

**STANDORTE  
DER KRITIK  
ZUR BODENLOSIGKEIT  
(KUNST-)KRITISCHER  
PRAXIS**

**JENS KASTNER**

„Ich freue mich nach wie vor an den Nolde-Bildern, weil sie von der künstlerischen Ausdruckskraft so stark sind.“

Christian Ring, Direktor der Nolde Stiftung Seebüll, 2019

Wenn sich nicht einmal mehr Christian Ring als Direktor der Nolde Stiftung Seebüll an Bildern von Emil Nolde erfreuen könnte, muss man sich fragen, wer dann?! Dass Ring diese Freude in ihrem *Nachwie-Vor* betont, ist selbstverständlich dem Umstand geschuldet, dass Nolde ein überzeugter Nationalsozialist und Antisemit war, der seine Geisteshaltung auch gegenüber Malerkollegen in offener Abneigung (Max Liebermann) und Denunziation (Max Pechstein) auslebte. Sich an seinen Bildern *nach wie vor* zu erfreuen, bedarf offenbar einer Rechtfertigung. Und diese Legitimation kann nur über den Versuch einer Trennung des Werkes auf der einen und der politischen Haltung sowie Lebensführung des Künstlers auf der anderen Seite funktionieren.

Der Artikel, aus dem das eingangs genannte Zitat stammt, wurde anlässlich

der großen Nolde-Ausstellung 2019 in Berlin publiziert und mit der Frage überschrieben: „Lassen sich die Person Emil Nolde und sein Werk trennen?“<sup>1</sup> (Beantwortet wird die Frage in dem Text indes nicht.) Der Fall Emil Nolde ist insofern keine Einzel- oder Ausnahmerecheinung, als dass diese Frage in den letzten Jahren häufig in Bezug auf – vor allem männliche – Künstler gestellt worden ist. Kann man etwa nach der HBO-Dokumentation *Leaving Neverland*, in der schwere Missbrauchsvorwürfe gegen Michael Jackson erhoben werden, noch zu dessen Musik tanzen?<sup>2</sup> Beispiele wie dieses gibt es viele. Selbst wenn sich die politischen und moralischen Verfehlungen der jeweiligen Künstler\*innen stark unterscheiden und die geforderten Maßnahmen gegen den Kunstgenuss ihrer Arbeiten sehr verschiedene sind (wobei sie alle mit dem Wort Zensur nur selten angemessen beschrieben

sind), stehen sich in der Debatte doch vor allem zwei Positionen gegenüber: Ja zum Erfreuen und Tanzen, weil erst die „unbedingte Unzuständigkeit“ der Kunst für alle außerhalb von ihr liegenden Angelegenheiten eine „ästhetische Erfahrung produktiv“ mache (wie der *ZEIT*-Journalist Hanno Rauterberg meint);<sup>3</sup> Nein zur Freude an der Kunst trotz Vergehen der Künstler\*innen, weil – selbst wenn anerkannt wird, dass die Freiheit der Kunst eine Errungenschaft ist – die Trennung affektiv kaum möglich ist und zudem „eine männliche Theorietradition“ fortsetze (wie Lea Susemichel meint, Redakteurin des feministischen Magazins *an.schläge*).<sup>4</sup>

## **(KUNST-)KRITIK UND IHRE STANDORTE UND LEGITIMATIONEN**

Die Frage, die bei all dem außerdem zur Diskussion steht, ist jene nach den Grundlagen und Aufgaben der Kunstkritik. Oder, noch allgemeiner, die Frage nach Standort und Legitimation von Kritik überhaupt.

Die Frage „Finde ich das gut (schön, erfreulich, erbaulich etc.)?“ ist stets schwieriger zu beantworten, wenn sie noch anderes als die künstlerische Arbeit

selbst miteinbeziehen soll. Sie wird dann komplexer und lautet etwa: „Finde ich das nach wie vor gut (schön, erfreulich, erbaulich etc.)?“ Die Frage nach der Beurteilung von Kunst war zunächst also eine Form der Komplexitätsreduktion. Alles jenseits der Kunst selbst sollte als irrelevant betrachtet werden. Dabei sei allerdings daran erinnert, dass dieser komplexitätsreduzierende Prozess, der heute noch immer zu einem weitverbreiteten Verständnis von Kunstkritik führt, ein mit Macht durchgesetzter und Privilegien garantierender Vorgang war. Im Hinblick auf die Genese der Kunstkritik gilt es nämlich, sich zweierlei zu vergegenwärtigen: Zum einen war die Herausbildung eines avancierten Kunsturteils im 18. Jahrhundert, wie Wolfgang Ullrich schreibt, eine Art „bildungsbürgerliche Kompensation“.<sup>5</sup> Weil man die Kunstwerke (noch) nicht besaß, eignete man sie sich sekundär, eben intellektuell, an. Zudem setzten die gebildeten Bürger\*innen alles daran, dass ihre Form der Aneignung zur entscheidenden, also legitimen Form (gegenüber dem reinen Besitz) werden konnte. Zum anderen wurde die bürgerliche Abgrenzung nicht nur in Richtung Adel betrieben, sondern auch in die – sozialstrukturell gesehen – andere Richtung, also gegenüber der Arbeiter\*innenschaft. Pierre Bourdieu hat die Ausbildung einer

relativ unabhängigen Kunstkritik dementsprechend als „Eroberung der Autonomie des ästhetischen Urteils gegenüber dem Geschmack des Publikums“ beschrieben.<sup>6</sup> Die Herausbildung eines rein ästhetischen Urteils, die der künstlerischen Arbeit ja erst die „unbedingte Unzuständigkeit“ (Rautenberg) bescheinigt, war also zugleich eine Distinktionsstrategie. Ästhetik als tätige Abgrenzung. Die *ästhetische* Erfahrung als eine, die von allen Notwendigkeiten (bzw. Zuständigkeiten) befreit ist, entwickelte sich historisch erst mit dem Machtgewinn des Bürgertums. Die ästhetische Erfahrung wird schließlich als Voraussetzung für angemessenen Kunstkonsum und erst recht für das legitime Kunsturteil universalisiert. In Wirklichkeit eine bürgerliche und damit privilegierte Angelegenheit, wird mit der sogenannten *reinen* Kunsterfahrung „unwissentlich eine partikulare Erfahrung in den Rang einer transhistorischen Norm jeder künstlerischen Wahrnehmung“ erhoben und durchgesetzt.<sup>7</sup> Die einzige Erfahrung, die in Bezug auf Kunst fortan zählt, ist jene, die mit dem Kunstwerk bzw. mit der künstlerischen Arbeit selbst gemacht wird. (Und eben nicht – nur um den hier geschlagenen Bogen nachvollziehbar werden zu lassen – mit den moralischen oder politischen Verfehlungen der Künstlerin oder des Künstlers.)

Mit der Universalisierung wird der Standpunkt der Kritik gleichsam unsichtbar gemacht. Und zwar programmatisch, das heißt, der sozialstrukturelle, ethnisch bestimmbare, geschlechtlich und sexuell zu verortende Standpunkt, von dem aus Kunst rezipiert wird, soll buchstäblich gleichgültig sein. Gleichgültig im Sinne von egal, gleichgültig auch im Sinne von gleich viel wert. Diese als universelle Norm durchgesetzte Haltung ist einerseits eine Errungenschaft – und als solche verteidigt von Friedrich Schiller bis Jacques Rancière –, weil sie eine Befreiung von Kirche und Adel bedeutet: Formell verallgemeinert sie den Zugang zur Kunst und entkoppelt ihn zugleich vom Besitz sowie von den religiösen, moralischen und repräsentativen Ansprüchen an ihre Ausdrucksformen. Bourdieu weist ferner darauf hin, dass die „Legitimität der reinen Einstellung zur Kunst [...] so umfassend anerkannt [wird], daß darüber völlig vergessen wird, daß die Definition von Kunst und damit auch die der Lebensart Gegenstand der Klassenauseinandersetzung ist.“<sup>8</sup>

Das fällt erst dann wieder ins Auge, wenn man sich andererseits klar macht, dass die Programmatik der Befreiung (der Kunst) in hohem Maße ausgrenzend ist: Sie grenzt nicht nur die Kunstkenner\*innen von den Bananen\*innen und die *reine* von der (aus anderen Lebensbereichen) kontami-

nierten Erfahrung ab, die sich nach wie vor nach Zwecken richtet und Notwendigkeiten unterworfen ist. Sie grenzt desgleichen diejenigen aus dem legitimen, hegemonialen Diskurs aus, die diese unreine, lebensweltlich geprägte, möglicherweise von Diskriminierungen gezeichnete Erfahrung betonen und nicht ausblenden können. (Wobei Diskurs hier im weitesten Sinne zu verstehen ist und keinesfalls nur Auseinandersetzungen im Feuilleton meint: Wer im legitimen Diskurs nicht zu Wort kommt bzw. nicht gehört wird, findet auch schwerer eine Wohnung, verdient weniger Geld, bekommt weniger Anerkennung usw.) Diese Doppelbewegung von Befreiung einerseits und Ausgrenzung andererseits kann schließlich getrost als gutes Beispiel für die Ambivalenz der Moderne gelten.

## **(KUNST-)KRITIK UND IHRE INVOLVIERTHEIT IN MACHTVERHÄLTNISSE**

Die Kunstkritik erweist sich also als in starkem Maße involviert in gesellschaftliche Herrschaftsgefüge. Sie agiert nicht außerhalb von Machtverhältnissen und steht sozialen Privilegien nicht automatisch entgegen. Damit gilt für die Kunstkritik in besonderer

Form, was für Kritik schlechthin in den letzten Jahren immer wieder konstatiert wurde: Die Kritik ist Teil ihres Gegenstandsreichs. Es gibt keinen gesicherten Außenstandpunkt, keinen neutralen Boden, von dem aus Kritik ihre Effekte entfalten könnte. Das gilt ebenso mit Michel Foucaults berühmter Definition von Kritik als „Kunst[,] nicht dermaßen regiert zu werden“.<sup>9</sup> Dabei ist keinesfalls ausgeschlossen, dass Kritik nicht dennoch und zugleich in Regierungsgeschäfte verstrickt ist, also im Sinne Foucaults in Praktiken des Lenkens und Führens. Insofern gilt für Kritik an sozialen und ökonomischen Verhältnissen ebenfalls das, was in Sachen Kunstkritik besonders deutlich wird. Sie ist verstrickt und hat keinen gesicherten Boden, von dem aus sie ihre Urteile sprechen oder gar ihre Angriffe auf beklagenswerte Zustände ausführen könnte. Die Frage ist, was daraus folgt.

Es gibt im Wesentlichen drei Reaktionsweisen auf die Bodenlosigkeit von Kritik: Verabschieden, Grundieren, Üben.

Erstens haben namhafte Soziologen\*innen erklärt, dass Gestus und Praxis der Kritik angesichts ihrer eigenen Verstricktheit in eine immer komplexer werdende soziale Welt nicht nur keine legitime Grundlage mehr habe, sondern gar keine haben sollte. Man möge die Marx'sche Formel aus der elften Feuerbachthese – Philosophen hätten

die Welt nur verschieden *interpretiert*, es komme aber darauf an, sie zu *verändern* – doch bitte umdrehen, rät etwa Bruno Latour. Die Sozialwissenschaften, verkehrt er das Marx'sche Diktum zur Philosophie, hätten „die Welt nur verschieden *verändert*; es kommt aber darauf an, sie zu *interpretieren*“.<sup>10</sup> Auch laut Armin Nassehi solle es (den Sozialwissenschaften) vor allem darum gehen, „das Beschreibungsarsenal zu erweitern und zu präzisieren“.<sup>11</sup> Denn Kritik, die sich der Metaphern des Umbaus (von Gesellschaft) bediene, sei „latent autoritär“.<sup>12</sup> Die Empfehlung, die hier als Forderung aus der Bodenlosigkeit der Kritik folgt, ist, sie zu verabschieden (um sie – wieder – durch Beschreiben und Interpretieren zu ersetzen).

Diese intellektuellen Verabschiedungen von Kritik verknüpfen sich mit alltagsweltlichen Haltungen, sich nichts vorschreiben lassen zu wollen, im Sinne von: Das wird man ja wohl noch sagen dürfen usw. Kurzum: Kritik wird als anmaßend zurückgewiesen, wobei Haltungen wie diese allerdings in der Regel weniger einem anärchoiden Antiautoritarismus geschuldet sind als der Weigerung, die Normalität des eigenen Lebensstils in ihren negativen Auswirkungen auf andere infrage zu stellen. (Zumindest gilt das für die meisten Reflexe gegenüber *Political Correctness*,

moralistischem Tugendterror usw.) Insofern gehen diese intellektuellen wie alltagsweltlichen Zurückweisungen von Regulierungsansprüchen, die Kritik formuliert, einher mit der Akzeptanz bestehender Regeln und Abläufe.

Aber nicht nur wegen dieses scheinbaren Paradoxons ist die erste Reaktion auf die Bodenlosigkeit der Kritik kaum überzeugend. Sich auf die Positionierung des Beschreibens und Interpretierens zurückzuziehen, heißt entweder zu behaupten, dass die beschreibende und interpretierende Praxis – anders als die kritische – keine Auswirkungen hat (eine Behauptung, die allen sozial- und kulturwissenschaftlichen Grundannahmen der letzten fünf Jahrzehnte widerspricht und allein deshalb kaum plausibel ist). Oder es bedeutet anzunehmen, dass es zwar Auswirkungen gibt, diese aber *bloß* nicht intendierte und vor allem unkontrollierbare Nebeneffekte des Beschreibens sind. Diese Verabschiedungsgeste kommt damit letztlich einer Bankrotterklärung der Sozial- und Kulturwissenschaften gleich. Das wird nicht zuletzt angesichts anderer Phänomene mit Auswirkungen deutlich: beispielsweise mit Blick auf die gezielten Effekte, die etwa die Praktiken von Konzernvertreter\*innen haben, die den Klimawandel leugnen, oder absichtsvoll – nicht nur gesetzlich – durch-

gesetzte Interessen neoliberaler Profiteur\*innen globaler sozialer Ungleichheit.<sup>13</sup>

Die zweite Reaktion auf die Bodenlosigkeit der Kritik besteht in den Versuchen, ihr (wieder) einen Boden zu verschaffen, sie also letztlich aus ihrer Verstricktheit herauszulösen und sie (neu) zu grundieren. Am Anfang dieser Neugrundierung steht zunächst die richtige Erkenntnis, dass der Ort – der Standort der Kritik – entscheidend für die kritische Haltung ist. Dieser Ort lässt sich ebenso geografisch wie sozialstrukturell und kulturell verstehen. Im Rahmen post- und dekolonialistischer Theorie ist immer wieder darauf hingewiesen worden, wie wichtig die Lokalisierung für das Denken und Sprechen ist. Es sei entscheidend, bringt es der Philosoph Enrique Dussel auf den Punkt, „von wo aus wir sprechen“ – entscheidend für das, was gesagt wird,<sup>14</sup> aber genauso entscheidend für die Chance, gehört zu werden.<sup>15</sup>

Dieser Hinweis auf die Wichtigkeit der Verortung wird von Dussel dann allerdings nicht bloß als eine Infragestellung der wissenschaftlichen Neutralität und als kritischer Zweifel am westlichen Universalismus formuliert. Er versucht – und neben ihm tun das viele andere ebenso –, den Ort der Existenz, also die konkrete Lebenswelt der Menschen, zum Ausgangspunkt der Kritik zu machen. Kritik soll also neu grundiert werden

und einen festen Boden in der Materialität der Ausgebeuteten und Diskriminierten bekommen. Diese Kritik soll von allen ausgegrenzten Praktiken ausgehen, die im herrschenden System „als nichtexistent, unproduktiv und unnütz betrachtet werden“.<sup>16</sup> Ihre Verneinung durch das System oder durch den hegemonialen Diskurs wird zum Ausgangspunkt der Kritik. Hier findet sie ihr neues Außerhalb – Dussel nennt dies Exteriorität –, und hier (be-)gründet sich in Dussels Vorstellung eine kritische „Gemeinschaft der Unterdrückten“.<sup>17</sup>

Dieser theoretische Grundierungsversuch verknüpft sich dann im Alltag mit einem *Critical-Whiteness*-Aktivismus und manchen Formen einer Kritik an *kultureller Aneignung*, für die Kritik notwendigerweise einen solchen unterdrückten Ausgangs- und Standort haben muss. Wer über diesen nicht verfügt, gilt als privilegiert und qua (sozialstruktureller, ethnisierter, geschlechtlicher und sexueller) Position nicht berechtigt, Wort und Praxis der Kritik für sich in Anspruch zu nehmen. Die Zugehörigkeit zur Community wird als entscheidender betrachtet als die Haltung an sich. Damit wird die Möglichkeit von Kritik allerdings essenzialisiert, also an eine wesenhafte Vorstellung vom Dazugehören geknüpft.

Die Ablehnung einer solchen Essenzialisierung, also der Behauptung einer

wesensmäßigen Verbindung zwischen Standort der Kritik und kritischem Standpunkt, markierte allerdings schon den Beginn dessen, was uns heute als Kritische Theorie bekannt ist. Die frühe Kritische Theorie lehnte es nachgerade ab, eine bestimmte soziale Lage und kollektiv erfahrene Diskriminierung zur notwendigen Voraussetzung für berechtigte Kritik zu machen. Legitime Gesellschaftskritik und Ausgebeutetsein wurden entkoppelt. Diese Position war mithin nicht, wie Dussel der frühen Kritischen Theorie vorwirft, mangelnder Radikalität oder einem Intellektualismus geschuldet, der sich vom materiellen Leid abgewendet habe. Im Gegenteil, es war ein bewusstes – und für die Kritische Theorie paradigmatisches – Statement, als Max Horkheimer in seinem wegweisenden Aufsatz *Traditionelle und kritische Theorie* (1937) schrieb, eine auf die Abschaffung von Unrecht und Leid ausgerichtete Theorie könne sich durchaus im Gegensatz zu Ansichten befinden, die beim Proletariat – in einer anderen Version des Textes spricht Horkheimer allgemeiner von „den Ausgebeuteten“ – gerade vorherrschten. „Ohne die Möglichkeit dieses Konflikts“, schrieb Horkheimer, „bedürfte es keiner Theorie“. <sup>18</sup> Die Bodenlosigkeit der Kritik, die sich daraus ergibt, wurde von Horkheimer dabei durchaus in Rechnung gestellt und in Kauf

genommen. Die kritische Theorie, schrieb er, könne keine spezifische Instanz für sich in Anspruch nehmen „als das mit ihr selbst verknüpfte Interesse an der Aufhebung gesellschaftlichen Unrechts“. <sup>19</sup>

Daran schließt letztlich die dritte Reaktionsweise auf die Krise der Kritik an. Sie nimmt die Praxis des Kritikübens gewissermaßen wörtlich: Wenn es keinen gesicherten Ausgangspunkt der Kritik gibt (oder alle Versuche, einen solchen zu behaupten, unbefriedigend sind) und wenn zugleich die Notwendigkeit gesehen wird, weiterhin am Abbau von Herrschaft und der Verringerung von Leiden zu arbeiten, dann gibt es kaum eine andere Möglichkeit, als Kritik im wahrsten Wortsinne zu üben. Auszuprobieren, immer wieder neu anzusetzen, „fragend voranschreiten“, wie es bei den Zapatistas heißt. <sup>20</sup> Kritik erscheint dann als eine Haltung, wie sie Ruth Sonderegger im Anschluss an Max Horkheimer beschrieben hat, die gleichsam „die Bereitschaft zum Offenlegen, Reflektieren und Arbeiten an der eigenen Situiertheit und Parteinahme in Bezug auf das Ziel der Ohnmachtsverringerung“ impliziert. <sup>21</sup> Kritik als Haltung ist dann einerseits mehr als nur eine argumentatorisch unterlegte Infragestellung. Sie muss mehr aufweisen als gute Gründe, nämlich zugleich die Bereitschaft, Genealogie und Verortung dieser Gründe auszuweisen,



und die Bereitschaft zuzulassen, dass beide dann mit anderen Praktiken in Beziehung gesetzt werden. Wer Privilegien kritisiert und für die Verbreitung dieser Kritik auf Erste-Klasse-Flügen um die Welt jettet, wird die eigene Haltung zu Recht als inkonsistent ausgewiesen sehen.

Andererseits kann Kritik vor diesem Hintergrund aber auch eine sein, die immer über den unmittelbaren Gegenstand hinausweist. Bezogen auf die Kunstkritik heißt das, in die Beurteilung der künstlerischen Arbeit konkrete Produktions- und Rezeptionsbedingungen miteinzubeziehen. Und zu den Produktionsbedingungen gehören auch die Haltungen der Künstler\*innen, auch wenn sie als Intention selbstverständlich nicht Inhalt, Aufbau und Effekt einer Arbeit selbst determinieren. Sich beim Kunsturteil auf die Unzuständigkeit der Kunst in Bezug auf alles ihr selbst Äußerliche zu berufen, wäre damit ausgeschlossen.

## **KUNSTKRITIK ALS KULTURKRITIK**

Dies ist letztlich ein Verständnis von Kunst- kritik, das sie zugleich als Kulturkritik be- greift. Sie erkennt die eigenlogischen

Produktions- und Rezeptionsweisen der Kunst an, macht aber vor den Haltungen, von denen sie hervorgebracht wird und die sie hervorbringt, nicht Halt. Es geht darum, wie Antonio Gramsci es in den *Gefängnisheften* formulierte, „die Kritik der Gewohnheit, der Gefühle und der Auffassungen von der Welt mit der ästhetischen oder rein künstlerischen Kritik [...] zu verschmelzen.“<sup>22</sup> Die spezifische künstlerische Praxis und die allgemeinen Gewohnheiten, sie – und alles andere – zu konsumieren, ist dann Gegenstand von Kunst- als Kulturkritik. Sie kann (das heißt, sie sollte) Produktions-, Rezeptions- und Zirkulationsprozesse nicht ausblenden.

Kunstkritik als Kulturkritik bezieht sich auf ein Verständnis von Kultur als Konglomerat von Prozessen und Praktiken, in denen Sinn und Bedeutung hergestellt werden. Die Prozesse und Praktiken finden dabei nicht im luftleeren Raum statt, sondern stets unter bestimmten ökonomischen und politischen Bedingungen. Sie sind von ihnen geprägt auch insofern, als eine bestimmte Position im sozialen Raum der Sinn- und Bedeutungsgebung mehr oder weniger Durchsetzungskraft zu verleihen vermag: Wenn beispielsweise der Direktor der Nolde Stiftung die Ausdruckskraft der Bilder von Emil Nolde lobt, hat das mehr Gewicht für eine allgemeine Bedeutung dieser Bilder,

weisen der  
Haltungen,  
ird und die  
eht darum,  
Gefängnis-  
r Gewohn-  
fassungen  
n oder rein  
melzen.“<sup>22</sup>

is und die  
und alles  
n Gegen-  
Sie kann  
-, Rezep-  
nicht aus-  
  
bezieht  
als Kon-  
ktiken, in  
teilt wer-  
den da-  
sondern  
hen und  
on ihnen  
stimmte  
n- und  
weniger  
ermag:  
r Nolde  
der von  
icht für  
Bilder,

als wenn eine nicht autorisierte Person diese Positionierung vollzöge. Da es aber eine Art permanenten, machtdurchzogenen Kampf um die Bestimmung von Sinn und Bedeutung gibt, kann es sein, dass selbst die Stellungnahme der\*s ausgemachtsten Expertin\*en zu Nolde-Bildern sich nicht durchsetzt – also etwa nicht verhindern kann, dass die Bundeskanzlerin Nolde-Bilder wegen dessen nationalsozialistischer Haltung aus ihrem Büro entfernen lässt.<sup>23</sup> Ein solcher Kampf wird einerseits mit feldinternen Waffen geführt: So etwas wie *Ausdrucks-kraft* als Gütekriterium anzuführen, ist ein allein im kulturellen Feld wirksames Mittel (und eines, das zugleich die Grenzen des Feldes abstecken soll). Über den stets nur temporär geltenden Ausgang eines solchen Kampfes entscheiden andererseits bisweilen feldexterne Positionierungen. Welcher Konventionsbruch in der Kunst als angemessen oder anmaßend, als innovativ oder irrelevant bewertet wird, hängt auch vom außerkünstlerischen Konglomerat an Konventionen ab. Bedeutungen – nicht nur die von künstlerischen Arbeiten – verändern sich, und über die Durchsetzung von Veränderungen entscheiden sich gesellschaftliche Kämpfe. Mit ihren Mitteln und Möglichkeiten aktiv in diese Kämpfe einzugreifen, ist Aufgabe einer als Kulturkritik verstandenen Kunstkritik.

- 1 Ossowski, Maria: Lassen sich die Person Emil Nolde und sein Werk trennen?, in: Bayerischer Rundfunk, kultur-Welt, (12.04.2019), URL: <http://web.archive.org/web/20190505185525/https://www.br.de/nachrichten/kultur/ausstellung-emil-nolde-eine-deutsche-legende,RNWMK0N> (04.09.2020). Konkret ging es um die Ausstellung *Emil Nolde. Eine deutsche Legende. Der Künstler im Nationalsozialismus*, 12.04.–15.09.2019, Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart – Berlin.
- 2 Vgl. Steinhart, Marietta: „Leaving Neverland“. Die verlorenen Jungen von Neverland, in: Zeit Online (04.03.2019), URL: <https://www.zeit.de/kultur/film/2019-03/leaving-neverland-michael-jackson-dokumentation-kindesmissbrauch-vorwurf> (23.01.2020).
- 3 Rauterberg, Hanno: *Wie frei ist die Kunst? Der neue Kulturkampf und die Krise des Liberalismus*, Berlin 2018, S. 86.
- 4 Susemichel, Lea: „Ich komme von Homer ...“. Vom weißen, männlichen hochaktuellen Geniekult, in: Heinrich Böll Stiftung/Gunda Werner Institut (13.12.2019), URL: <https://www.gwi-boell.de/de/2019/12/13/ich-komme-von-homer-vom-weissen-maennlichen-hochaktuellen-geniekult> (23.01.2020).
- 5 Ullrich, Wolfgang: *Siegerkunst. Neuer Adel, teure Kunst*, Berlin 2016, S. 24.
- 6 Bourdieu, Pierre: *Manet. Eine symbolische Revolution. Vorlesungen am Collège de France 1998–2000*, hrsg. v. Pascale Casanova u. a., Berlin 2015, S. 509.
- 7 Bourdieu, Pierre: Die historische Genese der reinen Ästhetik, in: ders.: *Kunst und Kultur. Kunst und künstlerisches Feld*, hrsg. v. Franz Schultheis und Stephan Egger, Konstanz 2011 (Schriften zur Kulturosoziologie 4), S. 289–307, hier S. 291.
- 8 Bourdieu, Pierre: *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*, Frankfurt am Main 1987, S. 91.
- 9 Foucault, Michel: *Was ist Kritik?*, Berlin 1992, S. 12.
- 10 Latour, Bruno: *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie*, Frankfurt am Main 2007, S. 75.
- 11 Nassehi, Armin: *Die letzte Stunde der Wahrheit. Warum rechts und links keine Alternativen mehr sind und die Gesellschaft ganz anders beschreiben werden muss*, Hamburg 2015, S. 278.
- 12 Ebd., S. 286.
- 13 Zuletzt hat etwa Grégoire Chamayou herausgearbeitet, wie sich das, was er den „autoritären Liberalismus“ nennt, in diskursiven Kämpfen seit den 1970er-Jahren durchgesetzt hat. Dabei bediente man sich sowohl wissenschaftlich-theoretischer als auch staatspolitisch-gesetzgeberischer und geistig-moralischer Mittel, um etwa soziale Ungleichheit zu rechtfertigen und Umweltstandards, die die Kapitalakkumulation regulieren sollten, zurückzuweisen. Vgl. Chamayou, Grégoire: *Die unregierbare Gesellschaft. Eine Genealogie des autoritären Liberalismus*, Berlin 2019.
- 14 Dussel, Enrique: *Der Gegendiskurs der Moderne. Kölner Vorlesungen*, Wien 2013, S. 99.
- 15 Wie ausschlaggebend der Standort der Kritik bzw. jedes Urteils über einen sozialen Sachverhalt ist, wird nur selten so offensichtlich wie im Falle des eingangs zitierten Christian Ring, der in seinem Statement natürlich vor allem seiner Profession und seiner Position gerecht wird und der, wenn ihn die Bilder Emil Noldes angesichts der Haltung ihres Schöpfers nur noch unerträglich wären, wohl beides ändern müsste.
- 16 Dussel, Enrique: *Ethik der Gemeinschaft. Die Befreiung in der Geschichte*, Düsseldorf 1988, S. 92.
- 17 Dussel 2013 (wie Anm. 14), S. 120.
- 18 Horkheimer, Max: *Traditionelle und kritische Theorie*, in: ders.: *Traditionelle und kritische Theorie. Fünf Aufsätze*, Frankfurt am Main 1992, S. 205–259, hier S. 238.

- 19 Ebd., S. 259.
- 20 Die zapatistische Bewegung im Süden Mexikos hat mit ihrem Aufstand 1994 für weltweites Aufsehen gesorgt und seitdem immer wieder linke aktivistische und gesellschaftstheoretische Politiken und Diskurse beeinflusst. Vgl. u. a. Kastner, Jens: *Alles für alle! Zapatismus zwischen Sozialtheorie, Pop und Pentagon*, Münster 2011.
- 21 Sonderegger, Ruth: *Vom Leben der Kritik. Kritische Praktiken - und die Notwendigkeit ihrer geopolitischen Situierung*, Wien 2019, S. 23.
- 22 Gramsci, Antonio: Heft 23: Literaturkritik, in: ders.: *Literatur und Kultur*, hrsg. v. Ingo Lauggas im Auftrag des Instituts für kritische Theorie, Hamburg 2012, S. 111-168, hier S. 114.
- 23 In der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* wurde dieser Schritt Angela Merkels übrigens begrüßt: „Dass die Bilder eines Nationalsozialisten, auch wenn es keine nationalsozialistischen Bilder sind, eine zweifelhafte Wahl für einen solchen Staatsort waren, liegt auf der Hand. Sie gehören tatsächlich zurück ins Museum“. Kaube, Jürgen: *Merkel hängt Nolde-Bilder ab. Nachgeholte Deutschstunden*, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (04.04.2019), URL: <<https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kunst/angela-merkel-haengt-bilder-von-nolde-ab-16124645.html>> (23.01.2020).

# EMIL NOLDE – A CRITICAL APPROACH BY MISCHA KUBALL

- 2 **VORWORT**  
Corinna Otto, Martin Rudolf Brenninkmeijer
- 8 **ZUM GELEIT**  
Astrid Becker
- 12 **ZUM PROJEKT EMIL NOLDE – A CRITICAL APPROACH BY MISCHA KUBALL**  
Nicole Roth, Barbara Segelken
- 22 **STANDORTE DER KRITIK. ZUR BODENLOSIGKEIT DER (KUNST-)KRITISCHEN PRAXIS**  
Jens Kastner
- 34 **VERFOLGUNG, VERKENNUNG, TRIUMPH. EMIL NOLDES SELBSTINSZENIERUNG IM KONTEXT**  
Sabine Fastert
- 50 **EMIL NOLDE UND DIE DOCUMENTA. DAS MACHTVOLLE GEFLECHT VON NETZWERK,  
MYTHOS UND SOZIOKULTURELLEN SEHNSÜCHTEN**  
Astrid Becker
- 68 **AUSSTELLUNGSANSICHTEN**
- 120 **MISCHA KUBALL UND WOLFGANG ULLRICH IM GESPRÄCH**
- 140 **DIE WERKGRUPPE NOLDE/KRITIK/KUBALL IM KONTEXT**  
Barbara Segelken
- 152 **WERKE IN DER AUSSTELLUNG**
- 164 **KÜNSTLER**
- 168 **AUTOR\*INNEN**
- 170 **LEIHGEBER\*INNEN UND DANK**
- 171 **BILDNACHWEIS**
- 173 **IMPRESSUM**

**EMIL NOLDE –  
A CRITICAL APPROACH  
BY MISCHA KUBALL**

11. Oktober 2020 bis 7. Februar 2021

Eine Ausstellung der  
Draiflessen Collection

**PUBLIKATION**

*Herausgeber\*in*

Draiflessen Collection gGmbH  
vertr. d. d. Gf. Dr. Corinna Otto,  
Martin Rudolf Brenninkmeijer  
Georgstraße 18  
D-49497 Mettingen  
T +49 5452 9168-0  
F +49 5452 9168-6001  
info@draiflessen.com  
www.draiflessen.com

*Autor\*innen*

Dr. Astrid Becker, Martin Rudolf  
Brenninkmeijer, PD Dr. Sabine Fastert,  
PD Dr. Jens Kastner, Prof. Mischa Kuball,  
Dr. Corinna Otto, Nicole Roth,  
Dr. Barbara Segelken,  
Prof. Dr. Wolfgang Ullrich

*Koordination*

Dr. Barbara Segelken

*Lektorat*

Dawn Michelle d'Atri (EN)  
Katrín Günther (DE)  
Renette Niekerk (NL)

*Übersetzungen*

Dr. Caitlin Bass (DE-EN)  
Dr. Ilze Mueller (DE-EN)  
Thea Wieteler (DE-NL)

*Gestaltung und Satz*

Studio Carmen Strzelecki, Köln

*Coverentwurf*

Carmen Strzelecki, Köln

*Bildredaktion*

Ruth Rasche, Dr. Barbara Segelken

*Bildbearbeitung*

purpur GmbH, Köln

*Typo*

Bergen Mono  
Evening Paper  
Gotham Narrow Book  
Hurme

*Produktion*

DCV

*Gesamtherstellung*

DZA Druckerei zu Altenburg, Altenburg

© 2020 Draiflessen Collection,  
Mettingen, Dr. Cantz'sche Verlags-  
gesellschaft mbH & Co. KG, Berlin,  
und die Autor\*innen

© 2020 bei den Künstler\*innen oder  
ihren Rechtsnachfolger\*innen; für die  
Abbildungen von Walter Gropius,  
Mischa Kuball, Egbert Trogemann, Fritz  
Winter bei VG Bild-Kunst, Bonn 2020; für  
die Abbildungen von Emil Nolde bei der  
Nolde Stiftung Seebüll; für die Abbil-  
dungen von Günther Becker und Horst  
Munzig beim documenta archiv, Kassel