

In *Politics-Poetics. Das Buch zur Documenta X* erschien 1997 ein umfangreiches Interview mit Benjamin H.D. Buchloh.¹ Catherine David und Jean-François Chevrier, die das Buch zur Großausstellung gemeinsam konzipiert haben, versuchen mit der über 800 Seiten starken Publikation «einen politischen Kontext für die Interpretation von künstlerischer Tätigkeit am Ende des 20. Jahrhunderts abzustecken.»² In dieser collageartig angelegten Publikation zu der Documenta, die für ihr Bemühen einer Repolitisierung der Kunst bekannt wurde, skizzieren die Herausgeber/innen an einzelnen Figuren, Eckdaten und historischen Versatzstücken die große Erzählung. Benjamin Buchloh, der für die Documenta X auch als Berater tätig war, tritt dabei in der Rolle des durch die Ereignisse nach 1967 politisierten, kritischen Kunsthistorikers auf. 1997, als das Interview stattfand, war dieser nach einer zwanzigjährigen, beruflichen Karriere in Nordamerika schließlich seit 1994 Professor für Moderne und Zeitgenössische Kunst an der Columbia University und dem Barnard College in New York und gehörte mit Rosalind Krauss, Hal Foster und Yve-Alain Bois zu den profiliertesten Vertretern des um die Zeitschrift *October* gruppierten Netzwerkes. In Deutschland machte ihn unter anderem das Documenta-Interview weitem bekannt.³

Im ersten Teil des zweiteiligen Interviews geht Benjamin Buchloh auf seinen intellektuellen und beruflichen Werdegang in der Bundesrepublik Deutschland ein, also die Zeit von 1960 bis zu seiner Übersiedlung 1977 ans Nova Scotia College of Art and Design in Halifax. Nach ersten Semestern Kunstgeschichte und Germanistik in Köln und München setzte er sein Studium 1963 bis 1969 an der Freien Universität in West-Berlin fort. Er berichtet von ersten Kontakten mit der Kritischen Theorie, insbesondere mit Ernst Bloch und Theodor Adorno, und erzählt von der künstlerischen Unterentwicklung im West-Berlin der 1960er Jahre. Die von den Alliierten verwaltete Enklave sei von den damals führenden Zentren Paris und Düsseldorf isoliert gewesen. Die neuen Entwicklungen in der Kunst – für Buchloh sind dies Fluxus, Nouveau Réalisme, Pop Art, Konzeptkunst – habe er erstmals in Köln und Düsseldorf gesehen. Von 1972 bis 1973 organisierte er Ausstellungen für den Kunsthändler Rudolf Zwirner mit unter anderem Marcel Broodthaers, Dan Graham und Gerhard Richter und gab die letzten zwei Ausgaben der Zeitschrift *Interfunktionen* heraus. In den Werken von Dan Graham, Daniel Buren, Marcel Broodthaers und Lawrence Weiner sah Benjamin Buchloh zu jener Zeit die Möglichkeit einer radikalen Transformation der visuellen Praxis mit politischen Folgen:

Ein paar Jahre lang hegten einige von uns in Deutschland den Optimismus, dass bestimmte Formen zeitgenössischer Kunst das gesellschaftliche Denken umkrepeln könnten.⁴

Neben dieser von Buchloh als neue Avantgarde begriffenen, zeitgenössischen Kunst begann er sich damals mit der Russischen Avantgarde und Marcel Duchamp zu beschäftigen.

Im Documenta-Interview fungiert Benjamin Buchloh als Einzelfigur, die seinen (deutschen) Zeitgenossen in Sachen Kunst voraus war. Das aufgespannte Referenznetz verweist zwar auf die ideengeschichtlichen Kontext der Proteste von 1968, ohne jedoch auf die persönliche Einbindung des Kunsthistorikers konkreter einzugehen. Gar keine Erwähnung finden die im Kontext der Studierendenproteste um 1968 in Deutschland einsetzenden Forderungen nach einer Demokratisierung und Reform der akademischen Kunstgeschichte. Dies ist bemerkenswert, war doch die Freie Universität in West Berlin, an welcher Benjamin Buchloh von 1963 bis 1969 studiert hatte, ein Brennpunkt der im Nachgang der Ereignisse um den 2. Juni 1967 aufflammenden Proteste. Am Kunsthistorischen Institut setzte damals eine rege Debatte über die gesellschaftliche Rolle der Kunstgeschichte ein. Nicht nur waren viele der an den Universitäten Lehrenden, auch in der Kunstgeschichte,⁵ ehemalige Nationalsozialisten. Die Studierenden befürchteten ferner angesichts der autoritären Tendenzen im politischen Leben der Bundesrepublik wie die Wahl des NSDAP-Mitglieds Kurt Georg Kiesinger zum Bundeskanzler der Großen Koalition 1966, die Beratungen über die Notstandsgesetze und die Wahlerfolge der 1964 gegründeten NPD, neue faschistische Tendenzen. Sie forderten aus diesem Grund eine gesellschaftspolitische Einmischung der Wissenschaft.⁶ Die Studierenden des Kunsthistorischen Institutes verlangten in einer am 9. Juni 1967 verabschiedeten Stellungnahme neben einer Debatte über die Reformen der Universität und der an ihr praktizierten Lehr- und Lernmethoden auch fachspezifische Neuerungen. So sollten etwa auch die aktuelle Situation von Kunst und Kunstbetrieb und die politischen und ideologischen Tendenzen im Fach in Zukunft berücksichtigt werden.⁷

Die in dieser Stellungnahme bereits angesprochenen Themen markieren für die Bundesrepublik Deutschland die Schwerpunkte der in den folgenden Jahren entstehenden und heute unter der Bezeichnung «kritische Kunstgeschichte» gefassten Bestrebungen einer Erneuerung des Faches. Doch waren diese Bestrebungen nicht auf Deutschland beschränkt. Die kritische Kunstgeschichte, im angelsächsischen Raum ist dafür die Bezeichnung New Art History geläufig, war ein internationales Phänomen und auf eine Vielzahl organisatorischer, institutioneller und publizistischer Aktivitäten verteilt.⁸ Sie forderte in Absetzung zu der damals dominierenden, vor allem an einer kunstimmanenten Perspektive interessierten Kunstgeschichte den Einbezug ökonomischer, kultureller und politischer Bedingungen und rückte damit die gesellschaftspolitische Bedeutung der Kunst und Kunstgeschichte stärker in den Fokus. In den Vereinigten Staaten ist die Zeitschrift *October* eines der profiliertesten Organe dieser neuen Ansätze. In der Bundesrepublik Deutschland bündelte der 1968 am 11. Deutschen Kunsthistorikerkongress in Ulm gegründete Ulmer Verein – Verband für Kunst- und Kulturwissenschaften die reformwilligen Kunsthistoriker/innen. Dieser Verein gab ab 1973 die Zeitschrift *kritische berichte* heraus und am 12. Deutschen Kunsthistorikerkongress in Köln 1970 fanden die vom Ulmer Verein vertretenen neuen Ansätze in der von Leopold Ettlinger und Martin Warnke geleiteten Sektion *Das Kunstwerk zwischen Wissenschaft und Weltanschauung* erstmals ihren programmatischen Ausdruck.

Dass Benjamin Buchloh im Documenta-Interview nicht auf die nach 1967 in der Kunstgeschichte einsetzenden Reformbestrebungen in Deutschland eingeht, ist nur auf den ersten Blick erstaunlich. Denn die Figur des kritischen Kunsthistorikers, wie ihn Buchloh versteht, richtet die Aufmerksamkeit kaum auf die institutionspolitischen Bedingungen des Faches Kunstgeschichte. Das Politische wird viel eher in der Kunst gesehen und in einer Weiterführung des Avantgardebegriffs konzipiert. In der fortwährenden Erneuerung der Kunst in avantgardistischen Bewegungen wird die Entwicklung der Kunst zu einer Abfolge innovativer Leistungen einzelner, herausragender Künstler/innen. Der Kunsthistoriker zeichnet dabei in groß angelegten Narrativen die Linien und Brüche in der Kunstentwicklung nach und ermöglicht hierbei das Neue und Außerordentliche zu erkennen. Diese kunsthistorische Perspektive steht im Kontrast zu dem institutionspolitischen Bedingungen einbeziehenden und kollaborativ angelegten Unterfangen der um den Ulmer Verein gruppierten kritischen Kunsthistoriker/innen. Diese unterschiedlichen Perspektiven und Entwicklungen der kritischen Kunstgeschichte sollen im Folgenden exemplarisch an dem Journal *October*, für welches Benjamin Buchloh seit 1987 regelmäßig schreibt und das er seit 1991 mit herausgibt, und der Zeitschrift *kritische berichte* herausgearbeitet werden. Zeitlich liegt der Schwerpunkt auf den Anfängen der jeweiligen Zeitschriften. Inhaltlich widmet sich der vorliegende Aufsatz der diskurspolitischen Strategie der beiden Publikationsprojekte und dem aus dieser Strategie resultierenden Selbstverständnis. Darüber hinaus werden die Rückwirkungen der jeweiligen Ausrichtung auf die inhaltlich-methodischen Ansätze diskutiert.

Die beiden bis heute erscheinenden Zeitschriften, *October* in den Vereinigten Staaten und *kritische berichte* in Deutschland, wurden mit einer je spezifischen Programmatik lanciert. Ihr Selbstverständnis stand in Widerspruch zu den damals in der Kunstgeschichte etablierten Akteur/innen und in ihren Bemühungen sahen die beteiligten Protagonist/innen ein alternatives, kritisches Unterfangen. Die Zeitschriften selbst repräsentieren dabei jeweils lediglich den Knoten eines weitläufigen Netzes diskursiver Aktivitäten der mit diesen beiden Projekten assoziierten Personen. So erweiterten die *October*-Herausgeber/innen ihre publizistischen Formate 1988 mit der *October Books* Schriftenreihe und 2000 mit den monografischen *October Files*, veranstalteten in Kooperation mit institutionellen Partnern Konferenzen und Veranstaltungen und waren für Ausstellungen konzeptionell sowie beratend tätig. Im selben Jahr, als die erste Ausgabe der *kritische berichte* erschien, lancierte der Ulmer Verein eine Publikationsreihe und seit der Vereinsgründung finden, organisiert von Arbeitsgruppen und einzelnen Mitgliedern, Veranstaltungen und Tagungen statt. Die Zeitschriften *October* und *kritische berichte* stehen über ihre programmatische Positionierung hinaus auch stellvertretend für eine neue Generation von Kunsthistoriker/innen. Heute gehört diese Generation zu den Entscheidungsträger/innen im akademischen Betrieb und ihre inhaltlich methodischen Ansätze zählen zum Kanon der Kunst- und Kulturwissenschaften. So ist in der heutigen kunsthistorischen Forschung eine kontextbezogene Perspektive mit Einbezug kultureller, politischer und geografischer Spezifika ein gängiges Verfahren und bildwissenschaftliche, kulturhistorische, sozialhistorische, geschlechtsspezifische, postkoloniale, semiologische, diskurs- und psychoanalytische Ansätze gehören zum methodisch-theoretischen Instrumentarium des Faches.

kritische berichte

Mit ihrem Namen knüpfte die Zeitschrift *kritische berichte* an die 1927 gegründete und von Frederick Antal und Bruno Fürst redaktionell betreuten *Kritische Berichte zur kunstgeschichtlichen Literatur* an. Die bis 1933 erscheinenden *Kritische Berichte zur kunstgeschichtlichen Literatur* veröffentlichte auch Texte von jüngeren theoretisch orientierten Kunsthistoriker/innen dieser Zeit und wollte die Kunstgeschichte als Wissenschaft selbstkritisch hinterfragen. Diese Perspektive, nämlich die Bedingungen des Faches kritisch zu untersuchen, war auch das Bestreben der 1973 erstmals erschienenen *kritischen berichte*. Doch verschob die neue Version der *kritischen berichte* den Fokus von einer fachlichen Selbstkritik zu einer Neubestimmung der gesellschaftlichen Möglichkeiten der kunsthistorischen Forschung.⁹

Die Trägerschaft der Zeitschrift *kritische berichte* lag und liegt bis heute bei dem 1968 in Absetzung zum offiziellen Verband Deutscher Kunsthistoriker/innen gegründete Ulmer Verein – Verband für Kunst- und Kulturwissenschaften.¹⁰ Der Zweck des Vereins war die Interessen der kunstwissenschaftlichen Assistent/innen, Stipendiat/innen und Volontär/innen im akademischen Betrieb besser zu vertreten. Die in den Anfängen vorrangig diskutierten Fragen betrafen die Anstellungs- und Arbeitsbedingungen an den Universitäten und in den Kunstinstitutionen, die Organisation des kunsthistorischen Studiums und die Aufteilung des Lehrkörpers.¹¹ Mit den vorgeschlagenen Maßnahmen wollte der Ulmer Verein die damals im akademischen Betrieb herrschenden autokratischen Strukturen transparenter und demokratischer machen. Die Lancierung einer kunsthistorischen Rezensionszeitschrift war bereits bei der Gründung des Vereins im Gespräch.¹² In einem Rundbrief waren interessierte Kolleg/innen eingeladen, an der Konzeption einer solchen neuen Zeitschrift mitzuarbeiten und Vorschläge einzubringen. Diese Vorschläge wurden am Kunsthistorikertag 1970 in Köln diskutiert und im Dezember desselben Jahres weiter konkretisiert. Die Zeitschrift wurde demnach in einem kollektiv geführten Diskussionsprozess entwickelt. Dieses Vorgehen sollte vereinsintern die vom akademischen Betrieb geforderte Mitbestimmung und Demokratisierung einlösen und so eine neue Art der wissenschaftlichen Kommunikation ermöglichen.¹³ Entschieden haben sich die Mitglieder/innen für schnell vervielfältigbare Mitteilungsblätter, in denen die Ausgaben nach einzelnen Rubriken wie Glossen, Kommentare, Sachbeiträge und Rezensionen gegliedert waren und unterschiedlichste inhaltliche Aspekte abdeckten.¹⁴

Der Wunsch, auch kurzfristig auf aktuelle Ereignisse reagieren zu können, findet seinen Niederschlag deutlich in den ersten Ausgaben. Zwar gab es auch Rezensionen und einzelne umfangreichere Beiträge zu methodischen Aspekten wie *Walter Benjamins Beziehung zu der Wiener Schule* von Wolfgang Kemp und zu inhaltlichen Fragen wie *Natur und Religiosität in der deutschen Frühromantik* von Norbert Schneider.¹⁵ Doch war die Mehrzahl der Artikel eher kurz gehalten und betrafen meist strukturelle Bedingungen im Fach und dem Berufsfeld Kunstgeschichte. So finden sich dort Berichte von politischen Aktionen an kunsthistorischen Instituten, Stellungnahmen zum Berufsverbot gegen den Kunsthistoriker Richard Hiepe sowie Beiträge zu der ökonomischen Situation von Studierenden der Kunstgeschichte und Volontären. Neben diesen institutiopolitischen Artikeln war die Zeitschrift in den ersten Jahren geprägt durch

die Aktivitäten des Vereins. So sind im Mitteilungsorgan des Ulmer Vereins, wie die *kritische berichte* im Untertitel heißt, Protokolle von Vereinsversammlungen publiziert und die verschiedenen Arbeitsgruppen informieren über ihre laufenden Aktivitäten.

Die von den beiden reformorientierten Kunsthistorikern Leopold Ettlinger und Martin Warnke für den 12. Deutschen Kunsthistorikerkongress organisierte Sektion *Das Kunstwerk zwischen Wissenschaft und Weltanschauung* leitete 1970, wie Norbert Schneider rückblickend festhält, in inhaltlich-methodischer wie auch institutioneller Hinsicht eine Transformation des Faches ein.¹⁶ In ihren in dieser Sektion präsentierten Vorträgen zeigten Martin Warnke und Berthold Hinz, wie die in kunsthistorischen Publikationen verwendete Sprache und Metaphorik von Herrschaftsvorstellungen und politisch reaktionärem Denken durchdrungen war. Berthold Hinz hat für seinen Vortrag über den Bamberger Reiter, ein Standbild am Dom von Bamberg, um die 150 Publikationen, geschrieben vom frühen 19. Jahrhundert bis ins 20. Jahrhundert, ausgewertet. Er konnte nachweisen, dass die Kunstgeschichte dieses Reiterstandbild bis ins 20. Jahrhundert als eine Verkörperung deutscher Überlegenheit deutete und die Forschung einem nationalchauvinistischen Ideal anhing.¹⁷ Der politische Einsatz der Kunst in der Zeit des Nationalsozialismus war, wie die Untersuchung von Hinz bereits anzeigt, ein zentraler Forschungszweig der kritischen Kunstgeschichte in der Bundesrepublik Deutschland. Die im Fach mittransportierten ideologischen Bedeutungen wollten die Vertreter/innen der kritischen Kunstgeschichte offenlegen und verwiesen damit auf die stabilisierende Funktion der Kunst und Kunstgeschichte für bestehende Herrschaftsverhältnisse.¹⁸ Diese politischen Implikationen sind, so der Ansatz dieser kunsthistorischen Perspektive, nicht aus der Kunst selbst erklärbar, sondern können nur im Verhältnis zum jeweiligen zeithistorischen Kontext entschlüsselt werden. Kunst und Kunstgeschichte sind in dieser Perspektive ideologisch und politisch umkämpfte Felder und der kunsthistorischen Forschung wird so die Möglichkeit zugeschrieben, kritisch in gesellschaftspolitische Prozesse einzugreifen.

October

Die Zeitschrift *October* entstand im Frühling 1976 auf Initiative von drei Einzelpersonen. Es gab keine Vereinsstruktur, welche die Zeitschrift trug, und in diesem Sinne war die Zeitschrift auch nicht ein Kommunikationsorgan für eine definierte soziale Akteursgruppe. An der Gründung beteiligt waren die Kunsthistorikerin Rosalind Krauss, die vor allem mit Film, Filmtheorie und Performance beschäftigte Annette Michelson und der heute in Los Angeles lebende Künstler Jeremy Gilbert-Rolfe. Die ersten vier Ausgaben wurden unabhängig von einem Verlag vom Institute for Architecture and Urban Studies in New York herausgegeben und dem Buchhändler Jaap Rietman vertrieben. Mit der fünften Ausgabe nahm MIT Press *October* in ihr Programm auf und ermöglichte ein kontinuierliches Erscheinen. In den ersten Jahren sorgten im Wesentlichen Rosalind Krauss, Annette Michelson und Douglas Crimp, der nach dem Weggang Jeremy Gilbert Rolfe nach nur drei Ausgaben in die Redaktion kam, für das Erscheinen und die inhaltliche Ausrichtung der Zeitschrift. Nach dem Weggang von Douglas Crimp kam es 1991 mit Yves-Alain Bois, Benjamin Buchloh, Hal Foster, Denis Hollier und John Rajchman zu einer substantiellen Erweiterung der Redaktion.¹⁹

Im Unterschied zu einem Verein, welcher prinzipiell jeder Person offensteht, die die Ziele des Vereins teilt, repräsentiert die Zeitschrift *October* ein exklusives, auf persönlichen Beziehungen beruhendes, professionelles Netzwerk.²⁰ Peter Eisenman, der das Institute for Architecture and Urban Studies in New York leitete und die Zeitschrift *October* am Anfang finanziell und organisatorisch unterstützte, stand zu jener Zeit in einem engen intellektuellen Austausch mit Rosalind Krauss.²¹ Viele derer, die neu in die Redaktion kamen, haben bei Rosalind Krauss, die ab 1975 Associate Professor am Hunter College und kurz später Professorin am Graduate Center der City University of New York war, studiert. Douglas Crimp war bei seinem Eintritt in die *October* Redaktion im Doktoratsstudium bei Rosalind Krauss. Hal Foster hat 1990, also kurz vor Beginn der redaktionellen Mitarbeit bei *October*, und Benjamin Buchloh 1994, also kurz nach dem Eintritt in die *October*-Redaktion, die Dissertation bei Rosalind Krauss eingereicht.

Auch *October* sah in den 1920er Jahren die Referenz für ihr programmatisches Unterfangen. Doch war es nicht wie bei *kritische berichte* ein publizistisches Medium der Kunstgeschichte. Stattdessen fungiert der 1928 fertiggestellte Film *October* des russischen Avantgarde Filmers Sergej Eisenstein als Namensgeber für die Zeitschrift. Dieses Werk, welches die Vorgänge der Russischen Revolution anlässlich des zehnjährigen Jubiläums filmisch wieder aufleben lässt, ist für die Herausgeber/innen beispielhaft und zeigt wie «ästhetische Innovation ein Vektor im Prozess gesellschaftlicher Veränderung sein kann.»²² An die hier in der Person von Sergej Eisenstein vertretene historische Avantgarde wollten die *October*-Herausgeber/innen anknüpfen und diese im Verhältnis zu der Kunstproduktion der 1960er Jahre untersuchen. Seit 1960 sahen die *October*-Herausgeber/innen in Europa und den Vereinigten Staaten eine ungeahnte Entwicklung in der Kunst vor sich gehen. Neue Ansätze im Theater haben die Produktion in der Malerei und Skulptur verändert und Filmemacher seien beeinflusst von literarischen Konzepten. Diese transdisziplinären Ansätze haben den Kanon und die Kategorien der bis dahin dominierenden, modernistischen Kunstgeschichte obsolet gemacht.²³ Diese von den *October*-Herausgeber/innen als modernistisch bezeichnete Kunstgeschichte ist ein über Roger Fry und Clive Bell für den Post-Impressionismus entwickelter und von Clement Greenberg und Micheal Fried für den Abstrakten Expressionismus weitergeführter, im Wesentlichen auf Malerei beschränkter Formalismus.²⁴ Nicht nur könne diese medienspezifische, an formalen Aspekten orientierte Perspektive die neuen Entwicklungen in der Kunst nicht erklären. Auch habe die modernistische Kunstgeschichte im Fall des Russischen Konstruktivismus zu einer verkürzten und im Fall von Marcel Duchamp zu einer verzögerten Rezeption der historischen Avantgarde geführt.²⁵ Doch unter anderem gerade auf den Russischen Konstruktivismus und Marcel Duchamp referierten, so das von *October* gepflegte Narrativ, die medial und technisch erweiterten Verfahren der neuen Kunst seit 1960. Diese neue Kunst wird von den *October*-Herausgeber/innen in eine Traditionslinie mit der Avantgarde der 1910er und 1920er Jahre gestellt und so eine Geschichte der Avantgarde für die Kunst der Gegenwart weitergeschrieben.²⁶ Die Zeitschrift *October* will mit ihren publizistischen Aktivitäten diese seit 1960 entstehende, als neue Avantgarde begriffene Kunst unterstützen und theoretisch begleiten. Dabei begreifen sich die Vertreter/innen von *October* in der Rolle der theoretischen Verfechter dieser neuen Avantgarde.

Annette Michelson und Rosalind Krauss hatten vor der Gründung der Zeitschrift *October* bereits eine Karriere in der Kunstkritik hinter sich. Vor *October* waren sie beide assoziierte Redaktionsmitgliederinnen der Zeitschrift *Artforum* und auch Jeremy Gilbert Rolfe war damals für *Artforum* tätig. Mit John Coplan, der ab 1971 die Nachfolge von Philip Leider in der Position des Chefredakteurs antrat, kam es vermehrt zu Meinungsverschiedenheiten über die redaktionelle Ausrichtung von *Artforum* und mit der Zeit zu einer Polarisierung.²⁷ Rosalind Krauss und Annette Michelson kritisierten den Anstieg des Werbeanteils und sahen darin eine Annäherung der Zeitschrift an den Kunstmarkt. Schließlich führte 1974 eine Anzeige der Künstlerin Lynda Benglis, in der diese nackt mit einem übergroßen Dildo posierte, endgültig zum Eklat. Unter den redaktionellen Mitarbeiter/innen, die in einem offenen Brief die extreme Vulgarität von Benglis Anzeige verurteilten, waren auch Rosalind Krauss und Annette Michelson, die daraufhin *Artforum* verließen und mit *October* ihre eigene Zeitschrift gründeten.²⁸

October entstand demzufolge nicht in Absetzung zu der in den Universitäten verankerten Kunstgeschichte, sondern aus einer Unzufriedenheit mit der amerikanischen Kunst- und Kulturkritik. Entgegen den als altbacken wahrgenommenen *Partisan Review*, *The New York Review of Books* und *Salmagundi* und den spezialisierten *The Drama Review*, *Artforum* und *Film Culture* wollte *October* ein multidisziplinäres Forum für eine theoretisch fundierte, kritische Debatte bieten.²⁹ Als ihre Leser/innen imaginierten die Herausgeber/innen nebst Studierenden und Forschenden in der Kunstgeschichte ein in den 1970er Jahren in New York aktives, alternatives Kunstmilieu.³⁰ Nichtsdestotrotz waren die Herausgeber/innen der Zeitschrift *October* von Anfang an fest im akademischen Betrieb verankert und strebten, wie das 2004 herausgegebene kunsthistorische Lehrbuch *Art since 1900* belegt, auch nach einer nachhaltigen Anerkennung in der kunsthistorischen Lehre.³¹

Der offizielle Verband der Künstler/innen und Kunsthistoriker/innen der Vereinigten Staaten, die *College Art Association (CAA)*, gehörte jedoch nie zum Aktionsfeld der *October*-Herausgeber/innen. Rosalind Krauss und Annette Michelson waren nicht an den ab 1971 einsetzenden Reformbestrebungen in der *College Art Association* beteiligt. Diese innerhalb des Berufsverbandes agierenden Interessengruppen verbanden ähnlich wie der *Ulmer Verein* inhaltlich methodische Fragestellungen mit institutionspolitischen Anliegen. Die 1971 gegründete *New Art Association (NAA)* forderte so auf einer inhaltlich methodischen Ebene eine größere Berücksichtigung der soziopolitischen Bedingungen bei der Kunstinterpretation und strebte gleichzeitig nach einer Verbesserung der Arbeitsbedingungen an den Universitäten und in den Kunstinstitutionen. Der ein Jahr später gegründete *CAA Women's Caucus for Art* unterstützte eine feministische Perspektive in der Kunstgeschichte und war Ausgangspunkt für zahlreiche institutionelle feministische Initiativen.³²

Die Arbeitsbedingungen an den Universitäten, die universitäre Lehre, Kunstpädagogik und die Forderung nach Demokratisierung des akademischen Betriebs und der Kunstinstitutionen spielte in der Zeitschrift *October* keine Rolle. In den ersten Jahren erschienen zwar einige Beiträge zu aktuellen gesellschaftspolitischen Entwicklungen, doch behandelten diese das Politische auf einer makroperpektivischen Ebene und bezogen die konkreten Arbeitsbedingungen nicht mit ein.³³ Durch die Darstellung der gesellschaftspolitischen Entwicklungen wurde viel eher ein zeitgeschichtliches Setting skizziert und bisweilen diente dieses der

eigenen diskursiven Positionierung. So wird die Lancierung der Zeitschrift *October* zur «notwendigen Antwort auf die einmal mehr einsetzende Konsolidierung reaktionärer Kräfte in der politischen und kulturellen Sphäre» ohne genauer auf diese reaktionären Kräfte einzugehen.³⁴

Die in den 1960er Jahren einsetzenden neuen Entwicklungen in der Kunst, die Benjamin Buchloh im Documenta-Interview nennt und die für die Zeitschrift *October* der Angelpunkt sind, hatten für die um den Ulmer Verein gruppierten Kunsthistoriker/innen kaum eine Bedeutung.³⁵ Die Neue Linke in der Bundesrepublik Deutschland habe, wie Benjamin Buchloh in dem Documenta-Interview kritisiert, die neuen Entwicklungen in der Kunst als reaktionär abgelehnt und auf die Funktion, den Nachkriegskapitalismus zu legitimieren, reduziert.³⁶ Auch an den Universitäten und Kunstakademien stand mit Max Imdahl einzig in Bochum die Kunst des 20. Jahrhunderts auf dem Lehrplan. Die zeitgenössische Kunst hingegen fand keine Berücksichtigung.³⁷ Benjamin Buchloh und mit ihm die Zeitschrift *October* demgegenüber legten ihren Fokus insbesondere auf die zeitgenössische Kunst.

Kritische Kunstgeschichten

Die um den Ulmer Verein gruppierten Kunsthistoriker/innen verbanden eine inhaltlich methodische Erweiterung der kunsthistorischen Forschung mit die Institutionen und die Bedingungen des Faches betreffenden Reformbestrebungen. Die in *kritische berichte* verhandelten Themen betrafen so nicht nur Fragen nach methodischen Ansätzen, den Schwerpunkten der kunsthistorischen Forschung und der ideologischen Implikationen des Faches, sondern auch strukturelle Aspekte wie die ökonomische Situation von Kunsthistoriker/innen und institutionspolitische Anliegen. Die Kunst wie auch das Fach Kunstgeschichte sind in dieser Perspektive politisch umkämpfte Felder. Für die reformwilligen Kunsthistoriker/innen in Deutschland hatte die kritische Forschung jedoch nicht nur die Aufgabe, die Einbindung von Kunst und Kunstgeschichte in die jeweiligen Herrschaftsverhältnisse sichtbar zu machen, sondern auch über eine aktive Vermittlungsarbeit in Ausstellungen und Museen eine öffentliche Resonanz zu schaffen. In der Tradition der proletarischen Kultur- und Bildungsarbeit sollte unter den Werktätigen ein solidarisches politisches Bewusstsein geschult und so ein emanzipatorischer Gebrauchswert der Kunst entfaltet werden.³⁸ Eine solche gesellschaftliche Wirkkraft der Kunstgeschichte spielte für die mit der Zeitschrift *October* assoziierten Vertreter/innen keine Rolle. Das politische Moment wird hingegen in der Kunst selbst verortet. Die historische Avantgarde wird dabei zum Richtwert um den Innovationsgrad und den politischen Status der nachfolgenden Kunst zu messen.

Dieses unterschiedliche Verständnis des Politischen verweist auf die jeweiligen politischen und kulturellen Bedingungen in Deutschland und den Vereinigten Staaten. Am Kunstgeschichtlichen Seminar Marburg traten diese Unterschiede in einem von Karl Otto Werckmeister 1979 initiierten Kolloquium zur Situation der marxistischen Kunstwissenschaft in der BRD, Großbritannien und den USA exemplarisch hervor. Der im Ulmer Verein repräsentierte Ansatz einer vereinsorientierten, kollektiven Bestrebung in einer gesamtgesellschaftlichen Perspektive entgegneten die angelsächsischen Kollegen:

Nicht bloß am schützenden Zauberwort der «Organisation» (Verbände, Gewerkschaften, Parteien) hängenzubleiben und dort auf «politische Praxis» zu hoffen, sondern mehr individuelle, intellektuelle Aktivität zu entfalten.³⁹

Entgegen einem emanzipatorischen Gebrauchswert der Kunst und Kunstgeschichte setzten die angelsächsischen Kollegen auf eine in den bestehenden Strukturen operierenden Kritik. Die Avantgarde, welche für die Vertreter von *October* einen zentralen Stellenwert hat, ist in den Vereinigten Staaten nach 1945 zudem ein ideologisch besonders umstrittenes Feld.⁴⁰ Trotz dieser kulturellen Unterschiede bleibt die Frage, warum die von *October* vertretene Perspektive von der Documenta X, die den politischen Kontext für die Interpretation von künstlerischer Tätigkeit am Ende des 20. Jahrhunderts abstecken wollte, exemplarisch aufgenommen und in dieser ein Vorbild für eine zukünftige, kritische Kunstgeschichte gesehen wird.

Anmerkungen

1 Benjamin Buchloh, Jean-François Chevrier u. Catherine David, «Das politische Potential der Kunst. Ein Gespräch zwischen Benjamin Buchloh, Catherine David und Jean-François Chevrier», in: *Politics-Poetics. Das Buch zur Documenta X*, hg. v. Documenta GmbH, Ostfildern 1997, Ausst.-Kat., Kassel, 1997, Teil 1: S. 374–403, Teil 2: S. 625–643.

2 *Politics-Poetics. Das Buch zur Documenta X*, hg. v. Documenta GmbH, Ostfildern 1997, Ausst.-Kat., Kassel, 1997, S. 24.

3 Isabelle Graw, «Der Kritiker im Spätkapitalismus. Gespräch mit Benjamin Buchloh», in: *Silberblicke. Texte zu Kunst und Politik*, hg. v. Isabelle Graw, Berlin 1999, S. 13–25, hier S. 13.

4 Buchloh/Chevrier/David 1997 (wie Anm. 1), S. 385.

5 Ein prominentes Beispiel ist der in den 1930er Jahren in Wien aktive und von 1951 bis 1964 in München lehrende Kunsthistoriker Hans Sedlmayr. Aber auch Hubert Schrade, bis 1965 Ordinarius in Tübingen, und Werner Ha-

ger, bis 1965 Ordinarius in Münster, waren in den 1930er Jahren Mitglieder der NSDAP und blieben nach 1945 im akademischen Betrieb tätig. Siehe dazu: Irene Below, «Eingreifende Kunstgeschichte. Der Aufbruch 1967 in Berlin», in: *Kunstgeschichte nach 1968. Kunst und Politik – Jahrbuch der Guernica-Gesellschaft*, Bd. 12, hg. v. Martin Papenbrock u. Norbert Schneider, Göttingen 2010, S. 11–32, hier S. 20; *Kunstgeschichte an den Universitäten im Nationalsozialismus. Kunst und Politik – Jahrbuch der Guernica-Gesellschaft*, Bd. 5, hg. v. Jutta Held u. Martin Papenbrock, Göttingen 2003.

6 Below 2010 (wie Anm. 5), S. 11–32.

7 Ebd., S. 18–19.

8 Frances Borzello u. Alan Leonard Rees, *The New Art History*, London 1986; Jonathan Harris, *The New Art History. A Critical Introduction*, London 2001; Zur Internationalität der kritischen Kunstgeschichte siehe: Andrew Hemingway, «New Left Art History's International», in: *Marxism and the History of Art. From William Morris*

to the New Left, hg. v. Andrew Hemingway, London 2006, S. 175–95.

- 9 Die Redaktion, «Vorwort», in: *kritische berichte*, Bd. 1, Heft 1, 1973, S. 5–6, hier S. 5.
- 10 Zu den teils heftig geführten und einzelne Exponenten auch persönlich betreffende Auseinandersetzungen des Ulmer Vereins mit dem offiziellen Verband Deutscher Kunsthistoriker/innen siehe: Norbert Schneider, «Hinter den Kulissen. Die Akte Warnke», in: *Kunstgeschichte nach 1968. Kunst und Politik – Jahrbuch der Guernica-Gesellschaft*, Bd. 12, hg. v. Martin Papenbrock u. Norbert Schneider, Göttingen 2010, S. 53–61; Hans-Ernst Mittig, «Neues beim 11. Deutschen Kunsthistorikertag 1968», in: *Kunstgeschichte nach 1968. Kunst und Politik – Jahrbuch der Guernica-Gesellschaft*, Bd. 12, hg. v. Martin Papenbrock u. Norbert Schneider, Göttingen 2010, S. 33–51.
- 11 10 Jahre Ulmer Verein 1968–1978. *Geschichte in Dokumenten. Kunstgeschichte gegen den Strich gebürstet?*, hg. v. Ulmer Verein, 2. Aufl., Marburg 1997, S. 11–23.
- 12 Ebd., S. 23.
- 13 Ebd., S. 167.
- 14 Ebd., S. 160.
- 15 Wolfgang Kemp, «Walter Benjamin und die Kunstwissenschaft. Teil 1 Benjamins Beziehungen zur Wiener Schule», in: *kritische berichte*, Bd. 1, Heft 3, 1973, S. 30–50; Norbert Schneider, «Natur und Religiosität in der Deutschen Frühromantik. Zu Caspar David Friedrichs *Tetschener Altar*», in: *kritische berichte*, Bd. 1, Heft 4, 1974, S. 60–97.
- 16 Schneider 2010 (wie Anm. 10), S. 53.
- 17 *Das Kunstwerk zwischen Wissenschaft und Weltanschauung*, hg. v. Martin Warnke, Gütersloh 1970.
- 18 Eine detaillierte Darstellung der Faschismusforschung in der kritischen Kunstgeschichte in Deutschland findet sich bei: Jutta Held, «New Left Art History and Fascism in Germany», in: Hemingway 2006 (wie Anm. 6), S. 196–212.
- 19 Die Zeitschrift *October* wird heute vor allem mit Yves-Alain Bois, Benjamin Buchloh, Hal Foster und Rosalind Krauss in Verbindung gebracht. Aktuell in der Redaktion von *October* sind neben den vier genannten Annette Michelson, George Baker, Leah Dickerman, Davin Fore, Daniel Heller-Roazen, Denis Hollier, David Joselit, Carrie Lambert-Beatty, Mignon Nixon und Malcom Turvey.
- 20 In Deutschland gibt es im Unterschied zu den Vereinigten Staaten eine ausgeprägte Vereinskultur. Diese kulturellen Unterschiede gilt es in Bezug auf die organisatorische Form von *kritische berichte* und *October* zu berücksichtigen.
- 21 Colin Brent Epp, *The Education of Rosalind Krauss, Peter Eisenman and Other Americans. Why the Fantasy of Postmodernism Still Remains,*

- PDF/Dissertation, University of British Columbia 2007, <https://circle.ubc.ca/handle/2429/31296>, Zugriff 5. März 2014.
- 22 Übersetzt aus dem Englischen durch den Autor. Für die englische Version siehe: The Editors, «About October», in: *October*, 1976, Heft 1, S. 3–5, hier S. 3.
- 23 Ebd., S. 3.; Douglas Crimp, Rosalind Krauss, Annette Michelson u. a., «Introduction», in: *October. The First Decade 1976–1986*, hg. v. Douglas Crimp, Rosalind Krauss, Annette Michelson u. a., Cambridge 1987, S. ix–xii, hier S. ix.
- 24 Dazu exemplarisch: Rosalind Krauss, «A View of Modernism», in: *Artforum*, September 1972, S. 48–51.
- 25 Benjamin Buchloh, «Cold War Constructivism», in: *Reconstructing Modernism*, hg. v. Serge Guilbaut, Cambridge 1990, S. 85–112; Hal Foster, «Some Uses and Abuses of Russian Constructivism», in: *Art into Life. Russian Constructivism 1914–1932*, hg. v. Richard Andrews, New York 1990, S. 241–253; Martha Buskirk, «Thoroughly Modern Marcel», in: *October*, 1994, Heft 70, S. 113–125.
- 26 Hal Foster, «What's Neo About the Neo-Avant-Garde?», in: *October*, 1994, Heft 70, S. 5–32; Benjamin Buchloh, «The Primary Colors for the Second Time. A Paradigm Repetition of the Neo-Avant-Garde», in: *October*, 1986, Heft 37, S. 41–52.
- 27 Amy Newman, *Challenging Art. Artforum 1962–1974*, New York 2000.
- 28 Gwen Allen, *Artists' Magazines. An Alternative Space for Art*, Cambridge 2011, S. 25–29.
- 29 Editors 1976 (wie Anm. 22), S. 4.
- 30 Crimp/Krauss/Michelson u. a. 1987 (wie Anm. 23), S. x.
- 31 Yve-Alain Bois, Benjamin Buchloh, Hal Foster u. a., *Art Since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, London 2004.
- 32 Hemingway 2006 (wie Anm. 8), S. 177–181.
- 33 Annette Michelson, «The Agony of the French Left», in: *October*, 1978, Heft 6, S. 18–23; Julia Kristeva, Marcelin Pleynet und Philippe Sollers, «The U.S. Now. A Conversation», in: *October*, 1978, Heft 6, S. 3–17.
- 34 Übersetzt aus dem Englischen durch den Autor. Für die englische Version siehe: Crimp/Krauss/Michelson u. a. 1987 (wie Anm. 23), S. ix.
- 35 Mittig 2010 (wie Anm. 10), S. 41.
- 36 Buchloh/Chevrier/David 1997 (wie Anm. 1), S. 377.
- 37 Ebd., S. 384–385.
- 38 Gabi Dolff u. Andreas Haus, «Zur Situation der marxistischen Kunstwissenschaft in der BRD, Grossbritannien und den USA» in: *kritische berichte*, Bd. 8, Heft 1/2, 1980, S. 71–75, hier S. 74.
- 39 Ebd., S. 75.
- 40 Serge Guilbaut, *How New York Stole the Idea of Modern Art. Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War*, Chicago 1985.