

Die Frage nach der Kommunikation, um die es auf dem vorbereitenden Workshop für dieses Heft vorrangig gehen sollte, betrifft Medien und Modi, Formen und Verfahren, Technologien und Architekturen, Sprechweisen und Rhetoriken. Sie betrifft ebenso die Akteur:innen und Adressat:innen, die Subjekte und Objekte der Veröffentlichung und Zugänglichmachung von Wissen und Wissenschaft *durch* Personen und Personengruppen *für* Personen und Personengruppen. Dabei können zu diesen «Personen» längst auch nicht-menschliche Akteure, etwa Algorithmen gezählt werden. Die Möglichkeitsbedingungen jeder Kommunikation, ob erfolgreich oder nicht, sind nicht nur intellektuell, sondern noch viel mehr materiell. Neben technisch-medialen und sozial-linguistischen Dimensionen umgreifen sie das Institutionelle und Ökonomische, das Politische und Juridische.

Mit einem anderen Wort, das in der Kulturtheorie der Gegenwart eine symptomatische Konjunktur hat, könnte von den *Infrastrukturen* gesprochen werden, in denen sich kunsthistorisches und kulturwissenschaftliches Wissen, Verhaltensformen und Distinktionsweisen, also Ein- und Ausschlüsse organisieren und materialisieren. Wenn das professionelle, aber auch nicht-professionelle Handlungsfeld der Kunstgeschichte, aufgespannt und verschachtelt zwischen Universitäten, Schulen, Kunstakademien, Museen, Kunstvereinen, para-akademischen Kunst-Orten, Stadtteilinitiativen, Kunstbiennalen, Bibliotheken, Archiven, Denkmalpflegeämtern, Fachredaktionen, Buchverlagen und Kulturberichterstattung in Radio, Fernsehen und Internet als eine Infrastruktur betrachtet werden kann, dann muss allerdings auch von deren inhärenter Fehleranfälligkeit und Vulnerabilität gesprochen werden. Einen Gedanken der Kunsthistorikerin und Aktivistin Marina Vishmidt aufgreifend, will ich fragen, inwieweit es angebracht wäre, von Kunstgeschichte – dem Fach, der Praxis, dem Gegenstand – als einer «kritischen Infrastruktur» zu sprechen?<sup>1</sup>

Natürlich, das lernen wir alle täglich und darauf verweist (vielleicht gar nicht so indirekt) auch der Umstand, dass wir auf dem oben bezeichneten Workshop via Zoom miteinander in Kontakt getreten sind (also kommuniziert haben), hat «kritisch» im Zusammenhang mit Infrastrukturen eine andere Bedeutung als jenes Attribut, das in Folge von 1968 die Neuausrichtung des Fachs unter dem Kampfbegriff «kritische Kunstgeschichte» nötig und möglich machte, eine Bedeutung von Kritik, die sich auch in der Übernahme des ersten Teils des Namens der von Frederick Antal und Bruno Fürst zwischen 1927 und 1933 redaktionell geleiteten *Kritischen Berichte zur kunstgeschichtlichen Literatur* durch den Ulmer Verein für sein 1972 gegründetes Mitglieder:innen-Organ zeigen sollte.

Der Kritischen Theorie der Frankfurter Schule, aber auch anderen (neo)marxistischen und historisch-materialistischen Kategorien verpflichtet, war eine von links artikulierte «Kritik» in der Bundesrepublik Deutschland um 1970 mit einem hochgerüsteten Methoden- und Analyseapparat assoziiert und damit vordergründig alles andere als ein Hinweis auf Anfälligkeit und Gefährdung (wie es für «kritische Infrastrukturen» gilt).

Aber dann machte der «Fall Richard Hiepe» bereits in den ersten Ausgaben der *kritischen berichte* deutlich, dass diese vermeintliche epistemische Stabilität im Raum der Realpolitik der Bundesrepublik der frühen 1970er Jahre durchaus nicht ungefährdet war. Der Kunsthistoriker Hiepe, der 1960 in München die Zeitschrift *tendenzen* gegründet hatte (und diese drei Jahrzehnte leitete), wurde als Lehrbeauftragter an der Akademie der bildenden Künste in München auf der Grundlage des Beschlusses der Regierungen des Bundes und der Länder zur Überprüfung von Bewerber:innen für den Öffentlichen Dienst auf deren Verfassungstreue vom 28. Januar 1972 entlassen, womit der erste Kunsthistoriker in der Bundesrepublik von einem offiziell exekutierten Berufsverbot betroffen war.<sup>2</sup>

Hiepe war Mitglied der von der DDR unterstützten DKP, kandidierte für die Partei auf der bayrischen Landesliste und nahm an Protesten gegen die neofaschistische NVU teil. Seine politische (und wohl auch wissenschaftliche, kunstpublizistische und pädagogische) Arbeit kostete ihn daraufhin 1974 auch noch eine sicher geglaubte Professur an der Kunsthochschule in Braunschweig. Der Ulmer Verein organisierte Solidaritätsadressen und eine Unterschriftenliste mit über 120 Namen, mit der die Aufhebung des Berufsverbots gefordert wurde. Doch Hiepe, von der Initiative als «fortschrittlicher Kunsthistoriker» bezeichnet, sollte sich bis in die späten 1970er und 1980er Jahre erfolglos um eine erneute Anstellung als Hochschullehrer in der Bundesrepublik bemühen.

Auch unabhängig von diesem Fall stellten sich der gegen das Establishment des Verbandes Deutscher Kunsthistoriker (VDK) gerichtete Ulmer Verein und die in ihm organisierten kritischen bzw. «fortschrittlichen» Kunsthistoriker:innen in der Selbstwahrnehmung durchaus als gefährdet dar, und sei es durch die Dämonisierung ihrer Mission einer sozialgeschichtlichen und ideologiekritischen «Hinterfragung» der Grundlagen des Faches und seiner Gegenstände durch konservative Kreise, zu denen neben einer breiteren bürgerlichen Öffentlichkeit auch die Kolleg:innen vom VDK gehörten.

Von der Wirkung dieses verzerrenden Fremdbilds zeugt unter anderem eine kleine satirische Selbstbespiegelung zu Beginn von Martin Warnkes 1973 in den *kritischen berichten* veröffentlichtem Artikel «Museumsfragen»:

«Von kritischen Berichtern wird man nicht von vornherein heitere Lektüre erwarten, gelten sie doch als rigide Asketen, die kein Bierchen frisch, kein Kunsterlebnis fromm, kein Witz frei, kein Fußball fröhlich macht. In alledem durchschauen sie die kapitalistische Profitgier, die ideologische Verschleierung, die ausbeuterische Feiertagsindustrie. Am Horizont steht eine Kunsthistorikergeneration, die mit dem Untergang des Faches den Untergang kunsthistorischen Weltumganges bringen wird.»<sup>3</sup>

Das anti-marxistische, gegen das «kritische» in der kritischen Kunstgeschichte gerichtete, von einem mit Transzendenzversprechen und Erlösungsverheißung getragene Kunstverständnis, mit dem auch und nicht zuletzt die Verweigerung einer historischen Selbstbefragung des Faches und seiner Vertreter:innen, der Aufdeckung von Nazi-Kontinuitäten und sonstiger Verdrängungen und gleichzeitiger

Machtsicherungen verbunden war, stellte dabei sowohl ein Ärgernis beziehungsweise eine Gefahr dar, wie es – das muss betont werden – gleichzeitig zur Profilierung der Programmatik einer kritischen Kunstgeschichte nach 1968 beitrug.

Vier Jahre nach der Gründung der Zeitschrift, 1976, konstatierten Herbert Beck, Wolfgang Bech und Horst Bredekamp unter der Überschrift «Sinnentleerung der Kunstgeschichte?», auf Seiten einer nicht-kritischen Kunstgeschichte eine «totale Ablehnung jeder *theoretischen Absicherung des Erkenntnisvorganges*», es werde «beschrieben aber nicht *interpretiert*, nach Ort und Zeit bestimmt, aber *in seinem Gehalt nicht vermittelt*», weshalb «die Geschichtlichkeit und über sie hinaus die ästhetische Wahrnehmung des Kunstwerks» einem «Analphabetentum gegenüber der vitalen Sprache auch historischer Kunst» zum Opfer falle. So sehe sich jegliche «Verbindung von Kunst mit kritischen wissenschaftlichen Erkenntniszielen» einer «längst nicht mehr ausschließlich von Schwarzmalern erkannte[n] Bedrohung» ausgesetzt.<sup>4</sup>

Die «kritische Kunstgeschichte» solcherart als unter Druck und feindseliger Beobachtung stehend zu charakterisieren, hatte aber nicht nur Konsequenzen für deren Programmatik, sondern diente gleichzeitig einer gewissen Mythenbildung, heute würde man sagen: einem Narrativ, was wiederum als Signum einer Kommunikationsstrategie gelesen werden kann. Denn es war (und ist) ganz offensichtlich erforderlich, die Bedeutung und die Notwendigkeit kritischer Kunstgeschichte gegenüber nicht-kritischen, politisch konservativen, bürgerlich-ästhetizistischen oder offen rechtsextremen Versionen von Kunstgeschichte herauszustellen und begreiflich zu machen – und das heißt auch: institutionell, kultur-, bildungs- und forschungspolitisch sowie medial zu verankern und durchzusetzen.

Zu den Jubiläen des Ulmer Vereins und der *kritischen berichte*, aber auch abseits solcher zeremoniellen Anlässe wurde im Verlauf der vergangenen fünf Jahrzehnte immer wieder der Puls des Fachs und der zunehmend intergenerationalen Milieus einer kritischen Kunstgeschichte gefühlt – wohl auch in der Erwartung und Hoffnung, eine breitere Öffentlichkeit für diese internen Diskussionen zu interessieren. Dabei ging es schon früh auch um die Defizite und blinden Flecken der post-68er-Kunstwissenschaft, zunächst vor allem ausgelöst und getragen durch die Kritik aus feministischer Perspektive, die seit den 1970er Jahren, in den *kritischen berichten* allerdings erst ab 1980, zu einer signifikanten Erweiterung des Spektrums der Forschungsthemen und Fragestellungen, wie auch zu personellen und institutionellen Veränderungen einer kritischen Kunstgeschichte geführt hat.

Seit den 1990er Jahren wurden dann auch allmählich postkoloniale Positionen sichtbar und hörbar, die Auseinandersetzung mit den Bildwissenschaften kam hinzu und immer neue Anstöße, die die Bandbreite um zunächst umstrittene, bald aber weithin akzeptierte Forschungsobjekte und Forschungsfragen erweiterten. Allein die Themen einiger der jüngsten Ausgaben der *kritischen berichte* – «Soziale Fragen und Kunstwissenschaft heute», «Die Kunsthistorikerin? Bilder und Images», «Rassismus in der Architektur», «DIS\_ABILITY ART HISTORY» – mögen verdeutlichen, was sich getan hat und tut.

Wie hier alle wissen, wurden diese Prozesse der Expansion, der Ausdifferenzierung, der Spezialisierung oder der Globalisierung aber ihrerseits immer wieder skeptisch kommentiert – etwa als eine Ausdünnung der kritischen Agenda im Zuge eines opportunistischen Akademismus, des Umbaus der kritischen Kunstgeschichte zu einem Karrieremechanismus, mithin der Verschleifung von kritischem Gestus, sozialer Prekarität und neoliberaler Gouvernamentalität.

In diesem Sinne etwa argumentierte die stets streitbare Iris Grötecke in der für mich damals sehr aufschlussreichen Ausgabe der *kritischen berichte* zu «Aufbruch und Reform in der Kunstgeschichte seit 1960» aus dem Jahr 2014. Grötecke vermisste eine «kritische Wissenschaft im eigentlichen Sinne», Ulmer Verein und *kritische berichte* befänden sich längst «mitten in einem weit über einzelne Institutionen hinausgehenden Wettbewerb um die Erfüllung eines Aktualitätsparadigmas», womit sie nicht zuletzt eine neoliberal-kompetitive Dynamik der Drittmittel-Ökonomie meinte, die als solche aber unreflektiert bliebe, in der «geschickt platzierte Metatheorien [vorgeben], was geforscht werden soll».

In ihrer Kritik an der Entwicklung der kritischen Kunstgeschichte ging Grötecke nun nicht so weit, das Projekt der Kritischen Theorie und seiner feministischen, postkolonialen und anderer Revisionen und Vertiefungen in Gänze zu verwerfen. Im Gegenteil, sie zielte, wenn ich es richtig verstehe, auf die Mobilisierung der neuen Forschungsfelder für eine persistente Kritik der «Umgebungsbedingungen» und einer «diffuse[n] Normativität des aktuellen Themen- und Methodenrahmens, der nur zum Teil durch politische Vorgaben und wissenschaftliche Förderrichtlinien, zum Teil aber auch durch medial inszenierte Verdrängungsstrategien entstanden ist.»<sup>5</sup>

Welche medialen Inszenierungen und Verdrängungen hier im Einzelnen gemeint waren, blieb ungesagt. Aber allein der Umstand, dass Grötecke in ihrem Statement problematische Strategien der Kommunikation der Agenden und Prioritäten des Faches, auch und gerade in dessen «kritischer» Ausprägung, ansprach, macht deutlich, dass die Vermittlung eben dieser Agenden und Prioritäten ihrerseits Gegenstand einer Kritik an normativen Subtexten und der Einengung der Aufmerksamkeit auf rein technische Aspekte der *digital humanities* sein kann und sein sollte.

Im englischsprachigen Kontext hatte sich zu dem Zeitpunkt von Gröteckes Intervention bereits eine recht weitgehende Infragestellung des Paradigmas der Kritik als solcher Gehör verschafft, die spätestens 2015, mit Erscheinen des Buchs *The Limits of Critique* der Literaturwissenschaftlerin Rita Felski, unter dem Label «post critique» (Post-Kritik) in die Selbstverständigungsdiskurse der Humanwissenschaften Einzug hielt.

Kunstgeschichte und Kunstkritik, so sie sich mit spätmoderner und zeitgenössischer bildender Kunst beschäftigen, erlebten freilich schon länger, etwa seit den frühen 2000er Jahren, mit Beiträgen von Irit Rogoff, Claire Bishop und anderen eine Wendung gegen die als einerseits phraseologisch leerlaufend, andererseits als disziplinierend wahrgenommene Rhetorik des Kritischen und der *criticality* in kunsthistorischen und kunstkritischen Texten, aber auch in künstlerischen Arbeiten selbst.<sup>6</sup>

Den metatheoretischen Rahmen für diese Wendung zur Post-Kritik lieferten unter anderem Bruno Latour und Jacques Rancière, die in den Posen einer negativen, enthüllenden *critique* hybride Selbstverkennungen eines einst als Aufklärung gestarteten Projekts erkennen wollten. Aber die Einwände gegen eine geläufige, ja ubiquitäre «Hermeneutik des Verdachts» kamen auch aus den Queer Studies, namentlich von Eve Kosovsky Sedgwick, die dem «paranoiden Wissen» der Kritik vorhielt, dass es «seine affektiven Motive und seine Kraft [...] gründlich verleugnet» und sich (anmaßenderweise) «als die eigentliche Wahrheit ausgibt».<sup>7</sup> Als Alternative zum «monopolistischen Programm des paranoiden Wissens» lenkte Sedgwick den Blick auf «Praktiken eines reparativen Wissens».<sup>8</sup> Von «Liebe» und «Hoffnung» (statt von Verdacht und Negation) motiviert, würden diese queeren, transfeministischen, antirassistischen epistemischen Praktiken von einer herrschenden Auffassung

kritischer Zulässigkeit abgelehnt, da «reparative Motive» auf Vergnügen und Genuss verwiesen oder offenkundig auf Verbesserung abzielten, so dass sie von der Kritik entweder als «bloß ästhetisch» oder «bloß reformistisch» abgetan würden.<sup>9</sup> Andererseits, und das ist wichtig, war Sedgwick nicht an einer simplen Opposition von paranoider Kritik und reparativen Praktiken interessiert, sondern betonte deren Durchdringung, die häufigen «paranoiden Erfordernisse [...] nicht-paranoiden Wissens».<sup>10</sup> Hier muss ein summarischer Hinweis auf den Klimawandel und die diesen begleitende *environmental critique* genügen.

Was den Begriff der Post-Kritik betrifft (wie er von Felski und ihren Anhänger:innen verwendet wird) bin ich mir daher nicht sicher, ob er aufgrund seiner Missverständlichkeit und der von ihm ausgelösten, nachvollziehbaren Abwehrreflexe und Differenzierungsnotwendigkeiten<sup>11</sup> geeignet ist, eine sich kritisch verstehende und als solche ausgeflaggte Kunstgeschichte und Kunstkritik aus ihren verbreiteten Routinen, Protokollen und Petrifikationen heraus zu lotsen.<sup>12</sup> Zumal Kritik, marxistische, foucauldianische, feministische, postkoloniale, wieder einmal, wie eigentlich immer, dringend gebraucht wird, auch und gerade weil sich ihre, gegebenenfalls zu überwindenden, verdachtshermeneutischen Anteile vermehrt im Arsenal populistischer und neofaschistischer Wissenspolitiken wiederfinden (Stichworte: *fake news* oder *alternative truth*).

Unter dem Eindruck der Trumpistischen Epistemologie wurde in der *New York Times* 2017 die Rückkehr einer von ihren postmodernen Anwendungen gereinigten, nicht-reduktionistischen Kritik verlangt, denn ihre Reduktion – ihre Gleichsetzung von Fakten und Fiktion – sei die Voraussetzung ihres Missbrauchs: «Es ist diese Version der kritischen Gesellschaftstheorie, die von der populistischen Rechten aufgegriffen und die Trump zu einer mächtigen Waffe gemacht hat.»<sup>13</sup> Ähnliches ist natürlich über die systematische Produktion der *unreality* des Putinismus zu sagen.

Die Kommunikation dessen, was das «kritisch» in kritischer Kunstgeschichte bedeuten und bewirken soll, ist daher entscheidend, vielleicht lebensentscheidend. Denn es müsste hier darum gehen, Schein-Evidenzen, simple Oppositionen und Komplexitätsverweigerung abzubauen. Diese Kommunikation muss – als infrastrukturell bedingte und ermöglichte (und verstärkte) Arbeit an Öffnungen, Einladungen, Teilhabe, Demokratisierung – auf vielen Ebenen und in vielen Foren gleichzeitig erfolgen: vom Universitätsseminar bis zum Vermittlungsprogramm einer Kulturinstitution, vom Feuilleton-Artikel bis zum Instagram-Post, von den bestehenden und zu schaffenden Netzwerken der Wissensarbeiter:innen bis zu den außer- oder parainstitutionellen Plattformen der Wissens- und Kulturproduktion.

Dabei kann nicht darauf vertraut werden, dass diese Infrastrukturen kunsthistorischen Wissens (und dessen Selbst-Kritik) jederzeit stabil und verlässlich kommunikabel sind beziehungsweise ihrerseits stabil und verlässlich kommunizieren. Diejenige kritische Praxis oder *performance of criticality*, die für Zustimmung und Aufmerksamkeit in bestimmten sozialen Filterblasen, vielleicht auch für Fördermittel und Planstellen, sorgt, ist nicht automatisch die, die jenem immer aufs Neue zu präzisierenden Begriff von Kritik, wie sie in einer Zeitschrift wie den *kritischen berichten* ihren angestammten Ort hat (oder haben sollte), entspricht.

Das heißt, vor jeder Berufung und Bezugnahme auf das «Kritische» einer kritischen Kunstgeschichte wäre fragend zu prüfen und darzustellen, von welchem Punkt der wissenschaftlich-institutionell-politisch-technischen Infrastruktur einer solchen Kunstgeschichte aus dieser Anspruch erhoben wird – was auch hieße zu fragen, *wessen*

Kritik zum Einsatz kommt und wie. Wie wird etwa eine auf Hierarchieabbau und Blickumkehr ausgerichtete *criticality*, wie sie für die Praxis/Theorie weiter Teile der Gegenwartskunst eine gewisse Selbstverständlichkeit gewonnen hat, in der akademischen und außerakademischen Kunstwissenschaft rhetorisch, methodologisch, sozial und politisch ausagiert? Oder, noch einmal anders formuliert: Wenn Kritik / *critique* (nach einer Definition von Edward Said) als «noncoercive knowledge produced in the interests of human freedom»,<sup>14</sup> als «zwangloses Wissen produziert im Interesse der Freiheit» verstanden werden kann – was hieße das konkret für eine kritische Kunstgeschichte und deren Instanzen und Situationen der Vermittlung und Kommunikation? Was wäre eine zwanglose Kritik – also eine Kritik, die frei von inneren, selbstunterwerfenden Zwängen wäre, um sich umso effektiver gegen äußere, sie dämonisierende, karikierende und invertierende Angriffe zu wappnen und zugleich ihr eigenes reparatives Potential zu erkennen und zu aktivieren?

## Anmerkungen

- 1 Marina Vishmidt: Beneath the Atelier, the Desert: Critique, Institutional and Infrastructural, in Maria Hlavajova und Tom Holert (Hg.): Marion von Osten: Once We Were Artists (ABAK Critical Reader in Artists' Practice), Amsterdam 2017, S. 218–235.
- 2 Berthold Hinz und Horst Bredekamp: München (Berufsverbot R. Hiepe), in: kritische berichte Bd. 1, Nr. 1, 1973, S. 42–45; Fall Richard Hiepe, in: kritische berichte Bd. 1, Nr. 2, 1973, S. 26–27 [Unterschriftenliste]; Fall Richard Hiepe, in: kritische berichte, Bd. 1, Nr. 4, 1974, S. 35 [Unterschriftenliste]; Resolution des Ulmer Vereins – Verband für Kunst- und Kulturwissenschaften zum Berufsverbot gegen Dr. Richard Hiepe – Solidaritätserklärungen, in: kritische berichte Bd. 5, Nr. 6, 1977, S. 80–82 [neue Unterschriftenliste]; siehe auch: Pablo Müller: Politiken der kritischen Kunstgeschichte. *October* und *kritische berichte* im Vergleich, in: kritische berichte, Bd. 42, Nr. 2, 2014, S. 22–31, hier: 25.
- 3 Martin Warnke: Museumsfragen, in: kritische berichte Bd. 1, Nr. 2, 1973, S. 20–25, hier: 20.
- 4 Herbert Beck, Wolfgang Beeh und Horst Bredekamp: Sinnentleerung der Kunstgeschichte? Eine Entgegnung auf zwei Rezensionen der Ausstellung «Kunst um 1400 am Mittelrhein – Ein Teil der Wirklichkeit» (Liebieghaus, Museum alter Plastik, 10. Dez. 1975 bis 14. März 1976), in: kritische berichte, Bd. 4, Nr. 4, 1976, S. 39–46.
- 5 Iris Grötecke [Statement], in: Positionen zur Kunstwissenschaft im deutschsprachigen Raum. Interviews, in: kritische berichte Bd. 42, Nr. 4, 2014, S. 32–35, hier: 32–33.
- 6 Siehe, diese Entwicklung bereits reflektierend: Hal Foster: Post-Critical, in: *October* 139, Winter 2012, S. 3–8 und Sara Callahan, Anna-Maria Hällgren und Charlotta Krispinsson: A Farewell to Critique? Reconsidering Critique as Art Historical Method, in: *Konsthistorisk tidskrift/Journal of Art History*, Bd. 89, Nr. 2, 2020, S. 61–65.
- 7 Eve Kosofsky Sedgwick: Touching Feeling. Affect, Pedagogy, Performativity, Durham, NC und London 2003, S. 138.
- 8 Ebd., S. 149.
- 9 Ebd., S. 144.
- 10 Ebd., S. 129.
- 11 Siehe z. B. Bruce Robbins: Criticism and Politics. A Polemical Introduction, Stanford, CA 2022.
- 12 Siehe auch: Nathan Lee: Postcritique and the Form of the Question: Whose Critique Has Run Out of Steam?, in: *Cultural Critique*, Nr. 108, Sommer 2020, S. 150–176.
- 13 Siehe ebd., S. 163 (Casey Williams: Has Trump Stolen Philosophy's Critical Tools?, in: *The New York Times*, 17. April 2017).
- 14 Edward Said: *The World, the Text, and the Critic*, Cambridge, MA 1983, S. 29.