältigen Schwellenfiguren markiert, ruft eine bildtheoretische Grundannahme in Erinnerung: Alles, was im Bild ist, muss ins Bild gekommen sein. Alles, was ins Bild kommt, ist angewiesen auf die Betrachter:innen, die dieses im Bild angelegte Erscheinen aktivieren.⁶ Diderot geht in seinen Kunstkritiken noch einen Schritt weiter, indem er das Erscheinen der Darstellung in der Betrachtung zum Ausgangspunkt seines Schreibens nimmt.

Im *Salon von 1765* widmet Diderot dem Gemälde *Coresus und Calirohe* von Jean Honoré Fragonard mehrere Seiten, einem Historien Gemälde, das die Vorgaben der vierten Wand prägnant zu bedienen scheint. Hier muss niemand mehr ins Bild kommen, „denn alle sind schon da“.⁷ Zahlreiche formale Aspekte unterstreichen die Abgeschlossenheit der Szene, beispielsweise – und mit auffälliger Penetranz – die zwei mächtigen Säulen an den Bildrändern, die jedem Fluchtversuch aus dem Bild einen steinernen Riegel vorschieben. Diderots Text allerdings erweist sich als ein Supplement. Er treibt hervor, was in dem Gemälde nur vorgeblich ausgeschlossen ist, die Auftritte und Erscheinungen nämlich, die Perforation, die jeder Szene, so abgeschlossen sie sich auch geben mag, zu Grunde liegt. Diderot fingiert seinen Salontext als einen Traumbericht, den er im fiktiven Dialog mit dem Mitherausgeber der *Correspondance littéraire*, Friedrich Melchior Grimm, entfaltet. Der Traum kettet mehrere Bühnenbilder aneinander, in denen die Vorgeschichte der Opferszene, die in Fragonards Gemälde zu sehen ist, erzählt wird. Dabei bedient sich Diderot eines für unseren Zusammenhang wichtigen Verfahrens: Jede Figur, jedes Bildelement, das im Betrachtungsakt ins Auge fällt, erhält einen Auftritt im

Traumbericht. „Zuerst erschien ein Jüngling“, „als sich endlich der Tempel vor meinen Augen öffnete“, „Ich sah nun ein junges Mädchen auftreten“⁸ etc.

Dadurch eröffnet Diderot in seinem eigenen Schreiben performativ einen sich im Moment der Betrachtung imaginativ erweiternden Bildraum. Die durch das Bild angeregte Aktivität der Einbildungskraft und die damit verbundene imaginative und affektive Hinwendung, ja Hingabe an das Bild, ist die Auszeichnung, die Diderot als kunstkritisches Urteil seinen Salonberichten einschreibt; erst im Schreibvollzug stellt sich ein solches Werturteil überhaupt ein. Über die Verkettung der somit erschriebenen Bilderreihen konstruiert Diderot den Kontext des besprochenen Sujets szenisch und oft dialogisch, wobei er stets auf die malerischen Eigenheiten verweist und über fingierte Dialoge mit Akteur:innen der Kunstwelt die besprochenen Gemälde im diskursiven und institutionellen Rahmen verortet. Diese Aspekte der Diderotschen Kunstkritik können unter dem Stichwort der „performativen Kritik“⁹ als Ausgangspunkt für ein zeitgenössisches Schreiben über Kunst dienen: von der Polyphonie der Stimmen im Dialogischen über die körperlich-sinnliche Dimension des Schreibens und der Reflexion über Kunst hin zu dem Wissen darum, dass die Form der Kritik den Gegenstand wesentlich mitkonstituiert.

Im vorliegenden Band geht es uns darum, diese Aspekte kunstkritischen Schreibens pointiert hervortreten zu lassen und vor allem die Bedingungen des Beschreibens und Darstellens, sowie ihre Mittel und Verfahren in den Vordergrund zu stellen. Das auch in Diderots Salonkritiken hervortretende Potential von Rollenwechsel, Dialog, schreibender Inszenierung und der Aneignung von Stilen stehen im Zentrum unseres Interesses. Die im Untertitel benannten *Spielräume der Kunstkritik* bieten Orte, an denen sich das performative Spiel des Schreibens entfaltet und Identitäten entstehen, ohne festgeschrieben zu werden. In ihnen können Affekte und leidenschaftliche Adressierungsweisen zugelassen werden, während auch der Ort ihrer Entstehung mit aufgezeigt und reflektiert wird. Sie ermöglichen es, Urteile zu finden und sie zugleich in ihrer Situierung kenntlich zu machen.

Ziel des Schreibexperiments ist es, die spezifischen und je situieren Darstellungsweisen des kunstkritischen Schreibens zu reflektieren und darüber hinaus die Konstitutionsbedingungen des kritisierten Gegenstandes herauszustellen. Folglich ist der Gegenstand der Kritik kein beliebiger Spielball eines rein formalen Experiments. Vielmehr konturiert jede Art kunstkritischen Schreibens ihren Gegenstand auf ganz spezifische Weise. In der Heterogenität der im Sammelband vorliegenden Beiträge rücken die Verfahren der Schreibweisen in ihrer experimentellen Anlage in den Vordergrund. Diese Verfahren zeitgenössischer Kunstkritik zur Geltung zu bringen, das ist die

experimentelle Ausgangslage für diesen Band, der zugleich auch das Potenzial des kunstkritischen Schreibens zur Untersuchung sozio-politisch-kultureller Themen und gesellschaftlicher Diskurse produktiv machen möchte.

Kunstkritik definiert sich als ins Denken gesetzte Rekonstruktion des Gegenstandes. Doch der Gegenstand in unserem Schreibexperiment ist nicht ausschließlich das künstlerische Objekt, sondern auch das kunstkritische Vorbild, das in seinem Schreiben und Auseinandersetzen mit dem jeweiligen Gegenstand und in seiner Situierung in der jeweiligen Zeit und dem jeweiligen diskursiven Umfeld zum Gegenstand zweiter Ordnung wird. Die Verschleifung und Verwebung dieser beiden Objektebenen mit dem eigenen Schreiben der Beitragenden in diesem Band erfordert eine Rahmenkonstruktion, die das In-den-Text-Kommen wiederum ermöglichen soll. Die Spielräume der Kunstkritik manifestieren sich durch Gesprächsformate sowie Aneignungs- bzw. Auseinandersetzungspraktiken, die diesen Band gliedern: 1. in einer dialogischen Form des *Ins-Gespräch-Kommens*; 2. durch Verfahren des *Adaptierens*, *Eintauchens* und *Verflüssigens*, 3. durch *Inkorporieren*, *Fingieren*, *Appropriieren*, 4. anhand von *Mischen*, *Eingreifen*, *Zitieren*, 5. durch das *Wiederlesen* von Texten und 6. durch das *Reflektieren*, *Kommentieren*.

Die Autor:innen dieses Bandes folgen der Einladung auf unterschiedliche Weise: Sie lassen ihre ‚Vorbilder‘ zu Wort kommen, indem sie sich mit ihnen unterhalten, indem sie sich von ihnen und ihren Texten inspirieren lassen, indem sie sie verkörpern und eins mit ihnen werden, indem sie ihre Ideen und Ansichten mit denen der Referenzautor:innen mischen und verweben, indem sie sie als Quellen wiederlesen und schließlich, indem sie die Widerständigkeit dieser Aufgabe offenlegen und sich auf die Funktion des Kommentars rückbeziehen. All diesen Vorgehensweisen ist jedoch gemeinsam, dass sie die Kunstkritik zu einem Interventionsraum werden lassen. Sie greifen nicht nur in kunsthistorische Narrative ein, sondern machen diese darüber hinaus für aktuelle gesellschaftliche Debatten anschlussfähig. Dadurch tragen sie die Vergangenheit in die Gegenwart oder auch die Gegenwart in die Vergangenheit. Daraus entstehen transhistorische Verbindungslinien, die nicht nur die Perspektiven der Beiträge mit deren textlichen Vorbildern verschmelzen lassen, sondern auch thematische, methodische und epistemologische Differenzen markieren. Sie bringen die oftmals fixierte, statische Position von Kritik und Gegenstand in Bewegung. Sie thematisieren das Unbehagen bei der Verschmelzung von Gegenstand und Kritik ebenso wie die Überschreitung von ästhetischen Grenzen und auktorialen Positionen und die historische oder auch zeitgenössische Bedingtheit des Blicks.

Anmerkungen

- 1 Vgl. Beate Söntgen / Julia Voss (Hg.), *Why Art Criticism? A Reader*, Berlin: Hatje Cantz, 2022.
- 2 Vgl. zu dieser Diskussion den Beitrag im vorliegenden Band von Beate Söntgen, „Im Gespräch bleiben. Notizen zur Kunstkritik“, S. 3–14.
- 3 Denis Diderot, „Von der dramatischen Dichtkunst“, in: ders., *Ästhetische Schriften*. Hg. von Friedrich Bassenge, 2 Bde., Berlin / Weimar: Aufbau-Verlag, 1967, Bd. I, S. 239–347, hier S. 284.
- 4 Denis Diderot, „Der natürliche Sohn, oder die Proben der Tugend“, in: ders., *Das Theater des Herrn Diderot*. Aus dem Französischen übersetzt von Gotthold Ephraim Lessing, Stuttgart: Reclam, 1986 [1760], S. 9–80, hier S. 13.
- 5 Denis Diderot: *Das Theater des Herrn Diderot*. Aus dem Französischen übersetzt von Gotthold Ephraim Lessing, Stuttgart: Reclam, 1986 [1760], S. 179.
- 6 Vgl. dazu und zum folgenden Absatz den Aufsatz von Beate Söntgen, „Ins Bild kommen, im Bild sein. Versuch über den Auftritt in un-/bewegten Bildern“, in: Juliane Vogel / Christopher Wild (Hg.), *Auftreten. Wege auf die Bühne*, Berlin: Theater der Zeit, 2014, S. 189–215.
- 7 Beate Söntgen, „Ins Bild kommen“, S. 199.
- 8 Denis Diderot, „Salon von 1765, XIX Fragonard“, in: ders., *Ästhetische Schriften*. Hg. von Friedrich Bassenge, 2 Bde., Berlin / Weimar: Aufbau-Verlag, 1967, Bd. I, S. 599–608, S. 601, 602 u. 603.
- 9 Beate Söntgen, „Passion, Performance and Soberness“, in: Beate Söntgen / Julia Voss (Hg.), *Why Art Criticism?*, Berlin: Hatje Cantz, 2022, S. 24–34, hier S. 25.