

Immer noch bemerkenswert ist das selbstkritische Zaudern, mit welchem die Herausgeber*innen des Bandes *Kunstgeschichte gegen den Strich gebürstet?* zum 10-jährigen Bestehen des Ulmer Vereins ihr Vorwort begannen: «Dem Pathos und Anspruch des Titels dieser Dokumentation steht das Fragezeichen sehr bewusst zu, verweist es doch auf ein Misstrauen dem Erreichten gegenüber, das durch sein Jubiläum nicht per se Qualität und Erfolge verspricht.»¹ Retrospektiv liest sich dies wie eine Warnung, sich nicht allzu sehr in einem Habitus des Kritischen einzurichten.² Das Projekt einer kritischen Kunstgeschichte sollte nicht allein in der stetigen Verge-
wässerung der Gründungsgeschichte aufgehen, sondern immer wieder in Relation zur jeweiligen Gegenwart gesetzt werden. In der Einleitung der Neuauflage des besagten Bandes von 1997 machten sich die (Wieder-)Herausgeber*innen diese selbstkritische Haltung erneut zu eigen. Gegenüber «der relativen Gültigkeit beliebig nebeneinander existierender Ansätze» wolle man «auf den produktiven Streit um historische angemessene Wissenschaft und Wissensvermittlung nicht verzichten.»³ Anstelle einer repressiven Toleranz, die jedem*r Forscher*in die Wahl des Gegenstandes selbst überlässt und damit auch die hegemoniale Ordnung kunst-
historischer (Partikular-)Diskurse ausklammert, sollten fachliche Debatten über die individuellen Forschungsinteressen hinaus, innerhalb einer breiten Diskussion über Methoden und Verantwortlichkeiten des Faches situiert werden. Nicht um Abweichendes einzuhegen, sondern um die Debatten darüber, was eine kritische Kunstgeschichte sein könnte, lebendig zu halten.

Für eine erneute Aktualisierung dieses produktiven Streits bot das Jahr 2018 mit dem 50-jährigen Jubiläum des Ulmer Vereins wieder einmal historische Gelegenheit. Die Jubiläumstagung in Stuttgart unter dem Titel *Digitalität: Latenzräume einer pluralistischen Kunst- und Bildgeschichte?* suggerierte, Digitalisierung eröffne neue Chancen, die teilweise umgesetzten Forderungen nach Liberalisierung, Demokratisierung und Pluralisierung etc. weiterzutreiben. Die im Tagungstext vorgeschlagene historische Parallelisierung «1968/2018» verbannt ein prinzipielles Einverständnis über die Errungenschaften kritischer Kunstgeschichte mit einem offenen Fragehorizont, der die technologischen Herausforderungen wie auch Möglichkeiten der letzten Dekaden und voraussichtlichen Zukunft in den Blick nehmen sollte. In dieser thematischen Setzung wird das Bestreben deutlich, sich nicht auf eine historisierende Rückschau der Vereinsgeschichte zu beschränken, sondern deren kritische Grundhaltung produktiv weiter zu denken, wie es im Ankündigungstext heißt.⁴

In Bezug auf die vorgeschlagene historische Parallelisierung «1968/2018» ist die formulierte Zielsetzung der Tagungssektion mit dem humorvollen Titel *Zurück in die Zukunft... Kunstgeschichten 1968/2018* besonders aufschlussreich: «Ziel aber ist

keine nostalgische Rückschau, sondern – im Sinne des Gründungsgedankens – eine kritische Auseinandersetzung über den digitalen Status quo der kunst- und kulturwissenschaftlichen Disziplinen und ihrer Institutionen in der Gegenwart und für die Zukunft.»⁵ Damit wurde einerseits die Übereinstimmung mit den implizierten Gründungsgedanken kritischer Kunstgeschichte postuliert, zugleich aber deren Revision vertagt. Diese Positionierung ist im Vergleich zu den Stellungnahmen anlässlich vergangener Jubiläen weit weniger «streitlustig». Anstelle einer Kritik, die ihre negativen Bezugspunkte, Abweichungen oder Problemstellungen als Dissens expliziert, scheint hier eine affirmative oder implizite Kritik formuliert, deren Einsätze in einem veränderten Gegenstandsbezug oder Gegenstandsbereich liegen. Im Umgang mit Jubiläen ergibt sich wohl zwangsläufig die Frage, welche Prioritäten gesetzt werden sollten. Aufgrund ihrer fachpolitischen Bedeutung stellt sich dann aber auch die Frage, ob und an welchen Stellen Nichtgesagtes dennoch eingebracht wird, und welche Reaktionen, Effekte oder Konsequenzen sich daraus ergeben.

So widmeten sich bereits 2014 die *kritischen berichte* dem Thema *Aufbruch und Reform in der Kunstgeschichte seit 1960* und kamen mit dieser vorgezogenen Rückschau dem Turnus der Jubiläen zuvor. Dazu wurden Kunsthistoriker*innen um Statements zum Status Quo «kritischer Kunstgeschichte» gebeten. Die Institutionalisierung und Kanonisierung *kritischer Kunstgeschichte* hat dazu beigetragen, diese als homogene Position erscheinen zu lassen, obgleich sie nie als Programmatik theoretisch definiert wurde. Daher sollte *kritische Kunstgeschichte* als diskursive Formation verstanden werden, die sich noch nicht zu einem stehenden Begriff verdichtet hat, der nach einer Großschreibung des «Kritischen» verlangte, wie es sich bei der «Kritischen Theorie» der «Frankfurter Schule» etablierte. Die heterogenen, teils antagonistischen Positionierungen vermitteln nicht den Eindruck, als wären die Forderungen kritischer Kunstgeschichte bereits in einem breiten Konsens des Faches erfüllt. Stattdessen überwiegt der Eindruck, vieles sei noch uneingelöst oder habe sich sogar zum Schlechteren entwickelt. Eine etwas ausführlichere Lektüre sollte daher nachdenklich stimmen. So konstatierte Iris Grötecke: «Ich kann in der Gegenwart kaum eine kritische Wissenschaft im eigentlichen Sinne erkennen [...]»⁶ und bekräftigte damit ihre Einschätzung des Faches, die sie bereits 1999, ebenfalls in den *kritischen berichten*, nicht weniger desillusioniert beschrieb: «[...] so macht die Haltung eines Teils der eigenen Generation doch betroffen, da diese nicht etwa eine geschichtliche Phase kunsthistorischer Theoriebildung schon überwunden hat und selbige damit ablehnen dürfte, sondern hartnäckig auf einer Position verharret, die intellektuell und historisch vor der Kritik des Faches anzusetzen ist.»⁷

Liest man diese beiden Stellungnahmen vor dem Hintergrund ihres zeitlichen Abstandes, so kommt darin eine anhaltende Ernüchterung zum Ausdruck, die ernst genommen werden sollte. Hier geht es nicht mehr um den Austausch von Argumenten innerhalb eines produktiven Streits, sondern um die grundlegende Frage, ob dieser überhaupt noch geführt wird. Ist dies nicht mehr möglich, so wäre das Projekt kritischer Kunstgeschichte gescheitert. Mit ihrer Skepsis steht Grötecke keinesfalls alleine. Zwar formuliert sie ihre Kritik am dringlichsten und radikalsten, doch findet sich ein ganzer Chor an Stimmen, die aus sehr unterschiedlichen Perspektiven und Haltungen heraus Grundsätzliches infrage stellen. Wie Norbert Schneider anmerkte, sollten die *kritischen berichte* als Mitteilungsorgan des Ulmer Vereins Raum bieten, um solche Debatten zu führen,⁸ um gewissermaßen die «La-

tenzräume einer pluralistischen Kunst- und Bildgeschichte auch jenseits der Frage nach Digitalität(en) neu zu öffnen oder offenzuhalten.

Auch nach 2014 lassen sich ›Aufbrüche und Formationen‹ erkennen, die das Selbstverständnis kritischer Kunstgeschichte seit 1960 fortlaufend verändern. Nicht immer ist dabei klar, ob die jeweiligen Autor*innen dasselbe darunter verstehen und es (noch) einen gemeinsamen Nenner dessen gibt, was Kritik genannt wird. So hielt Horst Bredekamp an gleicher Stelle weitaus optimistischer fest: «Die Rolle einer kritischen Kunstwissenschaft ist wichtiger denn je, angesichts dessen, dass die Bewusstseinsgehalte und die Handlungen der Menschen in immer weiterer Steigerung von Bildern beeinflusst, wenn nicht gesteuert werden.»⁹ Diese zunehmende ›Steuerung‹ zu reflektieren wäre folglich ein wesentlicher Beitrag einer kritischen Kunstgeschichte, deren analytische Kompetenzen somit auch innerhalb eines gesellschaftlichen oder kulturellen Umgangs mit Bildern von Belang wäre. In dieser Formulierung klingt implizit Bredekamps *Theorie des Bildaktes* an,¹⁰ die eine spezifische Position markiert, welche nicht zwingend mit einer kritischen Kunstwissenschaft zur Deckung gebracht werden muss. Bredekamp, der weithin als eine der Gründungsfiguren kritischer Kunstgeschichte gilt, formulierte zwar schon in seiner Dissertation von 1975 erste Ansätze zu dieser Theorie, doch kann diese deshalb nicht einfach mit einer eher marxistisch geprägten Geschichtsauffassung von einer menschengemachten Geschichte identifiziert werden, wie sie für andere Positionen kritischer Kunstgeschichte von Relevanz ist. Eine weitere Bestimmung dieses Verhältnisses wäre sicherlich lohnenswert. Stattdessen formuliert Bredekamp an besagter Stelle ganz andere Bedenken:

Die vielleicht überraschendste Entwicklung der letzten 40 Jahre war die Einbeziehung der gesamten Moderne, also zunächst des 19. Jahrhunderts und dann der jeweiligen Gegenwart, bis zu einem Ausmaß, dass dieser Prozess selbst zu einem elementaren Problem des Faches geworden ist. Der Erfolg dieser Aktualisierung des Faches schlägt gegen seinen Kernbereich, die geschichtliche Reflexion, um. Hierin liegt zugleich eine Gefahr.¹¹ Unabhängig davon, ob man diese Beschreibung teilt oder nicht, lässt sich eine Gegenüberstellung zwischen kritischer Gegenwartsdiagnose und Forschungen aus historischer Distanz feststellen. Damit wird jedoch eine Opposition konstatiert, an deren Abschaffung gerade Vertreter*innen einer kritischen Kunstgeschichte mit Nachdruck gearbeitet haben. Durch Betonung eines ›Kernbereiches‹ wird eine traditionelle Hierarchie an Forschungsinteressen wieder bestärkt.

1970 hatte Bredekamp eine gemeinsame Stellungnahme mit Franz Verspohl *Zur bürgerlichen Ideologie der Kunstgeschichte* in ausgesprochen kämpferischem, maoistischem Jargon abgegeben. Das «Elend der Kunstgeschichte» sei offensichtlich:

Ihr amaterialistischer, absurderweise aber theoriefeindlicher Idealismus, der sich am deutlichsten zeigt in der Unfähigkeit, soziale Dimensionen der Kunst zu erkennen und zu analysieren – das alte Schlagwort, das seit etwa hundert Jahren beständig in unregelmäßigen Abständen formuliert wurde, ohne jemals entscheidende Impulse auf die Forschung geliefert zu haben.

Weiter heißt es dort: «Kunstgeschichte als Wissenschaft entstand in der Auseinandersetzung zwischen Feudalismus und Bürgertum – sie war Katalysator zur Revolution. Mit der Konsolidierung des Bürgertums verliert sie diese Ideologie; sie stagniert und wird eindeutig reaktionär.»¹² Kunstgeschichte als Kritik ist dabei innerhalb einer politischen Gesellschaft situiert und «geht also nicht in reiner Analyse auf, sondern ist von der Frage umgetrieben, wie man wem Analysen und

begriffliche Werkzeuge zur Verfügung stellen kann.»¹³ Diese Überzeugung ist ebenso konstitutiv für Horkheimers Definition Kritischer Theorie – mit großem K –, wie Ruth Sonderegger an anderer Stelle hervorgehoben hat.¹⁴ Die Metapher einer Kunstgeschichte als «Katalysator zur Revolution» unterstreicht mit der Begriffsanleihe aus der Chemie ihre Reaktionsgeschwindigkeit und Aktivierungsenergie für soziale Kämpfe. Auch ohne vergleichbaren revolutionären Elan ergibt sich daraus die Vorstellung einer eingreifenden Kunstgeschichte, die sich nicht auf das Ideal einer wertneutralen Forschung zurückzieht, sondern an gesellschaftlichen Entwicklungen teilnimmt und diese kritisch kommentiert. Wie sich dieser Anspruch Bredekamps zu seinem Eintreten für eine «kämpferische Reproduktion» der antiken Stätten von Palmyra verhält, die er 2016 als ein «Manifest des Widerstandes gegenüber den Schergen eines mörderischen substitutiven Bildaktes» anklagte,¹⁵ wäre eine lohnende Nachfrage. Sein kulturpolitisches Engagement für das Berliner Stadtschloss ist ein Thema, für dessen fundierte Diskussion die *kritischen berichte* ein Forum bieten sollten, um Argumente für und wider abzuwägen. Wo dies nicht geschieht, treten bloße Meinungen an die Stelle von Positionen.

Martin Warnke problematisierte 2014 ebenfalls die Konjunktur kunsthistorischer Gegenwartsdiagnosen, rückte dabei jedoch die theoretischen Entwicklungen kritischer Kunstgeschichte in den Fokus: «Für manchen Beitrag, auch in den *kritischen berichten*, entzieht sich schon die Sprache und die Begrifflichkeit meinem Verständnis. Auch ein Nachschlagewerk etwa über «Kunst-Begriffe der Gegenwart» erschließt mir kaum theoretische Verrenkungen in unseren avancierten Zeitschriftenorganen.»¹⁶ Dass sich mit verschiedenen Forschungsinteressen gleichsam unterschiedliche Einschätzungen in Bezug auf die Tragweite methodischer Ausrichtungen ergeben, ist wohl nicht weiter verwunderlich und mehr als legitim. Sein Rat an den wissenschaftlichen Nachwuchs ist von diesem Standpunkt aus äußerst konsequent, lässt sich aber vielleicht nicht unbedingt verallgemeinern:

Studenten empfehle ich noch immer den konventionellen Weg: Im Verlauf des Studiums Interesse für ein Spezialfeld zu entwickeln – denn je intensiver es verfolgt wird, umso dringlicher stellen sich die universalen Fragen ein. Ich selbst habe dementsprechend meine Mitgliedschaft im Ulmer Verein aufgegeben, als sich mit Gründung der Carl-Justi-Vereinigung die Chance eines Engagements für ein Spezialfeld eröffnete, in dem alle universalen Fragen und Probleme wie von selbst manifest werden.¹⁷

Die Prägnanz seines Statements wird als Erläuterung seiner Beweggründe zum Austritt aus dem Ulmer Verein noch gesteigert. Spätestens an diesem Punkt lässt sich fragen, weshalb ein verdientes Mitglied des Vereins seine Zugehörigkeit aufkündigte. Hier sollte mit viel Sensibilität unterschieden werden, ob es sich dabei um einen Generationenwechsel handelt oder ob sich latente Aufbrüche ergeben haben, die eine Neubestimmung kritischer Kunstgeschichte (wieder) erforderlich machen. An anderer Stelle gab Warnke, nicht weniger bemerkenswert, seine desillusionierte Einschätzung zur Relevanz gesellschaftlicher Fragestellungen innerhalb des Fachs Kunstgeschichte kund: «Sie erhalten keine Professur, wenn Sie nicht Kunstgeschichte rein und unbedingt betreiben. Wenn sie dort anfangen, Gesellschaftsperspektiven aufzugreifen, wird das kaum positiv wahrgenommen, milde ausgedrückt.»¹⁸

Obgleich ihre kritischen Standpunkte sehr unterschiedlich situiert sind und sehr verschieden argumentiert werden, treffen sich Warnke und Grötecke in einer sehr negativen Gegenwartsbeschreibung des Faches. Ein produktiver Streit jeden-

falls bedarf eines Mediums – als einer Mitte –, worauf man sich verständigen kann, um Argumente auszutauschen. Schwindet das Vertrauen in die gegebenen Mitteilungsorgane, sollte dies einige Reflexionen über Inhalte und Formate anregen. Dass es sich dabei nicht nur um abweichende Einzelmeinungen handelt, welche einen unausgesprochenen Konsens noch bestätigen würden, verdeutlichen ebenso die Stellungnahmen weiterer Kolleg*innen. So hielt Daniela Hammer-Tugendhat fest:

Der Ulmer Verein und die *kritischen berichte* hatten eine eminent wichtige Funktion in den 70er und 80er-Jahren. Es war die Plattform für eine kritische Kunstwissenschaft, für das Aufbrechen völlig verkrusteter kunstimmanenter Strukturen, erstmals wurden wichtige Fragen nach gesellschaftlicher Relevanz, nach inhaltlicher Bedeutung, nach Möglichkeiten unterschiedlicher Methoden gestellt. Heute, denke ich, hat sich diese Funktion totgelaufen. [...] Allerdings ist ein gewisser Rollback zu beobachten, ein Zurück zu einer Kunstgeschichte, die über positivistische Feststellungen kaum hinausgeht. Die *kritischen berichte* unterscheiden sich heute kaum von anderen Zeitschriften.¹⁹

Damit wäre kritische Kunstgeschichte nicht mehr kritisch, da sie ihre Analysen nicht mehr mit einem weitreichenderen Engagement verbindet, sondern diese in den etablierten Kanälen akademischer Reflexion zirkulieren lässt. Entscheidend ist demnach nicht mehr allein das individuelle Forschungsinteresse, sondern inwiefern sich die gewonnenen Erkenntnisse mit der unkritischen Betriebsamkeit akademischen Schreibens selbst begnügen. Der Ulmer Verein wurde 1968 als Protest gegenüber dem Status Quo der akademischen Kunstgeschichte gegründet. Dessen hochschulpolitische Ausrichtung lässt sich in Forderungen nach «berufsständischen Verbesserungen» sowie einer «Diskussion der Fachinhalte» unterscheiden.²⁰ Ersteres findet sich in einer reinen Ausrichtung auf exemplarische Fallstudien aus aktueller Forschung nicht mehr wieder. Eine produktive Diskussion von Inhalten hingegen bedarf gegenseitiger Bezugnahmen und einem kollegialen Austausch. Die angeführten Interviews in den *kritischen berichten* 2014 sind daher ein wichtiger Schritt, um sich der aktuellen Positionen kritischer Kunstgeschichte zu vergegenwärtigen und einen Dialog anzuregen. Dafür wäre eine Haltung wünschenswert, wie sie Paul Gilroy in einem anderen Kontext formulierte: «Diese Debatten sind sehr facettenreich, aber Diskussionen über Kunst und Kultur haben eine wichtige Chance aufgetan, die Bedeutung und den potentiellen Wert nicht von verschiedenen Kulturen, sondern der kulturellen Heterogenität selbst zu erproben und zu verarbeiten.»²¹ Die Funktion des Ulmer Vereins als einer Interessenvertretung kritischer Kunsthistoriker*innen, die als historische Errungenschaft noch im Stuttgarter Tagungstext von 2018 hervorgehoben wird, sollte nicht als gegeben vorausgesetzt werden. Vielmehr sollten die *kritischen berichte* als publizistisches Mitteilungsorgan eine Plattform bieten, um sich über diese Interessen kontrovers auszutauschen. So lässt sich nach der jeweiligen Situiertheit differenzieller Theorieproduktionen und ihren ökonomischen Rahmenbedingungen fragen. Schließlich war das kollektive Eintreten für die Verbesserung der Produktionsbedingungen von Beginn an wesentliches Anliegen des Ulmer Vereins. Die Frage, «wie man wem Analysen und begriffliche Werkzeuge zur Verfügung stellen kann»²², sollte gerade auch in einer Verzahnung von Fachinhalten und Fachpolitik seine gesellschaftliche Relevanz beweisen, denn nicht zuletzt sind Kunsthistoriker*innen selbst Teil eines gesellschaftlichen Zusammenhangs. Norbert Schneider hebt in seiner Erklärung gerade dies hervor:

Da ist als entscheidendes Movens die rasante Entwicklung des Hightech-Kapitalismus zu nennen, der mit der hochgradigen Digitalisierung postfordistischer Produktionsmethoden die allgemeinen Kommunikationsstrukturen in zuvor kaum erahnbarer Weise umgestaltet hat, begleitet von einer Phase neoliberalistischer Strategien in Politik und Ökonomie, die nach dem Zusammenbruch der sozialistischen Systeme hierzulande fröhliche Urstände feierten. Das hat bei einer jüngeren Generation, die sich auf dem enger gewordenen akademischen Arbeitsmarkt in verschärftem Konkurrenzkampf zu positionieren hatte, nachgerade zwangsläufig zu einer weitgehenden Entpolitisierung, aber auch Entsolidarisierung geführt.²³

Schneider führt die gegenwärtige Situation kritischer Kunstgeschichte auf die (teilweise) sehr prekäre materielle Basis ihrer Produzent*innen zurück. Forschungsinteressen und Forschungshaltungen sind folglich nicht isoliert von politischen Überzeugungen oder gesellschaftlichem Engagement zu betrachten. Doch führt dies mit aller Zwangsläufigkeit zu Entpolitisierung und Entsolidarisierung? Oder verhält es sich nicht gerade umgekehrt, dass eine allgemeine Zurückhaltung weiter Berufsstände, Gruppen und Gesellschaftsteile zu eben solchen Zuständen geführt hat? Und wie lassen sich Gegenmaßnahmen finden, wenn nicht politisch und solidarisch? In der gegenwärtigen Lage ist nicht das Engagement kritischer Kunstgeschichte obsolet geworden, vielmehr geht es um die Verteidigung eines akademischen Standpunktes, der diese Kritik überhaupt noch zulässt. Dieses Problem betrifft nicht allein die Kunstgeschichte, sondern die Unabhängigkeit von Forschung und Lehre aller akademischen Disziplinen und deren angrenzender Praxisfelder. Der Ulmer Verein als Interessenvertretung sollte jedoch immer noch ein Ort sein, um diese Thematiken zu diskutieren. Die Schließung des Kunsthistorischen Instituts der Universität Osnabrück, gegen die selbst die Proteste des Ulmer Vereins nichts ausrichten konnten, verdeutlicht als nur ein Beispiel, wie unmittelbar ebenfalls Kunstgeschichte von den tiefgreifenden Veränderungen der Hochschullandschaft betroffen ist. Diesen Entwicklungen lässt sich nur auf der Ebene eines interdisziplinären Engagements zur Verbesserung bestehender Hochschulpolitik etwas entgegensetzen. Ein Rückzug auf einen wie auch immer begründeten, «Kernbereich» der Kunstgeschichte, ist dabei jedoch wenig hilfreich. Ebenso wenig sollte sich kritische Kunstgeschichte an den aktuellen politischen und wirtschaftlichen Mehrheitsverhältnissen ausrichten, wie dies Otto Karl Werckmeister in seiner Analyse der wissenschaftspolitischen Ausrichtungen seit den neunziger Jahren kritisiert hat. In «Von Marx zu Warburg» skizziert Werckmeister Entwicklungslinien kritischer Kunstgeschichte in der Bundesrepublik.²⁴ Dabei sei deren politischer Anspruch in einer Wende zu einer konservativen Politik auf den Kopf gestellt worden. In dieser Engführung von Fachpolitik und Realpolitik bleibt wenig Spielraum für kritische Forschungen. Werckmeisters Polemik fordert zu einer Revision der jüngsten Kunstgeschichtsschreibung heraus, doch blieb auch dieser diskursive Einsatz weitgehend unbeantwortet. Obgleich er sehr grundlegend die Positionen von Horst Bredekamp und Martin Warnke kritisiert, wurde dieser Text in der Festschrift von Bredekamp publiziert ohne ihn jedoch als Impuls für weitere Debatten aufzugreifen.

Eine «kritische Kunstgeschichte», die «Vor- und Nachdenken, vor allem aber Recherchieren, Re-Lektüre und Neuverhandlung»²⁵, um eine Formulierung von Christian Fuhrmeister aufzugreifen, als ihre Aufgabe ansieht, darf sich nicht alleine auf akademische Unabhängigkeit und Forschung aus historischer Distanz versteifen, sondern sollte bei aller Spezialisierung auch immer ihrer eigenen Gegenwart ver-

pflichtet sein. Dass gerade dies große Freude bereiten kann, unterstreicht der Erfahrungsbericht von Irene Below.²⁶ Seit den Anfängen des Ulmer Vereins engagiert sie sich in verschiedenen Arbeitsgruppen. In der gemeinsamen Forschungspraxis mit jüngeren Fachkolleg*innen zeigt sie, wie erkenntnistiftend kritische Kunstgeschichte sein kann, sofern sie immer wieder neu zu aktuellen Fragestellungen in Bezug gesetzt wird. Ein breiter Diskurs über Generationen und Einzelpositionen hinweg ist hier sehr bereichernd. Für (Selbst-)Historisierungen scheint es ohnehin zu früh. Ebenso folgerichtig thematisiert Fuhrmeister die Vermittlung kunsthistorischer Erkenntnisse in einem breiten gesellschaftlichen Diskurs als zentrales Anliegen, welches sich mit einem Kerngedanken des Ulmer Vereins deckt.²⁷ Das Beharren auf akademischer Autonomie verkennt die eigenen Anteile an den aktuellen Aushandlungsprozessen, in denen auch das scheinbar «Etablierte» ständige Neudeutungen und Aneignungen erfährt, die keinesfalls unpolitisch sind. Es wäre fatal, «zwar einerseits die Verwobenheit von Macht und Kritik als soziale Effekte zu beschreiben, andererseits aber künstlerische [oder kunsthistorische, TS] Interventionen in soziale Kämpfe als illusorisch zurückzuweisen»²⁸, wie Jens Kastner an anderer Stelle treffend hervorgehoben hat.

Die angeführten Positionen sollten als Forderung gelesen werden, das Misstrauen dem Erreichten gegenüber wachzuhalten und kritische Kunstgeschichte als produktiven Streit weiterzutreiben. Ob es sich dabei noch um eine Kritische Theorie im engeren Sinne handelt hängt wesentlich davon ab, wie die jeweilige Forschung auf politische und soziale Fragen Bezug nimmt und welche Anknüpfungspunkte sich daraus ergeben. Armin Nassehi formuliert hingegen in seiner Spurensuche nach Ideen und Überzeugungen, welche die Generation von 1968 hinterlassen habe, die zentrale These, noch die erbittertsten Gegner einer Post-68er liberalen Linken kämen nicht umhin sich mit deren Positionen auseinanderzusetzen. Sogar die rechte *Identitäre Bewegung* habe sich linke Protestformen angeeignet.²⁹ Immer häufiger wird von einem «Kulturkampf» gesprochen.³⁰ Dies sollte zu denken geben. Ein enger Bezug auf die Autor*innen und Texte von '68 schließt eine zunehmende Abwendung oder Zurückweisung zentraler Thesen derselben oder eine nur sehr selektive Rezeption, die inhärente Widersprüche, Komplexität und Ambivalenzen ausblendet, nicht aus. Bereits in den neunziger Jahren kritisierte Diedrich Diederichsen die Annahme,

dass nur eine Zurücknahme der 68 in Bewegung gesetzten Entwicklung eine Rückkehr zur «Normalität» ermöglicht. In einem Dualismus aus Extremismus und Exzess versus Normalität letztere beanspruchen zu können, ist inzwischen eine der mächtigsten Waffen in Kämpfen um Definition und Kategorien geworden. Die Konjunktur von Normalität zieht im politischen Bereich in dem Maße an, in dem sie im kulturellen von individualistischen, flexibilistischen Modellen verdrängt worden ist.³¹

Kritische Kunstgeschichte sollte sich dagegen entschieden diskursiv zur Wehr setzen. Die Frage nach ihrer Zukunft entscheidet sich in den politisch, ideologischen Latenzräumen der Gegenwart, die sich in digitalen wie analogen Räumen ausweiten.

- 1 *Kunstgeschichte gegen den Strich gebürstet? 10 Jahre Ulmer Verein. 1968–1978. Geschichte in Dokumenten*, hg. v. Harald Hammer-Schenk / Dagmar Waskönig / Gerd Weiß, Hannover 1979, S. XIII.
- 2 Vgl. Helmut Draxler, *Der Habitus des Kritischen. Über die Grenzen reflexiver Praxis*, in: *Nach Bourdieu: Visualität, Kunst, Politik*, hg. von Beatrice von Bismarck / Therese Kaufmann / Ulf Wuggenig, Wien 2008, S. 265–276.
- 3 *Kunstgeschichte gegen den Strich gebürstet? 10 Jahre Ulmer Verein. 1968–1978. Geschichte in Dokumenten*, hg. v. Ulmer Verein / Iris Grötecke / Karin Hanika u. a., Marburg 1997 (überarbeitete Wiederauflage).
- 4 Ulmer Verein, Webseite, 2019, http://www.ulmer-verein.de/?page_id=14650, Zugriff am 31. Oktober 2019.
- 5 Ebd.
- 6 Iris Grötecke, zit. nach: Interviews. Positionen zur Kunstwissenschaft im deutschsprachigen Raum, in: *kritische berichte*, 2014, Jg. 42, Heft 4, S. 32–35, Zitat S. 32.
- 7 Iris Grötecke, *Gegen den Strich gebürstet? – Anspruch und Selbstverständnis*, in: *kritische berichte*, 1999, Jg. 27, Heft 2: *30 Jahre Ulmer Verein & Strategien des Überdauerns I*, S. 7–15, Zitat S. 7.
- 8 Norbert Schneider zit. nach: Interviews. Positionen zur Kunstwissenschaft im deutschsprachigen Raum, in: *kritische berichte*, 2014 (wie Anm. 6), S. 38–42, Zitat S. 39.
- 9 Horst Bredekamp zit. nach: Interviews. Positionen zur Kunstwissenschaft im deutschsprachigen Raum, in: *kritische berichte*, 2014, Jg. 42, Heft 4, S. 30–31, Zitat S. 30.
- 10 Vgl. Horst Bredekamp, *Die Theorie des Bildaktes*, Frankfurt am Main 2010.
- 11 Bredekamp 2014 (wie Anm. 9).
- 12 Horst Bredekamp / Franz Joachim Verspohl, *Zur bürgerlichen Ideologie der Kunstgeschichte, in: tendenzen. Kunstgeschichte und bürgerliche Herrschaft*, 1970, Jg. 11., März/April, S. 6–10.
- 13 Ruth Sonderegger, *Vom Leben der Kritik. Kritische Praktiken – und die Notwendigkeit ihrer geopolitischen Situierung*, Wien 2019, S. 33.
- 14 Ebd.
- 15 Bredekamp, *Das Beispiel Palmyra*, Köln 2016, S. 31.
- 16 Martin Warnke, zit. nach: Interviews. Positionen zur Kunstwissenschaft im deutschsprachigen Raum, in: *kritische berichte*, 2014 (wie Anm. 6), S. 45.
- 17 Ebd.
- 18 Martin Warnke zit. nach: *Zum Auschwitz-Prozess 1964*, hg. v. Pablo Schneider / Barbara Welzel, Berlin/Zürich 2014, S. 109.
- 19 Daniela Hammer-Tugendhat zit. nach: Interviews. Positionen zur Kunstwissenschaft im deutschsprachigen Raum, in: *kritische berichte*, 2014 (wie Anm. 6), S. 36.
- 20 Hammer-Schenk/Waskönig/Weiß 1979 (wie Anm. 1), S. XIV.
- 21 Paul Gilroy, *Der Status der Differenz*, in: *Die kleinen Unterschiede. Der Cultural Studies-Reader*, hg. v. Jan Engelmann, Frankfurt am Main/New York 1999, S. 123–139, Zitat S. 129.
- 22 Sonderegger 2019 (wie Anm. 13), S. 33.
- 23 Schneider 2014 (wie Anm. 8).
- 24 Otto Karl Werckmeister, *Von Marx zu Warburg in der Kunstgeschichte der Bundesrepublik*, in: *Bild/Geschichte. Festschrift für Horst Bredekamp*, hg. v. Philine Helas / Maren Polte / Claudia Rückert u. a., Berlin 2007, S. 31–38.
- 25 Christian Fuhrmeister zit. nach: Interviews. Positionen zur Kunstwissenschaft im deutschsprachigen Raum, in: *kritische berichte*, 2014 (wie Anm. 6), S. 31–32, Zitat S. 31.
- 26 Vgl. Irene Below, Interviews. Positionen zur Kunstwissenschaft im deutschsprachigen Raum, in: *kritische berichte*, 2014 (wie Anm. 6), S. 28–30.
- 27 Fuhrmeister 2014 (wie Anm. 25).
- 28 Jens Kastner, in: *Kunst der Kritik*, hg. v. Birgit Mennel / Stefan Nowotny / Gerald Raunig, Wien/Berlin 2010, S. 125–148, Zitat S. 127.
- 29 Armin Nassehi, *Gab es 1968? Eine Spurensuche*, Hamburg 2018.
- 30 Ebd. Siehe auch Hanno Rauterberg, *Wie frei ist die Kunst? Der neue Kulturkampf und die Krise des Liberalismus*, Frankfurt a. M. 2018.
- 31 Dietrich Diederichsen, *Politische Korrekturen*, Köln 1996, S. 43.