

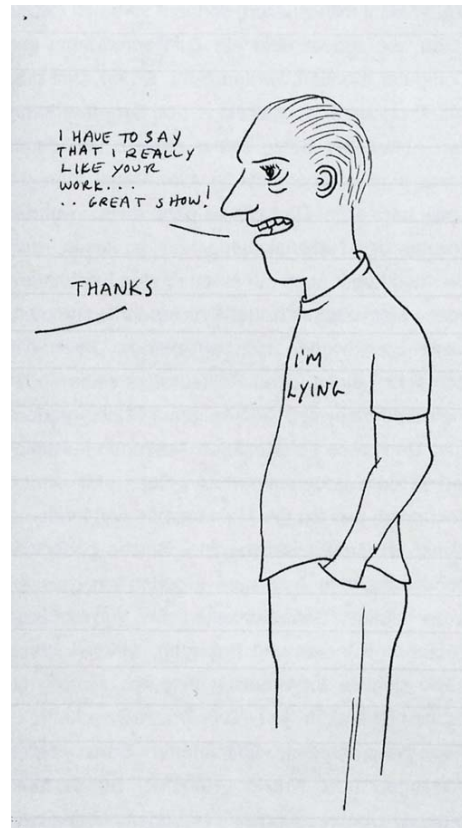
Barbara Paul

„Happy Few“ und „Blue Hour“ oder: (un-)mögliche Perspektiven in der Rede über Kunst

In ihrem Text *Glanz und Elend des Papiers* haben 1995 Alice Creischer, Roberto Ohrt und Andreas Sieckmann die dominante Rolle einer bekannten Kunstzeitschrift wie folgt charakterisiert: „Mehr als jede Akademie hat *Kunstforum* eine Mainstream-Kunstpraxis beeinflusst. Begriffe wie ‚Betriebssystem Kunst‘ oder ‚Ästhetik des Immateriellen‘ kursieren unter den Künstlern ebenso wie die Kollegenschelte: Das ist ja wie im *Kunstforum*.“¹ Diese ambivalente Einschätzung der diskursiv wirkungsmächtigen Zeitschrift *Kunstforum International* verdeutlicht gut, dass die Kunstkritik innerhalb der Institutionen des Kunstbetriebs als ebenso umstritten und komplex wie unverzichtbar gilt. Dieses Image der Kunstkritik ist nicht wirklich neu, hält sich aber bis heute ausgesprochen hartnäckig. Je nach Redeposition fällt die Kritik an der Kunstkritik als Institution unterschiedlich aus. Dabei geht es Künstlerinnen und Künstlern, dem Kunstmarkt, den Museen, dem Ausstellungsbetrieb und der Kunstwissenschaft als Disziplin oft auch um eine Aktualisierung ihrer Selbstpositionierung. Künstlerinnen und Künstler kritisieren mitunter scharf, stellen aber auch künstlerische Konterkarierungen als Institutionenkritik zur Diskussion.

Beim vorliegenden Text handelt es sich um eine für die schriftliche Fassung leicht überarbeitete und ergänzte Version meines gleichnamigen Vortrags, gehalten auf dem **Symposium *Durch die Formate. Wie die Gegenwartskunst in den Medien erscheint, konzipiert von Tom Holert und Maribel Königer, MUMOK Museum moderner Kunst, Wien, 23./24. November 2007*** (vgl. <http://www.mumok.at/programm/archiv/vortraege/vortraege-2007/durch-die-formate/>). Die gesprochene Rede wurde zum Teil beibehalten, die Argumentation insbesondere durch Anmerkungen ergänzt. Mein Dank gilt den Veranstalter/inne/n für die Einladung, den Teilnehmenden für die Diskussion.

¹ Alice Creischer, Roberto Ohrt und Andreas Sieckmann, *Glanz und Elend des Papiers*. Kunstfanzines, in: *Die Beute*, Nr. 1, Frühjahr 1995 (zitiert nach: Holger Kube Ventura, *Politische Kunst Begriffe in den 1990er Jahren im deutschsprachigen Raum*, Wien: Edition Selene 2002, S. 256, Anm. 253).



Sean Landers, *Cartoon (I' am lying)*,
1992, Tinte auf Papier, 20 x 11,5 cm
Courtesy, Andrea Rosen Gallery,
New York²

Eine besonders zugespitzte Position vertrat beispielsweise Sean Landers in seinem Cartoon “*I' am lying*” (1992), der einer größeren, den Kunstbetrieb ironisch kommentierenden Serie entstammt. Die Aufschrift auf dem T-Shirt des im Bild zu sehenden Mannes, bei dem es sich um einen Kunstkritiker handeln muss, fungiert als kontrastierendes Statement zur tatsächlich getätigten Aussage. In der Sprechblase heißt es nämlich: “I have to say that I really like your work ... great show!”³ Solch negative Charakterisierungen des Verhältnisses von Beteiligten des Kunstbetriebs mögen zwar bis heute zum Teil zutreffen, bieten jedoch keine wirkliche Grundlage für einen wechselseitigen Aus-

² Abb. aus: Ausst.-Kat. *Die Orte der Kunst. Der Kunstbetrieb als Kunstwerk*, hg. von Dietmar Elger, Sprengel Museum Hannover 1994, Ostfildern: Cantz 1994, S. 17.

³ Zum Kontext des Cartoons und weiteren Arbeiten von Sean Landers vgl. u.a. Ausst.-Kat. *Die Orte der Kunst. Der Kunstbetrieb als Kunstwerk*, hg. von Dietmar Elger, Sprengel Museum Hannover 1994, Ostfildern: Cantz 1994, besonders S. 17 und S. 41 sowie Ausst.-Kat. *Sean Landers*, hg. von Beatrix Ruf, Kunsthalle Zürich, Zürich: JRP Ringier 2004. Zur Situation der Kunstkritik vgl. ferner Maurice Bergers rhetorische und wenig schmeichelhafte Charakterisierung der Berufsgruppe der Kunstkritiker/innen: „Are critics consumer advocates, sycophants, or artists in their own right?“, in: Maurice Berger (Hg.), *The Crisis of criticism*, New York: The New Press 1998, Buchrückseite.

tausch. Als aktueller Befund lassen sich demgegenüber vielfältige mediale Realisierungen auszumachen. In Internetforen wie beispielsweise Kunst-Blog.com spielen Interdependenzen und partizipative Strukturen eine wichtige Rolle, da sie zur Ausformulierung kontinuierlich variierender kunstkritischer Standpunkte beitragen. Dies beinhaltet jedoch keine per se gleichberechtigte produktive Kommunikationsstruktur. Bei aller medialen Unterschiedlichkeit müssen meines Erachtens vielmehr die Kriterien der kunstkritischen Argumentation als kleinster gemeinsamer Nenner hervorgehoben werden, die eine immense Wirkungsmacht besitzen.

Wie also ist die von den Veranstaltenden des Symposiums *Durch die Formate* aufgeworfene Frage nach den „Formaten“ und einer etwaigen „Reformatierung“ zu interpretieren?⁴ Es kann nicht darum gehen, allgemeine prognostische Überlegungen anzustellen. Vielmehr richte ich meinen Fokus auf Kriterien, die in der aktuellen Kunstkritik Anwendung finden, um sie einer erneuten abwägenden Reflexion zu unterziehen. Die hier interessierende ‚Rede über Kunst‘ ist insofern nicht nur wörtlich gemeint, sondern zielt auf die Kunstkritik im Kontext machtpolitischer und ökonomischer Interessen als institutionalisierte Rede über Kunst. Da die Kunstkritik eine wichtige Rolle bei der Formierung und Stabilisierung des Kunstbegriffs spielt(e), lässt sich pointiert sagen, dass der kunstkritische Diskurs den Kunstbegriff im Foucaultschen Sinne kontinuierlich ‚überwacht‘.⁵

Aufgrund dieser Aussagen erwarten Sie wohl, dass ich auch meine eigene Redeposition problematisiere. Das werde ich im Folgenden gerne vermittelt anhand von fünf Thesen

⁴ Vgl. auch das an meinen Vortrag anschließende „Panel II: Reformatierung? Perspektiven der Reartikulation von Kritik und Vermittlung von Gegenwartskunst“ am Samstag, den 24. November 2007 im MUMOK Wien (vgl. Programm unter http://www.mumok.at/fileadmin/files/Downloads/pdfs/folder_formate.pdf) und Tom Holert in einem email an die Verfasserin vom 11. Juli 2007. – Zum Formatwechsel als künstlerisches Verfahren und queer-feministische (Kunst-)Wissenschaftspraxis vgl. ausführlich Barbara Paul, *FormatWechsel. Kunst, populäre Medien und Gender-Politiken / FormatChange. Art, popular media and gender politics*, Wien: Sonderzahl 2008 (Linzer Augen. Schriften des Instituts für bildende Kunst und Kulturwissenschaften der Kunstuniversität Linz, Bd. 2).

⁵ Vgl. Michel Foucault, *Überwachen und Strafe. Die Geburt des Gefängnisses*, übersetzt von Walter Seitter, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1977, 7. Aufl. 2003 (Orig: *Surveiller et punir. La naissance de la prison*, Paris: Gallimard 1975) und für die Kunst der Moderne, aber auch, so könnte man in der Übertragung sagen, der Gegenwart: Stefan Germer und Hubertus Kohle, Spontaneität und Rekonstruktion. Zur Rolle, Organisationsform und Leistung der Kunstkritik im Spannungsfeld von Kunsttheorie und Kunstgeschichte, in: Peter Ganz u.a. (Hg.), *Kunst und Kunsttheorie 1400-1900*, Wiesbaden: Harrassowitz 1991 (Wolfenbüttler Forschungen Bd. 48), S. 287-311.

tun. An dieser Stelle möchte ich jedoch zunächst den Ball der Positionierung nochmals an Tom Holert, der zusammen mit Maribel Königer das Konzept des Symposiums erarbeitet hat, zurückspielen. Holert hat nämlich in dem von Hubertus Butin 2002 herausgegebenen *DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst* den Artikel über „Kunstkritik“ verfasst und mit dem Cover der ersten Nummer von *October* mit dem programmatischen Untertitel „Art - Theory - Criticism - Politics“ bebildert.⁶ Holert spricht sich für die Kunstkritik als einen „’Diskurs zweiter Ordnung’“ aus⁷ und lehnt eine herkömmliche, da veraltete „Wunschliste“ ab, bestehend aus „Mut, Leidenschaft, die Perspektive von oben sowie Erklärung anstelle von Beschreibung“.⁸ Des Weiteren zitiert Holert die zurecht aufgestellte Forderung von Olu Oguibe, dass es die Aufgabe des Kunstkritikers ist, „’seinen Gegenstand in die Krise zu treiben’“.⁹ Diese Grundhaltung muss einhergehen mit der „permanenten Überprüfung der Prämissen der Kritik, der Infragestellung der Befangenheiten und Machtverhältnisse, die sich in jeder diskursiven Praxis verpuppen“.¹⁰ Schließlich schlussfolgert Holert: „Nur eine Kritik, die dem unangenehmen Anblick ihrer eigenen Mechanismen, Abhängigkeiten und Kunstbegriffe nicht ausweicht, verdient den Namen zu Recht.“¹¹ Als Resümee formuliert, enthält diese Aussage viel Wunschdenken, das auch heute fünf Jahre später nicht erreicht ist und wohl auch so realistischere Weise nicht erreicht werden kann. Von daher erscheint es sinnvoll, „Mechanismen, Abhängigkeiten und Kunstbegriffe“ in der Kunstkritik nochmals ein wenig genauer zu betrachten.

0. Partialität und Situiertheit von Redepositionen

Eine Grundvoraussetzung jeglichen und damit auch des kunstkritischen Argumentierens ist die Partialität und Situiertheit von Redepositionen und deren Markierung. Diese Voraussetzung, die hier deshalb auch als Punkt 0 eingeführt wird, wurde vor allem von der feministischen Theorie seit den 1980er, verstärkt seit den 1990er Jahren eingefor-

⁶ Tom Holert, Kunstkritik, in: Hubertus Butin (Hg.), *DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst*, Köln: DuMont 2002, S. 190-193 und Abb. S. 191.

⁷ Ebd., S. 190, Überlegungen von Michael Baldwin, Charles Harrison und Mel Ramsden aus dem Jahre 1981 folgend.

⁸ Ebd., S. 190.

⁹ Ebd., S. 193.

¹⁰ Ebd., S. 193.

¹¹ Ebd., S. 193.

dert. Bezogen auf Wissens- und Ordnungssysteme, auch auf Vermittlungssysteme, geht es darum, wie namentlich Donna Haraway 1988 formuliert hat, eine „partiale Perspektive“ einzunehmen und diese auch als solche kenntlich zu machen.¹² Erklärungsvorschläge und Kommentare sollten folglich keinen universellen Anspruch erheben. Eine derartige Selbstverortung charakterisiert Donna Haraway konsequenterweise als ein „situiertes Wissen“, das Paradigma der „partialen Perspektive“ als ein „Privileg“, das von der feministischen Wissenschaftskritik konstituiert wurde. Daran anknüpfend sind situierte Praxen wünschenswert, insbesondere auch von Seiten der kunstkritischen Community.

1. Informationsvermittlung plus Kommentar

Die in der Kunstkritik anzutreffenden Rhetoriken der Beurteilung, die oft mehr oder weniger unbegründet eingesetzt werden, sind vielfach problematisch. Ein (immer noch) gängiges Argumentationsmuster lautet zum Beispiel: Der Künstler A oder gelegentlich auch die Künstlerin B schafft ähnliche Kunstwerke wie X oder Y. Da Künstler/in X oder Y eine ziemlich gute Reputation im Mainstream-Kunstbetrieb besitzt, wird die Strategie der Aufwertung einzusetzen versucht. Gewinnbringender sind hingegen eine (möglichst) sachliche Informationsvermittlung und ein sich anschließender kritischer Kommentar, um die vorrangige Aufgabe eines kunstkritischen Textes, die Meinungsbildung der Lesenden zu unterstützen, zu gewährleisten.

Ein Beispiel für diese Vorgehensweise bildet etwa Antke Engels in der *Springerin* im Frühjahr 2007 erschienene Besprechung der Ausstellung *Normal Love. precarious sex, precarious work*, die von Renate Lorenz für das Künstlerhaus Bethanien in Berlin 2007 kuratiert wurde.¹³ Antke Engel benennt als wichtige Themen der Ausstellung die Verknüpfung des Feldes der Arbeit mit dem der Sexualität und die anhand von visuellen

¹² Donna Haraway, Situiertes Wissen. Die Wissenschaftsfrage im Feminismus und das Privileg einer partialen Perspektive, in: Donna Haraway, *Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen*, hg. und eingel. von Carmen Hammer und Immanuel Stieß, Frankfurt a.M./New York: Campus 1995, S. 73-97 (Original: *Situated Knowledge: The Science of Question in Feminism as a Site of Discourse on the Privilege of Partial Perspective*, in: *Feminist Studies*, Bd. 14, Nr. 3, 1988, S. 575-599).

¹³ Ausst.-Kat. *Normal Love. Precarious sex, precarious work*, hg. und kuratiert von Renate Lorenz, Künstlerhaus Bethanien 2007, Berlin: b_books 2007 und Antke Engel, *Normal Love*, in: *springerin*, Jg. XIII, Heft 2, Frühjahr 2007, S. 60-61.

Repräsentationen vorgenommene Favorisierung nicht-normativer Geschlechter und Sexualitäten. Im Kontext einer neoliberalisierten und prekarierten Arbeitswelt fragt die Kuratorin Renate Lorenz im Ausstellungskatalog nach der „Durchquerung der sozialen Hierarchien von Klasse, Geschlecht und ‚Race‘“ und inwiefern es sich dabei heutzutage im Feld der Arbeit um „eine paradoxe Anforderung“ handelt.¹⁴ Antke Engel konkretisiert anhand einzelner Kunstwerke die erprobten ‚Durchquerungen‘ von Positionalitäten. An die Thesen der Ausstellung anknüpfend, sollte diskutiert werden – und das möchte ich von meiner Seite aus kommentierend ergänzen –, welcher konkrete Gewinn sich aus einem weitergehenden Queeren von Begehrens- und Arbeitsstrukturen ziehen lässt.

2. Individualität und Originalität: Maßstab oder Dilemma?

In der heutigen Rede über Kunst wird zumindest latent, zum Teil auch explizit mit den traditionslastigen Kriterien der Individualität und Originalität operiert. Diese besaßen vor allem seit dem letzten Drittel des 19. Jahrhunderts eine besondere Relevanz, dienten sie doch ursprünglich zur Markierung einer künstlerischen, von akademischen Normen und machtpolitischen Funktionalisierung möglichst unabhängigen Position. Seit den 1960er Jahren wurden die Kriterien der Individualität und Originalität dann durch institutionenkritische Kunstwerke grundlegend problematisiert und schließlich durch die Appropriation Art ad absurdum geführt. Die heutige Funktionalisierung zielt darauf ab, positive Beurteilungen zu legitimieren. Diesem Verfahren ist zu widersprechen, da es nur vordergründig und ungeachtet historisch veränderter Kontexte mit den besagten Parametern arbeitet. Mitunter kann man sich gegenwärtig des Eindrucks nicht erwehren, dass es dabei auch um ein Mittel der Authentifizierung des Kunstkritikers bzw. der Kunstkritikerin selbst geht.

Aktuellen Diskussionsstoff bietet eines der letzten Hefte der Zeitschrift *Texte zur Kunst* vom Juni 2007, das sich unter dem Themenschwerpunkt „Kurzführer“ der Frage „Wie spricht man derzeit über/von Kunst?“ widmet.¹⁵ Die eingeladenen Kolleginnen und

¹⁴ Renate Lorenz in: Ausst.-Kat. *Normal Love. Precarious sex, precarious work*, hg. und kuratiert von ders., Künstlerhaus Bethanien 2007, Berlin: b_books 2007, S. 10 und ferner http://www.normallove.de/htm/deu_start.htm (19.10.2007).

¹⁵ *Texte zur Kunst*, Jg. 17, Juni 2007, Heft 66: *Kurzführer*, unter anderen mit Einträgen zu: Autonomie, Bespielen, Dispositiv, Einschreiben, Multitude, Spektakel, Wahrheit u.a.m.

Kollegen wählten ihr Stichwort selbst, wie das HerausgeberInnen-Team im Vorwort erläutert. Außerdem ist jeweils ein Foto der Autorin bzw. des Autors beigegeben. Besonders aufschlussreich erscheint der Eintrag zum gerade boomenden Begriff „Amazing“, der von Isabelle Graw diskutiert wird.¹⁶ Die Kunstkritikerin, die im Foto ironischerweise auf dem Boden liegend ein Buch über Rembrandts Konkurs in der Hand hält,¹⁷ versteht unter „amazing“ im Sinne eines „Kommunikationsritual[s]“ ein „kriterienlos-affirmatives Sprechen“ und „gleichzeitig den reibungslosen Ablauf von Geschäften“.¹⁸ Die Popularität des Begriffs „amazing“ interpretiert Graw als „symptomatisch für die derzeitige Abwesenheit von Kriterien“ bzw. „evaluativen“ Begriffen. Daraus schlussfolgert sie jedoch überraschenderweise nicht das „Ende der Kritik“. Vielmehr deutet sie die aktuelle „Amazing-Kultur“ dahingehend, „[...] dass auch unter den Bedingungen einer zugespitzten Definitionsmacht des Kunstmarkts ein großer Bedarf an Werturteilen besteht, wenn auch in Schrumpfform“.¹⁹ Diese „Schrumpfform“ könne „durch andere, begründetere Werturteile ersetzt werden“, während das Kürzel „amazing“ als „Leerformel“ dem „Zusammenspiel aus Marktförmigkeit und der Betonung künstlerischer Werte“ diene.²⁰ Als Kriterium einer begründeten Stellungnahme ist der Begriff „amazing“ meiner Meinung nach allerdings nicht geeignet. Daran vermag auch seine Popularität nichts ändern, ist doch dessen spezifische inhaltliche Füllung im Sinne einer Begründung unerlässlich.

Der Begriff „interessant“ verbirgt ähnliches rhetorisches und „Projektionspotential“, wie Christine Lemke ebenfalls im „Kurzführer“-Heft von *Texte zur Kunst* ausführt.²¹ Aufgrund seines „Schwellenwesen[s]“ im Sinne von „Dazwischensein“ lässt der Begriff „interessant“ „alles offen“ und macht „viele möglich“.²² Zudem wird er als „gut

¹⁶ Isabelle Graw, Amazing, in: *Texte zur Kunst*, Jg. 17, Juni 2007, Heft 66: *Kurzführer*, S. 24-28. Bis vor kurzem war noch anstelle von „amazing“ oft „that’s great“ zu hören (ebd., S. 25).

¹⁷ Ebd., S. 24. - Auf der Fotografie ist das Buch von Paul Crenshaw, *Rembrandt’s Bankruptcy. The Artist, his Patrons, and the Art Market in Seventeenth-Century Netherlands*, Cambridge u.a.: Cambridge University Press 2006 zu sehen.

¹⁸ Ebd., S. 24.

¹⁹ Ebd., S. 25.

²⁰ Ebd., S. 26.

²¹ Christine Lemke, Interessant, in: *Texte zur Kunst*, Jg. 17, Juni 2007, Heft 66: *Kurzführer*, S. 83-85.

²² Ebd., S. 83.

funktionierende soziale Chiffre“ eingesetzt,²³ auch wenn er eine Worthülse bleibt. Mit diesen und ähnlichen, vielfach ungeklärten bzw. unzulänglichen Begriffen ist schließlich ein weiteres Phänomen der Kunstkritik eng verzahnt, das Celebrity-Prinzip.

3. Zum schwierigen Umgang mit dem Celebrity-Prinzip

Da Kunst gegenwärtig „immer ‚modeförmiger‘“ zu werden scheint,²⁴ verdichtet sich auch das sog. Celebrity-Prinzip, das wesentlich sowohl durch die Definitionsmacht des Marktes als auch die lange Tradition des männlich konnotierten Künstlergenies geprägt wird. Zugespitzt lässt sich formulieren, dass Celebrities, sei es in Kunst, Mode, Politik oder Sport, einen besonderen Fokus auf medienwirksame Auftritte legen. Zudem haben sie sich entsprechend eines sich hartnäckig haltenden Stereotyps „[...] in scheinbarer Eigenverantwortlichkeit durchgeschlagen, wofür man sie beneidet, sich aber auch an ihnen orientiert. Indem man einen Menschen beneidet, [...] ist man schon nicht mehr absolut von ihm ausgeschlossen, hat man eine Beziehung zu ihm gewonnen.“²⁵

Diese Wirksamkeiten nutzt zuweilen auch die Kunstkritik, indem sie Verbindungen und Einflussnahmen zwischen Künstlern und Kritikern intentional verstärkt. Nicht unwichtig dabei ist, dass der Kunstkritik im Unterschied etwa zum Kunstmarkt ein „strukturell prekärer Status“ zu Eigen ist. „Sie stellt eine essentielle Form der Publizität für KünstlerInnen dar. Dies ist wiederum eine der Gründe dafür, warum Rezensionen- und Anzeigengeschäft trotz aller Autonomie redaktioneller Entscheidungen zusammenhängen.“²⁶

Außerdem arbeiten viele Kritiker/innen freiberuflich und/oder teilweise in prekarierten Arbeitsverhältnissen. Diese strukturellen Rahmenbedingungen lassen sich mit der von Jürgen Link kürzlich in der Zeitschrift *kultuRRevolution* formulierten Gleichung

²³ Ebd., S. 84.

²⁴ Esther Russ, Isabelle Graw und Clemens Krümmel, Vorwort, in: *Texte zur Kunst*, Jg. 13, Dezember 2004, Heft 56: *Mode*, S. 4-5, S. 5 und besonders Isabelle Graw, Der letzte Schrei. Über modeförmige Kunst und kunstförmige Mode, in: *Texte zur Kunst*, Jg. 13, Dezember 2004, Heft 56: *Mode*, S. 81-95.

²⁵ Ebd., S. 94.

²⁶ Sabeth Buchmann, Kritik der Institutionen und/oder Institutionenkritik? (Neu-)Betrachtung eines historischen Dilemmas (2005), Beitrag auf der Tagung „Ist die Kunstkritik zu Ende?“, Donau-Universität Krems, Österreich, 29.10.2005, http://www.donau-uni.ac.at/imperia/md/content/campuscultur/kritik_der_institutionen_und_oder_institutionskritik.pdf (15.11.2007), hier S. 5 und zur Tagung insgesamt vgl. <http://www.donau-uni.ac.at/de/service/kultur/programm/archiv/05252/index.php>.

beschreiben: „Flexibilisierung minus Normalität gleich Prekarität“.²⁷ Dabei verbindet Jürgen Link vor allem zwei Überlegungen: zum einen die Herstellung sozialer Normalität anhand von Regulierungen, zum anderen Flexibilisierungen, die Diskontinuitäten und ferner Prekarisierungen bewirken. Die konkrete soziale Situation und kulturelle Positioniertheit bilden nicht selten eine wesentliche Voraussetzung für den Ein- oder Ausschluss von Künstler/inne/n in die kunstkritische und -historische Diskussion.

4. Wider der (engstirnigen) Kanonbildung

Die Mechanismen der Kanonbildung setzen bekanntlich mit der Kunstkritik und der von ihr besprochenen Kunstereignisse ein. Kanonisierungen sind in der Wissenschaft als Systematisierungsinstrument in Maßen notwendig, sollten jedoch stets nur insoweit Einsatz finden, als sie auch einer kontinuierlichen intensiven Reflexion unterzogen werden. In der Praxis sind hier regelmäßig Defizite zu beklagen. Dabei ist auch der Faktor der Potenzierung zu berücksichtigen, erfährt doch die Hierarchisierung und Ausgrenzung von Kunst durch die Disziplin Kunstgeschichte als Institution, die manche Beurteilung aus der Kunstkritik offenbar zu unreflektiert übernimmt, in der Regel eine weitere, nicht unerhebliche Steigerung. So sind oft geschlechterpolitisch bedingte Diskriminierungen ebenso virulent wie ethnisch begründete Exklusionen. Überhaupt gilt es, abseits von Engstirnigkeiten binäre Klassifizierungs- und Ordnungsparameter wie weiblich - männlich, weiß - schwarz, jung - alt usw. zugunsten von begründeten Ausdifferenzierungen endlich abzuschaffen.

Im deutschsprachigen Raum wurde viel vom und über den „Kunstsommer 2007“ gesprochen (documenta 12, Skulptur-Projekte Münster etc.). Mit Blick auf die USA hätte man auch vom „feministischen Kunstsommer“ sprechen können, denkt man allein an die zwei umfangreichen Ausstellungen *WACK! Art and the Feminist Revolution* im Museum of Contemporary Art, Los Angeles, und *Global Feminisms. New Directions in Contemporary Art* im Brooklyn Museum, New York, die das Zusammenwirken von Kunst und feministischer Revolution für die Zeit von 1965 bis 1980 thematisierten bzw. feministische Kunst aus weltweit unterschiedlichen kulturellen Zusammenhängen seit

²⁷ Jürgen Link, Flexibilisierung minus Normalität gleich Prekariat, in: *kultuRRevolution. Zeitschrift für angewandte diskurstheorie*, Nr. 52, 1/2007: Prekarität, S. 32-37.

den 1990er Jahren bis heute präsentierten.²⁸ Die Zeitschrift *Art in America*, der man nicht per se ein pro-feministisches Profil nachsagen kann, hat immerhin ihr Juni/Juli-Heft 2007 schwerpunktmäßig feministischer Kunst gewidmet und auch ein entsprechendes Cover gewählt.²⁹ Innerhalb der Rezeption der Ausstellungen *WACK!* und *Global Feminisms* fällt auf, dass der Begriff Feminismus kontrovers diskutiert wird und dass für ihn mitunter nach einer eindeutigen und endgültigen Bedeutungserklärung gesucht wird. Diese Interessenslagen verweisen „[...] nicht nur darauf, wie ein sich wandelnder Begriff wie ‚Feminismus‘ seine widerständige Kraft behält, sondern auch darauf, wie er auf verschiedene Weise gegen sich selbst gekehrt werden kann, so dass er, statt Bedeutung offen zu halten, sie unbeabsichtigterweise abschließt.“³⁰ Diese problematische Engführung des Begriffs Feminismus mag zwar die Kanonbildung feministischer Kunst vordergründig begünstigen, allerdings zum Preis eines inhaltlich eingeschränkten Feminismusbegriffs.

5. Wissensproduktionen, -vermittlungen und -nutzungen

Kanonisierungen, die auf komplexen Beziehungen zwischen Kunst, Theorie und Kritik beruhen, haben eine meist nachhaltige Wirksamkeit im Feld von Wissensproduktionen, -vermittlungen und -nutzungen. Ausdifferenzierungen von Fragestellungen, Argumentationsstrategien und Zielsetzungen kommen allen Institutionen des Kunstbetriebs zugute. Deshalb muss es darum gehen, „punktuelle Allianzen mit anderen macht- und herrschaftskritischen Erkenntnisperspektiven“ zu favorisieren.³¹ Aus feministischer Sicht sind Mobilitäts- und Mobilisierungseffekte im Zuge der Transformierung von *Gender*

²⁸ Vgl. Ausst.-Kat. *WACK! Art and the Feminist Revolution*, organisiert von Cornelia Butler, hg. von Lisa Gabrielle Mark, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles 2007 (und weitere Stationen in den USA und Canada), Cambridge/MA und London: MIT Press 2007 und Ausst.-Kat. *Global Feminisms. New Directions in Contemporary Art*, hg. von Maura Reilly und Linda Nochlin, Brooklyn Museum, New York 2007, London und New York: Merrell 2007.

²⁹ *Art in America*, Juni/Juli 2007, u.a. mit Rezensionen von Nancy Princenthal, *Feminism Unbound*. „WACK! Art and the Feminist Revolution“, S. 142-152, 221 und Eleanor Heartney, *Worldwide Women*, S. 155-164.

³⁰ Johanna Burton, *Nach den Meerjungfrauen. Über „WACK! Art and the Feminist Revolution“ im MOCA, Los Angeles und „Global Feminisms: New Directions in Contemporary Art“*, Brooklyn Museum, New York, in: *Texte zur Kunst*, Jg. 17, Sept. 2007, Heft 67, S. 295-301, S. 297.

³¹ Sabine Hark und Gabriele Dietze, *Unfehlbare Kategorie? - Einleitung*, in: Gabriele Dietze und Sabine Hark (Hg.), *Gender kontrovers. Genealogien und Grenzen einer Kategorie*, Königstein/Taunus: Ulrike Helmer 2006, S. 9-18, S. 12.

als einer Struktur- zu einer (auch) Wissenskategorie, wie Sabine Hark 2005 formuliert, als „dissidente Wissenspraxis“ umzusetzen.³² Bezogen auf die Kunstkritik ist die Fokussierung auf eine inhaltliche Argumentation, in der die gesellschaftspolitische Relevanz in Verknüpfung mit der künstlerischen Realisierung abwägend erörtert wird, mehr als wünschenswert.

Es steht selbstverständlich außer Frage, dass nicht nur die am Eröffnungsabend während der „Blue Hour“ geäußerten Argumentationen zählen. Auch die Adressierung gilt nicht nur einigen Auserlesenen, den „Happy Few“, die an der Eröffnung in einer Galerie teilnehmen. Die öffentliche und dann veröffentlichte Rede über (neue) Kunst setzt jedoch im Kontext von Ausstellungseröffnungen ein. Von daher ist die Begründetheit bzw. Unbegründetheit der Aussage „great show“, wie es Sean Landers in seinem Cartoon des Jahres 1992 thematisierte, nicht ganz unwichtig, ebenso wie die Frage, ob es sich hierbei, den Kunstbetrieb konterkarierend, tatsächlich um eine Lüge handelt – oder: Ist dies etwa schon der Anfang und/oder das Ende der gewünschten und/oder gefürchteten Reformatierung?

Wien, 24. November 2007

³² Vgl. dazu ausführlich Sabine Hark, *Dissidente Partizipation. Eine Diskursgeschichte des Feminismus*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 2005, S. 395 und öfter.