

Sabeth Buchmann

Kritik der Institutionen und/oder Institutionskritik? (Neu-)Betrachtung eines historischen Dilemmas

Etwas sehr frei nach Theodor Adorno könnte man sagen, dass jede Kritik der Kunst zugleich Kritik an der Kunstkritik sein muss: Damit meine ich, dass ihre Kriterien einer permanenten Überprüfung bedürfen, ist doch das, was als ‚Kritik‘ oder ‚kritisch‘ gilt, nichts, was sich auf eine Haltung oder Methode festschreiben lässt. Was heute als kritisch gilt, kann morgen schon affirmativen Charakter annehmen und umgekehrt. Dies möchte ich exemplarisch am Beispiel der sog. Institutionskritik diskutieren, das heißt an jenen künstlerischen Denk- und Praxisformen, an denen sich maßgebliche kunstkritische Diskurse der vergangenen dreißig Jahre orientiert, geschärft und abgearbeitet haben.

Ich spreche von der zugleich an ihr historisches Ende gekommenen und dennoch in immer wieder neuen Formen revitalisierten Tradition der historischen Avantgarden, eine kultur- und gesellschaftskritische Funktion der Kunst einzufordern. Doch gingen bzw. gehen sog. institutionskritische KünstlerInnen mit dieser Forderung anders um als die Avantgarden in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts: Ihr Aktionsradius war und ist nicht mehr länger *die* Gesellschaft, sondern spezifische öffentliche, institutionelle und/oder mediale Felder. Diese Begrenzung hat einerseits damit zu tun, dass der Universalismus der historischen Avantgarde als politisch und ideologisch verfehlt und korrumpiert gilt; andererseits wurde der Mythos kohärenter und progressiver Bewegungen, die die kulturelle Leitfunktion sog. Avantgarden zu rechtfertigen schien, spätestens in den Siebziger Jahren ad acta gelegt – also zu einem Zeitpunkt, als die erste Generation der sog. Institutionskritik in Erscheinung trat. Es scheint also kaum möglich, jene KünstlerInnen, die wir gemäß Benjamin Buchlohs 1989 erschienenen Aufsatz „From the Aesthetics of Administration to Institutional Critique“ als institutionskritisch bezeichnen – Michael Asher, Marcel Broodthaers, Daniel Buren und Hans Haacke – in eine ungebrochene Linie mit den universalistischen Gesellschaftsutopien der historischen Avantgarden zu stellen: Ihre Werkentwürfe stehen vielmehr für spezifische Interventionen, deren Bedeutung sich – idealiter gesprochen – an die jeweiligen Orte ihrer Präsentation und Rezeption binden. So ist die Künstlerin Andrea Fraser der Auffassung, „dass Institutionskritik nur über eine Methodologie *kritisch-reflexiver Ortsspezifität* bestimmt werden kann.“¹ Fraser kommt in diesem Zusammenhang insofern Autorität zu, als sie – wie die Kunstkritikerin

¹ Andrea Fraser: *Was ist Institutionskritik?*, in: *Texte zur Kunst*, 15.Jg., Heft 59, Sept. 2005, S.87-89, hier: S.87.

Isabelle Graw vermutet, - die erste war, die den Begriff der Institutionskritik aufgebracht hat, und zwar in einem Text über die Künstlerin Louise Lawler.² Graws Datierung ist auch insofern aufschlussreich, als er deutlich macht, dass hier ein Begriff, der zu einem feststehenden Label (post-)konzeptueller Positionen der siebziger Jahre avancieren konnte, erst zu einem späteren Zeitpunkt geprägt wurde: Denn Lawlers Anfang/Mitte der achtziger Jahre entstandenen Arbeiten, die der sog. ‚Appropriation Art‘ zugeschrieben werden, stehen zeitlich betrachtet zwischen zwei Strömungen, die wir heute als 1. und 2. Generation der Institutionskritik bezeichnen. Als solche trat letztere Ende der achtziger Jahre auf, um Anfang/Mitte der neunziger Jahre institutionelle und mediale Aufmerksamkeit zu genießen: Zu denken wäre in diesem Zusammenhang an Fareed Armaly, Marc Dion, Maria Eichhorn, Peter Fend, Andrea Fraser, Renée Green, Christian Philipp Müller, Rirkrit Tiravanija, Fred Wilson und andere. Galten deren auf Recherche, Kontextanalyse, Prozess, Partizipation etc. beruhenden Werkentwürfe als kritisches Gegenmodell zum ungebrochenen Objekt- und Bilddiskurs der achtziger Jahre, so geriet das Projekt der „Institutionskritik“ in der zweiten Hälfte der neunziger Jahre unter den Generalverdacht, Institutionen bzw. institutionsförmige Unternehmen im Sinne neoliberaler Dienstleistungsökonomien affirmiert und aufgewertet zu haben. Als ein signifikantes Beispiel wäre in diesem Zusammenhang Andrea Frasers „Projekt in zwei Phasen“ (1994/95) zu nennen. Dabei handelte es sich um eine Auftragsarbeit der Generali Foundation. Nach Frasers Modell der ‚Preliminary Prospectus for Corporations‘ sollte das gespannte Verhältnis der MitarbeiterInnen der Generali Versicherung zu den Sammlungsaktivitäten der Foundation untersucht werden – zumal zeitgenössische Kunst außerhalb der ‚Art Community‘ eher Konfliktpotential birgt als dass sie zur Konsensbildung beiträgt. So bestand der erste, als „interpretative Phase“ bezeichnete Projektabschnitt in Interviews, die die Künstlerin mit MitarbeiterInnen des Konzerns sowie mit Mitgliedern des Präsidiums und VertreterInnen des Vorstandes, des Betriebsrates und des Kunstbeirates führte. Über ihre Ergebnisse legte Fraser einen Bericht an, der zunächst nur eine betriebsinterne Funktion hatte. Die zweite, als „interventionistisch“ bezeichnete Phase bestand in der Präsentation der in der Zentrale des Generali-Konzerns befindlichen Sammlungswerke im Ausstellungsgebäude der Foundation. Die öffentliche Resonanz auf Frasers Projekt war eher skeptisch und negativ.

² Isabelle Graw: *Jenseits der Institutionskritik*. Ein Vortrag im Los Angeles County Museum of Art, in: *Texte zur Kunst*, 15.Jg., Heft 59, September 2005, S.41-53, hier: S.41 (hierin Verweis auf Andrea Frasers Text: *In and Out of Place*, zuerst erschienen in: *Art in America*, Juni 1985, S.122-129).

Wie die damalige Kritik zeigt³, sind von dieser negativen Dynamik auch nicht Jene unbeeinflusst geblieben, die sich – wie die 1990 gegründete Zeitschrift ‚Texte zu Kunst‘ – zunächst als FürsprecherInnen für eine Reihe der oben genannten KünstlerInnen stark gemacht hatten. Doch auch wenn man angesichts der ‚negativen Dialektik‘, die am Beispiel der Institutionskritik aufgezeigt wurde, der Anspruch, dass Kunst a) etwas bewirken muss⁴ und b) der Glaube, dass Wirkung per se etwas Gutes sei, nicht zu einem ultimativen Kriterium der Kunstkritik macht, so zeigt die im September 2005 herausgekommene ‚Texte zur Kunst‘-Ausgabe zum Thema ‚Institutionskritik‘⁵, dass die damit verknüpften Vorstellungen einer kritischen Funktion der Kunst selbstverständlich nicht vom Tisch sind. So scheint gemäß Peter Bürgers *Theorie der Avantgarde* die Diagnose der gesellschaftlichen und/oder politischen ‚Folgenlosigkeit‘ von Kunst immer noch zu defätistisch, als dass man sie so ohne weiteres hinnehmen wollte, ebenso wenig wie die Behauptung, dass ‚Wirksamkeit‘ nur mehr mit falscher Verwirklichung gleichzusetzen sei. Das ‚l’art pour l’art‘, das einst ein von der Revolution enttäuschter Charles Baudelaire vertrat, würde man nach wie vor nicht in einem Atemzug mit Institutionskritik nennen – gleichwohl damit eine von Staat und Akademie unabhängige Autonomie gemeint war, die in den besorgten Debatten um den affirmativen Charakter ‚institutionskritischer‘ Kunst hier und da wieder verstärkt eingefordert wurde und wird. Nicht ganz zu Unrecht, denn Baudelaires ‚l’art pour l’art‘ ist das Gegenteil einer zynischen Einstellung, derzufolge Kritik am Ende ohnehin nur als Deckname markt- und institutionskonformer Kunst fungiert; denn dies ist ein Argument, dass nicht nur die Sichtweise des herrschenden Kunstbetriebs übernimmt, sondern auch solchen Werken kritisches Potential abspricht, die sich sicherlich nicht nur deswegen auf dem Markt und in der Welt der Institutionen behaupten können, weil sie das Geschick besitzen, Kritik gegen den (falschen) Schein künstlerischer Autonomie auszuspielen, um am Ende doch nur die Interessen von Museen und Sammlungen zu bedienen.

Als ein ‚historisches‘ Beispiel kann in diesem Zusammenhang Michael Ashers ‚Property Line‘ (1978) gelten, leistet sie doch eine ortsspezifische Reflexion im Hinblick auf das Spannungsverhältnis von (künstlerischer) Autonomie und (ökonomischer) Determination. Ebenso wie bei Frasers Projekt handelte sich hierbei um eine Auftragsarbeit: So hatte das Sammlerehepaar Stanley & Elyse Irinstein Asher eingeladen, einen Beitrag zu ihrer

³Siehe u.a. Christian Kravagna: *Von der Institutionellen Kritik zur Ästhetik der Verwaltung*, in: *Texte zur Kunst*, August 1995, Nr. 19, S. 139-142, Georg Schöllhammer: Andrea Fraser, in: *springerin* 2/95, Stefan Germer: *Unter Geiern. Kontext-Kunst im Kontext*, in: *Texte zur Kunst*, Nr. 19, August 1995, S.83-95

⁴ siehe hierzu Graws Überlegungen, a.a.O.

⁵ Sie hierzu auch *Artforum*, Vol. XLIV (Sept. 2005).

Privatsammlung in Brentwood, einem Vorort von Los Angeles zu machen. Dort besitzen die Irinsteins ein von einer Einfriedigungsmauer umgebenes Anwesen mit einer Sammlung zeitgenössischer Skulpturen. Wie die Kunsthistorikerin Birgit Pelzer schreibt, repräsentieren solche Einfriedigungsmauern in ihrer Funktion, Nachbargrundstücke voneinander abzugrenzen, „Reichtum und Privateigentum“⁶. So sah Ashers Entwurf vor, einen Teil der an das Nachbargrundstück angrenzenden Betonmauer zu entfernen, hiervon ein Duplikat anfertigen zu lassen und dieses in den Skulpturengarten zu integrieren. Es oblag dem Sammlerehepaar, einen Abschnitt jener zwischen ihrem Garten und dem der Nachbarn gelegenen Mauer auszuwählen. Das heißt, dass die AuftraggeberInnen unmittelbar in die Projektrealisation involviert wurden. Auf diese Weise markierte Asher seine Abhängigkeit und den Umstand, dass jedem Kunstkauf ein Deal zugrunde liegt. Wie Pelzer zu berichten weiß, empfand das Sammlerehepaar die Arbeit als „zu subtil“⁷. Um ihr also Sichtbarkeit zu verleihen, entschied es sich für einen an der Straße gelegenen Mauerabschnitt. Doch auch so kam der Eingriff den Nachbarn zugute, da sie aufgrund des Abrisses ein 5m langes und 27cm breites Stück Grund und Boden hinzugewannen.⁸ Hier liegt der eigentliche Stellenwert der Intervention Ashers, insofern ein architektonisches Element, das in diesem Fall zur Markierung von Grundeigentum angetan ist, seine Funktion verliert bzw. mit einer neuen Funktion versehen wird, insofern seine Umwidmung in eine Skulptur eine Verschiebung fest gefügter Eigentumsverhältnisse zur Konsequenz hat. Das Kunstwerk wird also als Besitz von Gütern begreifbar, der über klassen- und eigentumspezifische Codierungen verfügt: Codierungen, die gemeinhin unsichtbar sind. Das heißt, dass der Akt der Partizipation des Sammlerehepaars einen Prozess der Sichtbarmachung der ökonomischen Beziehungen zwischen Künstler, Werk und Sammlung in Gang setzt. Pelzer kommentiert den Vorgang folgendermaßen: „Asher weist auf diese Ordnung der gesicherten Kapitalbildung und den Übergang von der Problematik des Habens zur Problematik der Identifizierung hin, den sie verbirgt. Es handelt sich hier um eine Metapher der Spekulation, der Mobilien und Immobilien, das Objekt der Überschneidung.“⁹ Hierin liegt nach Pelzer auch der Humor von Ashers Projekt: „Ist der Grund und Boden mehr oder weniger wert als das Kunstwerk, das hieraus entstanden ist?“ ‚Property Line‘ vermöge aufzuzeigen, dass „die Logik des Besitzes

⁶ Birgit Pelzer: *Raumübertragungen – Skulptur bei Dan Graham, Michael Asher und Isa Genzken*, in: Sabine Breitwieser/ EA-Generali Foundation, Wien (Hg.): *White Cube/Black Box: Skulpturensammlung*, Wien 1996, S.175-192, hier: S.184.

⁷ Ebenda.

⁸ ebd.

⁹ ebd.

eine der Ausschließung ist. Das Eigentum des einen unterdrückt das Eigentum des anderen.“¹⁰

An Ashers „Property Line“ lässt sich exemplarisch verdeutlichen, dass sich ‚institutionskritische‘ Verfahren nicht primär in Kategorien der Objektproduktion und simpler Scheckbuchökonomie fassen lassen; d.h. dass sie symbolische und soziale Bedeutungsebenen freisetzen, die über ästhetische Wahrnehmungsmodi hinausreichen. Die Öffnung künstlerischer Praxis für Analyse, Prozess, Partizipation, Rezeption ebenso wie für Begehren, Konflikt, Ambivalenz und Widerspruch betrifft – wie bereits angesprochen – in unmittelbarer Weise das kunstimmanente Spannungsverhältnis von Autonomie und Determination: Hierzu gehören gesellschaftliche Ein- und Ausschlussmechanismen ebenso wie Wissen, Know How kommunikative Kompetenzen, Credibility, Urheberschaft und Copyright. Damit verbunden ist die Frage nach dem Verhältnis von privaten und öffentlichen Räumen: Was passiert – wie im Fall von „Property Line“ – wenn ein Kunstwerk für eine Privatsammlung produziert und somit der öffentlichen Wahrnehmung entzogen wird?¹¹ So vermag Ashers Projekt zu zeigen, dass sich Oppositionen, wie man sie aus institutionskritischen Diskursen kennt – so anonyme/kollektive vs. autorbezogene (Objekt-) Produktion, Transparenz der Mittel vs. ästhetische Opazität, Ortspezifität vs. Warenform, Öffentlichkeit vs. Privatsammlung nicht einmal reibungslos auf jene Praktiken anwenden lassen, die hierfür zu stehen scheinen.

Es ist also alles andere als einfach, den Begriff der „Institutionskritik“ zu fassen – zumal, wenn man hieraus Kriterien für die Kunstkritik zu gewinnen sucht. Wie Graw in ihrem Beitrag „Jenseits der Institutionskritik“ feststellt, haben die „Schwierigkeiten“, die mit dieser Bezeichnung einhergehen, damit zu tun, „dass sich in ihr deskriptive und normative Kategorien vermischen.“¹² Das heißt eben auch, dass die Kunstkritik, die sich der Geschichte der Institutionskritik verpflichtet fühlt, hier ein immanentes Problem hat: Dies trifft auch auf die Zeitschrift ‚Texte zur Kunst‘, deren Mitbegründerin und -herausgeberin Graw ist und für die ich als Autorin und Beiratsmitglied tätig bin. So wirft die Ununterscheidbarkeit von deskriptiven und normativen Kategorien ebenso die Frage nach dem Spannungsverhältnis von Autonomie und Determination innerhalb der ‚Institution‘ der Kunstkritik auf. Mit anderen Worten: Ist ihre kritische Funktion ein für allemal verbürgt oder versteckt sich hierin eher eine heilige Forderung, der sie aufgrund ihrer eigenen Abhängigkeiten nur in einem äußerst bedingten Rahmen gerecht werden kann? Hiermit ist nicht nur die Abhängigkeit der

¹⁰ ebd., S. 185.

¹¹ Siehe Germer, a.a.O.

¹² Graw, a.a.O., S.41.

Kunstzeitschriften vom Kunstmarkt gemeint, sondern auch ihr strukturell prekärer Status. Wie Peter M. Bode in seinem Vorwort zur Neuauflage von Albert Dresdners Studie „Die Entstehung der Kunstkritik“ schreibt – ist es gerade die Kunstkritik, die vom „Publikum wie auch vom Künstler mit größtem Misstrauen bedacht“ wird. Bode begründet das damit, dass die Kunstkritik im Unterschied zu Literatur oder Film „eine viel beherrschendere und ausschließliche Funktion“¹³ habe. Mit anderen Worten: Sie stellt eine essentielle Form der Publizität für KünstlerInnen dar. Dies ist wiederum einer der Gründe dafür, warum Rezensionen- und Anzeigengeschäft – trotz aller Autonomie redaktioneller Entscheidungen – zusammenhängen. Das hat einerseits damit zu tun, dass Galerien und Ausstellungshäuser ihre Anzeigenbereitschaft nicht selten von der Häufigkeit ihrer Erwähnung abhängig machen; missliebige Besprechungen können gelegentlich den Verlust von AnzeigenkundInnen nach sich ziehen. Das heißt, dass die Autonomie der Kunstkritik sich nicht zuletzt der Einstellung ihrer ‚KundInnen‘ verdankt. So kann es vorkommen, dass Kunstzeitschriften im Fall eines Verrisses sogar mit juristischen Schritten rechnen müssen – ein Phänomen, das Bodes These zu bestätigen scheint. Doch ob Kunstkritik die ihr zugesprochene Machtfunktion überhaupt wahrnehmen kann, hängt wiederum vom Grad ihrer Involvierung in den Kunstmarkt ab: Denn welchen Wert hätte die ‚Autonomie‘ der Kunstkritik, wäre sie innerhalb eines nicht-kommerziellen Außerhalbs angesiedelt, das vom Kunstmarkt, mit dem Kunstkritik schließlich kommunizieren muss, wohl kaum zur Kenntnis genommen würde.

Was ‚Texte zur Kunst‘ betrifft, so hat die Zeitschrift ihre Involvierung in den Kunstmarkt stets hervorgehoben – etwa durch Offenlegung ihres besonderen Interesse für bestimmte künstlerische Positionen oder auch für bestimmte Galerienprogramme. Gleichwohl sind Vorwürfe der Parteilichkeit dazu angetan, die Autonomie der Kritik in Zweifel zu ziehen. Gibt sie sich jedoch neutral, so handelt sie sich schnell der Ruf der Beliebigkeit und Positionslosigkeit ein. Und was den Anspruch einer Zeitschrift wie ‚Texte zur Kunst‘ betrifft, die Kriterien der Kunstkritik nicht primär in Kategorien des Kunstmarkts zu bestimmen, sondern ebenso in Kategorien der Kultur- und Gesellschaftstheorie, so heißt es schnell, dass sie ihr eigentliches Geschäft verfehle. Das Image der Diskurslastigkeit kann durchaus verkaufsschädigend sein, auch wenn es das Interesse der akademischen LeserInnenschaft zu schüren vermag: Diese Spannung zeigt, dass Kunstkritik, wenn sie eine ökonomisch und symbolisch existenzfähige Position der Institutionskritik beansprucht, sich innerhalb

¹³ Peter M. Bode: *Die Stellung der Kunstkritik heute – ihre Chance und ihre Krise*, in: Albert Dresdner: *Die Entstehung der Kunstkritik im Zusammenhang der Geschichte des europäischen Kunstlebens*, Amsterdam/Dresden 2001, S. 11-16, hier: S.11f.

unterschiedlicher Institutionen verorten muss – was nicht heißt, dass sich damit die Rolle der Kunstöffentlichkeit als virtuelle Auftraggeberin und Adressatin der Kunstkritik relativiert.

Was in diesem Zusammenhang die unvermeidliche Involvierung der Kunstkritik in den Kunstmarkt betrifft, so lässt sich am Beispiel des englischen Kunstmagazins ‚Frieze‘ ersehen, welche Ausmaße diese annehmen kann. So tritt die Zeitschrift als Mitveranstalterin der gleichnamigen Londoner Kunstmesse ‚Frieze Art Fair‘ auf. AbonnentInnen erhalten VIP-Karten und exklusive Führungen durch AutorInnen der Zeitschrift. Diese Form der offensiven Komplizenschaft mit den kommerziellen Interessen des Kunstmarkts scheint nicht gerade dazu angetan, die ohnehin beschränkte Autonomie der Kunstkritik zu stärken. So stellt sich gemäß des Tagungsthemas die Frage, wieweit solche Phänomene die Frage, ob die Kunstkritik am Ende sei, bejahen lassen müssen und ob gerade hierin einer der Gründe dafür liegt, dass in letzter Zeit die Diskussion über den Zustand und die Möglichkeiten von Institutionskritik wieder verstärkt aufgenommen wurde.

Nun ist bekanntlich die Rede vom Ende der Kritik für deren Endlosigkeit konstitutiv: Denn wie wir aus der Geschichte der Kunstkritik wissen, nehmen gerade jene, die sie zur Disposition stellen, eine ultimative Position der Kritik in Anspruch bzw. werden für eine solche in Anspruch genommen.

Um zu konkretisieren, was ich damit meine, möchte ich auf den vieldiskutierten, 1997 erschienenen Artforum-Beitrag „Critical Reflections“ des Kunsthistorikers und -kritikers Benjamin Buchloh zu sprechen kommen. Der Titel erinnert vielleicht nur zufällig an La Font de Saint Yennes Schrift „Refléxions sur quelques causes de l’état présent de la peinture en France“ aus dem Jahr 1746 – nach Dresdner „die erste Kunstkritik im modernen Sinne, die die Geschichte kennt.“¹⁴ Während sich La Fontes Augenmerk auf französisches Territorium beschränkt, stellt sich Buchlohs Reflexionsrahmen als ungleich globaler dar, zielt seine Diagnose doch auf die Auswirkungen einer multinationalen Corporate Culture. So konstatiert Buchloh in seinen Reflexionen eine Wechselwirkung zwischen dem Ende von institutionskritischer Kunst respektive Kunstkritik und der Vernichtung des öffentlichen Raums – ein Prozess, an dem KünstlerInnen unter dem Stichwort ‚Public-Private-Partnership‘ nur allzu häufig beteiligt waren und die nach Buchloh durch die Umwidmung von Kunstwerken zu modischen Einrichtungsgegenständen ihren Höhepunkt erreicht haben:

¹⁴ Albert Dresdner: *Die Begründung der modernen Kunstkritik*, in a.a.O., S.210-250, hier: S.223.

When Calvin Klein opened his flagship store on Madison Avenue last year, embellished with furniture designed by the late Donald Judd, one could still wonder what the notorious anarchist Judd might have said, if heard in Klein's court. As it was, only the furniture could speak and it repeated what it had said all along: take avant-garde products from the Bauhaus and De Stijl context, deceive yourself that you can remain solely engaged in the perpetuation of timeless and transhistorical functional beauty, and what you end up with is luxurious gadgetry and fetishized avant-garde design to tease jaded consumers back into a store through an aristocratic austerity campaign. Dan Flavin, however, unlike his late friend and Minimalist colleague, did have a choice as to whether to submit fluorescent sculptures to the corporation that spectacularizes Minimalism to generate the new distinction of the consumption of austerity. Flavin of course accepted. (I wonder whether my original assessment, that Flavin's Minimalism posed a resistance to corporate culture, was ever justified at any point in its history of endless repetitions, or whether the very avant-garde model underlying his work was ever anything but pure affirmation.)¹⁵

Es war von nicht unerheblicher Bedeutung und Wirkung, dass es Buchloh war, der diese selbstkritische Bestandsaufnahme machte. Unabhängig von seiner berechtigten Kritik an der Art und Weise, wie sich die Mode- und Werbeindustrie der Imagefunktion von moderner und zeitgenössischer Kunst bedient, lässt sich Flavins Verhalten sicherlich auch damit erklären, dass sich die Ästhetik der Minimal Art ihrerseits am „industrial chic“ des Sechziger- Jahre- Designs bedient hat und dass Modeboutiquen nicht im Jenseits ihrer ästhetischen Breitengrade liegen. Mit anderen Worten scheint zum Zeitpunkt des Erscheinens von ‚Critical Reflections‘ ein Phänomen auf, das eine grundlegende Kondition einer künstlerischen Strömung ist, die in Buchloh einen prominenten Fürsprecher finden sollte. Auch wenn man nicht sagen kann, dass er eine hegemoniale Position innehat – dafür steht seine in der Tradition des historischen Materialismus verankerte Kulturkritik viel zu sehr unter Ideologieverdacht – ist seine Stellung gerade aufgrund seiner Schriften über die Post- und Neoavantgarde innerhalb der institutionalisierten Kunstkritik von weit reichendem Einfluss. So war er wesentlich daran beteiligt, dass KünstlerInnen wie Asher, Dara Birnbaum,

¹⁵ Buchloh belegt seine These mit weiteren Beispielen: „My second example is the recent (and first) Biennale di Firenze, curated by Germano Celant and Ingrid Sischy. Given both curators' outstanding record as bellwethers, we have no doubt that their seamless fusion of Acconci and Alaia, of Goncharova and Gucci, of avant-garde and fashion industry as indivisible and ultimately continuous fields of human enterprise, will set the standards of things as they already are. It has become fairly obvious that the apparel and fashion industries have acquired ever greater powers over the processes of subjectivation (it's no wonder that models outdo movie and television stars not only in their visibility, but also in their capacity to increase the gross national product). Inevitably then, in order to perpetuate its project of fashion subjectivation, the fashion industry is more desperately in need of the work of artists than ever to supply the mythical epiphanies of what the subject might have been under radically different conditions. I often think of the day when the Guggenheim will finally close down for death of exhibition ideas or because fashion magnate Hugo Boss (and more recently media giant Deutsche Telekom) had decided to shift or discontinue corporate support.“ Benjamin H.D. Buchloh: *Critical Reflections*, in: *Artforum International*, Vol. XXXV (Jan. 1997), S.68-69, 102, hier S.69

Broodthaers, Buren, Dan Graham, Haacke, Martha Rosler etc. in den Kanon der zeitgenössischen Kunstgeschichte aufgenommen wurden.

Für jene, und dazu zähle ich auch mich, die in Buchlohs kunsthistorischen Schriften immer so etwas wie einen (streitbaren) Maßstab gesehen haben, stellte sein Abgesang eine empfindliche Infragestellung der eigenen Arbeit dar, vermittelte er doch das Gefühl, dass der ‚kritische‘ Kunstdiskurs seine gesellschaftliche Reichweite unwiderruflich verloren habe. Gleichwohl sprach aus seinem Beitrag auch eine Ironie gegenüber der sich stets immer auch ein wenig selbsterhöhenden Anmaßung, die für die Beschwörung des ‚eigenen‘ Endes charakteristisch ist. So beginnt Buchloh seinen Artikel mit einem Verweis auf Karl Marx, der einst geschrieben hatte, dass eine Klasse, wenn sie sich ihres historischen Endes bewusst werde, dies stets für das Ende der Welt halten würde. In Analogie hierzu stellt Buchloh fest, dass Kunstkritiker, die das Ende ihrer ‚Zeit‘ gekommen sähen, für gewöhnlich den Fehler machten, ihr mangelndes Verständnis neuer künstlerischer Trends in Form prognostischer Selbst-Identifikationen mit jenen KünstlerInnen zu übertünchen, als deren FürsprecherInnen sie selber Bekanntheit und Anerkennung erlangen konnten. So passiere es nicht selten, dass solche Generationenwechsel für das Ende der Kunst und der mit ihr verbundenen Kunstkritik gehalten würden.¹⁶

Als Beispiel führt Buchloh Michael Fried, einen der prominenten Autoren des sog. formal criticism, an, der, als, als er merkte, dass seine KünstlerInnen ins Abseits der öffentlichen Aufmerksamkeit geraten waren, seinen Rückzug aus der Kunstkritik verkündete. Doch Fried tat dies nicht, ohne zu behaupten, dass ‚seine‘ Favoriten - so Anthony Caro, Larry Poons und Jules Olitski – einst zu den wichtigsten Künstlern der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts gehören würden. Angesichts solcher wohl eher selbstbeweihräuchernden Versuche, das Ende der Kunstkritik durch prospektive Relevanzansprüche einer vergangenen Kunstära zu sublimieren, gibt sich Buchloh in seinen ‚Critical Reflections‘ wesentlich bescheidener: So erklärt er, dass er, der sich stets nur für eine begrenzte Konstellation künstlerischer Positionen engagiert habe, nun seinerseits eingestehen müsse, dass deren von ihm stets so hochgehaltenes kritisches Potential an ein Ende gekommen sei: Und dabei hatte er jene von mir zuvor erwähnten KünstlerInnen im Auge, denen er das Vermögen für politischen Widerstand und radikale Negativität innerhalb einer von der Kulturindustrie beherrschten öffentlichen Sphäre zugeschrieben hatte.

¹⁶ Ebd., S.68

Doch im Unterschied zu Fried sucht sich Buchloh nicht über die Behauptung einer transhistorischen Relevanz der mit ihm identifizierten künstlerischen Positionen gegen möglichen Bedeutungsverlust zu immunisieren, bindet er diesen doch an die Beschaffenheit der politischen Öffentlichkeit und zeigt damit, dass sich ‚Geschichte‘ bzw. historische Bedeutung nur in bedingtem Maße intendieren und kontrollieren lassen. Schließlich macht er für Vernichtung des öffentlichen Raums nicht nur kapitalistische Kräfte verantwortlich, sondern auch jene identitätspolitischen Positionen, die nach dem Motto „Das Private ist politisch“ das Politische aus den Institutionen ausgeklammert und auf das private Selbst projiziert hätten¹⁷. Mit anderen Worten: Die Vision einer enthierarchisierten, der Klassengesellschaft entgegengestellten Politik der Institutionen, ist Buchloh zufolge auch an interessenspolitisch bedingter Parzellierung gescheitert – eine These, die alte Debatten um Makro- und Mikropolitiken unversehens wieder auf den Plan ruft und die Frage aufwirft, ob und wieweit die Rede vom ‚öffentlichen Raum‘ auf einem retrospektiven Mythos beruht, insofern er den für die bürgerliche Gesellschaft konstitutiven Ausschluss minoritärer und/oder entrechteter Bevölkerungsgruppen unthematisiert lässt.

Wie auch immer man Buchlohs radikal negative Perspektive beurteilt, so hatte sie ihre Wirkung nicht verfehlt. Ich erwähne nämlich Buchlohs Artikel auch deswegen so ausführlich, weil er einer der Gründe dafür war, dass die Zeitschrift ‚Texte zur Kunst‘ noch im gleichen Jahr seines Erscheinens in Berlin einen Kongress unter dem Titel ‚Methodenstreit‘ veranstaltet hat: Die Intention war, dass HerausgeberInnen und AutorInnen von ‚Texte zur Kunst‘ eine kontroverse Debatte um einen in ihren Augen politisch problematischen Kulturpessimismus führen sollten, den nicht nur Buchloh, sondern auch andere RepräsentantInnen der Zeitschrift ‚October‘ vertraten, so Rosalind Krauss und Timothy Clark. Ohne in Details gehen zu wollen, ist festzuhalten, dass die Vorschläge der Vortragenden, KünstlerInnen wie Mike Kelley, Zoe Leonhard, Christian Philipp Müller, Jeff Wall etc. für eine positive Revision (institutions-) kritischer Kunst in Stellung zu bringen, bei den US-amerikanischen Gästen auf ebenso wenig Gegenliebe stieß, wie Versuche, Kunstkritik mit kulturwissenschaftlichen Methoden zu verknüpfen, welche Krauss als symptomatische Beispiele eines voranschreitenden „de-skilling“ und als „Tod der Fachkenntnisse“ bezeichnete.

¹⁷ Ebd., S.102

Für mich ist es aus der Warte der heutigen Tagung nicht zuletzt deswegen aufschlussreich, auf den damaligen Methoden-Streit zurückzublicken, weil auch jene KünstlerInnen, die wir vor dem Verdikt der ‚October‘-AutorInnen schützen wollten, sie seien längst zu AgentInnen der Kulturindustrie und der Spektakelgesellschaft geworden, heute ihrerseits eine eher pessimistische Positionen beziehen. So stellte Andrea Frasers anlässlich der Ausstellung mit österreichischen Privatsammlungen im Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig in Wien die provokante These in den Raum, dass die Öffnung von Museen für private Sammlungen, wie dies in den USA üblich sei, das Ende des öffentlich-rechtlichen Museums bedeute.¹⁸ Fraser erklärte dem keinesfalls über ihren Vortrag erfreuten Publikum, dass die Schlacht um das öffentliche Museum bereits verloren sei, denn sobald privates Kapital in die Museen fließe, bestimmten auch Privatinteressen deren Ankaufspolitik: Das heißt, dass das, was wir künftig in Museen zu sehen bekommen, sich nicht mehr nach dem ohnehin idealistischen und längst unterhöhlten Gebot der Wissenschaftlichkeit und der Marktunabhängigkeit, sondern nach den Interessen von SammlerInnen richtet. Die durch Graws Beobachtungen über das Aufkommen eines neuen Dealer-Sammlertypus ergänzte Einschätzung Frasers wurde in der anschließenden Diskussion als Klischee abgetan, welches vielleicht in Bezug auf den US-amerikanischen Markt Berechtigung habe, aber nicht in Österreich und anderen Ländern Europas. Hier kauften die SammlerInnen aus Überzeugung und Leidenschaft und überließen dem Museum Werke im Interesse der Öffentlichkeit.

Die genannten Beispiele vermögen vielleicht zu zeigen, dass die Kunstkritik gelegentlich kulturpessimistisch argumentieren muss, um sich gegen einen Marktoptimismus behaupten zu können, der die Erkenntnisse historischer und gegenwärtiger Formen der Institutionskritik im Sinne der eigenen ökonomischen und symbolischen Interessen auszuradieren droht. Doch man muss ebenso fragen, was Begriff und Praxis der ‚Institutionskritik‘ angesichts des Faktums bedeutet, dass diese von privaten Sammlungen und Ausstellungshäusern in Anspruch genommen werden, die das Image des Kritischen benötigen, um als diskursmächtige und progressive Institution gelten zu können?

Eingedenk veränderter Formen und Funktionen der Institutionalisierung greift die Redaktion von ‚Texte zur Kunst‘ in ihrem Vorwort Argumente auf, die an jene Buchlohs erinnern:

¹⁸ Andrea Fraser: Vortrag im Rahmen von ‚Private goes Public. Privates Sammeln und Öffentlichkeit, Symposium Mumok, 8.10.05

Heute sind all die Prämissen (der historischen Institutionskritik, S.B.) eher fragwürdig, die aus ihnen abgeleiteten Kriterien der Selbstreflexivität nicht mehr ausreichend für die Begründung irgendeiner kritischen künstlerischen Praxis. Und nicht die scheinbare Autonomie der Kunstinstitutionen sind das Problem, das es zu hinterfragen gilt, sondern die Tatsache, dass nun auch noch die letzten Reste ihrer Autonomie durch Privatisierung, Sammlermonopolismus und die neue Definitionsmacht des Kunstmarktes massiv bedroht werden. (...) Entgegen der verbreiteten These von einer unvermeidlichen ‚Vereinnahmung‘ wäre die zunehmende Annäherung der Milieus von Kunst, Mode und Medien als Indiz dafür zu sehen, dass man es eher mit einem komplexen Beziehungsgeflecht zwischen Kunstmarkt und Fashion Industries zu tun hat.¹⁹

Wenn die Redaktion von einem „viel weitere(n) Spektrum von Institutionalität“²⁰ spricht, das in den Arbeiten von Asher und Haacke angelegt sei, so ist dem angesichts dessen Recht zu geben, dass sich der traditionelle Institutionenbegriff wohl kaum mit den kommunikations- und informationsgesteuerten Netzwerken von Interessensgruppen, Räumen und Transaktionen deckt, in denen sich staatliche und privatwirtschaftliche, periphere und nicht-kommerzielle Ökonomien überlappen. Eine solche fast schon als postinstitutionell zu bezeichnende ‚Institutionalität‘ macht es in der Tat schwieriger, den Ort und Rahmen der Kunstkritik zu bestimmen, wenn solche topologischen Kategorien überhaupt noch Sinn machen. Vielleicht ist es gerade die buchstäblich exorbitante Ausweitung jener Felder, die herkömmliche Vorstellungen von Kunstkritik zugleich in Frage stellen und – bei aller Paradoxie - eine tiefgreifende Neuverortung verlangen.

So vermögen die zirkulären Revisionen von Institutionskritik resp. Kunstkritik ihre Verstrickung in die Sphären der (industriellen) Ökonomie einmal mehr vor Augen zu führen – eine Abhängigkeit, die offensichtlich immer dann ins Bewusstsein rückt, wenn wieder einmal eine Schmerz- und Tabugrenze überschritten ist. Doch genau hieraus bezieht sie – wie oben angesprochen – ihre *conditio sine qua non*. So führt die Durchsicht durch Dresdners Studie die Interdependenzen von Kunstkritik und modernem Kunst- und Medienbetriebs vor Augen. Die Kunstkritik hat die Kriterien mitdefiniert, an der sich eine neue Klasse der *Connaissseure/eusen* und SammlerInnen orientieren konnten, welche sich nicht mehr aus den Reihen der Aristokratie und der Kirche rekrutierte: Die Geschmacks- und Kunsturteile der KunstkritikerInnen hatten entscheidenden Einfluss auf die Konstruktion von Qualität, derer es bedurfte, um Kunst als ein kostbares, mit der industriellen Warenproduktion und der ihr

¹⁹ Vorwort (Isabelle Graw/ Clemens Krümmel/ André Rottmann), in: Texte zur Kunst, *Institutionskritik*, a.a.O., S.4f., hier S.4.

²⁰ Ebenda, S.5.

eigenen Konsumformen nicht-äquivalentes Gut darstellbar zu machen – ein Moment, das auch mit dem idealistischen Image der Kunstkritik als einer marktunabhängigen Instanz zu tun hat.

So war es gerade der mit der Entstehung der modernen Kunstkritik nobilitierte Tauschwertcharakter des Kunstobjekts, welcher zu einem zentralen Topos innerhalb institutionskritischer Diskurse in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts avancieren sollte. In Entgegensetzung hierzu sollte sich ein (institutionskritisches) Verständnis von Kunst als eine Form der sozialen Kontextproduktion herausbilden, die – wie das Beispiel Ashers und Frasers zeigt – den an institutionskritischen Interventionen beteiligten AkteurInnen Sichtbarkeit verleiht: Doch gerade das ist es, was ‚institutionskritische‘ Verfahren für kommerzielle, privatwirtschaftliche Unternehmen und Institutionen offenbar so attraktiv macht, insofern diese ebenso wenig an purer Produktlogik interessiert sind, sondern vielmehr an einem Marketing aus Brand, Marke, Gefühl und Image, das auf Identifikation zielt. Die ein wenig aus der Mode gekommene Rede vom ‚affirmativen Charakter der Kultur‘ (Herbert Marcuse) drängt sich daher einer Kunstkritik auf, die auf die mehr oder weniger reflektierte und bewusste Weise solchen Identifikationsmustern verhaftet ist, wenn sie ‚part of the game‘ eines Kunstmarktes sein und bleiben will, der schließlich ihr primärer ‚Gesprächspartner‘ ist: Daher muss sie zugleich Partei für und gegen sich ergreifen, um sowohl das öffentliche Begehren nach Kunstkritik als auch ihren Status als Glaubwürdigkeitsinstanz aufrechtzuerhalten, von der nicht nur die KünstlerInnen, sondern auch der Kunstmarkt abhängen. So scheint es einen in der Spannung von Affirmation und Kritik verharrenden Impuls der Kunstkritik zu geben, ihr drohendes Ableben durch Gesten der Desidentifikation mit einer Marktlogik anzuzeigen, die ihrerseits wohl der stichhaltigste Beweis gegen ein zu Ende gekommenes ‚Ende von Kunstkritik‘ sind.