

# Gemalte Antikritik.

## Zu bildkünstlerischen Reaktionsweisen auf die Kunstkritik

von Petra Kunzelmann

Sachlich falsche und dem Stil nach unangemessene Kritik wurde seit jeher von der Kritik der Kritik begleitet.<sup>1</sup> Zuallermeist jedoch entgegen Schriftsteller den Kritikern ihres Werkes mit schriftlichen und öffentlich vorgetragenen Antikritiken, das heißt mit einer Replik eines Autors auf eine ungünstige publizistische Bewertung eines Werkes.<sup>2</sup> In ihren anlassbedingten Antworten auf die Kritik bringen die Antikritiker die Ablehnung des kritischen Urteils zum Ausdruck und reagieren teils mit Zurechtweisung, wobei sie meistens ihren Standpunkt und teils auch ihre gegen die Kritik gerichtete geistige Grundhaltung begründen. Das antikritische Verhalten ist dabei insofern eine Strategie des Streitens, als die Künstler Position gegen eine als Provokation betrachtete kritische Beurteilung beziehen, welcher wiederum eine Provokation auf künstlerischem Feld voranging, aus der die zu reflektierende Kunst- bzw. Literaturkritik resultierte. Dem-

nach wird Streit bzw. Streiten als »wechselseitige Provokation, als Diskussion oder Debatte« aufgefasst.<sup>3</sup> Seit der Antike handelt es sich dabei um »Beiträge [...] zum Wettstreit« über die Kunstproduktion der Gegenwart.<sup>4</sup>

Dass bildende Künstler allerdings zu einer Provokation Stellung nehmen, indem sie selbst zur Feder greifen, ist ein seltenes und relativ neues Phänomen. Noch seltener kommt es vor, dass bildende Künstler als Künstler Kritik an der Kritik im Bild üben. Demgemäß beschränkte sich die Forschung bisher auf die antikritische schriftliche Praxis von bildenden Künstlern bzw. Schriftstellern.<sup>5</sup> In der bildenden Kunst war es eher üblich, mit Aufkommen der Kunstkritik die erfahrene Kritik künstlerisch in Gestalt von druckgraphischen Karikaturen zu kompensieren. Der Kunstkritiker wurde so ab Anfang des 18. Jahrhunderts zum Gegenstand künstlerischer Auseinandersetzung. Die in

1 Vgl. Haase 2001: <http://www.fachpublikationen.de/dokumente/01/1a/01010.html#top>.

2 Vgl. Denissenko 2007, S. 34.

3 Orlich 2008, S. 100.

4 Haase 2001: <http://www.fachpublikationen.de/dokumente/01/1a/01010.html#top>.

5 Siehe Fassmann 1951.

diesem Zusammenhang entstandenen Karikaturen wurden bis ins 19. Jahrhundert überwiegend anonym veröffentlicht.<sup>6</sup> Als Medium für antikritische Reaktionen wurde von den bildenden Künstlern die druckgraphische Karikatur bevorzugt, da sie sich in Form der bildlichen Satire freier bewegen konnten. Gemalte oder geklebte Varianten von Antikritiken treten sehr selten auf. Kurt Schwitters und Neo Rauch bilden in diesem Zusammenhang mit ihrem Werk insofern signifikante Positionen, als diese beiden Künstler in ihren gemalten bzw. montierten Bildwerken nicht nur gelegentlich oder einmalig die Kritiker zum Bildgegenstand machten, im Gegensatz zu einigen anderen bildenden Künstlern, die vereinzelt antikritische Bilder schufen.<sup>7</sup>

---

6 Collenberg-Plotnikov 1998, S. 126–130.

7 Eine skeptische Haltung gegenüber der Presse im Allgemeinen und gegenüber der Kunstkritik im Besonderen, die ihren Ausdruck im Bildwerk findet, ist bei einigen Malern vereinzelt anzutreffen, etwa in Raoul Hausmanns Collage *Der Kunstreporter* von 1919. Mit Mitteln der Karikatur überklebte Hausmann das Ausgangsportrait von George Grosz, den er grimassierend mit collagierten und übergroßen Augen und Mund darstellt. In seinem Berliner *Selbstbildnis, lachend* von 1911 zeigt sich Max Beckmann mit sardonischem Lächeln und signalisiert, eine Zeitung in Händen haltend, in einer Traditionslinie mit Arthur Schopenhauer und Karl Kraus unter anderem seine kritische Einstellung gegenüber der Presse. Dennoch hielt er die Kunstkritik, gleichwohl ob positiv oder negativ, für notwendig. Vgl. Goltz 1921, S. 132. Zu nennen sind beispielsweise im Zusammenhang mit gemalter Antikritik auch Martin Kippenbergers *Weißer Bilder* von 1991, eine Installation bestehend aus elf weißen Leinwänden, auf die der Künstler mit weißer Acrylfarbe Kinderkommentare zu denselben schrieb, die er zusätzlich mit der Note »sehr gut« versah. Damit spielte Kippenberger ironisch auf die

Zunächst gilt es, die kunstkritischen Prinzipien im Vergleich zu dem künstlerischen Selbstverständnis am Beispiel von Schwitters und Rauch zu beleuchten, um das Spannungsverhältnis zwischen Kritiker und Künstler zu benennen. Sodann werden bei ausgewählten, antikritisch motivierten Bildern die Reaktionsweise der Antikritiker, ihre Strategien (Bild-Schrift-Bezüge, Integration der Kritik in das eigene Werk, performative Selbstbestätigung, Gewaltandrohung oder Destruktion des Kritikers, Demonstration der angegriffenen Gestaltungsprinzipien) und Motivationen in den Blick genommen. In ihren bildkünstlerischen Antikritiken zeigen die Künstler unverhohlen ihre gegen die Kritik gerichtete Geisteshaltung und versuchen damit, Aufmerksamkeit zu generieren. Indem die produktiven Antikritiker durch den Transfer des Phänomens Kritik der Kritik auf das künstlerische Feld eine »Ausweitung der kritischen Kampfzone«<sup>8</sup> bewerkstelligen und damit der Provokation mit ihren eigenen Mitteln entgegen, legen sie ihrerseits ihre eigene Position fest.

#### Kurt Schwitters

Als Antikritiker ist Kurt Schwitters vor allem durch seine zum Teil gegen die Kunstkritik im Allgemeinen, insbesondere aber durch die gegen bestimmte Kunstkritiker gerichteten, sogenannten *Tran*-Texte und somit als antikritischer Dichter bekannt.<sup>9</sup> Die *Tran*-Texte sind eine 29 Schriften umfassende Textgrup-

---

Kunstkritik an, die Kunstwerke schulmäßig in vergleichbaren Kategorien bewertet.

8 Spoerhase 2009.

9 Vgl. Kunzelmann 2014, S. 226–359.

pe, mit der sich Schwitters in die Tradition der Antikritik aus dem Berliner *Sturm*-Kreis stellte. Bei dieser argumentativen Auseinandersetzung ging es hauptsächlich um eine Konfrontation von Avantgardekunst versus Schulästhetik.<sup>10</sup> Im Rahmen seines Kunstkonzeptes *Merz* vereinigte Schwitters mit den Mitteln der Collage bzw. Montage und unter Verwendung von kunstfremden Materialien Kunstarten und -gattungen, die zuvor streng getrennt wurden. Da in montierten Bildwerken allerdings die von der Kunstkritik geforderten Prinzipien der gestalterischen Kontingenz und Kohärenz missachtet wurden, lehnten die meisten zeitgenössischen Rezensenten die neue Kunstform ab. Schwitters wiederum erweiterte den Materialbegriff seiner Zeit um kunstkritische Elemente, übte so künstlerisch motivierte Kritik an der Kritik und erfüllte in den *Tran*-Texten seine mehrfach erhobene Forderung nach der »abstrakten Verwendung der Kritiker«<sup>11</sup> bzw. der Kunstkritik. Im bildkünstlerischen Œuvre von Schwitters hingegen gibt es wenige Werke, für die der Künstler einen antikritischen Deutungshorizont offenhält.<sup>12</sup>

Ein Bild, in dem sich lesbare Hinweise auf die Kunstkritik finden, ist die Stempelzeichnung *Der Kritiker* von 1921 (Abb. 1). In diesem figurativen Beispiel stellt Schwitters den Kunstkritiker mittels Abdrücken von

Stempeln aus dem *Sturm*-Büro in der Art des *Struwwelpeters* dar. Anstatt die Augen abzubilden, findet sich das Wort »leer« dort, wo das rechte Auge zu platzieren wäre. Auf der Stirn des Kritikers ist »voll« ebenfalls in Sütterlinschrift zu lesen. Schwitters nutzt hier Mittel der Karikatur wie etwa die Überbetonung der Kopfpattie als Zeichen für Kopflastigkeit oder die Umdeutung des Kritikers in eine verhaltensauffällige literarische Figur. Die Einbindung von Schrift ins Bild dient der Kommentierung und Auslegung von Schwitters' Meinung über die Kunstkritiker, daraus lässt sich eine satirische Anspielung auf das nicht vorhandene Sehvermögen der Kritiker bezüglich der Kunst und deren mentale Blockaden im Hinblick auf die Avantgardekunst erkennen. Denn deren Blick ist durch traditionelle Konventionen versperrt und ihr Kunstverständnis ist durch alte Kriterien besetzt.

Vermutlich wegen des häufigen Vorkommens des Schriftzuges *Herwarth Walden* in der Stempelzeichnung ist die Figur als Herwarth Walden, Leiter der Galerie *Der Sturm* und Herausgeber der gleichnamigen Zeitschrift, gedeutet worden.<sup>13</sup> Im Zusammenhang mit dem doppelt unterstrichenen Titel der Zeichnung unten rechts und dem damaligen Pressespiegel ist es allerdings ebenso wahrscheinlich, die Stempelfigur stellvertretend für die zeitgenössischen Kritiker

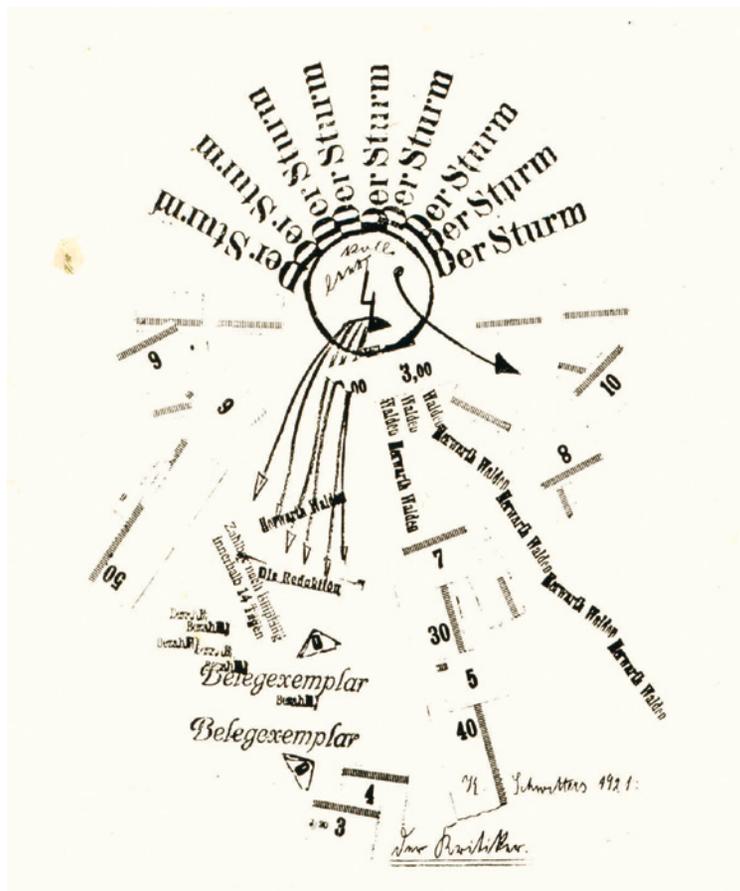
---

<sup>10</sup> Vgl. Kunzelmann 2015.

<sup>11</sup> Schwitters 2005 (01), S. 40.

<sup>12</sup> Vgl. Nill 1990, S. 283–317. Nill verfolgt in ihrer Studie einen ikonographisch-ikonologischen Ansatz bei der Analyse der Werke mit antikritischem Inhalt, während hier der Fokus eher auf oben genannte Sachverhalte gelegt wird.

<sup>13</sup> Vgl. Nill 1990, S. 285–286. In ihrer Dissertationsschrift erwägt Nill, die Figur als Herwarth Walden zu deuten, was die Rezeption des Blattes zum Teil beeinflusste. Vgl. Sprengel 1993, S. 147. In ihrer Analyse relativiert Nill allerdings auch diese Deutungsmöglichkeit, ohne damit eine rezeptionsdominierende Wirkung zu erzielen.



1. Kurt Schwitters, *Der Kritiker*, 1921, Stempelzeichnung, Farbstift, Bleistift, Stempelfarbe und Papier auf Papier, vermutlich 19 x 14,5 cm, Verbleib unbekannt.

zu sehen, die seinerzeit fast täglich in herablassender Weise über die Aktivitäten des *Sturm*-Kreises und auch Schwitters' Kunst berichteten.<sup>14</sup> Weil die meisten zeitgenössischen Kritiker Verfechter der klassischen gestalterischen Prinzipien waren, lehnten sie neue Gestaltungsweisen ebenso ab wie neue Kunstgattungen. Die Verwendung kunstfremder Materialien und die Aufgabe

organischer Repräsentationsweise, wie sie Schwitters in seinen Avantgardewerken umsetzte, wurden daher in den 1920er Jahren als mutwillige Regelverstöße wahrgenommen.

Die Physiognomie der Figur ist bereits mit dem aus der Kinderliteratur bekannten *Struwelpeter* in Verbindung gebracht worden.<sup>15</sup> Mit dieser intermedialen Verquickung spannt Schwitters einen Bogen zu einer kind-

14 Vgl. Kunzelmann 2014, S. 30–225.

15 Vgl. Nill 1990, S. 284.

lichen, renitenten, literarischen Figur. Das Kinderbuch zeugt von einem autoritären Erziehungsstil, einer *sozialisatorischen* Haltung, die viele Kunstkritiker der 1920er Jahre teilten. Die formreduzierte, technisch vereinfachte Gestaltungsweise wählte Schwitters vor allem in Bezug auf den Titel ganz gezielt, denn diese formale künstlerische Anlage wurde in der zeitgenössischen Kritik mit dem Begriff Infantilismus verschlagwortet. In den Diskursen über die Kunst der 1920er Jahre nahm dieses Schlagwort, mit dem das Verharren in kindlicher Erscheinungsweise bei Erwachsenen aufgrund einer körperlich und geistig gehemmten Entwicklung umschrieben wurde, breiten Raum ein.<sup>16</sup> Schwitters wiederum reflektiert diese Vergleichsmomente, vornehmlich den häufig gegen ihn und seine Kunst erhobenen Vorwurf, kindisch zu sein, und leistet damit im freudschen Sinne eine negative Übertragung und mithin eine Reprojektion des Vorwurfs auf die Kritiker bei gleichzeitiger Transposition auf das künstlerische Feld. Dabei verfolgt er die Strategie der einfachen Umkehrung: Er kehrt die Vorwurfsrichtung um und zeigt damit keine inhaltliche Reaktionsweise, sondern unternimmt einen Gegenangriff auf demselben thematischen Feld. Schließlich signalisiert er in der Stempelzeichnung, die Kunstkritiker seien durch ihre eingeschränkte optische Wahrnehmung unfähig, Kunst zu beurteilen. Hier allerdings liegt eine »figurative Verwertung der Kritik«<sup>17</sup>, noch keine »abstrakte Verwertung der Kritik«<sup>18</sup> als Motivation vor.

---

16 Vgl. beispielsweise Zahn 1920.

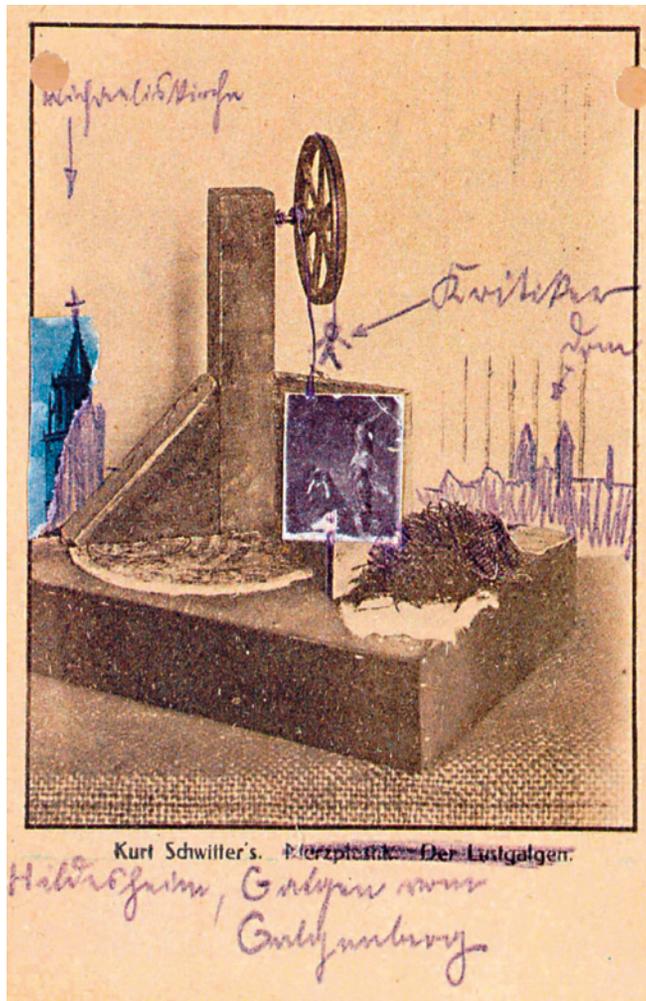
17 Nill 1990, S. 283.

18 Schwitters 2005 (01), S. 40.

In der collagierten Bildpostkarte an Johannes Molzahn *Hildesheim, Galgen vom Galgenberg* (Abb. 2) von 1921 sind ebenso offensichtliche antikritische Anspielungen zu finden. Auf der Postkarte ist das Abbild der zu *Hildesheim, Galgen vom Galgenberg* umbenannten Merzplastik *Der Lustgalgen* von 1919 (Abb. 3) zu sehen. Das an die reproduzierte Merzplastik montierte Drehrad versah Schwitters nachträglich mit einem gezeichneten Seil, an dem ein ebenfalls gezeichnetes Strichmännchen hängt. Dieses Männchen weist der Merzkünstler per Pfeil und Schriftzug als »Kritiker« aus.<sup>19</sup> Der ehemalige *Lustgalgen* wird somit zunächst einmal zum Galgen für einen anonymen Kritiker oder für die Kritiker im Allgemeinen. Schwitters bearbeitete hier also eine Reproduktion von *Der Lustgalgen*, eine Merzplastik, die nur noch als Bildpostkarte überliefert ist, wie sie 1919 vom Paul Steegemann Verlag als Werbung für Schwitters' Gedichtband *Anna Blume. Dichtungen* verbreitet worden ist. Mit der Überklebung verfremdet er das Vor-Bild, das in der 86. *Sturm*-Ausstellung im Jahr 1920 zu sehen war. Der bekannte Kunstkritiker und Herausgeber von *Das Kunstblatt* Paul Westheim rezensierte die Gesamtschau in seiner Zeitschrift. In seinem Ausstellungsbericht ging Westheim auf die zwischen ihm und

---

19 Weiter fügte er in die Postkarte durch Collageteile oder gezeichnete Partien und unter schriftlichem Ausweis die Michaeliskirche und den Dom zu Hildesheim ein. Die eingeklebte Abbildung am anderen Ende des Seiles zeigt eine Kreuzigungsszene. Nach Nill sieht sich Schwitters hier selbst in der Rolle eines künstlerischen Märtyrers, der Kritiker indes werde als Judas dargestellt. Vgl. Nill 1990, S. 313–314.



2. Kurt Schwitters, Hildesheim, Galgen vom Galgenberg (Colligierte Bildpostkarte ›Der Lustgalgen‹ an Molzahns, 14. 10. 1921), 1921, Merzzeichnung, Papier und Kopierstift auf Karton, 14 x 9 cm, Papier und Kopierstift auf Karton, Johannes-Molzahn-Centrum für Documentation und Publication, Kassel.

Herwarth Walden geführte Kontroverse<sup>20</sup> ein und schrieb ob der sinkenden Progressivität der Galerie *Der Sturm*: »In der Tat, das, was er jetzt bringt: Wauer, Bauer, Nell Wal-

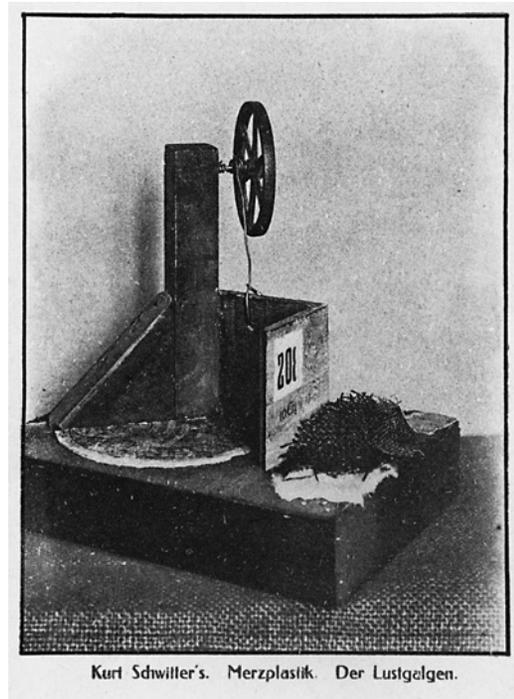
den, Schwitters ist im Wesen das gleiche.«<sup>21</sup> Die Aussage Westheims musste in der damaligen Kunstszene schwer erträglich gewesen sein, zumal der Kritiker darin sowohl gegen den Abgrenzungsgestus von Avantgarde-

<sup>20</sup> Zur Walden-Westheim Kontroverse vgl. Windhöfel 1995, S. 87–112 und Kunzelmann 2015.

<sup>21</sup> Westheim 1920, S. 126.

künstlern gegenüber Künstlerkollegen als auch gegen das avantgardistische Gebot der künstlerischen Innovation, für die die Galerie bekannt war, argumentierte und mithin die Existenzberechtigung der Galerie *Der Sturm* in Frage stellte. Schwitters wiederum könnte diese kunstkritische Todeserklärung zum Anlass genommen haben, Westheim stellvertretend für alle Kritiker als gehängten Kritiker und somit als Material für sein Bildwerk zu verwerten.<sup>22</sup> Der als Rufmord

<sup>22</sup> In einem Brief an Herwarth Walden vom 1. 12. 1920 und in Bezug auf einen gegen Westheim gerichteten *Tran*-Text schreibt Schwitters, dass er in Erwägung ziehe, den Kritiker herauszufordern und auf die Probe zu stellen: »Ich habe mich riesig gefreut, daß Tran 16 noch im Dezember erscheint, dann wird man den Torfmann noch rufen hören können. Ich hatte ursprünglich gedacht, Herrn Westheim herauszufordern zu einer kurzen Erklärung, weshalb er es als peinlich empfinden würde, an uns abstrakte Künstler erinnert zu werden, und dann, wie er es begründen könnte, daß er abstrakte Malerei allgemein als Liebhaberei bezeichnet. Man müßte Westheim einmal veranlassen, mit Gründen aufzuwarten. Westheim ist nicht sehr klug, und Gründe gegen die abstrakte Malerei kann der Klügste nicht anführen, weil es keine gibt. Die Gründe, die ein Westheim finden könnte, müßten sehr komisch sein. Vielleicht könnte ich da gelegentlich noch nachholen, Westheim direkt zu examinieren.« Schwitters 1974, S. 40. In dem Ende 1920 erschienenen Text *Tran Nummer 16. Das Leben auf blindem Fuße* heißt es dann: »Sie werden allerdings fertig, sind schon fertig, aber nicht mit, sondern durch den Sturm, eben fertig, ganz fertig.« Schwitters (03), S. 73. Die gedankliche Weiterführung des erledigten Kunstkritikers scheint in der Bildidee von *Hildesheim, Galgen vom Galgenberg* ihren Niederschlag gefunden zu haben. Zum weiteren Verständnis des gewalttätigen Umgangs mit dem Kritiker trägt Schwitters' Erweiterung des Materialbegriffs bei. In den *Erklärungen meiner Forderung zur Merzbühne*, in denen er die gewaltbeladene Sprachhaltung futuristischer

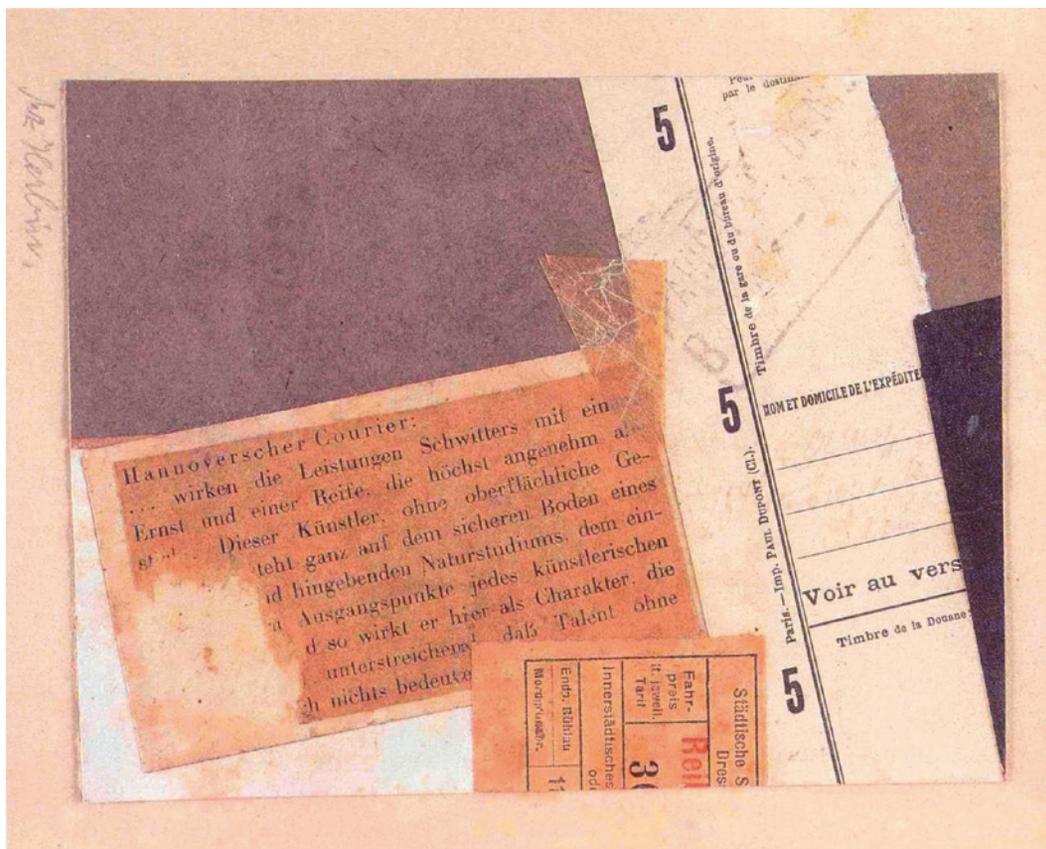


Kurt Schwitters. Merzplastik. Der Lustgalgen.

3. Kurt Schwitters, *Lustgalgen*, um 1919, Merzplastik, Skulptur, Holz, Metallrad, Draht, Pappe, Papier und Ruffen, ca. 51 cm, zerstört.

aufgenommenen Aussage Westheims entgegenete Schwitters mit der provokativen Inszenierung des Todes des Kritikers *in effigie*, also in Gestalt eines Strichmännchens. Der Künstler reagierte auf die kunstkritische Provokation und setzte der Auseinandersetzung mit dem Kritiker ein ultimatives Ende, indem er ihn sterben ließ. Das Grundmuster für diesen gewaltsamen Umgang mit einem Kritiker gab bereits Goethe mit seinem Statement in seinem Gedicht *Der Rezensent*

Manifeste übernimmt, schlägt er vor, auch Menschen als Material für Kunst zu verwenden. Vgl. Schwitters 2005 (04), S. 44.



4. Kurt Schwitters, *Mz Herbin.*, 1923/24, *Merzzeichnung*,  
*Papier auf Papier*, 14,9 x 11,3 cm, *Straßburg*, *Musée d'Art Moderne et Contemporain*.

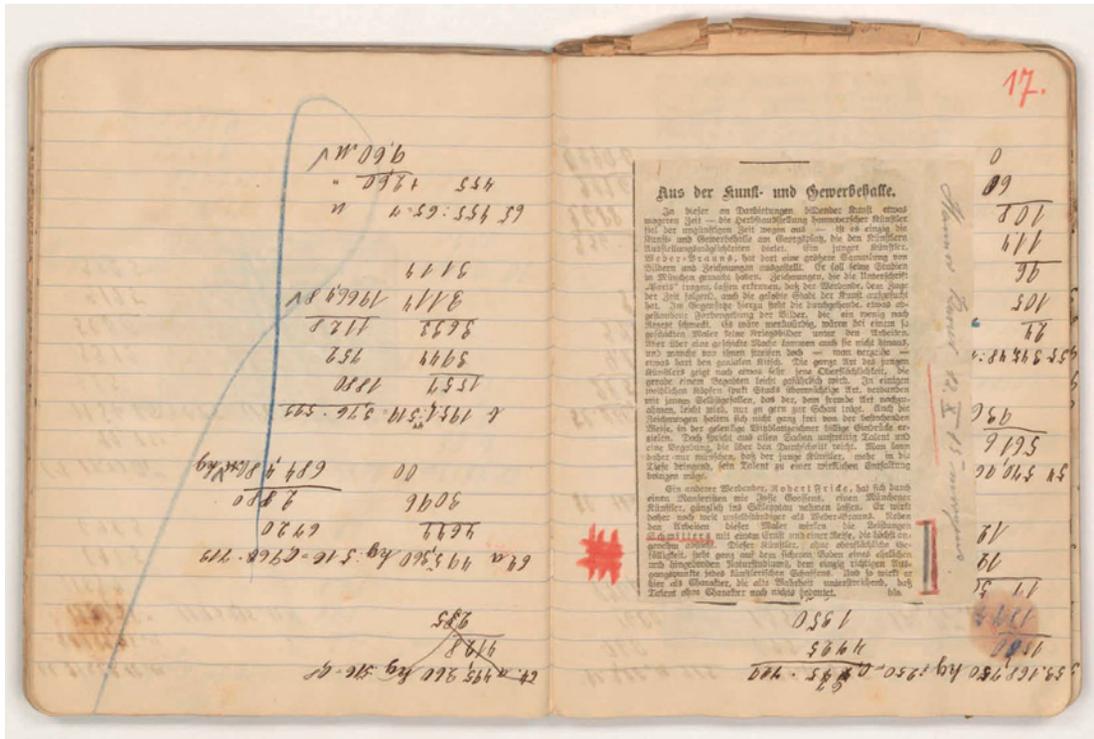
(1774) vor: »Schlagt ihn tot, den Hund! Es ist ein Rezensent.«<sup>23</sup>

Die Bearbeitung der Bildpostkarte ist zudem eine selbstreferentielle Weiterführung eines seiner eigenen Werke und signalisiert die intertextuelle Zusammengehörigkeit der beiden Bildwerke. Der Referenzpunkt bei diesem Verfahren ist das Wahrnehmungsprinzip, wonach bei der Wiederholung des Gleichen das Augenmerk auf die Variablen

gelegt wird.<sup>24</sup> Dies allerdings setzt ein ausgeprägtes Differenzierungsvermögen voraus, was Schwitters seinen Kritikern generell in Abrede stellte. Durch die Wiederholung des Gleichen wird der Ausgangspunkt der Va-

<sup>24</sup> Das Variationsprinzip als Verfahren der Verfremdung ist bereits von den Russischen Formalisten in einem anderen Zusammenhang beschrieben worden. Die Umsetzung des Prinzips soll darauf abzielen, dem Prozess der Konventionalisierung und der Automatisierung der Wahrnehmung entgegenzuwirken und neue Ausdrucksmöglichkeiten zu erschließen. Vgl. Hansen-Löve 1978, S. 124.

<sup>23</sup> Goethe 1987, S. 294–295, hier S. 295.



5. ble, Aus der Kunst- und Gewerbehalle, in: Hannoverscher Kurier, Ausgabe vom 12. 10. 1915.

riation, das Vor-Bild also, aktualisiert. Über das künstlerische Verfahren der Variation kommuniziert Schwitters demnach ein wenig ausgeprägtes Unterscheidungsvermögen seitens des Kritikers. Die Methode der Aktualisierung schärft die Wahrnehmung des Vor-Bildes und erneuert damit dessen Wirkungspotenzial. Wenn Schwitters demnach den Tod des Kritikers im Bild inszeniert, dann bedient er sich einer Ausgrenzungsstrategie, mittels derer der Journalist aus dem künstlerischen Feld auf fiktionale Weise unwiderruflich ausgeschlossen werden soll. Das referentielle Verfahren wiederum nutzt er als Selbstbehauptungsstrategie.

Ein weiteres Beispiel für die Transponierung von kunstkritischen Momenten in ein Bildwerk ist die Merzzeichnung *Mz Herbin* von 1923/24 (Abb. 4). Im Zentrum des Bildes und optisch dominant befindet sich ein Ausschnitt eines Berichtes über die Herbstausstellung von 1915 in der Kunst- und Gewerbehalle in Hannover, an der Schwitters mit naturalistischen Arbeiten teilnahm (Abb. 5). Schwitters verwendete hier nicht einen Abdruck der Originalrezension, vielmehr wählte er einen Wiederabdruck, wie er – allerdings mit einem etwas anderen Satzspiegel – in der Zeitschrift *Der Marstall. Zeit- und Streitschrift des Verlages Paul Steegemann* zu

finden ist. In der 1920 einmalig als Doppelnummer in Hannover erschienenen Zeitschrift wurde unter der Überschrift *Das enthüllte Geheimnis der Anna Blume* unter anderem eine Sammlung von Rezensionen zu Schwitters veröffentlicht, darunter auch der genannte Wiederabdruck.<sup>25</sup> Die ursprüngliche Ausstellungskritik stand Schwitters ebenfalls zur Verfügung. Sie befindet sich in der Kladde *Kritiken*, in der er Kritiken aus den Jahren von 1913 bis 1921 sammelte.<sup>26</sup> Er nahm demnach nicht den originalen Abdruck in Frakturschrift von 1915, sondern einen etwas jüngeren Ausschnitt, der in Antiqua und somit in einer optisch reduzierten, vereinfachten und zeitgemäßen Schriftart gedruckt ist. Mit den moderneren Schrifttypen, die vermehrt in den Zeitschriften der 1920er eingesetzt wurden, erweckt er den Eindruck, dass es sich um eine aktuelle Rezension zu seinen Werken handelt. Durch Manipulation tilgte Schwitters zudem damals relevante kunstkritische Schlagwörter, wie etwa »[zig richtigen] Ausgangspunkte« oder »die [alte Wahrheit] unterstreichend«. Der in die Merzzeichnung integrierten Rezension kann aber trotz Übermalung und Überkleben entnommen werden, dass Schwitters' ausgestellte Werke von künstlerischem »Ernst und Reife« zeugen und sein auf eingehendem Naturstudium beruhendes Können zeigen. Der Autor betont angesichts der zum Teil altmeisterlich gemalten und zum Teil pastos ausgeführten Bilder, der Künstler erscheine als auf sicherem Boden stehender Charakter. Die Einbindung des

Artikelausschnittes dient in der Merzzeichnung nicht etwa der Akzentuierung seines naturalistischen Œuvres. Schwitters nutzt vielmehr den Inhalt des Ausschnitts zur Rezeptionssteuerung und konkreter als Zeugnis seines handwerklichen Könnens. Und ebendiese technische Versiertheit, die der zeitgenössischen Kunstkritik noch als maßgebliches Kriterium für die Kunstproduktion galt, wurde Schwitters von seinen kunstkritischen Gegnern abgesprochen. Ja mehr noch, er wurde für die Verwendung disparater Materialien als künstlerisch inkompetent abqualifiziert.<sup>27</sup> Mit der Integration der Kunstkritik als Zeitungsausschnitt in das eigene Werk nutzt Schwitters also eine Strategie, die Argumente seiner Gegner zu entkräften und nivelliert mit der kunstkritischen Anerkennung die gegenläufigen Urteile, um seine künstlerische Position zu behaupten. Er setzt den zumeist verzeißenden Kritiken zu seinem Avantgardewerk demnach eine positive Bewertung entgegen.

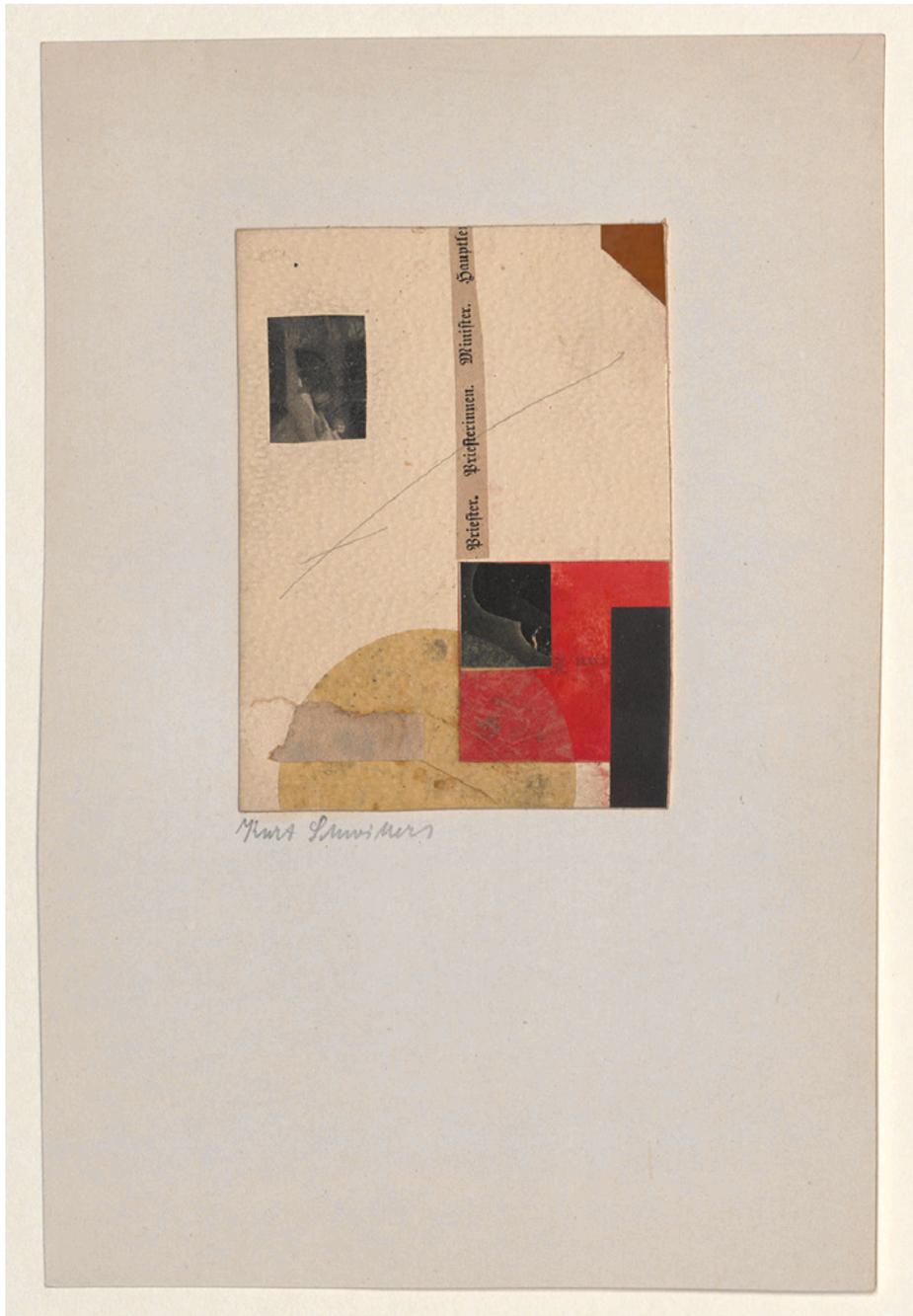
In der Collage *Ohne Titel (Priester. Priesterinnen. Minister. Hauptle)* von 1922/1924 (Abb. 6) sind mehrere Anspielungen mit antikritischer Zielrichtung als Referenzsystem angelegt: Die Quadratformen beziehen sich auf Kasimir Malewitschs berühmtes Bild *Schwarzes Quadrat* und somit auch auf dessen Bühnengestaltung für die synergetische Oper *Sieg über die Sonne*, die als Kollektiv- und Gesamtkunstwerk 1913 Uraufführung hatte. Über dem roten Quadrat erhebt sich vertikal ein Streifen mit der Aufschrift in Fraktur »Priester. Priesterinnen. Minister. Haupt-

---

25 Vgl. Steegemann 1920, S. 13.

26 Vgl. ble 1915.

27 Vgl. Glaser 1921; Servaes 1920.



6. Kurt Schwitters, *Ohne Titel (Priester. Priesterinnen. Minister. Hauptle)*, 1922/1924, Merzzeichnung, Bleistift, Papier und Karton auf Karton, 13,3 x 10 cm, Kurt und Ernst Schwitters Stiftung.

le[...]«. Der ursprüngliche Text lautet vollständig »Priester, Priesterinnen, Minister, Hauptleute, Soldaten, Beamte, Sklaven, gefangene Äthiopier, Volk« und ist einem Libretto oder Besetzungszettel entnommen.<sup>28</sup> Dieser benennt einen Teil der Nebenfiguren von Giuseppe Verdis Oper *Aida*. Die auf dem Kopf stehende und durch das rote Quadrat hindurch sichtbare Buchstabenkombination »ran X« in Frakturschrift, die sich zwischen den beiden schwarzen Rechtecken unten rechts befindet, verweist auf eine weitere antikritische Dimension. Schwitters platzierte das rechte, stehende, schwarze untere Rechteck so im Bild, dass ein kleiner Rest des oberen Querbalkens des Buchstabens vor dem Schriftzug »ran X« noch zu erkennen ist. Dieses Bruchstück deutet ein »T« an, wodurch sich das Textfragment zu »Tran X« ergänzen lässt. Schwitters spielt somit auf die eingangs erwähnte Textgruppe der *Tran*-Schriften an, die er gegen seine Hauptkritiker richtete. Einer dieser Hauptkritiker war der Kunst- und Musikkritiker Oskar Bie, der im Jahr der Aufführung von *Sieg über die Sonne* die viel beachtete Monographie *Die Oper* veröffentlichte. Von der Publikation könnte Schwitters durch Herwarth Walden, dem die Schriften Bies bekannt waren, durchaus Notiz genommen haben. Bie bezeichnet darin die Oper als »unmögliches Kunstwerk. [...] An diesem Kunstwerk zerschellt die Logik.«<sup>29</sup> Die Oper sei die »Paradoxie der vereinigten Künste« und ein »seltsame[s] Mischwesen«.<sup>30</sup> In ihr kristallisiere sich immer nur das Bemühen, die unterschiedlichen

Kunstarten Musik, Schriftkunst und darstellende Kunst zu einem homogenen Ganzen zusammenzuführen. Als Gesamtkunstwerk bleibe sie Utopie.<sup>31</sup> Verdi nimmt in der Monographie eine exponierte Stellung ein. »Er begann als einer der Vielen und endete als einer der Wenigen. Eine ungeheure Entwicklung liegt in seinen Opern beschlossen, so groß, wie sie kein Zweiter erlebt hat.«<sup>32</sup> Das Spätwerk *Aida* umschreibt Bie mit der Metapher des Spätsommers und charakterisiert es als »Manifestation aller Virtuosität.« Von Wagner inspiriert sei Verdi in *Aida* zu einer »eigene[n] Mischung« gelangt<sup>33</sup>, indem er die »Mitte zwischen Gesang und Orchester, Drama und Melodie [...] bewundernswert getroffen« und so zu einer neuen Einheitlichkeit der Oper gefunden habe.<sup>34</sup> Verdi habe in diesem Werk die grobe Sprache des Historismus verfeinert und vor allem im Duett der Sterbeszene »die alte Form« des Gesanges zu etwas ewig Gültigem erhoben.<sup>35</sup>

Mit dem Bildelement des auf Verdi rekurrierenden, bedruckten Papierstreifens und des auf Malewitsch referierenden suprematistischen Quadrates nimmt Schwitters also Bezug auf eine weltberühmte Oper des Historismus sowie auf eine frühe avantgardistische Oper. Schwitters bindet hier einen Versuch der Synthese verschiedener Kunstarten, der diese im Sinne des Historismus als Additivum, als Mischung behandelt, und ein Bühnenexperiment, das zu einer tieferen Durchdringung vorstößt, zusammen-

---

28 Verdi 2010.

29 Bie 1919, S. 9.

30 Bie 1919, S. 12.

31 Vgl. Bie 1919, S. 13–14.

32 Bie 1919, S. 383.

33 Bie 1919, S. 408.

34 Bie 1919, S. 409.

35 Bie 1919, S. 411.

Sie sprechen von dem „lieben Gott Thomas“, der „sehr familiär und patriarchalisch“ ist. „Er sitzt mit Thoma und raucht seine Pfeife mit ihm.“ Wirklich, diese Familiarität des lieben Gottes, Specialausgabe für Thoma, ist köstlich. Aber wo bleibt die Kunst, wenn Sie „nicht“ sentimental sind? (Voran die lustig rauchende Tabakpfeife.) Beurteilen Sie doch einmal nur zum Spass die Werke des Künstlers selbst, nicht den Stoffreiz der dargestellten Natur, echt, einfach, sachlich, ich behaupte, Sie können es nicht.



Absoluter Stoff

Sehr geehrter Herr Bie! Sie lieben den Stoffreiz. Da schlage ich Ihnen vor, besuchen Sie doch einmal die Kunstausstellung „Der Sturm“, Berlin W 9, Potsdamer Str. 134a. Und sehen Sie sich meine Merzbilder an, z. B. Franz Müllers Drahtfrühling. Lassen Sie sich nicht dadurch stören, dass ich sentimental bin. Dann werden Sie Ihre helle Freude haben. Sie werden dort in den Merzbildern die denkbar konsequenteste Gestaltung verschiedener Stofflichkeit in einem Bilde finden. Sie werden den guten alten Thoma, ich sage nichts gegen ihn, darüber vergessen. Auch Ihre starke Vorliebe für das deutsche Wesen kommt dort auf ihre Rechnung. Ich versichere Sie, dass sämtliche verwendeten Stoffe und Stoffreste, echt deutsch, auf deutschen Müllhaufen gesammelt sind. Und Sie werden, da Sie ja doch die Gestaltung nicht sehen können, Gelegenheit haben, zu staunen, welche Schätze man auf deutschen Müllhaufen finden kann. Ich freue mich auf Ihre Kritik. Sie werden schreiben: „Diese reizenden roten Haare auf der schimmeligen Perücke, diese satten aufsteigenden Bindfäden, dies gemütlich rollende Gebiss, diese Reibeisen und Trichter, dieses braune Packpapier, diese märchenhaften Stacheldrähte, diese Herden von Bacillen, alles chemisch gereinigt, voran die munter hüpfenden Wanzen!“ Nicht wahr? Und deutsche Wanzen, jeder Blutstropfen ist deutsch. Schreiben Sie für das Berliner Tageblatt einen Artikel: „Kurt Schwitters deutsche Wanzen“, das passt so gut zu dem Programm. Sie werden mir Recht geben, im Sturm ist „mitten in dem Sturm von expressionistischen und futuristischen Künsteleien, den wir über uns ergehen lassen müssen, eine süsse Windstille, eine heimatliche Oase.“ Dieser Satz von Ihnen ist nicht schön, aber auf den Sturm bezogen passt er sehr gut. Gehen Sie hin, ich sage Ihnen, Sie „schmunzeln mit den Augen.“ Dort werden keine „technischen Exaltationen befriedigt“, „und die lieben Engel vergessen nie, dass sie Kinder sind.“

Kurt Schwitters

fassend ein. Er reflektiert die Entwicklung des Musiktheaters von einem kontinuierlich verlaufenden Erzählstrang zu dissonant gesungenen Lautgedichten; von retrograd ausgerichteten Stoffen hin zur Verlagerung der Handlung in die Zukunft; von durchkomponierten Stücken, in denen mit Hilfe gleichmäßiger Beleuchtung ein perfektionierter Bühnenillusionismus erzeugt wird, hin zu dem synergetisch gestalteten, durch Lichtregie, abstrakte Bühnengestaltung und den Wechsel von sinnhaften Dialogszenen, gesprochenen Lautgedichten und Geräuschen von Maschinen fragmentierten Musiktheater der Avantgarde. Mithin zeigt er zwei unterschiedliche Positionen auf und spielt mittels Allusion die Ästhetik des 19. Jahrhunderts, wie sie der Kritiker Bie in seiner Publikation lobt, und eine der neuesten Theaterproduktionen gegeneinander aus. Die unzeitgemäße Kunstauffassung des Kritikers wiederum verwertete Schwitters in der Bie gewidmeten antikritischen Schrift *Tran 23. Blumen (Der Kritiker visavis der absoluten Stofflichkeit)*. Darin setzte Schwitters sich mit der pathetisch-sentimentalen und anachronistischen Haltung des Kritikers auseinander und integrierte die Abbildung eines schwarzen, stehenden Rechteckes (Abb. 7), das der Größe und Art des Ausschnitts nach mit dem oberen Viereck in *Ohne Titel (Priester. Priesterinnen. Minister. Hauptle)* korrespondiert. Somit verschränkt er ein bildkünstlerisches Werk mit einem Schriftkunstwerk und schafft zwischen den beiden Werken eine Beziehung.<sup>36</sup> Diese Doppelrefe-

---

36 »Beziehungen [zu] schaffen, am liebsten mit allen Dingen der Welt« gilt Schwitters als zentrales Ziel seiner Kunst. Schwitters 2005 (02), S. 187.

renz wiederum signalisiert die intermediale Zusammengehörigkeit der Merzzzeichnung und *Tran 23* und bestärkt die antikritische Konnotation der Collage. In beiden Fällen übte Schwitters demnach Kritik an der Kritik, um sie als Exponent eines veralteten Kunstverständnisses aus dem Feld aktueller Kunstproduktion auszuschließen, womit er eine Ausgrenzungsstrategie künstlerisch nutzbar macht, derer sich die zeitgenössischen Kritiker in umgekehrter Zielrichtung ebenso bedienen.

#### Neo Rauch

Im Werk von Neo Rauch finden sich ebenfalls einige Bilder, in denen er mit seinen Mitteln als Maler auf die Kunstkritik reagierte. Thema dieser Arbeiten ist das spannungsreiche Verhältnis zwischen Kunstkritiker und Künstler. Die kriterienbewussten Kritiker sind nach wie vor bemüht, bei der Werkbeurteilung auch kunsthistorische Einschätzungen zu treffen, wobei sie auf eine mehr oder minder konkrete stilistische Zuordnung abzielen und auf Zuschreibungen zu bekannten Kunstaussprägungen zurückgreifen. So ist es besonders auffällig, dass Rauchs Kunstproduktion als »offen historisierend«<sup>37</sup> beschrieben und oftmals im Zusammenhang mit dem Phänomen Eklektizismus genannt wird. In seine Malerei integrierte er wirkliche und unwirkliche Bestandteile und bilde daraus »Denk- und Bildmaterial«, das er »in eine übergeordnete Synthese« überführe.<sup>38</sup> Die Kulturredak-

---

37 Püschel 2009.

38 Lewey 2010, S. 104.

teurin Ulrike Knöfel konstatierte zu Beginn des neuen Jahrhunderts in *Der Spiegel* einen »Retro-Zeitgeist« und bezeichnete den Leipziger Maler als einen »Pionier eines bunten Neohistorismus«, seine Anfang der oer Jahre entstandenen Werke charakterisierte sie als »popfarbene[n] Coverversionen des Sozialistischen Realismus«.39 In der *Stuttgarter Zeitung* schrieb Georg Leisten 2010 anlässlich der Doppelausstellung *Neo Rauch. Begleiter* in der Pinakothek der Moderne in München und im Leipziger Museum der bildenden Künste, angesichts derart »rückwärtsgewandter Kostümierung« erscheine die Malerei Neo Rauchs als ein neuer Historismus.40 Im Katalog zur selben Ausstellung ist zu lesen, Rauch spiele »eine aktive Rolle als rückblickender Romantiker, geheimnisvoller Symbolist, als Träume jonglierender Surrealist«, oder er wirke wie ein knallharter, verletzender Realist, womit er als Meister des Zitats wichtige Positionen der deutschen und europäischen Kunstgeschichte offen rezipiere.41 Und die Kunstkritikerin Doris Berger hielt in ihrem kurzen Überblick über die Gegenwartskunst fest, Rauch verbinde Versatzstücke aus unterschiedlichen Bildrepertoires: Das figurative Inventar stehe zunächst in einer Tradition des Sozialistischen Realismus. Durch die Elemente abstrakter Malerei werde der Rezipient hingegen an die Farbfeld- und Pattern-Diskussionen aus den USA erinnert. Dabei wende der Maler Rauch die Zentralperspektive meist nur als Zitat an und gebe sie zugunsten unterschiedlicher

Bildszenen auf.42 In der *Berliner Zeitung* war die Rede von der »Zitierfreude [als] Leitmotiv« bei den zeitgenössischen künstlerischen Positionen. Vor allem mit Blick auf Rauchs Werke notierte Sebastian Preuss: »Nun kam Kunst ohnehin seit jeher von Kunst, doch war die Freude am Eklektizismus, an raunenden Assoziationen, romantischen Anleihen und einer hektischen, alle Ikonografien durcheinander wirbelnden Bildmaschinerie selten so ungebrochen wie heute.«43 Unzeitgemäß sei Rauchs Kunst insofern, so ein weiteres kritisches Statement, als er zum einen überhaupt noch male, zum anderen, dass er figurative Bilder schaffe.44 Mit Titeln wie *Unerträglicher Naturalismus*, *Abstraktion* oder *Malerei* nähme Rauch zudem auch Bezug auf »offensiv geführte Debatten um ein Medium, dem vor allem in den letzten fünf Jahrzehnten immer wieder Züge des Anachronistischen und lebensverlängernde Maßnahmen seitens einer diskursversprengten konservativen Klientel nachgesagt wurden.«45 Die Titel verweisen demnach auf einen »selbstreflexiven Diskurs« zur Kunst und lassen eine »metatheoretische Bedeutsamkeit der Bilder« vermuten.46

Rauch selbst bemerkte einmal mit Blick auf die Malerei, es mache Spaß »Chef, Herrscher, Tyrann – und Schöpfer« zu sein, denn all das ermögliche »das Medium Malerei«.47 Rauchs Kunst ist demnach der Habitus der Allmächtigkeit inhärent und diesen spielt er

---

39 Knöfel 2003.

40 Leisten 2010.

41 Lewey 2010, S. 104.

42 Vgl. Berger 2007/2008.

43 Preuss 2005.

44 Schwenk 2010, S. 8.

45 Schmidt 2010, S. 7.

46 Mader 2010, S. 227.

47 Bentz 2011: [http://www.wienerzeitung.at/themen\\_channel/wz\\_reflexionen/zeitgenossen/384292\\_Neo-Rauch.html](http://www.wienerzeitung.at/themen_channel/wz_reflexionen/zeitgenossen/384292_Neo-Rauch.html) (13.10.2016; 11:29h).



8. Neo Rauch, *Unerträglicher Naturalismus*, 1998, Öl auf MDF, 160 x 105 cm,  
Courtesy Galerie EIGEN + ART Leipzig/Berlin, David Zwirner New York/London.

auch mit dem Leitgedanken »das Spielerische ist oberstes Gestaltungsprinzip«<sup>48</sup> gegen die Kunstkritiker aus. Einmal bezeichnete er die Kunstkritik als »Unrat«, im Sinne eines schlechten Ratschlages, wobei Rauch »zwischen einer Kritik, die innerhalb des Systems operiert, und einer Kritik, die ideologisch motiviert ist, die eliminatorische Zielsetzungen hat«<sup>49</sup>, unterscheidet. Letztere empfindet er als »Aufforderung zur Vernichtung meiner Position oder ihres Urhebers«<sup>50</sup>, wogegen vorzugehen sei. Über manche Kommentare zu seinen Bildern sei er sehr verärgert und wähne sich »Anwürfen und Dackelbissen ausgesetzt«, sagte er. Am liebsten würde er den Kritikern eins auf die Nase

geben [...]. Macht er aber dann doch nicht. Sondern malt lieber weiter. Zum Beispiel »Gewalttätigkeiten, die unmittelbar auf solche Schmieranten zurückgehen.«<sup>51</sup> Mithin nimmt Rauch eine hoch reflektierte Haltung der Kunstkritik gegenüber ein.

In *Unerträglicher Naturalismus* von 1998 (Abb. 8) als ein Beispiel für gemalte Antikritik etwa zeigt Rauch eine Rückenfigur mit Handfeuerwaffe und seinen eigenen Gesichtszügen im verlorenen Profil. Nachdem er bereits auf die im Bild platzierte gesichtslose Schablonenfigur geschossen hat, ist der Bildprotagonist im Begriff, seine Schrotflinte nachzuladen. Er nimmt hier eine Schützenscheibe mit menschlicher Silhouette unter Beschuss und unternimmt auf diese Weise eine Schießübung auf einen Pappkameraden als Ersatz für einen Kritiker. Die Schablonenfigur steht also, so lässt das genannte Zitat Rauchs vermuten, stellvertretend für seine Kritiker und all diejenigen »Schmieranten«, die in der malerischen Figuration, wie sie Rauchs Kunst zu eigen ist, eine unzeitgemäße Wendung wahrnehmen. Die per Zufall entstandenen, da aus einer Schrotflinte abgeschossenen Einschüsse weisen einen hohen Streuungsgrad auf und dürften realiter aufgrund ihrer Platzierung tödlich sein.

Rauch spiegelt den antikritischen Inhalt des Bildes auch auf die formale Ebene. Die paratextuelle Vorgabe des Titels, mit dem der Maler einen kunstkritischen Vorwurf direkt reflektiert, stimuliert spezifische Verstehenszugänge und lässt an das exakt umgesetzte Paradigma des Blicks durch das Fenster den-

---

48 Bentz 2011 (wie Anm. 47).

49 Ebd. Die Differenzierung ist zum einen bemerkenswert, weil bildende Künstler selten ihre Abneigung gegen eine bestimmte Ausrichtung der Kunstkritik derart begründen. Zum anderen erinnert sie an Goethes Unterscheidung zwischen einer zerstörerischen und einer produktiven Kritik mit einer hohen Affinität zum Künstler: »Es gibt eine zerstörende Kritik und eine produktive. Jene ist sehr leicht, denn man darf sich nur irgendeinen Maßstab, irgendein Musterbild, so borniert sie auch seien, in Gedanken aufstellen, sodann aber kühnlich versichern: vorliegendes Kunstwerk passe nicht dazu, taue deswegen nichts, die Sache sei abgetan, und man dürfe ohne weiteres seine Forderung als unbefriedigt erklären; und so befreit man sich von aller Dankbarkeit gegen den Künstler. – Die produktive Kritik ist um ein gutes Teil schwerer, sie frage: Was hat sich der Autor vorgesetzt? Ist dieser Vorsatz vernünftig und verständig? Und inwiefern ist es gelungen, ihn auszuführen? Werden diese Fragen einsichtig und liebevoll beantwortet, so helfen wir dem Verfasser nach, welcher bei seinen ersten Arbeiten gewiß schon Vorschritte getan und sich unserer Kritik entgegen gehoben hat.« Goethe 1996, S. 45.

50 Bentz 2011: [http://www.wienerzeitung.at/themen\\_channel/wz\\_reflexionen/zeitgenossen/384292\\_Neo-Rauch.html?em\\_cnt\\_page=2](http://www.wienerzeitung.at/themen_channel/wz_reflexionen/zeitgenossen/384292_Neo-Rauch.html?em_cnt_page=2) (13.10.2016; 11:30h).

---

51 Loesel 2010.

ken. Mit dieser Aussicht bricht der Maler jedoch absichtsvoll. Der Blick des Betrachters erkennt nicht einen Ausschnitt auf die naturalistisch dargestellte, empirisch gegebene Welt. Der Rezipient blickt vielmehr durch zwei auf zwei Ebenen übereinander stehende leere Staffeleien hindurch auf Szenen, in denen es keine Zentralperspektive, keine naturalistische Farbgebung sowie Lichtführung gibt und disparate Gegenstände zusammen treffen. Der Malstil ist ebenso wenig naturalistisch, wie ob des Titels zu erwarten wäre, sondern ein ins Plakatähnliche reduzierter. Die bei der Sitzgruppe befindliche und einer Vortragssituation beisitzende *personage* wendet sich von dem Bild an der Wand ab, das als monochrom gestaltetes Werk wiederum der Titelvorgabe widerspricht. Der Hauptprotagonist vereitelt den Vortrag über das abstrakte Bild durch das Schießszenario und beherrscht somit als uneingeschränkter Souverän das Bildgeschehen. In dem Bild unterläuft der Maler zudem die Setzungen innerhalb des Diskurses zu seiner Kunst mit den Mitteln einer von der Titelvorgabe abweichenden Darstellungsweise und führt damit die Kunstkritik in ihrer Groteskhaftigkeit vor, schließlich entgegnet er hier der Aussage, seine Werke seien unerträglich naturalistisch. Rauchs Motivation dabei ist es, die auf Ordnung, kunsthistorische Verortung und Strukturierung zielende Absicht der Kunstkritiker zu konterkarieren. Der antikritischen Strategie nach verwertet er eine kunstkritische Vorhaltung als Titel, der wiederum als Paratext und damit als inhaltliche und in diesem Fall auch als formale Vorgabe etwas voraussetzt, das Rauch im Bild auf subtile und ironische Weise ins Gegenläufige

wendet. Nach Lesart der Kritik der Kritik spielt Rauch hier mit den Implikationen, die der titelgebende Vorwurf beinhaltet. Er demonstriert also mit dem spielerisch umwertenden Umgang der angegriffenen Gestaltungsprinzipien seine eigene künstlerische Position. Was die Kategorie des Streitens anbelangt, operiert Rauch im Modus der Androhung von Gewalt, wenn er einen Kritiker lediglich in Gestalt einer Schützenscheibe mit einer Schrotflinte beschießt. Er entgegnet der Kunstkritik mit einer fiktional androhten Vernichtung des Gegners und stellt damit in Aussicht, nach dem mosaischen Prinzip des möglichen »Par pari referre« (Gleiches mit Gleichem vergelten) zu verfahren.

In der Arbeit *Malerei* von 1999 (Abb. 9) konfrontiert Rauch eine in einem Ausstellungsraum befindliche Personengruppe mit einem Bildwerk, das eine bedrohlich wirkende Monumentalfigur in einem Thermo-schutzanzug mit Schutzbrille zeigt. Der Riese scheint im Begriff zu sein, aus dem Bild zu schreiten. In der rechten Hand hält er einen überdimensional großen Pinsel anstatt einer Waffe, womit Rauch auf das Motiv des »Pinsels als Waffe« verweist.<sup>52</sup> Zur Provokation

---

52 Das Motiv hat eine lange Tradition. Im erweiterten Topos findet es sich, um einige markante Positionen zu benennen, vor allem bei den Dadaisten in Berlin, die ihre Kunst als Waffe gegen die bürgerliche Kultur und damit auch gegen die Presse einsetzten. Picasso sprach davon, die Malerei sei »nicht erfunden, um Wohnungen auszuschnücken! Sie ist eine Waffe zum Angriff und zur Verteidigung gegen den Feind.« Picasso 2003, S. 777. Zu Beginn seines Buches *The Gentle Art Of Making Enemies* schreibt James McNeill Whistler gegen den Kunst-



9. Neo Rauch, *Malerei*, 1999, Öl auf Papier, 118 x 72 cm,  
Courtesy Galerie EIGEN + ART Leipzig/Berlin, David Zwirner New York/London.

setzt Rauch weitere subtile Gesten ein. Die zur Vierergruppe gehörende Frau, vermutlich eine Museumspädagogin, hält einen Katalog in Händen, der Informationen zu dem ausgestellten Objekt bereithält. Der ihr gegenüberstehende Besucher scheint mit ihr ein Gespräch über das Bildwerk zu führen, während die beiden anderen Personen der Konversation nur beiwohnen. Lediglich einer der Besucher sieht das Bild direkt an, womit suggeriert wird, dass der Diskurs und die Meinung Dritter über das Bild den Besuchern wichtiger ist, als die Bildbetrachtung selbst. Über der Vierergruppe schweben leere Sprechblasen als Zeichen der Unwissenheit, dabei wirken die Spiegelungen ihrer Körper verschwommen, als würden sie auf einer bewegten reflektierenden Fläche und daher auf unsicherem Boden stehen. Die leer gebliebenen Sprechblasen können zudem aufgrund der Farbgebung den diskursführenden Personen zugeordnet werden. Die große ockerfarbene korrespondiert farblich mit der Hose des Besuchers in legerer Alltagskleidung, der direkt vor dem Bild steht und den Anschein erweckt, dass er von dem, was er sagt, überzeugt ist. Der neben ihm befindliche Mann trägt ein bequemes Urlaubsoutfit, wobei sich die Farbe der Hose auf die kleine-

---

kritiker John Ruskin: »Now the war, [...], is really one between the brush and the pen; and involves literally, as the Attorney-General himself hinted, the absolute ›raison d'être‹ of the critic.« Whistler 1890, o. S. Whistler umschreibt hier seine antikritische Intention mit der Metapher des Krieges. In seinem Buch reagierte der Maler auf einen Verriss Ruskins, der sein Gemälde *Nocturne in Black and Gold. The Falling Rocket* als »flinging a pot of paint in the public's face« in *Fors Clavigera* abqualifiziert hatte, zit. nach ebd.

re schmale Sprechblase bezieht. Der dritten männlichen Person im hochgeschlossenen Mantel wiederum schreibt Rauch die Rolle des distinguierten, reservierten Beobachters zu, während die Museumspädagogin einen strengen Eindruck macht. Allen vieren ist darüber hinaus aufgrund dessen, dass sie Sonnenbrillen tragen, eine eingeschränkte optische Wahrnehmung zu eigen.

Rauch inszeniert sich hier abermals als Souverän auf dem Feld der Kunst und lässt die im Bild dargestellten Rezipienten angreifbar und nicht sachverständig erscheinen. Die Darstellungsweise der Kritiker als inkompetente Rezipienten, als eine Form der pejorativen Prädikation, ist bei vielen Akteuren auf dem kulturellen Feld anzutreffen. Rauch kann damit auf eine Reihe von Autoren zurückgreifen, die in aller Schärfe und Deutlichkeit Kritik an der Kritik übten, indem sie auf die Inkompetenz des Urteilenden hinwiesen.<sup>53</sup> Mit den Sprechblasen verwendet er zudem ein Element aus Comics, die nach etymologischer Lesart verdeutlichen sollen, dass der Künstler das Verhalten der Besuchergruppe als komisch, lustig oder drollig wahrgenommen wissen will. Normalerweise dienen Sprechblasen im Comic als Mittel zur Integration von Text und damit zur intermedialen Ergänzung der Bilder. Dies unterbleibt in dem Gemälde *Malerei*, womit Rauch die faktische Sprachlosigkeit und Ratlosigkeit der Betrachter signalisiert, denn die Sprechblasen verweisen auf die leeren Worte, auf die nichtssagenden, kli-

---

53 Vgl. etwa Schopenhauer, der mit Blick auf anonym zeichnende Kritiker von der »Obskurität, Unbedeutsamkeit und Inkompetenz des Urteilenden« sprach. Schopenhauer 1878, § 289, S. 546.



10. Neo Rauch, *Fell*, 2000,  
Öl auf Leinwand, 190 x 134 cm,  
Courtesy Galerie EIGEN + ART  
Leipzig/Berlin, David Zwirner  
New York/London.

schehaft wiederkehrenden Aussagen der Kritiker und stehen für deren Belanglosigkeit. Wenn er daneben unterschiedliche Typen von Kunstrezipienten darstellt und damit eine spezifische Rollenstilisierung vornimmt, setzt er als Antikritiker eine Differenzierungsstrategie ein, die auf der Seite der Kunstkritiker wünschenswert wäre.

Ein Akt von Kritik zweiter Ordnung wird in dem Gemälde *Fell* von 2000 (Abb. 10) von einer Person in Fellweste vollzogen. Die Person

in der gleichen Kleidung findet sich dreimal in dem Bild, in der Mitte wird sie als Maler mit Palette identifizierbar. Links am Bildrand steht sie ein zweites Mal, hier allerdings halb so groß. Diese hält einen Mann kopfüber an den Füßen, sodass dieser keinen Fuß mehr auf den Boden setzen kann. Der übergroße Kopf der Gestalt deutet auf eine gewisse Kopflastigkeit hin. Die Nickelbrille indiziert ferner Gelehrsamkeit und Belesenheit, was zudem darauf schließen lässt, dass Rauch hier einen Kritiker darstellt.



11. Neo Rauch, *Abstraktion*, 2005,  
Öl auf Leinwand, 270 x 210 cm,  
Courtesy Galerie EIGEN + ART Leipzig/Berlin,  
David Zwirner New York/London.

Zum Schutz gegen Beleidigung, Tadel oder gar Verleumdung stattet Rauch die Bildprotagonisten mit dicken Fellwesten aus, womit sie gegen kritische Angriffe gewappnet sind. Anders als bei Schwitters endet die Zufügung physischer Gewalt hier nicht mit der Destruktion des Kritikers, denn der aufgrund seiner Körpergröße physisch bei weitem unterlegene Delinquent wird hier in einer auf Dauer unzumutbaren Körperlage festgehalten und derart gequält. Mit seinen künstlerischen Mitteln lässt Rauch stellvertretend für sich selbst den Maler in der Fellweste als *alter ego* einen mutmaßlichen kunstkritischen Angriff parieren, denn das

Bild ist ein Selbstporträt, wie Rauch einmal in einem Interview erwähnte.<sup>54</sup> Der Maler platziert zwar die Torturszene ganz an den Rand des Bildes, wodurch er den antikritischen Inhalt eher marginalisiert, dennoch gerät der antikritische Akt aufgrund der rabiolen Geste zu einer deutlichen Bemächtigungsstrategie durch fiktionale Gewalt. Der Streitgegner ist hier allerdings nicht ein bestimmter Kritiker, sondern ein spezieller Typus von Kunstkritikern, dem eine rohe und schonungslose Behandlung wiederfährt. Damit liegt mit der Art der Kritikerdarstellung eine Transposition von Samuel Johnsons Empfehlung an Dichter, »to examine, not the individual, but the species«, auf die Malerei vor.<sup>55</sup> Der englische Dichter und Kritiker sah es als die Aufgabe eines Dichters an, nicht die allgemeinen Eigenschaften zu benennen und das Erscheinungsbild seiner Protagonisten genau zu beschreiben. Vielmehr sollten auffallende Charakteristika wiedergegeben werden. Dadurch, dass Rauch den Kritiker indes mit überproportional großem Kopf darstellt und ihm mithin Züge eines Aliens, eines Wesens aus einer fremden Welt verleiht, grenzt er ihn deutlich sichtbar aus der weltlichen Sphäre aus und verweist ihn auf ein anderes Feld, womit er auch durch das Verfahren der Segregation seine Definitionsmacht auf dem Gebiet verliert.

Dem Titel nach nimmt Rauch mit dem Gemälde *Abstraktion* von 2005 (Abb. 11) die diametral entgegengesetzte künstlerische Position zu dem Bild *Unerträglicher Natura-*

<sup>54</sup> Vgl. Mack 2001, S. 23.

<sup>55</sup> Johnson 1827, S. 11.

lismus zum Thema. Mit diesen beiden Bildtiteln benennt er zwei Gestaltungsweisen, die sich beide gleichermaßen nicht mit seiner Art der Malerei decken. Und letztendlich handelt es sich dabei um Positionierungen, die für die Bestimmung postmoderner Malerei nicht mehr hinreichen. Auf das Gemälde *Abstraktion* als Ganzes und die formale Bildanlage bezogen liegt ein ähnlicher Fall vor wie bei *Unerträglicher Naturalismus*. Der Titel *Abstraktion* als Paratext im Sinne Gérard Genettes übt eine spezifische Wirkung auf den Betrachter aus, denn er erzeugt und lenkt die Erwartung des Rezipienten mit Blick auf die Beziehung zwischen dem, was er dem Werk inhaltlich vorausschickt und dem Inhalt des Bildes beziehungsweise des Textes selbst. Damit gewinnen Paratexte eine maßgebliche, ja gar verpflichtende Bedeutung.<sup>56</sup> Bei dem Gemälde *Abstraktion* wirkt der Paratext teils irreführend. Rauch präsentiert hier seine künstlerische Position zwischen den Gestaltungsprinzipien des Naturalismus und einer Malerei mit figurativer Ausprägung und einem spezifischen Abstraktionsgrad von der naturalistischen Darstellungsweise. Das Bild weist keinen augenscheinlichen Sinn- und Formzusammenhang auf, sodass die Szenerie wie eine Montage unterschiedlicher Szenen wirkt. Mit Blick auf die gerade in Bearbeitung befindliche Leinwand im Mittelgrund von *Abstraktion* als Bild im Bild löst Rauch allerdings die paratextuelle Vorgabe des Gemäldes ein. Hier zeigt er auch den antikritischen Inhalt auf, wenn er den Maler des abstrakten Bildes so erscheinen lässt, als

würde dieser sich in einem Disput mit dem kritischen, neben ihm stehenden Betrachter befinden. Schließlich nimmt der Künstler mit dem Pinsel in der rechten Hand eine deutliche Abwehrhaltung gegen den Begleiter ein und weist ihn so in seine Schranken. Damit unterbindet Rauch bereits während des Entstehungsprozesses jegliche Kritik. Die Kritik zweiter Ordnung gerät mithin zur performativen Selbstbestätigung. Den Diskussionen zum Thema »Abstraktion versus Figuration«, die seit dem deutschen Bilderstreit der Wendezeit über die ost- und westdeutsche Malerei geführt wurden, und den Aporien des Entweder-oder seitens der Kunstkritiker begegnet Rauch in diesem Bild mit einem Weg des Sowohl-als-auch, einem Standpunkt zwischen Abstraktion und Figuration. Mit diesem Verfahren reflektiert er also »spezifische Auffassungen von Malerei in ihrem historisch und gesellschaftlich gewachsenen Kontext und verweist auf ideologische Positionen, die in ihrem Totalitätsanspruch exkludierende Begleiterscheinungen bedingten« und lässt sie miteinander korrespondieren.<sup>57</sup> Damit unterläuft er die geltenden Diskurse zur Frage, welche Position die zeitgemäße Kunstform ist.

Das Gemälde *Wie gehen Sie mit Kritik um?* von 2005 (Abb. 12) nennt die antikritische Intention bereits im Titel, der als fragmentarischer Text im Bild unten erscheint. In einem stallähnlichen Innenraum sitzen zwei ermüdete Soldaten in biedermeierlichem preußisch-roten Uniformrock und weißen Reithosen. Der größere von beiden trägt an-

---

56 Vgl. Genette 1993, S. 11–12.

---

57 Damianitsch 2010, S. 14.



12. Neo Rauch, *Wie gehen Sie mit Kritik um?*, 2005, Öl auf Leinwand, 210 x 160 cm, Courtesy Galerie EIGEN + ART Leipzig/Berlin, David Zwirner New York/London.

statt der Militärstiefel Filzpantoffeln und hält einen Vermessungsstab in der linken Hand, der die Form einer Handfeuerwaffe hat. Vor ihnen liegt ein Haufen Exkreme.<sup>58</sup> Eine Comic-Figur scheint aus dem Bauch des an die Wand gelehnten Soldaten herauszukommen, eine weitere ragt von rechts unten her ins Bild hinein. Die Wandöffnung gibt den Blick frei in die Außenumgebung, in der ein Sturm die Flammen einer brennenden Windmühle stark anfacht.

Die für die im vorliegenden Zusammenhang relevante Deutung des Gemäldes wesentliche Bildpartie aber platziert Rauch wiederum in den Randbereich, hier in die obere rechte Ecke. Denn dort gibt der Maler die Antwort auf die im Bildtitel gestellte Frage: An einem Balken hängt eine nackte menschliche Gestalt kopfüber und scheint nach der Art von Voodoo-Puppen mit Nägeln gespickt zu sein. Die puppenähnliche Figur repräsentiert wiederum einen Kritiker, sie ist an einem Seil aufgehängt, wobei Rauch sie dem Betrachter als Rückenfigur zeigt. Mit der rötlichen Farbgebung des rechten Beines scheint angedeutet zu werden, dass der

Extremität zuvor die Haut abgezogen wurde. Dieses Motiv der Häutung und das des häuptlings hängenden Leichnams verweist auf den antiken Mythos von Apoll und Marsyas. Als grausame Strafe für die Herausforderung zu einem musikalischen Wettstreit, den der Satyr provoziert und gegen Apoll verliert, hängt der Gott Marsyas kopfüber an einen Baum und zieht ihm bei lebendigem Leib seine Haut ab. Bereits Ovid deutete in den *Metamorphosen* die mögliche Lesart des Mythos als eine Gegenüberstellung von künstlerischer Unterlegenheit seitens des Flöte spielenden Marsyas' und der Überlegenheit Apolls, der somit für eine verfeinerte Hochkultur steht.<sup>59</sup> Wenn nun Neo Rauch auf dieses Sujet referiert, stilisiert er sich selbst zu Apoll, dem Gott der Künste, während der Kritiker zu einem Mischwesen und der griechischen Mythologie nach zu einem Dämon im Gefolge des Dionysos degradiert wird.<sup>60</sup> Der älteren Deutung des Wettstreites zwischen Apoll und Marsyas nach überträgt Rauch also den ursprünglichen Kampf der Kulturen auf das Verhältnis zwischen Künstler und Kritiker. Letzterem als nur Kommentierendem wird der inferiore Part zugeschrieben. Die Strategie, einen Gegner auf derart gewaltsame Weise zu töten, lässt sich demnach zum einen über den Rekurs auf ein literarisches Werk mit eminentem

---

58 Exkreme können aufgrund ihrer abscheulichen Wirkung als Zeichen der Geringschätzung eines Gegners eingesetzt werden, was hier auch intendiert ist. Derart abseitige Motive zu verwenden, ist bereits Mitte des 19. Jahrhunderts philosophisch legitimiert worden. Nachdem Karl Rosenkranz in *Ästhetik des Häßlichen* von 1853 als einer der Ersten das Hässliche zu einer für die Ästhetik relevanten Kategorie erhoben hatte, widmete Aurel Kolnai in *Ekel* von 1929 dem Phänomen eine umfassende systematische Studie. Nach seiner Typologie des Ekelhaften gehören Exkreme zu den Gegenständen, die physischen Ekel hervorrufen und als Instrumente der Wertungen fungieren können. Vgl. Reiß 2007, S. 20–21.

---

59 Vgl. Ovid, *Met.*, VI, 383–400. Diese Deutung des Wettstreites zwischen *high* und *low* hatte bis in die 1960er Jahre Bestand, etwa bei dem Musikwissenschaftler Walter Wiora. Vgl. Vogel 1964, S. 40.

60 Besonders die Künstler der Renaissance und des Barock nutzten Darstellungen von Apoll und Marsyas als Vorverkörperung ihres eigenen Schaffens. Viele davon setzten sich dabei mit Apoll gleich. Vgl. Wyss 1997, S. 7–25.

Einfluss auf die Kunst rechtfertigen. Zum anderen kann sich Rauch bei der intermediären Übersetzung des Motivs auch auf ältere Malerkollegen berufen, wie etwa Tizian, der in seinem Gemälde *Die Schindung des Marsyas* den Moment festhält, in dem Apoll dem gehängten Marsyas bei lebendigem Leibe die Haut abzieht. Rauch aber zeigt die Szene nach der Peinigung und führt auf fiktionale Art vor Augen, wie er mit Kritik umgeht.

Bildende Künstler streiten den Ausführungen zufolge also nicht mit Worten und demnach auf gleicher Ebene wie Kunstkritiker, sondern verbildlichen mögliche Reaktionsweisen und finden somit in ihrer Phantasie einen Umgang mit der kunstkritischen Provokation. Dabei erscheinen manche Antworten auf die Kunstkritik mitunter unverhältnismäßig und überzogen, wenn Künstler Kritiker für ihre Worte schelten oder gar den fiktionalen Tod des Kritikers bildnerisch umsetzen. Mit Blick auf die Transposition auf ein anderes Feld allerdings kommt es häufig zur Überformung von Streit, zumal wenn es sich dabei um künstlerische Streitkulturen handelt.<sup>61</sup> Dabei spielt das Phänomen Gewalt bzw. Gewaltandrohung eine große Rolle, wie überhaupt Gewalt »als Modus und Gehalt künstlerischer Phantasie, als ein Favorit des imaginativen Stils«<sup>62</sup> ein signifikantes Thema und Motiv in der Kunstproduktion ist, womit sich Künstler auf eine lange Tradition in der Darstellung von Gewalt berufen können, die wesentlich auf die griechische Tragödie zurückgeht.<sup>63</sup> In bildlichen Darstellungen

wiederum werden inhaltliche Argumente zuallermeist vernachlässigt, schließlich steht das Ethos des Streitenden, des Antikritikers im Vordergrund. Wie in manch anderen polemischen Streitfällen auch liegt hier eine artistische Notwehrhaltung vor, auf deren Basis sich im Resultat die Notwendigkeit zu streiten mit spezifischen Mitteln der jeweiligen Kunstproduktion verbindet.<sup>64</sup> Der strategische Einsatz der Mittel zielt dabei auf die Durchsetzung von Interessen, auf die Behauptung der eigenen Position. Der Streit und damit auch die antikritische Reaktion ist ein Identitätsgenerator, womit immer zugleich als polemische Grundoperation der Status des Antikritikers aufgewertet und der Gegner in seiner Position abgewertet wird.<sup>65</sup> Mittels spekulativer Übertreibung beabsichtigt der Polemiker, den Gegner zu vernichten<sup>66</sup> oder ihn zu einer weiteren Reaktion zu veranlassen. Die meisten Erwiderungen bleiben indes mit Blick auf die angezielten Strategien und den erwünschten Effekt wirkungslos<sup>67</sup>, so auch im Fall der vorgestellten Künstler. Dieser Sachverhalt und die Tatsache, dass mit der Transposition der Kunstkritik in eine andere Disziplin eine Zweckbindung der Kunst einhergeht, scheint der Grund für die geringe Motivation seitens der bildenden Künstler zu sein, Kritik an der Kritik im Bild zu üben.

---

61 Vgl. Becker 2008, S. 111.

62 Bohrer 2013, S. 21.

63 Vgl. Bohrer 2013, S. 24–27.

64 Vgl. etwa Oesterle 1986, S. 115. Günter Oesterle nennt die zwischen Friedrich Schlegel und Gottfried Ephraim Lessing ausgetragene Polemik, in der vermutlich erstmals antikritische und künstlerische Elemente in einem öffentlich geführten Meinungsstreit eingesetzt wurden.

65 Vgl. Stenzel 1986, S. 7.

66 Vgl. Stenzel 1986, S. 6.

67 Vgl. Fassmann, S. 35.

## Bibliographie

- Becker 2008  
Arnold Becker: Ullrich von Hutten Querelae in Liosios. Humanistische Streitkultur zwischen Invektive und Elegie, in: Uwe Baumann (Hg.): Streitkultur. Okzidentale Traditionen des Streitens in Literatur, Geschichte und Kunst, Göttingen 2008, S. 111–130.
- Bentz 2011  
Oliver Bentz: Neo Rauch; Interview, in: Wiener Zeitung, 22. Juli 2011, online auf: <http://www.wienerzeitung.at/384292>.
- Berger 2007/2008  
Doris Berger: Krise oder Blüte? Einblicke in die zeitgenössische Malerei, in: boesner 2007/2008, S. 108–113, online verfügbar unter: <http://www.boesner.at/kunstportal/kunstjournal/inhalte/berger-doris-krise-oder-blue-teinblicke-in-die-zeitgenoessische-malerei>.
- Bie 1919  
Oskar Bie: Die Oper, Berlin 1919.
- ble 1915  
ble.: Aus der Kunst- und Gewerbehalle, in: Hannoverscher Kurier, Ausgabe vom 12. Oktober 1915.
- Bohrer 2013  
Karl Heinz Bohrer: Warum ist Gewalt ein ästhetisches Ausdrucksmittel? in: Christoph auf der Horst (Hg.): Ästhetik und Gewalt. Physische Gewalt zwischen künstlerischer Darstellung und theoretischer Reflexion, Göttingen 2013, S. 21–39.
- Collenberg-Plotnikov 1998  
Bernadette Collenberg-Plotnikov: Klassizismus und Karikatur. Eine Konstellation der Kunst am Beginn der Moderne (Diss. Universität Berlin 1996), Berlin 1998.
- Damianitsch 2010  
Stephanie Damianitsch: Neo Rauch. (Geschichte)te Malerei, Diplomarbeit, Univ. Wien 2010, online verfügbar unter: [http://othes.univie.ac.at/11323/1/2010-08-16\\_0100826.pdf](http://othes.univie.ac.at/11323/1/2010-08-16_0100826.pdf).
- Denissenko 2007  
ID (= Irina Denissenko): Antikritik, in: Dieter Burdorf/Christoph Fasbender/Burkhard Moennighoff (Hg.): Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen, Straßburg 2007, S. 34.
- Fassmann 1951  
Kurt Fassmann: Die Kunstkritik der Presse in der Antikritik bildender Künstler. Studien zur Geschichte der deutschen Kunstkritik im 19. Jahrhundert (Diss. Univ. München 1951).
- Gebhard/Geisler/Schröter 2008  
Gunther Gebhard/Oliver Geisler/Steffen Schröter: Streitkulturen. Eine Einleitung, in: dies. (Hg.): Streitkulturen. Polemische und antagonistische Konstellationen in Geschichte und Gegenwart, Bielefeld 2008, S. 11–33.
- Genette 1993  
Gérard Genette: Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe, Frankfurt am Main 1993.
- Glaser 1921  
Curt Glaser: Ausstellungen, in: Berliner Börsen-Courier. Moderne Tageszeitung für alle Gebiete, Ausgabe 185, 22. April 1921.
- Goethe 1987  
Johann Wolfgang Goethe: Der Rezensent (1774), in: Karl Eibl (Hg.): Johann Wolfgang Goethe. Sämtliche Gedichte, Frankfurt am Main 2007, S. 294–295.
- Goethe 1996  
Johann Wolfgang Goethe: Teilnahme Goethes an Manzoni (1827), in: Karl Richter (Hg.): Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens, 21 Bde., Bd. 18, 2: Letzte Jahre, 1827–1832, München 1996, S. 28–58.
- Goltz 1921  
Hans Goltz (Red.): Über Für und Wider die Kritik, in: Der Ararat 2, 4 (1921), S. 125–132.

Haase 2001

Fee-Alexandra Haase: Kritik. Historische Begriffe der Sprache und Literatur einer Wissenschaft und Kunst von der Antike bis zum 20. Jahrhundert, URL: <http://www.fachpublikationen.de/dokumente/01/1a/>.

Hansen-Löve 1978

Aage Ansgar Hansen-Löve: Der russische Formalismus. Methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung (Diss. Universität Wien 1975), Wien 1978.

Johnson 1827

Samuel Johnson: *Rasselas. A Tale*, London 1827.

Knöfel 2003

Ulrike Knöfel: *Schöne Körper im Gleichschritt*, in: *Der Spiegel*, Ausgabe vom 27. Oktober 2003, online verfügbar unter: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-28990759.html>.

Kunzelmann 2014

Petra Kunzelmann: »... ich fordere die abstrakte Verwendung der Kritiker«. Kurt Schwitters und die Kunstkritik (Diss. Universität Erlangen-Nürnberg 2010), seit 2014 online verfügbar unter: [opus4.kobv.de/opus4-fau/files/4840/PetraKunzelmannDissertation.pdf](http://opus4.kobv.de/opus4-fau/files/4840/PetraKunzelmannDissertation.pdf).

Kunzelmann 2015

Petra Kunzelmann: »Der Sturm« und die Kunstkritik. Von der Provokation zum Streit, in: Andrea von Hülsen-Esch / Henriette Herwig (Hg.): *Der Sturm. Literatur, Musik, Graphik und Vernetzung in der Zeit des Expressionismus*, Berlin 2015, S. 101–121.

Leisten 2010

Georg Leisten: *Neo-Rauch-Doppelausstellung. Bilder, die sich einbrennen*, in: *Stuttgarter Zeitung*, Ausgabe vom 21. April 2010, online verfügbar unter: <http://www.stuttgarter-zeitung.de/inhalt.neo-rauch-doppelausstellung-bilder-die-sich-einbrennen.df2e8d85-a5e4-4b32-bdd5-773cofi8478b.html>.

Lewey 2010

Petra Lewey: *Vorführung*, 2006, in: *Neo Rauch. Begleiter*, Ausst.-Kat. Pinakothek der Moderne, München / Museum der Bildenden Künste Leipzig, Ostfildern 2010, S. 104.

Loesel 2010

Anja Loesel: *Neo Rauch wird 50 Jahre alt. Genie oder deutscher Dackel?*, in: *Stern*, Ausgabe vom 18. April 2010, online verfügbar unter: <http://www.stern.de/kultur/kunst/neo-rauch-wird-50-jahre-alt-genie-oder-deutscher-dackel--3570090.html>.

Mack 2001

Gerhard Mack: *Mit den Waffen des Malers*, in: *Art: Das Kunstmagazin* (Januar 2001), S. 12–23.

Mader 2010

Rachel Mader: *Produktive Simulationen. Über Ambivalenz in der zeitgenössischen Kunst am Beispiel von Neo Rauch*, Aernout Mik und Santiago Sierra, in: Verena Krieger u. a. (Hg.): *Ambiguität in der Kunst: Typen und Funktionen eines ästhetischen Paradigmas*, Weimar u. a. 2010, S. 225–240.

Nil 1990

Annegreth Nil: *Decoding Merz. An interpretative study of Kurt Schwitters' early work 1918–1922* (Diss. Univ. Austin 1990).

Oesterle 1986

Günter Oesterle: *Das »Unmanierliche« der Streitschrift. Zum Verhältnis von Polemik und Kritik in Aufklärung und Romantik*, in: Albrecht Schöne: *Kontroversen, alte und neue. Akten des VII. Internationalen Germanisten-Kongresses in Göttingen 1985, Tübingen 1986*, S. 107–120.

Orlich 2008

Max Orlich: *»Don't be nice – It's the kiss of Death«*. *Streitlust und Streitkultur der Avantgarden*, in: Gunther Gebhard / Oliver Geisler / Steffen Schröter (Hg.): *StreitKulturen. Polemische und antagonistische Konstellationen in Geschichte und Gegenwart*, Bielefeld 2008, S. 97–124.

Ovid 1998

Ovid: *Metamorphosen*, übersetzt und hg. von Hermann Breitenbach, Stuttgart 1998.

Picasso 2003

Pablo Picasso: *Was ist ein Künstler (1945)*, in: Charles Harrison / Paul Wood (Hg.): *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert. Künstlerschriften, Kunstkritik, Kunstphilosophie, Manifeste, Statements, Interviews*.

1940–1991, 2 Bde., Bd. 2: 1940–1991, Ostfildern-Ruit 2003, S. 777.

Preuss 2005

Sebastian Preuss: Im Treibhaus der Kunstgeschichte, in: Berliner Zeitung, Ausgabe vom 29. September 2005, online verfügbar unter: <http://www.berliner-zeitung.de/archiv/kunsthbst--die-malerei-zitiert-sich-selbst--romantisiert-den-alltag-oder-verliert-sich-in-gothic-nebeln--zwei-rundgaenge-ueber-berliner-messen--im-treibhaus-der-kunstgeschichte,10810590,10323542.html>.

Püschel 2009

Simon A. Püschel: Die Postmoderne. Versuch einer historischen und disziplinären Einordnung, 2009, online verfügbar unter: <https://de.scribd.com/doc/9830626/Die-Postmoderne-Versuch-einer-historischen-und-disziplinaren-Einordnung-CC-No-Derivates-Copyright-Simon-A-Puschel>.

Reiß 2007

Claudia Reiß: Ekel. Ikonografie des Ausgeschlossenen, Diss. Univ. Duisburg-Essen 2007, online verfügbar unter: <https://duepublico.uni-duisburg-essen.de/servlets/DerivateServlet/Derivate-22051/ekel.pdf>.

Schmidt 2010

Hans-Werner Schmidt: »Ich passe nicht in Ihr System, aber Sie passen in meines«, in: Neo Rauch. Begleiter, Ausst.-Kat. Pinakothek der Moderne, München / Museum der Bildenden Künste Leipzig, Ostfildern 2010, S. 7–18.

Schopenhauer 1878

Arthur Schopenhauer: Parerga und Paralipomena. Kleine philosophische Schriften, hg. von Julius Frauenstädt, 2 Bde., Bd. 2, Leipzig 1878, S. 554–560.

Schwenk 2010

Bernhard Schwenk: Kraft des Unzeitgemäßen. Neo Rauch – Maler der Gegenwart, in: Neo Rauch. Begleiter (Ausst.-Kat. Pinakothek der Moderne, München, Museum der bildenden Künste Leipzig), Ostfildern 2010, S. 7–13.

Schwitters 1974

Ernst Nündel (Hg.): Kurt Schwitters. Wir spielen bis uns der Tod abholt. Briefe aus fünf Jahrzehnten. Frankfurt am Main/Berlin u. a. 1974.

Schwitters 2005 (01)

Kurt Schwitters: An alle Bühnen der Welt (1919), in: Friedhelm Lach (Hg.): Kurt Schwitters. Das literarische Werk, 5 Bde., Bd. 5: Manifeste und kritische Prosa, München 2005, S. 39–41.

Schwitters 2005 (02)

Kurt Schwitters: Merz (1924), in: Friedhelm Lach (Hg.): Kurt Schwitters. Das literarische Werk, 5 Bde., Bd. 5: Manifeste und kritische Prosa, München 2005, S. 187.

Schwitters 2005 (03)

Kurt Schwitters: Tran Nummer 16. Das Leben auf blindem Fuße (1920), in: Friedhelm Lach (Hg.): Kurt Schwitters. Das literarische Werk, 5 Bde., Bd. 5: Manifeste und kritische Prosa, München 2005, S. 72–73.

Schwitters 2005 (04)

Kurt Schwitters: Erklärungen meiner Forderung zur Merzbühne (1919), in: Friedhelm Lach (Hg.): Kurt Schwitters. Das literarische Werk, 5 Bde., Bd. 5: Manifeste und kritische Prosa, München 2005, S. 43–44.

Servaes 1920

Franz Servaes: Expressionisten-Parade, in: Berliner Lokal-Anzeiger. Zentral-Organ für die Reichshauptstadt, 27. April 1920.

Spoerhase 2009

Carlos Spoerhase: Ausweitung der kritischen Kampfzone. Was die Geschichte der aufklärerischen Rezensionkultur die aktuelle Reflexion über Literaturkritik lehren könnte, in: Zeitschrift für Germanistik N. F. 19, 1 (2009), S. 171–178.

Sprengel 1993

Peter Sprengel: Literatur im Kaiserreich. Studien zur Moderne, Berlin 1993.

Steegemann 1920

pst. (= Paul Steegemann) (Red.): Das enthüllte Geheimnis der Anna Blume, in: Der Marstall. Zeit- und Streitschrift des Verlages Paul Steegemann 1, 1–2 (1920), S. 11–16, 18–19, 21–31.

Stenzel 1986

Jürgen Stenzel: Rhetorischer Manichäismus. Vor-

schläge zu einer Theorie der Polemik, in: Albrecht Schöne: Kontroversen, alte und neue. Akten des VII. Internationalen Germanisten-Kongresses in Göttingen 1985, Tübingen 1986, S. 3–11.

Verdi 2010

Giuseppe Verdi: Aida. Oper in vier Akten (1871), online verfügbar unter: [http://opera.stanford.edu/Verdi/Aida/libretto\\_d.html](http://opera.stanford.edu/Verdi/Aida/libretto_d.html).

Vogel 1964

Martin Vogel: Der Schlauch des Marsyas, in: Rheinisches Museum für Philologie, N. F. 107 (1964), S. 34–56.

Westheim 1920

P. W. (= Paul Westheim): Ausstellungen, in: Das Kunstblatt 4, 4 (1920), S. 126–127.

Whistler 1890

James McNeill Whistler: The Gentle Art of Making Enemies, Chelsea 1890, online verfügbar unter: <http://www.gutenberg.org/files/24650/24650-h/24650-h.htm>.

Windhöfel 1995

Lutz Windhöfel: Paul Westheim und Das Kunstblatt. Eine Zeitschrift und ihr Herausgeber in der Weimarer Republik (Diss. Univ. Heidelberg = Dissertationen zur Kunstgeschichte 35), Köln 1995.

Wyss 1997

Beat Wyss: Der Wille zur Kunst. Zur ästhetischen Mentalität der Moderne, Köln 1997.

Zahn 1920

Leopold Zahn: Über den Infantilismus in der Kunst, in: Das Kunstblatt 4, 3 (1920), S. 84–86.