

Kunstkritik und Diskriminierung

Panel 10

MODERATION
ELKE BUHR

ISABELLE GRAW
SABETH BUCHMANN
ANTJE STAHL
JULIA PELTA FELDMAN

Krisen der Kritik/Negative Fähigkeiten

Sabeth Buchmann und Isabelle Graw

Sabeth Buchmann und Isabelle Graw gingen in ihrem Beitrag Gründen für die Unpopularität der Kunstkritik in historischer und aktueller Perspektive nach und nahmen eine Neubestimmung der Kritik als Reflexionsmedium gesellschaftlicher Diskriminierung vor. Während Graw anhand der Werke des Malers Jack Whitten eine Dynamik zwischen Assoziation und Dissoziation beschrieb – in Whittens konkretem Fall zwischen der reklamierten Zugehörigkeit zu einer Moderne, die dem Schwarzen Künstler zugleich doch verwehrt wird –, wie sie auch eine selbstreflexive Kunstkritik kennzeichnen sollte, ging Buchmann dem feministischen Denken Annemarie Sauzeau-Boettis nach. Dieses sucht einen »double space of incongruence«, die Negierung des eigenen weiblichen Subjektcharakters, als Ausgangspunkt für den Umgang mit Ausschlüssen unter den Bedingungen patriarchaler Kultur fruchtbar zu machen.

Kunstkritik nimmt Abgrenzungen, Ausschlüsse und Wertungen vor, wodurch sie zweifellos den institutionalisierten Diskriminierungsformen zuarbeitet. Zugleich hat sie aber auch die Möglichkeit – zumal in ihren gesellschaftstheoretischen Spielarten – gesellschaftliche Diskriminierung anzugreifen. Die Kritikerinnen arbeiteten diesen Doppelcharakter der Kritik – diskriminierend und Diskriminierung reflektierend – heraus.

Kunstfreiheit als Privileg

Julia Pelta Feldman und Antje Stahl

Die Hinterfragung des westlichen Werts der Kunstfreiheit durch Aktivist*innen, die an die Moral und den Respekt von Künstler*innen vor den schmerzhaften Gefühlen anderer appellieren, wird von liberalen Kunstkritiker*innen – verständlicherweise – mit Empörung und Angst aufgenommen. Der Beitrag von Julia Pelta Feldman und Antje Stahl untersuchte die Reaktionen von Kunstkritiker*innen auf die jüngsten Fälle einer sogenannten »linken Zensur« und benennt die Vorurteile, die diesen zugrunde liegen.

Wie kann es zu viel verlangt sein, dass Museen sich mit Sexismus, Rassismus und anderen Formen der Ungerechtigkeit in ihren eigenen Sammlungen befassen? Ist es wirklich »unzumutbar«, dass (*weiße*) Künstler*innen, ebenso wie *weiße* Kritiker*innen, ihre eigene Freiheit als Privileg reflektieren, das Künstler*innen, die Minderheiten angehören, seit Langem verweigert wird? Mit diesen Fragen forderte der Beitrag zu einem Perspektivwechsel auf, der die Diskussionen um die »Kunstfreiheit« gerade nicht im Sinne einer geforderten Beschränkung ebendieser begreift, sondern vielmehr als Plädoyer für eine längst überfällige *Erweiterung* des Rechts, sich auszudrücken und gehört zu werden: für diejenigen, die in der Geschichte und Gegenwart – auch in der sich selbst als plural verstehenden Welt der Kunst – mit Alltagsrealitäten konfrontiert waren und noch immer sind, die die Teilnahme von Angehörigen von Minderheiten am Diskurs enorm erschwert oder instrumentalisiert.



Abb. 36: Jack Whitten, *Black Monolith X (The Birth of Muhammad Ali)*, 2016

Isabelle Graw

Kürzlich habe ich den von Sabeth Buchmann und mir gemeinsam verfassten Text *Kritik der Kunstkritik* wiedergelesen.¹ Rückblickend fragte ich mich, wie sich die dort formulierten Thesen in der kunstkritischen Praxis verwirklichen lassen.

Ich war gerade dabei, einen Text über die *Memorial Paintings* von Jack Whitten zu schreiben und realisierte, dass mir schon die Umsetzung unseres Kerngedankens nicht leicht fiel: dass Kunstkritik unweigerlich Diskriminierungen vornimmt, aber zugleich auch gesellschaftliche Diskriminierung zu reflektieren vermag. Es stellte eine ziemliche Herausforderung dar, Whittens Werk in anderen kunstkritischen und damit eben auch *diskriminatorischen* Kategorien zu diskutieren und zugleich seine Praxis in einen Kontext gesellschaftlicher Diskriminierung zu stellen. So blieb unsere andere zentrale Forderung, auch die »systemimmanente Wertschaffung« der Kunstkritik, also ihre Generierung von Wert und Bedeutung im kunstkritischen Schreiben selbst zu reflektieren, notgedrungen ein wenig auf der Strecke.

Auch vor einer »Selbst-Situierung«, also einer Selbstverortung der Kritik, wie wir sie in unserem Text stark gemacht hatten, schreckte ich nicht zuletzt aufgrund meiner Bedenken zurück, dass dies ein wenig kokett wirken könnte. Denn eine solche Selbst-Situierung hätte mich womöglich dazu verleitet, dort »ich« zu sagen, wo ich eigentlich ein verbindlich-normatives Argument über Whittens Praxis machen wollte.

Unser methodisches Ideal einer Kritik, die die *Vorläufigkeit* ihres kunstkritischen Urteils anerkennt, schien mir ebenfalls beim Schreiben schwer erreichbar zu sein. Unter Verwendung von Adverbien wie »womöglich« oder »wahrscheinlich« suchte ich zwar die mögliche *Anfechtbarkeit* meiner Thesen zu signalisieren.² Doch zugleich wollte ich eben auch verbindliche Aussagen zu Whittens Praxis treffen.

Dass Kritik, wie von uns vorgeschlagen, im Idealfall auch ihre Bewertungsschemata bekannt gibt, war ebenfalls leichter gesagt als getan: Zwar habe ich mich Whittens Bildern wie *Black Monolith X (Birth of Muhammad Ali)*, 2016 (Abb. 36) mit einer deutlich formulierten Hypothese genähert (die da lautete: dass die vielfältigen Verfahren, mit denen bei Whitten die ›Belebtheit‹ seiner Bilder suggeriert wird, in einem unmittelbaren Zusammenhang mit ihrem Auftritt als »Gaben« für andere Künstler*innen oder Jazzmusiker*innen stehen, wobei sie als ›beseelte Gaben‹ aus anthropologischer Sicht notwendig auch innerhalb eines Tauschsystems zirkulieren.) Doch obgleich ich also meinen Interpretationsrahmen in diesem Text deutlich anlege, kommt es nicht wirklich zu einer Offenlegung meiner Kriterien.

Dass sich methodische und inhaltliche Leitlinien nicht einfach »umsetzen« lassen, bedeutet aus meiner Sicht allerdings keineswegs, dass sie deshalb überflüssig oder gar vergeblich wären. Im Gegenteil: Die Praxis der Kritik ist meiner Erfahrung nach just

1 Vgl. Sabeth Buchmann u. Isabelle Graw: »Kritik der Kunstkritik«, in: *Texte zur Kunst* (113/2019), S. 33–51.

2 Vgl. Isabelle Graw: »Beseelte Gaben im Tauschsystem. Überlegungen zur Malerei von Jack Whitten anlässlich der Ausstellung ›Jack Whitten. Jack's Jacks‹ im Hamburger Bahnhof, Berlin«, in: *Texte zur Kunst* (116/2019), S. 116–125.

durch derartige methodische Schwierigkeiten und permanente Selbstrevisionen gekennzeichnet. Kritik scheint mir denn auch, wie es schon bei Kosellecks *Kritik und Krise* (1959) anklang, ihrem Wesen nach krisenhaft zu sein. Ihr gegenwärtiges Potenzial liegt für mich allerdings nicht nur in ihrer Fähigkeit zur krisenhaften Selbstrevision: Sie muss zugleich auch dezidierte (dabei gut argumentierte) Urteile abgeben, die möglicherweise sogar weh tun.

Sinnvoll bestimmen lässt sich das gegenwärtige Potential der Kritik allerdings nur unter Berücksichtigung ihrer derzeitigen »systemischen Schwächung«, die wir in unserem Text ebenfalls erörtert haben. Nicht nur in einer an den Werten des Marktes orientierten neoliberalen Ökonomie hat Kritik einen schweren Stand. Auch dort, wo sie extrem gefragt ist, etwa in der Sphäre der Documenten, Manifestas und Biennalen, kann die Norm kritischer Kunst auf eine Neutralisierung der Kritik hinauslaufen.

Zu ihrer systemischen Schwächung haben darüber hinaus noch die sozialen Medien beigetragen, was zu unseren Befunden noch ergänzend hinzuzufügen wäre. Denn es liegt Maik Fielitz und Holger Marcks zufolge im Wesen der sozialen Medien, dass sie die Kritik schwächen: An die Stelle von gesichertem Expertenwissen treten häufig Gerüchte und Manipulation, weil hier die Kritik, etwa bei Facebook, durch eine Evaluationskultur der »likes« ersetzt wurde.³ In demselben Maße, wie die sozialen Medien lange ungehörten Stimmen (siehe #MeToo) zu einem öffentlichen Forum verholfen haben, sind sie eben auch der ideale Transmissionsriemen für Angst schürende rechte Stimmungsmache.

Was kann ein kunstkritischer Text zu dem Maler Jack Whitten unter diesen, der Kritik nicht gerade förderlichen Umständen überhaupt leisten? Aus meiner Sicht ist Whittens Praxis durch eben jene Doppelbewegung ausgewiesen, die wir für die Kritik festgehalten haben: zwischen Assoziation und Dissoziation oszillierend. Denn auch bei Whitten wird qua vielfältiger ästhetischer Verfahren die Zugehörigkeit zu einer Moderne reklamiert, von der zugleich auch gezeigt wird, dass sie ihn als Schwarzen abstrakten Maler nicht selbstverständlich einschließt. Assoziation und Dissoziation in einem. Ein Beispiel: Mithilfe von auffällig schiefen und krummen Rastern wie in *Totem VI Annunciation (For John Coltrane)*, 2000 (Abb. 37) hat Whitten den modernistischen Mythos des Rasters als eines Garanten von Flatness ad absurdum geführt. Sowohl die Cluster aus mehrheitlich grauen Farbstücken als auch die von ihnen gebildeten Rasterformen wirken hier ausgesprochen schief und krumm. Wie beim Jazz, auf den zahlreiche von Whittens Bildtiteln Bezug nehmen, hat Whitten hier eine strenge formale Vorgabe, das Raster, genutzt, um sich zugleich von ihr zu befreien. Raster, die organisch wirken, Kurven schlagen oder deren äußere Form abgerundet wurde, sind denn auch omnipräsent in seinem Werk.

Wenn sich Whitten in diesen Arbeiten die Freiheit nimmt, schief und krumme Raster zu produzieren, dann signalisiert dies meines Erachtens zweierlei: dass ihm die Tradition des Rasters nicht selbstverständlich zur Verfügung steht und dass der modernistische Anspruch des Rasters auf eine Überwindung der Figur-Grund-Relation zu kurz greift. Whittens Raster sorgen nämlich gerade nicht für den Eindruck von Flächigkeit, sondern

3 Maik Fielitz u. Holger Marcks: »Digital Fascism: Challenges for the Open Society in Times of Social Media«, in: *Berkeley Center for Right-Wing Studies Working Paper Series*, Berkeley, CA 2019.

suggestieren im Gegenteil eine dreidimensional-körperhafte Form der Belebtheit. Mit seinen Bildern erhebt Whitten einen selbstverständlichen Anspruch auf Zugehörigkeit zu einer traditionell als westlich verstandenen Moderne und signalisiert zugleich, dass sie von



Abb. 37: Jack Whitten, *Totem 2000 VI Annunciation*
(For John Coltrane), 2000

einer eurozentrisch und rassistisch geprägten Malereitradition nicht selbstverständlich eingeschlossen werden.

Analog zu unserem Modell von Kritik als »Medium gesellschaftlicher Diskriminierung« kommt es auch bei Whitten zu einer kunstimmanenten Reflexion gesellschaftlicher Diskriminierung, bei der sich der Künstler, analog zur Kritikerin in unserem Modell, zugleich innerhalb und außerhalb eines Wertesystems verortet. Nur: anders als eine den Verhältnissen assoziierte und sich von ihnen zugleich dissoziierende Kritik, ist Whittens Dissoziation als eine gesellschaftlich erzwungene zu verstehen, die auf seine Position als ein lange Zeit »From the Margins« operierender Künstler zurückgeht.

Sabeth Buchmann

Isabelle Graws und mein Beitrag findet auf der Basis unseres gemeinsamen Aufsatzes zu bisherigen Beiträgen der Zeitschrift *Texte zur Kunst* über Korrespondenzen zwischen Kunstkritik und Identitätspolitik statt.¹ Wir gehen darin von der These aus, dass Kritik an der soziologischen Logik der Exklusion grundsätzlich teilhat. Denn Kritik, so unser Argument, nimmt notwendig Unterscheidungen und damit eben auch Abgrenzungen vor, betreibt also methodisch gesehen eine intrinsische Form von Diskriminierung. Vom griechischen »krinein« abstammend, was soviel heißt wie »unterscheiden«, stellt Kritik ein Medium der Urteils- und Wertbildung dar, in dem sich institutionalisierte Ein- und Ausschlussmechanismen auf immer wieder neue Weise reproduzieren: Gegenstand der Kunstkritik ist in der Regel das, was nach ökonomischen, institutionellen und/oder medialen Gesichtspunkten erfolgreich ist.

Der eigene Anteil an sozialer Diskriminierung muss allerdings nicht, wie manche Theoretikerinnen, u.a. Denise da Silva und Kerstin Stakemeier² fordern, Grund für die Selbstabschaffung der Kritik sein. Wir nehmen einen solchen radikalen Standpunkt zwar sehr ernst, dennoch halten wir an Kunstkritik als einem nach Hannah Arendt notwendigen Medium der Öffentlichkeitsbildung fest. Aber es sollte sich in unseren Augen umso mehr als exemplarisches Reflexionsmedium ästhetisch und politisch institutionalisierter Diskriminierung verstehen. Unsere Frage ist daher, wer eine solche Reflexion von gesellschaftlicher Diskriminierung in der Kunstkritik auf welche Weise selbst geleistet hat.

Angesichts der von den Kongressorganisatorinnen thematisierten #MeToo-Bewegung und »cancel culture« möchte ich in aller Kürze auf ein m.E. diesbezüglich relevantes Beispiel aus der Frühphase feministischer Kunstkritik eingehen. Insofern antidiskriminatorische Ethik als Ausdruck populistischer Political Correctness angesehen wird und als solche angeblich droht, künstlerische Autonomie einzuschränken, hält, so meine Hypothese, der im folgenden referierte Versuch einer Verbindung von feministischer Kulturkritik und geschlechterreflexiver Kunstkritik mögliche Antworten auf diese Problematik bereit.

Die Rede ist von dem *Negative Capability as Practice in Women's Art* getitelten Text der italienisch-französischen Kunstkritikerin Annemarie Sauzeau-Boetti, der ein zugleich repräsentatives und spezifisches Beispiel der in den 70er Jahren geführten Debatten um den Begriff der weiblichen Ästhetik darstellt. Ich bin auf den Text dank der Kuratorin Ilse Lafer gestoßen, die diesen in ihrer im Museion Bozen gezeigten Ausstellung *Doing Deculturalization* (April bis November 2019) neben Carla Lonzis berühmter Polemik *Sputiamo su Hegel* (1970)³ in einer zentralen Vitrine ausgelegt hatte (Abb. 38). 1976 in der *Italian Art Now* genannten Januar/Februar-Ausgabe der Kunstzeitschrift *Studio*

1 Sabeth Buchmann u. Isabelle Graw: »Kritik der Kunstkritik«, in: *Texte zur Kunst* (113/2019), S. 33–52.

2 Siehe Denise Feirrer da Silva: *Toward a Global Idea of Race*, Minneapolis 2007; Kerstin Stakemeier: »Kritik, genauer Kunstkritik«, in: Ilka Becker u.a. (Hg.): *Fields of Codes*, Köln 2018, S.24–35.

3 Bei dem Ausstellungstitel handelt es sich um ein an Lonzis radikal antikulturalistische Haltung angelegentliches Zitat aus Carla Lonzi: »Wir pfeifen auf Hegel« (1970), in: dies.: *Die Lust Frau zu sein*, Berlin 1975, S. 25.

International publiziert, stellt Sauzeau-Boettis auf künstlerische Werke wie jene Carla Accardis, Iole de Freitas', Marisa Merz' und Ketty La Roccas bezogener Beitrag fest, dass sie an ›feministische Kunst‹ nicht glaube, denn »[...] art is a mysterious filtering process which requires the labyrinths of a single mind, the privacy of alchemy, the possibility of exception and unorthodoxy rather than rule.«⁴

Auch wenn hieraus ein klassischer, weil romantisch-individualistischer Künstlerbegriff sprechen würde, plädiert die Autorin zugleich für die Notwendigkeit der Selbstwahrnehmung von Frauen respektive von Künstlerinnen als einer sozialen Gruppe: Diese müsse sich dem auch unter Frauen verbreiteten Begriff der Kultur als einem ›asexuellen Absolutum‹ entgegenstellen, setze dieser doch den männlichen Humanismus als allgemeingültigen Wertmaßstab der Kunst voraus. Dem stellt Sauzeau-Boetti jene oftmals verborgene, zugleich aber kollektiv erfahrene ›Inkongruenz‹ entgegen: Damit ist eine von männlicher Erfahrung abweichende Beziehung der Frauen zur Welt gemeint. Kulturelle Inkongruenz wird somit in einem zwischen sexuell differenter Existenzform und deren Assimilierung an die männliche Kultur zerrissenen Bewusstsein lokalisiert. Den für den feministischen Diskurs entscheidenden Zusammenhang zwischen der Marginalisierung der Frau(en) und deren Festschreibung auf Natur einerseits und männlich definierte Kulturgeschichte andererseits thematisierend, erkennt Sauzeau-Boetti die Erforschung des weiblichen Körpers durch kulturell minderbewertete, weil nicht-avantgardistische Materialien, Gestalten, Farben und Rhythmen, Gesten etc. als ein wiederkehrendes Kennzeichen der Kunst von Frauen. Springender Punkt ihrer Argumentation ist die hieraus erfolgende Ableitung einer »negative capability as practice in women's art« aus der Ambivalenz, die der Rückbezug auf bislang nicht symbolisierte Lebensbereiche innerhalb des männlich definierten Wertekanons der Avantgardekultur bedeutet: Negativ, da die von Sauzeau-Boetti als Ausdruck einer »Alien Culture« bezeichneten weiblichen Praktiken einen programmatischen Verrat an den zeitgleich appropriierten Avantgardeästhetiken bedeuteten.

Der hieraus von Sauzeau-Boetti abgeleitete »double space of incongruence« stellt meiner Meinung nach eine hochaktuelle Denkvoraussetzung antidiskriminatorischer Kunstkritik dar: So macht sie sich keine Illusionen, dass jede noch so militante Intervention in den konstitutiv auf Ausschlüssen beruhenden Kanon Verrat an der »basic disunity, ›negativity‹ and OTHERNESS of women's experience«⁵ bedeutet. In einem von heute aus betrachtet sicherlich zu problematisierenden binären Sinne wendet die Kritikerin den von ihr sogenannten »double space of incongruence« gegen jegliche positiv gedachte Alternative künstlerischen Ausdrucks und fordert statt dessen ein »subject in the negative who wants to displace the horizon, not to alter it.«⁶

4 Annemarie Sauzeau-Boetti: »Negative Capability as Practice in Women's Art«, in: *Studio International. Journal of Modern Art* Januar/Februar 1976 (*Italian Art Now*), S. 24–29.

5 Ebd., S. 25.

6 Ebd.

Die Negation des notwendigerweise appropriierten Subjektstatus ruft weibliche Selbstidentifizierung im Moment ihres Widerrufs auf: Hieraus spricht kein Plädoyer für eine ungebrochene, sondern für eine negative Affirmation von Identitätspolitik: Als solche richtet sich der »double space of incongruence« gegen jene Restriktionen und Herabwürdigungen, mit welchen der strukturell männliche Kunstbetrieb die Symbolisierung weiblich codierter Erfahrungs- und Lebensbereiche lange Zeit bedacht hat. Die Weise, in der *Negative Capability as Practice in Women's Art* Kunstkritik mit antidiskriminatorischer Identitätspolitik verbindet, ist daher buchstäblich doppelbödig: Den Umgang mit sozialem Ausschluss im Sinne einer »basic disunity, ›negativity‹ and OTHERNESS«⁷ denkend, erweist sich der von Sauzeau-Boetti sogenannte »double space of incongruence« als Vorschlag einer simultanen Integration und Desintegration.

Der von Vertreterinnen der radikalen Frauenbewegung angezweifelten Legitimation und Relevanz feministischer Kunstkritik unter den Bedingungen patriarchaler Kultur setzt Sauzeau-Boettis Text einen subjekt- und institutionsreflexiven Begriff von Kritik entgegen: Dies m.E. allererst, um die Kunst von Frauen nicht in Unterscheidungslosigkeit abgleiten zu lassen. Die Konstruktion weiblicher Ästhetik macht ihrer Argumentation zufolge einen Unterschied und zwar im Sinne einer anderen denn zu den Werten und Kriterien des männlichen Humanismus wahrgenommenen Beziehung zur Welt. Den »double space of incongruence« lese ich daher auch als Umgang mit der eigenen, unmöglich aufzuhebenden Gespaltenheit zwischen der Kunstkritik als einer konstitutiv normierten Praxis des Unterscheidens und der Notwendigkeit, bestehende Unterscheidungskriterien zugunsten normativ ausgeschlossener Symbolsprachen zu negieren: Avantgarde meets »Alien Culture«!⁸

Im Lichte dieses historischen Beispiels feministischer Kunstkritik würde ich der wohlfeilen Sorge um künstlerische Freiheitsberaubung durch antidiskriminatorische Regelwerke erst einmal jene Restriktionen entgegenhalten, mit denen traditionell Kunst von weiblichen und queeren Produzent*innen bedacht wurde. Von heute sich der historischen Verantwortung bewussten Kurator*innen »wiederentdeckt«, ist die zweifelsohne notwendige Integration identitätsbezogen markierter Kunst auf jene »Werte des Marktes« (Wendy Brown) abgestimmt, die auch Sauzeau-Boetti im Blick hatte.

Doch lange bevor marginalisierte, weil verdrängte und/oder vergessene Kunstpraktiken sowohl zur Marktressource und als auch zur Zielscheibe gleichermaßen identitätspolitikbehahender und -kritischer Stimmen wurden, schuf eine sich der Fallstricke der *affirmative action* bewusste Kunstkritikerin eine weder mit Pro- noch Anti-Positionen kongruente Figur: *Negative Capability as Practice in Women's Art* nimmt in diesem Sinne eine ex-negativo-Bestimmung von Kunstkritik als einer strukturell exkludierenden Praxis des Unterscheidens vor, um auf dieser Basis Kriterien zu formulieren, welche weiblich und queer markierte Praktiken nicht als das kategorisch »Andere«, sondern als eine der Kunst immanente und somit für die Kunstkritik umso produktivere Inkongruenz zu denken.

7 Ebd.

8 Ebd.



Abb. 38: Ilse Lafer (ed.), *Deculturalize*, 2020

Moderiert von Elke Buhr

Elke Buhr

Wir wollen weiter kommen in der Kritik der Kunstkritik. Boris Groys hat mal gesagt: Ein Kritiker ist mittlerweile nicht mehr ein Mensch, der auf dem Berg steht, hinunter auf die Ebene blickt und denen unten sagen kann, was zu tun ist, sondern ein Kritiker steht mit beiden Füßen unten auf der Wiese und zeigt nur auf etwas, das interessant sein könnte, und zeigt gleichzeitig dabei auch auf sich selbst. Das heißt, Kunstkritik zeigt auch auf sich selbst, die Kunstkritik soll sich reflektieren, und genau das thematisierten auch Isabelle Graw und Sabeth Buchmann – zwei der renommiertesten Kunstkritikerinnen des deutschsprachigen Raumes, die beide auch an Universitäten lehren und sowohl in der Theorie als auch in der Praxis sich viel mit diesen Fragen beschäftigt haben – in ihren Beiträgen.

Interessant ist, dass letztlich das, was im Vortrag von Sabeth Buchmann theoretisiert wurde, von Jack Whitten, den uns Isabelle Gaw vorstellte, umgesetzt wurde, nur mit einem anderen Thema; also nicht bezogen auf ausgeschlossene Weiblichkeit, sondern auf den ausgeschlossenen Afroamerikaner. Wobei Whitten in seiner Kunst wiederum diese Differenz analysiert, sich also gleichzeitig mit den Strategien beschäftigt und sie dann anders interpretiert, sie appropriiert und negiert. Was mich jetzt interessieren würde: Letztlich sagst Du ja, Isabelle, man hat ein Zerrbild von den siebziger Jahren. Was hat sich denn seit den siebziger Jahren geändert, wie weit sind wir gekommen?

Isabelle Graw

Ich glaube, das, was Sabeth mit ihrem Beispiel einer durch Negativität gekennzeichneten Identitätspolitik angesprochen hat, kann man heute auch in unterschiedlichen psychoanalytischen Ansätzen antreffen. Zum Beispiel in Samo Tomšič' neuem Buch *The Labor of Enjoyment*, wo der Autor auch eine Form der psychoanalytisch gedachten Identität stark macht, die sich eben nicht durch Affirmationen auszeichnet, sondern durch eine Vorstellung von Identität als instabil und von Entfremdung durchzogen, von Negativität durchquert, und vorschlägt, dass man von so einem Identitätsbegriff ausgehen sollte, wenn man Identitätspolitik denken will. Ich glaube, dass es im Moment sehr viele Versuche gibt, vom Zerrbild der essentialistischen Identitätspolitik wegzukommen. Sei es, dass man in der Geschichte nochmal guckt: Gab es nicht schon damals kompliziertere Entwürfe? Sei es, dass man sich nochmal mit psychoanalytischen Identitätsvorstellungen befasst, wo man diesbezüglich auch fündig werden kann.

Sabeth Buchmann

Ich war selber überrascht, als ich auf diesen Text gestoßen bin. Ich finde, es gibt wenig Texte innerhalb der Kunstkritik, die in kurzen Worten so fundamental an die Grundlagen der philosophischen Systemtheorien rühren – was vielleicht im Rahmen der 68er oder Post-68er-Kämpfe selbstverständlich war: dass man sich mit Hegel und Kant auseinandergesetzt und das Ganze noch im Rahmen der internationalen Klassenkämpfe positioniert hat und überhaupt kein Problem hatte mit dem, was man heute als Problem formuliert: dass Identitätspolitik und Klassenkampf auf zwei unterschiedlichen Blättern stünden. Und plötzlich scheint in dieser frühen Form des Differenzfeminismus, den wir immer ein bisschen abfällig bedacht haben, eine Figur auf, die das alles mitbedenkt. So dass man sich fragen muss: Müssen wir nicht nochmal zurück zum Start? Müssen wir

nicht nochmal schauen, was wir auf der Strecke liegen gelassen haben, was auch auf der Seite der Kunstkritik theoretisch schon vorformuliert ist, und zwar genau im Rahmen der Kämpfe und Debatten, die heute um diesen Begriff stattfinden? Es war für mich selbst eine Lektion.

Elke Buhr

Sind das eigentlich zwei unterschiedliche Fragen: Kann man Kunst machen innerhalb des patriarchalen Systems? Und: Kann man Kritik schreiben innerhalb des patriarchalen Systems? Oder ist das die gleiche Frage?

Isabelle Graw

Ich denke, Kritik und Kunst sind wesentlich aufeinander bezogen. Ich glaube nicht, dass sich das eine sinnvoll ohne das andere denken lässt. Natürlich will ich damit nicht sagen, dass jede Kritikerin Kunst macht. Auf einer kategorischen Ebene sind es natürlich unterschiedliche Produktionssysteme. Aber ich glaube, die Verhältnisse, innerhalb derer wir uns bewegen, die Zwänge, mit denen man es jeweils zu tun hat, die Fragen auch der Strategie – und das sind ja letztendlich auch strategische Fragen, die wir hier diskutieren, wenn wir über Whitten sprechen und eine Assoziation, die zugleich Dissoziiertheit impliziert –, auf dieser Ebene der Strategien gibt es natürlich Übereinstimmungen.

Elke Buhr

Du hast ja davon gesprochen, dass die Kritikerin ihren Standpunkt reflektieren muss, wenn sie kritisiert. Wie reflektiert denn die Kritikerin ihre Race-, Class-, Gender-Position, wenn sie schreibt?

Isabelle Graw

Das war ja genau mein Problem.

Elke Buhr

Genau, aber was ist die Lösung?

Isabelle Graw

Darauf konnte ich nicht so ausführlich eingehen. Wir haben in unserem gemeinsamen Text schon eine Art Selbstsytuierung der Kritik gefordert, auch in Anbetracht der Tatsache, dass man eben nicht mehr davon ausgehen kann, dass man über den Dingen steht, sondern dass das eigene Urteil situativ gefällt wird, zu bestimmten Bedingungen, innerhalb einer bestimmten Situation. Nun hat es ja schon in den neunziger Jahren Versuche in diese Richtung gegeben, wo Kritikerinnen und Theoretikerinnen am Anfang ihres Textes ihre Position fast reflexhaft vorgenommen haben, nach dem Motto: Ich bin eine weiße, privilegierte Frau, und damit war das Situiertheitsproblem abgehakt. Das finde ich ein bisschen schwierig, weil es etwas Mechanistisches hat und letztlich nicht so viel aussagt. Ich glaube, wie man das macht und ob und in welcher Form man dann vielleicht auch stellenweise »Ich« sagen muss, das ist in der Verhandlung. Und wahrscheinlich auch nur von Text zu Text situativ zu entscheiden. Es gibt kein Rezept. Ich wollte nur auf die Schwierigkeit hingewiesen haben.

Sabeth Buchmann

Ich würde, was die Frage betrifft, auch gerne nochmal auf die Gegenreaktion zu sprechen kommen, die Forderung nach einer radikalen Selbstsytuierung. Wenn man sich anschaut, welche Debatten in den letzten Jahren den Kunstdiskurs bestimmt haben, sei es Bruno Latours Netzwerk-Aktanten-Theorie, sei es der New Materialism, sei es spekulativer Realismus: Das waren ja Theoriebewegungen, die gesagt haben, Schluss mit dieser Selbstbeschau des selbstkritischen Subjekts, das nur wieder zur Selbstlegitimation tendiert, und stattdessen Rückkehr zu den Dingen, zu den Fakten, zu den Materialien. Ich glaube, dass man diese Pendelbewegung mit im Blick haben muss. Denn von der Seite droht ja auch die Forderung nach einer Abschaffung der Kritik. Der Druck kommt also einerseits von der kolonialismus-, sexismus- oder diskriminierungskritischen Seite, aber auch von anderer Seite. Und wie es Isabelle angedeutet hat: Die Social Media setzen dem Ganzen noch eins drauf. Das war unsere Fragestellung.

Isabelle Graw

Criticism under duress.

Sabeth Buchmann

Genau.

Elke Buhr

Ich weiß nicht, ob man das so herunterbrechen kann: Aber warum brauchen wir denn die Kritik? Was ist denn überhaupt so wichtig daran, die jetzt zu retten? Ganz provokant gefragt.

Sabeth Buchmann

Da würde ich gerne mit Hannah Arendt antworten, die einen Text über *judgment* geschrieben hat. Und *judgment* ist für sie im Wesentlichen eine Tätigkeit, die Kunst, oder welches Phänomen der Kritik auch immer, zu einer Angelegenheit des Öffentlichen macht. Ohne Kritik gibt es keine Öffentlichkeit. Das ist das politische Statement, das man dazu mit Hannah Arendt abgeben kann.

Isabelle Graw

Kritik bedeutet ja dem Wortsinne nach Differenzierung, Abgrenzen. Und ohne Differenzierung, Bedeutung und damit Werturteile gibt es auch keine Kunst. Kunst ist genau auf Kritik angewiesen. Denn wenn es keine kunstkritischen Diskussionen über künstlerische Arbeiten gibt, ist ja überhaupt nicht klar, was bei diesen auf dem Spiel stehen könnte. Wenn niemand dazu etwas sagt, und idealerweise kompetent etwas sagt, dann kann man sich das Spiel sparen. Auch im Kunstbetrieb selbst hat Kritik also eine sehr wesentliche Rolle, die ich trotz der zum Teil ja auch berechtigten Abschaffungswünsche verteidigen würde. Der Versuch unseres Textes war ja, erstmal zu unterscheiden zwischen der Kritik an der Kritik, die wir für sinnvoll erachten, und der Kritik an der Kritik, die wir problematisch finden, um dann zu einem anderen Kritikbegriff zu kommen, wo wir sagen: Ja, es gibt dieses Problem, dass Kritik diskriminiert. Aber die Kritik hat eben auch

die Möglichkeit, gesellschaftliche Diskriminierung zu reflektieren. Und diese Kompetenz wollen wir nicht verspielen. Aber wir wollen dabei natürlich auch das diskriminatorische Potential, das durchaus problematisch ist, im Blick behalten.

Antje Stahl

Vor rund zehn Jahren, in etwa als ich anfang, Texte über Kunst zu schreiben, schien die Aufgabe von Kunstkritikern noch darin zu bestehen, die Kunst vor dem Übergriff des Marktes zu schützen. Die Finanzkrise hatte ihre Spuren hinterlassen, sicherlich. Aber die Investitionsbereitschaft von Hedgefonds Managern, Oligarchen und Unternehmen schien nach wie vor so groß zu sein, dass sie sich vor allem um die Unterschiede zwischen Kunst und Marketing sorgten. Sogar auf Biennalen drohten diese ja zu verwischen. Von staatlichen Eingriffen oder politischen Akteuren jedenfalls, die breite moralische und gesellschaftspolitische Debatten nach sich zogen, hörte ich in unseren Breitengraden, heißt in Metropolen wie Paris, New York City oder Berlin, eher selten. Und Gerichtsprozesse, in denen ein Künstler wie Jonathan Meese auf der Anklagebank saß, weil er im Sommer 2012 an der Universität Kassel die Hand zum Hitlergruß gehoben hatte, oder große Empörung über die künstlerische Ausbeutung von Menschen in prekären Lebenssituationen, die Santiago Sierra regelmäßig in Museen und auf Biennalen ausstellt, waren eher die Ausnahmen. Das hat sich jedoch geändert.

1 Druck von rechts

Der »Druck von rechts« hat zugenommen, um einen Artikel zu zitieren, der erst vor wenigen Wochen in der *Süddeutschen Zeitung* erschienen ist.¹ Gemeinsam mit der ARD hat die SZ eine Chronik erstellt, die in aller Nüchternheit die »Mord- und Bombendrohungen, Strafanzeigen, Störaktionen und Demonstrationen« dokumentiert, die seit Dezember 2016 gegen Kunstprojekte eines syrischen Künstlers, einer linken Punkband oder des Zentrums für Politische Schönheit gerichtet werden. Zu den Absendern gehören Anhänger der rechtsextremen identitären Bewegung, anonyme »Hater«, aber auch Parteimitglieder der AfD. Letztere versuchen schon seit längerer Zeit gezielt in Parlamenten, Stadträten und Kulturausschüssen Fördermittel für die Künste zu kürzen oder gänzlich zu streichen. In öffentlichen Landtagsreden polemisieren sie gegen das »Demokratieverständnis« von Intendanten, gegen das »Gesinnungstheater«, die »dümmlische Willkommenspropaganda« der »vereinigten Linken« an Theatern, Opern oder Museen.

In einer Bundestagsdebatte zur Förderung der Kultur im ländlichen Raum erklärte der AfD-Abgeordnete Götz Frömring zu Beginn des Jahres 2019: »Es geht Ihnen vorrangig doch gar nicht um die Bewahrung der bestehenden, über Jahrhunderte gewachsenen dörflich-ländlichen Kultur, sondern um die Befriedigung der Interessen einer ganz bestimmten Klientel, die Kultur aus den urbanen Räumen nun aufs Land quasi exportieren soll. Wir als AfD-Fraktion lehnen es ab, unter dem Vorwand der Kulturförderung die Menschen in den ländlichen Räumen umerziehen zu wollen.«² Der AfD-Abgeordnete Martin

1 Peter Laudenbach u. John Goetz: »Druck von rechts«, in: *Süddeutsche Zeitung*, 27.08.2019, <https://www.sueddeutsche.de/kultur/afd-kulturpolitik-rechtsextremismus-gewalt-1.4578106> (05.11.2020).

2 Zit. n. Laudenbach und Goetz.

Erwin Renner ergänzte: »Über die Jahre wird so ein angepasstes, politisch korrektes kulturelles Justemilieu entstehen.«³

Nun müssen wir vielleicht nicht so weit gehen wie der Gründer des Zentrums für Politische Schönheit Philipp Ruch in seinem jüngsten Buch *Schluss mit der Geduld* und bereits vom Staatsstreich schreiben, der durch einen »rechten Bürgerkriegsapparat« begangen würde.⁴ Aber Kunstkritiker und Feuilletonisten sollten angesichts solcher Auftritte von Politikern auf die Barrikaden gehen: Fundamentale Eingriffe in die Kunstfreiheit werden von ihnen immerhin wie Heimatschutzmaßnahmen verkauft und die Forderung nach einer deutschen Leitkultur verharmlost, die seit eh und je alles Fremde, Queere, Migrantische, Feministische, Schwule, Lesbische, Schwarze, Arabische, Türkische, Behinderte und so weiter gewaltsam aus dem kulturellen Leben auszuschließen sucht. Kunstkritiker und Feuilletonisten müssen darüber aufklären, dass auf diese Weise das kulturpolitische Programm der Nationalsozialisten in die Gegenwart übersetzt wird. Eine sogenannte »Kultur aus den urbanen Räumen« wurde schließlich schon einmal – im Jahr 1933 – diffamiert, und gegen Künstler jüdischer Herkunft, liberaler oder kommunistischer »Gesinnung« wurde gehetzt, bis sie gezwungen waren, das Land zu verlassen, deportiert und ermordet wurden.

2 Linker Protest

Das wäre hier und heute zumindest meine Bitte, nein, Forderung an die Kollegen. Bisher haben sich viel zu wenige um diese verstörenden kulturellen Entwicklungen gekümmert. In den sogenannten Leitmedien wurde zwar über einige der »Mord- und Bombendrohungen, Strafanzeigen, Störaktionen, Demonstrationen« berichtet. Das möchte ich gar nicht in Abrede stellen. Immer wieder wurde auch der Vergleich zu den »Säuberungsaktionen« der Nationalsozialisten gezogen. Es wurde über »Todesstöße« und »Giftschränke« für die Kunst informiert und in deutschsprachigen Feuilletons ganz explizit vor »Formeln wie entartete Kunst« gewarnt.⁵ Mit diesen Analogien waren nur leider selten Politiker der AfD, Rechte oder Identitäre gemeint. In zahlreichen Leitartikeln ging es nicht um die, die »Leitkulturen« durchsetzen wollen.

Kunstkritiker und Feuilletonisten zielten vielmehr auf deren politischen Gegner ab – auf afroamerikanische Künstler, eine Handvoll amerikanischer Ureinwohner beziehungsweise deren Nachfahren und Repräsentanten oder auch einen Allgemeinen Studierenden-ausschuss. Seit zweieinhalb Jahren werden sie in den Medien zum rechten, militanten, ja sogar terroristischen Mob gezählt.

3 Ebd.

4 Philipp Ruch: *Schluss mit der Geduld*, München 2019.

5 Vgl. etwa Jürgen Kaube: »Ist das Kunst oder kann das weg?«, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 02.02.2018, <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kunst/waterhouse-wenn-die-dummheit-der-manchester-art-gallery-schule-macht-15428302.html>; Thomas Ribi »Kunst kommt nicht von korrekt«, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 06.02.2018, <https://www.nzz.ch/meinung/kunst-kommt-nicht-von-korrekt-ld.1354230> (05.11.2020).

Die Künstlerin Hannah Black zum Beispiel, geboren 1981 in Manchester. Im März 2017 hatte sie einen offenen Brief an die Kuratoren der Whitney Biennale adressiert und gefordert, das Gemälde *Open Casket* der Künstlerin Dana Schutz aus der Ausstellung zu entfernen beziehungsweise gar zu zerstören. Es handelte sich dabei um die künstlerische und abstrakte Aneignung eines Fotos, das den Leichnam des afroamerikanischen Jugendlichen Emmett Till zeigt, der 1955 im Alter von 14 Jahren in Mississippi von zwei *Weiß*en ermordet worden war. In dem offenen Brief erklärten Hannah Black und zahlreiche andere Aktivisten und Künstler unter anderem: »The painting should not be acceptable to anyone who cares or pretends to care about Black people because it is not acceptable for a white person to transmute Black suffering into profit and fun, though the practice has been normalized for a long time.«⁶

Auch die Aktivisten, die wenige Wochen später vor einem Maschendrahtzaun am Skulpturenpark des Walker Art Center in Minneapolis gegen eine Installation des Künstlers Sam Durant demonstrierten, wurden medial diskreditiert. Das Museum hatte Durants *Scaffold* für den Außenraum angekauft, eine große Holzkonstruktion, die einem Schafott ähnelte und unter anderen an 38 Angehörige der Dakota erinnern sollte, die im Jahr 1862 an so einem Galgen in Mankato, eineinhalb Autostunden vom Walker Art Center entfernt, ermordet worden waren. Auf Protestplakaten hatten ihre Nachfahren und Vertreter Sätze wie »Exekution ist keine Kunst« oder »Nicht eure Geschichte« platziert. Dies provozierte Kunstkritiker auf der ganzen Welt und insbesondere im deutschsprachigen Raum so sehr, dass sie zu extrem scharfem rhetorischen Geschütz griffen.

3 ›Bilderstürmer‹ und ›Tugendterroristen‹

Da waren die ›Bilderstürmer‹, ein Begriff, der an die Reformatoren Zwingli und Calvin denken lässt, im Namen derer Kirchen, Klöster und Abteien im 16. Jahrhundert von Skulpturen, Gemälden, Kirchenfenstern und Orgeln geräumt wurden. Zuletzt wurden eigentlich nur die Taliban in diese Tradition des Ikonoklasmus, der religiös motivierten Bilderzerstörungswut gestellt, nachdem sie 2001 die Buddha-Statuen von Bamiyan in Afghanistan gesprengt hatten. An anderer Stelle wurden Hannah Black, die Nachfahren der amerikanischen Ureinwohner und andere Aktivisten als »Sittenwächter«, »Tugendtänzer«, ja sogar »Tugendterroristen« bezeichnet.⁷ Immer wieder hieß es auch, sie würden sich nach »politisch korrekter Kunst« sehnen.⁸

»War das Polemik?«, fragte ich mich. Oder wurden hier Akteure ganz bewusst diffamiert, die alle auf ihre eigene Art und Weise Leitkulturen in Frage stellen? Wie

6 Hannah Blacks offener Brief wurde publiziert online u.a. auf <https://www.artnews.com/art-news/news/the-painting-must-go-hannah-black-pens-open-letter-to-the-whitney-about-controversial-biennial-work-7992/> (05.11.2020).

7 Vgl. etwa Hanno Rauterberg: »Tanz der Tugendwächter«, in: *Die Zeit*, 26.07.2017, <https://www.zeit.de/2017/31/kunst-museen-reform> (05.11.2020).

8 Vgl. etwa Peter Huth: »Stoppt die neuen Tugendterroristen«, in: *Die Welt*, 27.01.2018, <https://www.welt.de/debatte/kommentare/article172922630/Sprachpolizei-Stoppt-die-neuen-Tugendterroristen.html> (05.11.2020).

können Kunstkritiker und Feuilletonisten – und nicht etwa Mitglieder der AfD – einige wenige Künstler und Aktivisten, die sich für die Rechte von Schwarzen, Frauen oder amerikanischen Ureinwohnern mit Pappschildern und offenen Briefen einsetzen, mit dem NS-Regime vergleichen?

Die ›Nazi-Keule‹, wie man umgangssprachlich wohl sagen würde, war, zugegeben, die Spitze des feuilletonistischen Eisbergs. Aber Ausdrücke wie »politisch korrekte Kunst« lassen bis heute jeden noch so liberalen Versuch, zu einer egalitären Ausdrucks- und sogar Gesellschaftsform zu finden, wie das politische Programm von kommunistischen Hardlinern aussehen. Das Akronym »PC« ist ja längst mich mehr nur ein Kampfbegriff der neuen Rechten. »PC« sollte nach dem Politologen Mark Lilla sogar Schuld an deren Aufstieg, am Wahlsieg von Donald Trump – oder auch am Erfolg der AfD gewesen sein.⁹

4 Husch, husch: Zurück ins ›Reich der Ästhetik‹

Warum wollte sich kaum jemand mit den (Über-)Lebensrealitäten der angeblich neuen ›Bilderstürmer‹ auseinandersetzen? Schaut man sich etwa den offenen Brief von Hannah Black genauer an, wird man ja ständig auf die blinden Flecken des Kunstbetriebs, gar der Kulturindustrie, gestoßen. Sie schreibt, dass das Leid der Schwarzen Bevölkerung als Rohmaterial verwertet würde, aus dem vor allem die *Weiß*en und die Medien Profit schlagen würden – von Schwarzen Gemeinden, die nicht unweit des New Yorker Whitney Museums in Armut leben, von Schwarzen Kindern, denen eine Kindheit verwehrt wird. Und niemand mit einigermaßen liberalem Menschenverstand würde doch dem widersprechen, dass die Ausbeutung und Diskriminierung der Afroamerikaner durch die Sklaverei nicht zuletzt im Kulturbetrieb des 20. und auch 21. Jahrhunderts auf seine Art und Weise fortgesetzt wird. Trotzdem waren es gerade die liberalen Kritiker, die dieses Unrecht, wie soll man sagen: links liegen ließen.

Lieber beharrten sie darauf, über Eigenarten und Qualitäten eines Kunstwerks zu diskutieren, formale Fragen zu Farbauftrag und Pinselstrich zu beantworten und – sogar so rasch wie möglich zurück ins ›Reich der Ästhetik‹ zu kehren. Fast hätte man den Eindruck gewinnen können, Kunstkritiker hätten eine Heidenangst davor, in kulturpolitische Diskussionen einzusteigen und über all jene außerbildlichen Sachverhalte zu streiten, die ein Werk überhaupt erst möglich machen: die Ausstellungs-, Produktions- und auch Lebensbedingungen, die Künstler, Sammler, Sponsoren, Kuratoren, Galeristen, Museen, Machtverhältnisse, Kapitalströme und so weiter.¹⁰ Rational zu erklären ist die Weigerung, die Aktivisten im Kunstbetrieb ernst zu nehmen, jedenfalls kaum. Oder täusche ich mich?

9 Mark Lilla: »The End of Identity Liberalism«, in: *The New York Times*, 18.11.2016, <https://marklilla.com/wp-content/uploads/2017/07/NYT-identity-liberalism.pdf> (05.11.2020).

10 Über die Geschichte des Formalismus in der Kunstkritik habe ich ausführlicher geschrieben in Antje Stahl: »Wem gehört die Kunstfreiheit?«, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 19.02.2018, <https://www.nzz.ch/feuilleton/wem-gehört-die-kunstfreiheit-ld.1356377> (05.11.2020).

In ihrem offenen Brief hatte die Autorin Hannah Black auch behauptet, es gebe eine Erfahrungswelt, zu der »Nicht-Schwarze« – »non-black« keinen Zugang haben würden. Dass sie es konkreter niemals verstehen oder verinnerlichen werden können, warum die Mutter von Emmett Till seinen verstümmelten Körper zum Mahnmal erklärt habe. Und dass sie es zu akzeptieren hätten, dass so ein Gemälde wie *Open Casket* von Dana Schutz verletze: »that the painting has caused unnecessary hurt«.¹¹

Und es scheint, als wäre es der hier an dieser Stelle, in diesen unvergesslichen Zeilen zum Ausdruck gebrachte Widerspruch gewesen, den die Kritiker (die hierzulande im Übrigen fast alle ausnahmslos weiß und männlich sind) nicht aushalten konnten. Hannah Black stellt ihr intellektuelles Fassungsvermögen in Frage. Ein Satz wie »Du kannst das nicht verstehen« weist die Vernunft und die Einbildungskraft in ihre Schranken. Das können eitle Gemüter, die die Dialektik der Aufklärung verleugnen, nicht ertragen.

Am Rande des neuen Skulpturenparks des Walker Art Center in Minneapolis, in dem das Schafott *Scaffold* von Sam Durant aufgestellt wurde, forderten die Repräsentanten der Dakota-Stammesgruppe der Sioux nur mehr Respekt ihrer Geschichte gegenüber und verwiesen darauf, dass erst kürzlich eine Gedenkfeier abgehalten wurde für einen jungen Teenager aus ihren Reihen, der sich mit einem Seil erhängt hätte.

Statt nun aber auf die steigende Selbstmordrate unter amerikanischen Ureinwohnern und die besonderen geografischen und historischen Bedingungen dieses Kunstwerks in diesem öffentlichen Raum einzugehen, mit anderen Worten den sogenannten Kontext zu berücksichtigen, machten sich Kritiker tatsächlich über die »Befindlichkeiten« dieser Menschen lustig. Sie unterstellten der »Affektgemeinschaft« das Verlangen nach einem »wohligen Einverständnis«, ja gingen sogar so weit, eine »Krise des Liberalismus« heraufzubeschwören.¹²

5 Keine Krise des Liberalismus

Die Probleme einer solchen Berichterstattung und Kritikerhaltung dürften nun eigentlich klar und deutlich zutage treten: Ignoriert werden auf diese Weise nämlich nicht nur erkenntnistheoretische Einsichten und Debatten rund um hermeneutische Zirkel und sogar platonische Weisheiten – »ich weiß, dass ich nichts weiß« sollte, jedenfalls meiner Meinung nach, zur mentalen Grundausstattung eines jeden Kritikers gehören. Zerstört werden auf diese Weise auch die Errungenschaften des Liberalismus. Dieser kannte auch einmal andere Werte als die Durchsetzung und Verteidigung der eigenen Sichtweisen und Interessen. Die Politologin Judith N. Shklar forderte beispielsweise, immer erst den Opfern zuzuhören. Nur so könne man die realen Auswirkungen von Politik und Gesetz, Werten und Normen verstehen, die gelebten Ungerechtigkeiten und Erniedrigungen im Alltag wahrnehmen.¹³

11 Black

12 Vgl. z. B. Hanno Rauterberg: *Wie frei ist die Kunst? Der neue Kulturkampf und die Krise des Liberalismus*, Berlin 2018.

13 Vgl. etwa Jan-Werner Müller: *Furcht und Freiheit – Für einen anderen Liberalismus*, Berlin 2019.

Es wäre an der Zeit, dass sich der Kunstkritiker von heute an diese grundlegenden Fähigkeiten – zuhören und empathisch sein – erinnert. Erst dann wird die Mehrheitsgesellschaft die Chance bekommen, sich mit ihren Verbrechen auseinanderzusetzen und sie in Zukunft verhindern zu können. Mit dem »Nicht-Verstehen«, von dem Hannah Black schreibt, ist unter Umständen nämlich ein Privileg gemeint, das die Mächtigen von den Ohnmächtigen trennt.

Das Opfer der Kunstfreiheit. Über moralische Kritik II

Julia Pelta Feldman

Es ist wohl nichts Neues, dass Museen, indem sie das Beste unseres kulturellen Erbes ausstellen und bewahren, auch einiges seines Schlimmsten ausstellen und bewahren – White Supremacy, Kolonialismus, Sexismus. Sowohl Liberale als auch Linke erkennen dies seit einiger Zeit an. Neu aber ist, dass die beständig Unterdrückten begonnen haben, zu fordern, dass wir solche Probleme nicht nur anerkennen, sondern auch tatsächlich etwas gegen sie tun.

Zensur und Autonomie

Viele Kritikerinnen und Kritiker rufen heute, dass die Kunst unter Beschuss stehe. Was die von Antje Stahl genannten Akteurinnen und Akteure verlangen, nennen diese Kritiker »Zensur«. Doch in der überwältigenden Zahl der Fälle, und anders als behauptet, speisen sich die Forderungen nach dieser sogenannten »Zensur« nicht aus Intoleranz, Hass oder Prüderie, sondern gehen von Aktivistinnen und Aktivisten aus, die versuchen, das fortdauernde und unbestreitbare Erbe des Sexismus, Rassismus und anderer Formen von Ungerechtigkeit, seien sie historisch oder zeitgenössisch, in der Kunstwelt ernsthaft anzugehen – in einer Kunstwelt, die bislang nur wenig Interesse gezeigt hat, solche Ungerechtigkeiten tatsächlich zu richten.

Wenn Kritiker das Wort »Zensur« in Anschlag bringen, um die Forderungen der Aktivisten zu beschreiben, bringen sie damit implizit zum Ausdruck, dass diese Aktivisten tatsächlich über die Macht verfügen, Kunstwerke zu unterdrücken. Diese Macht haben sie aber im Allgemeinen nicht: Definitionsgemäß stehen Aktivisten *außerhalb* der Machtstrukturen, die das Geschehen in Museen bestimmen. Wir sind einverstanden, dass man sich vor einer wirklichen Zensur hüten sollte – und ein Blick auf die gegenwärtigen Vorgänge in sogenannten illiberalen Demokratien zeigt, dass diese Gefahr sehr real ist. Aber man sollte sich *auch* davor hüten, den Begriff »Zensur« in aller Ernsthaftigkeit zu verwenden, um Forderungen nach Gerechtigkeit zu beschreiben – insbesondere solche, die nicht von Seiten herrschender Autorität kommen, sondern von deren Opfern artikuliert werden.

Dagegen wird oft das Argument vorgebracht, Kunst müsse autonom, müsse frei sein. So fragte Wolfgang Ullrich kürzlich in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung*: »War die Freiheit der Kunst nicht eine der größten Errungenschaften der modernen westlichen Gesellschaften? Erlangte die Kunstfreiheit nicht sogar Verfassungsrang, weil man weithin anerkannte, dass relevante Werke nur entstehen, wenn Künstler sich nicht an ästhetische oder moralische Konventionen halten müssen?«¹

Die Kritik der Aktivisten an einzelnen Kunstwerken für Zensur zu halten, bedeutet aber eine Verwechslung von einem *Recht* mit einem *Privileg*. Das Recht eines Künstlers, alles zu malen, was er will, ist nicht dasselbe wie das Privileg, ein Publikum zu haben. In seinem

1 Wolfgang Ullrich: »Auf dunkler Scholle«, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 16.05.2019.

eigenen Atelier steht es einem Künstler frei, den ganzen Tag den grässlichsten Hass zu malen. Es steht ihm auch frei, zu versuchen, solche Bilder an Kunstmuseen zu verkaufen. Aber dass er sie malen darf, bedeutet nicht, dass Museen sie kaufen müssen. Was »Zensur« genannt wird, könnte man besser als die Frage bezeichnen, warum genau dieses Werk – dieses, und nicht eines von hunderttausenden anderen – das Privileg eines Publikums verdiene. (Es ist wohl möglich zu argumentieren, dass Künstlerinnen und Künstler keine moralische Verantwortung tragen. Museen jedoch tun das in jedem Fall.)

Kunstfreiheit als Ideal und Wirklichkeit

Wobei dieses ein unvollständiges Bild der Kunstfreiheit ist. Ich habe an anderer Stelle argumentiert, dass Kunstfreiheit im Wesentlichen ein Mythos ist – dass es nur abstrakt und formal ein Recht ist, das allen gehört.² Konkret und in Wirklichkeit ist es ein Privileg der Wenigen. Einige Kritiker haben dieses Argument von vornherein zurückgewiesen: Es gebe doch unzweifelhaft Kunstfreiheit, meinen sie – sie sei gar verfassungsrechtlich geschützt. Doch im Grundgesetz steht auch, dass Männer und Frauen gleichberechtigt sind, aber es wäre lächerlich zu behaupten, dass es daher in Deutschland keinen Sexismus gäbe – »weil nicht sein kann, was nicht sein darf.«³

Die Behauptung, Kunstfreiheit gelte universell, ignoriert den Unterschied zwischen *Fakten* und *Normen* – zwischen dem *Ideal* und der *Realität*. Universelle Kunstfreiheit ist eine wunderbare Idee, die verdient, verteidigt zu werden. Und doch ist es eine Tatsache, dass sie für viele Menschen einfach unerreichbar ist, weil ihnen der Zugang zu diesem Recht verwehrt wird. Diese Differenz zwischen Ideal und Realität nicht ernst zu nehmen, ist aber ein intellektuelles Versagen. Denn so macht man aus der Verteidigung der Kunstfreiheit eine Verteidigung eines gesellschaftlichen Zustands, in der Privileg eine notwendige Voraussetzung für den Zugang zu diesem Recht ist.

In seinem jüngsten Buch *Wie frei ist die Kunst?* erkennt Hanno Rauterberg zwar an, »Nie war die Freiheit der Kunst eine totale Freiheit«: Laut Rauterberg sei sie durch den Schutz von Kindern oder Persönlichkeitsrechten – also durch andere Normen – und durch die finanzielle Leistungsfähigkeit des Individuums begrenzt.⁴ Doch weiter reicht die Diskussion bei Rauterberg nicht. Aber wenn er die Einschränkungen der Kunstfreiheit auf diese Weise definiert, vernachlässigt er die kulturellen und politischen Umstände, die nicht nur beeinflussen, sondern in vielen Fällen entscheiden, was man sagen und tun kann – und sie tun das viel mehr, als es der Buchstabe des Gesetzes je könnte.

Ich bin keineswegs die Erste, die darauf hinweist. So gab es kein englisches Gesetz, das Frauen verbot, Poesie zu schreiben, als Virginia Woolf 1929 *A Room of One's Own* verfasste. In dieser berühmten Erläuterung des Kampfes der Frauen darum, ein Künst-

2 Julia Pelta Feldman: »Mythos Kunstfreiheit«, auf: *Zeit Online*, 02.01.2018, <https://www.zeit.de/kultur/kunst/2017-12/zensur-debatte-kunstfreiheit-sexismus-metropolitan-balthus/komplettansicht> (05.11.2020).

3 Christian Morgenstern: »Die unmögliche Tatsache« (1909), siehe z.B. <https://www.deutschelyrik.de/die-unmoegliche-tatsache.html> (06.05.2021).

4 Hanno Rauterberg: *Wie frei ist die Kunst?*, Berlin 2019, S. 11.

lerinnenleben führen zu können, stellt sich Woolf vor, dass William Shakespeare eine Schwester gehabt hätte. Wäre sie auch mit genauso viel Talent geboren, hätte ihre Begabung, im Gegensatz zu der ihres Bruders, nie die Chance bekommen, sich zu entfalten. Sie hätte nicht die gleiche Ausbildung wie ihr Bruder erhalten, die gleiche Ermutigung oder die gleiche Gelegenheit, an sich selbst zu glauben; Vorbilder hätte sie nicht gehabt, und vor allem nicht die Zeit und den Raum, sich als Schriftstellerin zu entwickeln. Für diese Dichterin, die keine war, stellt sich Woolf ein düsteres Ende vor: »She died young—alas, she never wrote a word.«⁵

Diese kleine Geschichte ist tragisch, und für sie ist es vollkommen egal, ob Shakespeare wirklich eine Schwester hatte: sie ist wahr. Tatsächlich hat sie sich tausende, hunderttausende, Millionen Male ereignet – nur hat es niemand bemerkt. Eine solche Tragödie, ein solches schreiendes Schweigen kann man als einen überwältigenden Akt der gesellschaftlichen Zensur verstehen. Woolf geht es nun nicht um Shakespeares Zeit. Sie fährt fort: »Now my belief is that this poet who never wrote a word and was buried at the crossroads still lives. She lives in you and in me, and in many other women who are not here tonight, for they are washing up the dishes and putting the children to bed.«⁶

Das Gesetz war es kaum, das Frauen am Schreiben hinderte – es waren die Umstände ihres Lebens, der ›Unfall, als Frauen geboren zu sein. Woolf verstand sehr gut, dass »Kunsthfreiheit« nur für diejenigen gilt, die die Möglichkeit besitzen, sie auch in Anspruch zu nehmen. Wenn wir die Freiheit in der Kunst schätzen, sollten wir uns weniger Sorgen um die Künstlerinnen und Künstler machen, die mit ihrer Arbeit auf öffentliche Kritik stoßen, sondern um diejenigen, die nicht einmal zu Wort kommen dürfen.⁷

Das Allgemeine der Kultur

Ein weiteres Anliegen liberaler Kritiker ist der Glaube, man könne Minderheitenstimmen nur auf Kosten der Gesamtgesellschaft anhören. Rauterberg spricht von »partikulare[n] Interessen« oder »Einzelinteressen«, die gegen das »Allgemeine der Kultur« stehen.⁸ Das Problem ist, dass dieses »Allgemeine« nicht existiert. Es ist eine teils erhabene, teils entsetzliche Erdichtung, die die Menschen, denen Rauterberg lapidar »Einzelinteressen« unterstellt, immer ausschloss. Wäre das Allgemeine der Kultur wirklich so allgemein, gäbe es auch keine sogenannten Einzelinteressen mehr – sie gingen dann nämlich vollständig und gleichberechtigt in dieser Kultur auf. Dass es überhaupt eine Identitätspolitik gibt, ist ein Beweis dafür, dass wir das Allgemeine der Kultur nicht so ohne weiteres in Anspruch nehmen dürfen. Noch einmal: Die direkt von der Aufklärung geerbte Idee eines solchen Allgemeinen ist ein wertvolles Ideal und ein würdiges Ziel. Aber wie es heute steht,

5 Virginia Woolf: *A Room of One's Own*, London 1989, S. 124.

6 Ebd.

7 Für mehr zu diesem Aspekt, siehe: Julia Pelta Feldman: »Censorship Now!!: Identitätspolitik, die Zerstörung von Kunst und die Kontroverse um Dana Schutz' *Open Casket*«, auf: *Merkur Blog*, 19.07.2017, <https://www.merkur-zeitschrift.de/2017/07/19/censorship-now/> (05.11.2020).

8 Rauterberg, S. 17–18.

ist die Kultur nur für diejenigen allgemein, die selbst als allgemein gelten: das sind vor allem *weiße* Männer. Das heißt: indem man »das Allgemeine« verteidigt, bevorzugt man eigentlich die »Einzelinteressen« des *weißen*, heterosexuellen, christlichen Mannes einer bestimmten Gesellschaftsschicht.

»*Weißer* Mann« – das mag sich schlecht anhören. Ich weiß, dass viele *weiße* Männer es überdrüssig sind, ständig als *weiße* Männer bezeichnet zu werden. Es klingt abweisend, übergeneralisierend. Sie wollen als Individuen wahrgenommen werden, deren Gedanken und Ideen ihr Geschlecht und ihre Hautfarbe überschreiten. Sie wollen, dass man sie als Menschen sieht statt als Stereotypen oder Gruppenmitglieder. Dadurch ahnen sie vielleicht, womit der Rest von uns zu tun hat.

Genau deshalb sprechen wir von *weißen* Männern: weil auch von Schwarzen Frauen gesprochen wird. Weil jeder Mensch eine »Identität« hat, egal, ob er oder sie will oder nicht. Eine wahrhaft pluralistische Gesellschaft muss erkennen, dass deren Allgemeines letztlich nur *Pluralität* sein kann, dass es aus vielen verschiedenen Elementen besteht. Unser Ziel muss es sein, sie alle zu hören und anzuerkennen – nicht, sie zu homogenisieren. Das Allgemeine – und das ist der eigentliche Kern des Liberalismus – kann kein *Inhalt* sein, sondern muss die Bedingungen betreffen, unter denen Menschen sich entfalten können.

Rauterberg, Ullrich und andere liberale Kritiker glauben offenbar, dass diejenigen, die einen Wandel fordern, sich der Idee einer gemeinsamen, allgemeinen Kultur widersetzen. Ich habe nichts gegen diese Idee. Im Gegenteil: Ich will sie aus ganzem Herzen. Was ich jedoch ablehne, ist die Verwechslung von Ideal und Wirklichkeit – die Illusion, dass das Ideal jemals schon real existiert habe.

Die Dialektik der Kunstfreiheit

Wenn wir die Hoffnung haben, diesem Ziel näher zu kommen, müssen wir den Glauben an ihr Vorhandensein aufgeben. Das ist freilich leichter gesagt als getan. Es ist beunruhigend zu spüren, dass wir etwas verlieren könnten: die Freiheit, uns frei auszudrücken, oder ein gemeinsames Gefühl von Identität. Aber das ist falsch: diese Freiheit war nie universell, sondern das Privileg einiger weniger; diese gemeinsame Identität war immer eine Fiktion, mit der diejenigen *unsichtbar* gemacht wurden, die nicht in ihr aufgehen konnten. Das Gefühl des Verlustes ist echt, aber der Gegenstand dieses Verlustes ist keine Realität, sondern ein Trugbild.

Kunstfreiheit als eine Fiktion zu betrachten, bedeutet, dass sich ein gähnender Abgrund in einem Glaubenssystem öffnet, das uns manche der besten und edelsten Ideen der westlichen Kultur gebracht hat: Wissenschaft, Demokratie, Selbstbestimmung, Meinungsfreiheit. Vergessen dürfen wir aber nicht, dass uns dasselbe Glaubenssystem auch die schlimmsten Schrecken beschert hat – und hier ist keine Übertreibung notwendig –, die dieser Planet je gesehen hat: Kolonialismus, Sklaverei, Rassenwissenschaft, Genozid. Die Unentwirrbarkeit dieser beiden Pole nannten Theodor Adorno und Max Horkheimer die »Dialektik der Aufklärung«. Wir können nicht einfach ihre schlechten Teile ausschneiden und die guten Teile so belassen, wie sie sind. Denn die Dialektik bleibt, und sie prägt und beeinflusst auch diejenigen Dinge, die wir alle schätzen und fördern wollen.

Weder lehne ich die Ideale der Aufklärung und die Fortschritte, die bei ihrer Verfolgung erzielt wurden, ab, noch bereue ich sie. Aber es ist nicht so, als wären wir einfach noch nicht am Ziel angekommen, als wäre der Fortschritt einfach zu langsam. Vielmehr enthält gerade dieser Fortschritt, wie Adorno und Horkheimer betont haben, den Samen seiner eigenen Zerstörung; er muss anerkennen, dass seine Misserfolge keine bloßen Ausnahmen, sondern Elemente der bis jetzt erlangten Freiheit und Gleichheit sind. Deshalb ist es so wichtig, den Unterschied zwischen unseren Idealen und unserer Realität zu erkennen. Weil wir die Kunstfreiheit nicht fördern, wenn wir ihre Misserfolge ignorieren.

Aber ich kann das nicht besser ausdrücken als Adorno und Horkheimer selbst. So schrieben sie 1944 in der *Dialektik der Aufklärung*:

»Die Aporie, der wir uns bei unserer Arbeit gegenüber fanden, erwies sich [...] als der erste Gegenstand, den wir zu untersuchen hatten: die Selbstzerstörung der Aufklärung. Wir hegen keinen Zweifel [...], dass die Freiheit in der Gesellschaft vom aufklärenden Denken unabtrennbar ist. Jedoch glauben wir, genauso deutlich erkannt zu haben, dass der Begriff eben dieses Denkens, nicht weniger als die konkreten historischen Formen, die Institutionen der Gesellschaft, in die es verflochten ist, schon den Keim zu jenem Rückschritt enthalten, der heute überall sich ereignet. Nimmt Aufklärung die Reflexion auf dieses rückläufige Moment nicht in sich auf, so besiegelt sie ihr eigenes Schicksal.«⁹

9 Max Horkheimer und Theodor W. Adorno: *Dialektik der Aufklärung*, Frankfurt a. M. 2006, S. 3.



Abb. 39: Emmett Tills Mutter Mamie Bradley spricht zu Pressevertretern, nachdem ihr Sohn gekidnappt und ermordet wurde.

Moderiert von Elke Buhr

Elke Buhr

Wir haben mit den Beiträgen von Julia Pelta Feldman und Antje Stahl das Recht vom Privileg unterschieden, und Zensur von Kritik. Worüber ich gerne nochmal reden würde, ist der wunde Punkt der Empathie und die Frage: Wer darf was sagen? Ich glaube, was Kunstkritiker so irritiert an der Debatte, die von Hannah Black losgetreten wurde, ist, dass gesagt wird: Ihr dürft dazu nichts sagen, weil ihr die jeweiligen biographischen oder sonstigen Kennzeichen von bestimmten Gruppen nicht teilt. Aber dann braucht man ja eigentlich auch keine Empathie mehr. Was ist dann noch die Rolle des Kritikers? Ist es die, seine Klappe zu halten? Oder was bleibt?

Antje Stahl

Ich glaube, es geht erstmal nicht darum, jemandem den Mund zu verbieten, sondern das Recht in Anspruch zu nehmen, selber sprechen zu dürfen. Es gab in der *New York Times* einen Gegenentwurf zu dieser Selbstbeschau der Kritik, in der man sich selber ständig versucht infrage zu stellen: einen identitätspolitischen Vorschlag, der einfach sagt: »We need more black critics«. Damit es alternative Perspektiven auf ein und denselben Gegenstand gibt. Ich glaube, das steht am Anfang. Dass jemand sagt, ich möchte sprechen und gehört werden, das sind die ersten Voraussetzungen überhaupt dafür gewesen, ein Bürger zu sein. Sklaven und Frauen hatten keine Stimme und wurden nicht gehört. Die Politik hat damit gleich zu Beginn eine Ästhetik.

Julia Pelta Feldman

Die Frage ist nicht nur, wer sprechen darf, sondern auch, wer gehört wird. Man kann einfach mit dem Zuhören anfangen. Und dann werden wir sehen, wo wir sind. Aber das findet leider nicht sehr oft statt.

Elke Buhr

Isabelle, Sabeth, vielleicht wollt ihr auf Antje und Julia eingehen?

Sabeth Buchmann

Mir fällt ad hoc ein Beitrag von der auch noch relativ jungen Kunstkritikerin Ines Kleesattel ein, die in einem Vergleich von Rancière und Adorno die Kritik einerseits als Raum der Autonomie, andererseits als Raum der Partizipation diskutiert und die beiden Positionen miteinander vergleicht. Wobei am Ende Adorno etwas besser darin abschneidet, beides zusammen denken zu können. Aber interessant ist, dass und wie Kleesattel mit Adorno argumentiert im Sinne eines polyphonen Raums des Sprechens. Im Bereich jüngerer, feministischer Kritikbildung, die sich auch auf die ›old guys‹ bezieht, gibt es durchaus Möglichkeiten der Brückenbildung zwischen einer traditionellen, kritischen Theorie und neueren Ansätzen.

Isabelle Graw

Man könnte auch erneut mit Bourdieu darauf hinweisen, dass die Kunstwelt, wenn überhaupt, höchstens relativ autonom ist, und man Autonomie und Heteronomie immer zusammenziehen muss, man nie von einem idealtypischen Autonomiezustand aus-

gehen kann. Autonomie war immer eine Fiktion. Diese heteronomen Bedingungen und Rahmenbedingungen sind mitzubedenken. Dennoch fand ich es ein bisschen schade, dass Hannah Black und auch andere vor allen Dingen moniert haben, dass Dana Schutz diese Vorlage appropriiert und malerisch umgesetzt hat, und nicht die Frage im Vordergrund stand, wie sie diese Vorlage appropriiert und malerisch gestaltet hat. Dieser instrumentalisierende Zugang zur Bildvorlage, die ihr ihre eigene malerische Rhetorik ermöglicht und erleichtert – das ist mir sehr negativ aufgestoßen. Ich fände es interessant, den Blick von dem *Was*, welcher Gegenstand wird appropriiert – meines Erachtens war das nicht das Problem –, auf das *Wie*, mithilfe welcher Verfahren und was passiert da genau, zu verlegen. Dass die Zensurvorfürfe problematisch sind, sehe ich genauso. Gleichzeitig war die bewusst überzogene Forderung von Hannah Black ein Problem: Hängt das Bild ab und zerstört es. Dass das absichtlich überzogen formuliert war, war dem Text in seiner Rhetorik ablesbar, aber das hat natürlich die Geister gerufen.

Elke Buhr

Dann öffnen wir jetzt fürs Publikum und freuen uns auf die Debatte.

Teresa Retzer

So eine Metakritik daran, wie Hannah Black das Kunstwerk kritisiert hat, spart aus, dass sie extra die ästhetische Kritik ausgelassen hat, also das Kunstwerk wirklich nicht betrachtet, sondern nur die Rahmenbedingungen kritisiert hat. Das ist ja genau das, was in unseren noch sehr stark kolonialen Strukturen nach wie vor passiert: dass Künstler, die einen anderen Hintergrund haben als die meisten Menschen hier im Saal, nicht Kunst produzieren können, die auf ihre ästhetischen Mittel hin betrachtet wird, sondern erstmal wieder Identitätspolitik betrieben wird von Kuratorinnen und später auch von Kritikerinnen. Ich finde schon spannend, dass das Statement sehr schnell war und vielleicht auch wütend, aber auch darauf eingegangen ist, dass sich afroamerikanische Künstlerinnen auf eine ganz andere Art und Weise beweisen müssen als *weiße* Künstlerinnen, und dass der Rahmen, wo sie herkommen und wie sie sich hochgearbeitet haben, dieser ›American Dream‹, nach wie vor eine Rolle spielt. Ich finde es ein bisschen schwierig, zu sagen, diese Kritik von Hannah Black ist einfach nur schwach und flach.

Antje Stahl

Ich glaube, es ist ein sehr, sehr grundsätzliches Problem, das man schon fast als *cultural clash* bezeichnen kann: Deine [Isabelle Graws] Argumentation verlässt sich auf einen sehr kunsthistorischen Blick. Der Forschungsgegenstand des Kunsthistorikers ist immer das Werk, sind die ästhetischen Mittel, ist die Farbe oder eben die Zeichnung. Es ist das, was auf der Leinwand stattfindet. In den Staaten haben sich die Visual Culture Studies etabliert, in denen es eher um eine visuelle Kultur geht, wo ein Bild wie das von Dana Schutz unter sehr, sehr vielen anderen Bildern existiert und der Blick sich öffnet. Ich glaube, das ist eine Grundproblematik in diesen Diskussionen, dass man nicht über dasselbe spricht. Aber das ist auch nur eine Vermutung, dass es einfach verschiedene Traditionen gibt.

Isabelle Graw

Aber auch in Europa gibt es eine sozialhistorische und eine bildwissenschaftliche Tradition, unterschiedliche Traditionen, Bildproduktionen in kontextuelle Verhältnisse zu setzen. Ich glaube, dieser isolierende, formalistische Blick ist nur in einem bestimmten Strang der Kunstgeschichte dominant.

Antje Stahl

Absolut. Aber wenn man sagt, wir müssen doch irgendwie über das Werk sprechen, kommt diese Schule durch.

Ana Teixeira Pinto

Da gibt es etwas an dieser Hannah Black-Frage, das nie genug erwähnt wird, nämlich die Frage nach der Monetarisierung: Wer kommt dazu, wessen Erfahrung zu Geld zu machen, und wer darf wessen Schmerz in finanziellen Gewinn verwandeln? Es gibt eine lange Geschichte Schwarzer Kulturproduktion, die anderswo monetarisiert und völlig enteignet wird. Und das wiederholt sich ständig. Man muss also die Wut verstehen. Ich verstehe die Frage nach der Empathie an dieser Stelle nicht, denn wie können wir *nicht* mit der Wut empathisieren? Wie ist es möglich, *keine* Empathie mit dem Schmerz eines anderen in dieser Situation zu empfinden? Das ist einfach menschlich.

Elke Buhr

Sicher, sicher, doch das ist nicht, was ich zur Empathie gesagt habe. Meine Frage lautete: Wie sollen wir empathisch sein, wenn wir uns nicht in vorstellen (können) sollen, wie es ist, sich in der Position des anderen zu befinden?

Danièle Perrier

Ich frage mich, warum sich Hanna Black ausgerechnet über Dana Schutz' Bild *Open Casket* empört und unterstellt, dass eine *Weiß*e Schwarzes Leid nicht darstellen könne. Keiner hat jemals seine Stimme erhoben, dass der *weiße* Südafrikaner William Kentridge das Leid der versklavten Schwarzen darstellt und somit das Apartheid und seine Folgen kritisiert. Empathie hat keine Hautfarbe. Die gemeinsamen Märsche in den 60er Jahren haben es ja bewiesen. Vielmehr ist es verständlich, dass eine *Weiß*e Mitgefühl für unterdrückte Schwarze hat, in einer Zeit wo *weiße* Polizisten wieder unbescholten auf Schwarze schießen. Was also ist es, dass an diesem Bild so stört? Kann es an der Tatsache liegen, dass es durch die Abstrahierung, gerade des zerschmetterten Gesichts der Darstellung nicht gerecht wird?

Antje Stahl

Ich glaube eben nicht, dass es darum geht, jetzt einem *weißen* Künstler das Recht zuzusprechen und ganz unbedingt einzuräumen und doch auch bitte zu verteidigen, dass er darüber sprechen darf. Selbstverständlich! Es geht eher umgekehrt darum, es anderen zugestehen. Es ist einfach ein Perspektivwechsel: Wir sprechen eben nicht über den *weißen* Künstler, wir sprechen über die afroamerikanische Künstlerin.

Frida Sandström

In Schweden wurde kürzlich ein Essay von Anders Björkmann veröffentlicht, das von einigen Kulturzeitschriften rezensiert wurde. Björkmann bezog sich auf die rechte Partei, die Schwedendemokraten, die aktuell von 20% der Wählerschaft unterstützt werden und in bestimmten Gemeinden die Kultur nach einem Kriterium einschränken, das man in den 1930ern »entartete Kunst« genannt hätte. Er schrieb, dass diese rechtspopulistische Partei dieselbe Kulturpolitik verfolge wie die alternative Linke. Ich stimme ihm in diesem Punkt nicht zu, ich zitiere nur. Ich denke, dies fasst vieles von dem zusammen, was den Tag über hier gesagt wurde, auch hinsichtlich eines konfliktträchtigen Verständnisses von Zensur, aber auch zur Hoffnung, die ich zumindest empfinde, indem ich Euch und Ihnen allen zuhöre. Was die Autonomie betrifft, über die zu Beginn dieses Wochenendes nicht genug diskutiert wurde, so denke ich: Kerstin Stakemeier und Marina Vishmidt schreiben in *Reproducing autonomy. Work-money crisis and contemporary art*: »Autonomie, so könnte man argumentieren, hängt also von der zielgerichteten Expansion, Reorganisation und Individuation von Heteronomien ab: jenen Heteronomien, die unsere Leben beherrschen, formen und reproduzieren.« Vielen Dank für das Anführen von Beispielen, wie dies aussehen könnte.

William Messer

Ich möchte auf die Bemerkung und Forderung zurückkommen »zuerst den Opfern zuzuhören«. Ich würde zunächst noch einen Schritt zurückgehen, nämlich zuerst sagen: Identifiziere die Opfer.

Es scheint, als ob jeder, auf allen Seiten in vielen diesen Angelegenheiten eine Opferrolle reklamiert, und dies zu entwirren und zu klären, kann problematisch sein.

Zur Zensur: Sie haben über die Macht gesprochen, die Fähigkeit zum Zensieren zu haben. Ja, Zensur impliziert immer Macht, doch meist ist es die versuchte Zensur, über die wir sprechen, die einen Versuch darstellt, Macht zu erlangen, angestrengt durch diejenigen, die über keine oder weniger Macht verfügen. Im Museum wird das Nicht-Einschließen von bestimmten Kunstwerken generell als Kuratieren betrachtet. Sobald aber die Ausstellung einmal an den Wänden hängt und installiert wurde, wird der Versuch, einzelne Werke auszuschließen, zur versuchten Zensur. Diese Grenzen zu ziehen, ist immer sehr merkwürdig. Kann das Nicht-Einschließen eines Werkes Selbst-Zensur sein oder handelt es sich einfach um »kuratorische Diskriminierung«? Auch ist Freiheit immer etwas, das es zu verhandeln gilt. Es gibt nichts Absolutes an der Freiheit. Und sie ist immer begrenzt dadurch, wie sie die Freiheit anderer beeinträchtigt, es geht immer darum, sie zu verhandeln.

Es gab Umfragen, in denen Amerikaner*innen gefragt wurden: Unterstützen Sie die Redefreiheit? Und 90% bekräftigten dies, doch wenn man ein konkretes Beispiel nimmt, mit dem die Befragten jeweils nicht einverstanden sind, fällt die Zustimmung zur Redefreiheit auf etwa 40%. Der Schutz der Redefreiheit betrifft also keineswegs *jede* Art der Rede, denn man muss keine Meinungen schützen, die bereits akzeptiert sind. Es ist die angriffslustige, beleidigende Rede, die Schutz braucht. Gewissermaßen könnte man Redefreiheit also als Freiheit zur Beleidigung interpretieren.

Und ich würde einfach sagen, Empathie ist stets eine Grundvoraussetzung, wenn du Kunstkritiker sein willst. Du musst Empathie aufbringen.

Julia Pelta Feldman

Historisch gesehen sind manche Menschen freier gewesen, zu beleidigen, als andere. Das ist etwas, das wir miteinkalkulieren müssen. Noch einmal, die Frage, wer frei ist, zu sprechen und in dem Gesagten auch ernst genommen zu werden, kann nicht wirklich losgelöst werden von der Frage nach der grundsätzlichen Freiheit. Wir kommen immer wieder auf den Fall zwischen Dana Schutz und Hannah Black zurück. Ich persönlich zeige auch eine starke emotionale Reaktion darauf. Tatsächlich habe ich 2017 am Whitney Museum gearbeitet, als die Biennale gerade lief und der Skandal ausbrach, und Teil meines Jobs war es, Führungen zu geben. Insofern haben sich meine Gedanken »unter Beschuss« formiert, da die Besucher*innen mich als Autorität betrachteten, die ihnen eine Konstellation sehr komplexer Probleme erklären sollte, auf welche ich jedoch keinen Einfluss hatte. Doch was mir schnell klar wurde und was Antje und mich dazu brachte, öffentlich drüber zu sprechen, war nicht, dass wir unbedingt mit Hannah Black einer Meinung waren – sicherlich sprechen wir nicht in irgendeiner Weise »für sie« –, sondern dass wir eine sehr starke Abwehr dagegen hatten, wie Blacks Kritik an Dana Schutz aufgenommen wurde. Ich denke, die Frage nach der Zerstörung ist etwas, das für viele Leute eine Grenze überschreitet. Zensur ist die eine Sache, und darüber zu sprechen, wer das Recht dazu hat, was zu tun, ist eine andere; aber ein Kunstwerk zu zerstören, geht zu weit. Zur Frage nach der versuchten Zensur: Wir können darüber diskutieren, ob die Handlung einer Künstlerin ohne institutionelle Anbindung an das Whitney Museum, die einen offenen Brief schreibt, schreibt, sie wolle, dass dieses Gemälde zerstört werde, versuchte Zensur genannt werden kann – wo sie doch absolut keine Macht hatte, dies tatsächlich geschehen zu lassen.

Worauf ich selbst in letzter Zeit immer wieder zurückkomme, ist ein weiteres Kunstwerk, das diese Frage nicht nur der Zerstörung, sondern auch der Unmöglichkeit, dass ein Kunstwerk auf diese Frage antwortet, aufgreift, nämlich Horst Hoheisels Vorschlag für ein Denkmal für die ermordeten Juden in Europa. Hoheisels Vorschlag war, das Brandenburger Tor zu Staub zu zermahlen und diesen Staub dann auf der für das Denkmal vorgesehenen Fläche zu verteilen. Ich denke, dies ist ein brillanter Vorschlag und ein erstaunliches Kunstwerk, aus zwei Gründen, die sich komplett widersprechen. Es berührt die Unmöglichkeit, neue Kunstwerke zu erschaffen, die wirklich dem Gedenken von Abwesenheit gerecht werden, und zudem wusste er, dass sein Vorschlag nie realisiert würde. Denn es war viel zu wenig und viel zu viel zur gleichen Zeit, die Zerstörung des Brandenburger Tors zu fordern. Und für mich, gleich, ob Hannah Black es so gemeint hat oder nicht – ich spreche nicht für sie –, kann diese Logik fruchtbar gemacht werden, um darüber nachzudenken, was ihr Protest gegen das Werk von Schutz bedeutet und wie wir ihn im Kontext nicht nur der Abbildung von Gewalt, sondern auch real geschehender, sich weiter fortsetzender Gewalt verstehen können.

Elke Buhr

Unsere Diskussionszeit ist vorüber, doch folgt eine Diskussion, die auf dieses Thema zurückkommen wird. Vielen, vielen Dank für dieses sehr interessante Panel!

Übersetzung: Nikolaus G. Schneider