Zeitschrift: Outlines

Herausgeber: Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft

Band: 1 (2004)

Artikel: Bild, Wissenschaft, Kunstbetrieb : einige kunstgeschichtliche Kalamitäten

Autor: Moos, Stainislaus von

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-872063

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 08.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

STANISLAUS VON MOOS

Bild, Wissenschaft, Kunstbetrieb

Einige kunstgeschichtliche Kalamitäten[1]

Die Kunst floriert, doch Ausstellungsbetrieb, Medien, Museum (neuerdings auch Denkmalpflege) – mit anderen Worten ihre traditionellen Institutionen – scheinen in zunehmendem Mass ohne die im universitären Fach Kunstgeschichte vermittelten Kenntnisse und Kompetenzen auszukommen. Falls es sich dabei nicht bloss um eine vorübergehende Tendenz oder gar eine Täuschung handeln sollte: Wie soll «die Zunft» mit dieser Kalamität umgehen?

Sie hat in den 1990er-Jahren vor allem zweierlei Strategien ins Werk gesetzt: die Selbstbespiegelung sowie, an der Front des Universitäts-Alltags, das Pochen darauf, von allem und jedem, was ohnehin getan wird, noch etwas mehr zu tun – solange die Ressourcen es erlauben und in der Hoffnung, dass sich das Überleben des Elfenbeinernen Turms eines Tages auch gesellschaftlich auszahlen wird. Vielleicht gibt es gar keine Alternative zu solchem Pragmatismus – ich komme darauf zurück. Einstweilen drückt indes ein gewisses schleichendes Gefühl der Perspektivlosigkeit auf den Magen. Dies zwar nicht nur aus den erwähnten Gründen, wenngleich, mit charakteristischer Verspätung, auch in der Schweiz – nachdem ein offiziöser *Grundlagenbericht für die Kunstgeschichte* in diesem Land es wagte, ein «eher düsteres Bild» des Fachs zu zeichnen.[2] Zum Ärger vieler «Betroffener» und mit dem Resultat, dass die nach wie vor aktuellen, wenn auch vielleicht zu vollmundig formulierten «Schlussfolgerungen» zu diesem Bericht dort, wo sie beherzigt zu werden verdienten, erstaunlich rasch unter den Teppich gekehrt wurden.

Nun ist es wohl nicht *nur* ein Zeichen der Hypochondrie, wenn sich das klassisch eurozentrische Traditionsfach Kunstgeschichte in Anbetracht der «Wimmelbilder der Weltprovinzen», von denen es umschwirrt wird (Beat Wyss), zunehmend überfordert sieht respektive zunehmend als angeschlagen selbst erlebt.[3] Angeschlagen nicht etwa nur, weil die Gegenwartskunst in der Ausbildung zu kurz käme, wie viele meinen (während andere bereits mit einigem Grund von der «Hegemonie der Jetztzeit» sprechen – ein Problem, auf das ich hier gar nicht eintrete[4]); angeschlagen vielmehr, da in zunehmender Konkurrenz mit, unter anderen, den Kommunikations- und Medienwissenschaften. Wird die Kunstgeschichte ihnen gegenüber überhaupt weiterhin eine Autonomie geltend machen

können und, wenn ja, wie? Oder wird sie in absehbarer Zeit wie anderswo auch einfach im Pool der Medienwissenschaften aufgehen? Und wenn: wäre es ein grosses Unglück?

1. Kunst-Boom

Dabei sieht die Sache, von aussen betrachtet, ja ganz anders aus: nämlich nach einem noch nie da gewesenen Kunstgeschichts-Boom. Die Kunst selbst, genauer, die Kunst-«Avantgarde» hatte das Jahrhundert (das 20.) zwar mit Schlachtrufen gegen den «Passatismus» (Filippo Marinetti) eingeleitet und mit dem Gedanken, den Louvre in Brand zu stecken, kokettiert; die Zeit aber, offensichtlich bemüht, die durch die Modernisierungs-Schübe bedingten Brüche mit der Vergangenheit mindestens symbolisch wieder zuzukitten, antwortete auf den «änderungstempobedingten kulturellen Verarbeitungsschwund» (Heinrich Lübbe) mit einem Kultur-Boom ohnegleichen, ja mit einer veritablen «Archäomanie». Alles, was es irgendwo an Erzeugnissen vormoderner Kulturen gegeben hat und gibt, wurde Reiseziel und Sammelobjekt: griechische Tempel, afrikanische Masken, präkolumbianische Ruinen, italienische Hügelstädte. Zuhause begann sich die Denkmalpflege als Agentur im Standortmarketing von mittleren und grösseren Städten zu profilieren.[5] Wo ihr dies misslang, trat die Wissenschaft in die Lücke und antwortete auf die von allen Seiten hereinbrechenden Modernisierungsschübe mit einer ebenso löblichen wie ziellosen Inventarisierungsfrenesie. Mittel- und längerfristig kam diese dem Status der Kunsthistoriker wohl nachhaltiger zugute als der gebauten Umwelt selbst, zumal die zunftgerechte Inventarisierung nicht selten einem Freipass für die massive Aushöhlung oder gar die Liquidierung gleichkam oder gleichkommt – gerade in der Schweiz.[6]

Gleichzeitig begann auch die Saat des Avantgardismus aufzugehen, mit kaum absehbaren Folgen für das Fach Kunstgeschichte. Schliesslich war sie auch diesbezüglich die nahe liegende Kompetenzressource. In den 1980er-Jahren kulminierte das alles – vielleicht paradoxerweise – in einer Museums-Gründungs-Euphorie ohnegleichen.[7] Allein in den letzten drei Jahrzehnten sind weltweit mehr Museen entstanden als in sämtlichen früheren Epochen zusammen. Mit dem Resultat, unter anderem, dass der Buchmarkt heute mehr Bücher zu Themen der Kunstgeschichte und der Kunst überhaupt feilbietet als zu irgendeinem anderen Gebiet der Geisteswissenschaft. – Ein Fach, das einem derart florierenden Bereich der Freizeit- und der (gehobenen?) Unterhaltungsindustrie zudient, sollte, so würde man meinen, eigentlich keinen Grund haben, um seine Zukunft zu bangen.

2. Wissenschafts-Kater

Trotzdem herrscht, spätestens seit Hans Belting 1983 die Rede vom «Ende der Kunstgeschichte» in Umlauf brachte, eher eine allgemeine Katerstimmung als Euphorie; wobei

die Beobachtungen, die Belting vorgetragen hat, und die von ihm ja wiederum modifiziert und entschärft wurden, bevor sie vom Gros des Fachs auch nur wahrgenommen werden konnten, im Bewusstsein des akademischen Mainstream weniger Spuren hinterlassen haben dürften als die Titelthese als solche.[8] Mit dieser traf Belting einen besonders empfindlichen Nerv. Grosso modo deshalb, weil das, was wie ein Kunst-«Boom» aussieht und in ökonomischer Hinsicht natürlich einer ist, von der Kunstgeschichte seit längerem als ein Prozess der zunehmenden Entthronung des Fachs aus ehedem tonangebenden Positionen erlebt wird. Banal gesagt: Zu Beginn des ästhetischen Jahrhunderts, als welches das 20. Jahrhundert wohl dereinst in die Geschichte eingehen wird, trat sie noch als eine geisteswissenschaftliche Leitinstanz auf und war es auch. Die einschlägigen Stellungen im Kunst- und Museumsbetrieb, ganz zu schweigen von den Universitäten, befanden sich in ihrer Hand. Ein Jahrhundert später sieht es zunehmend so aus, als wäre das Fach durch seinen eigenen Erfolg (respektive durch die Eigendynamik des von ihm mitverursachten Kunst-Booms) ins relative Abseits gespült worden. Die vom Publikum aus sichtbare und mithin gesellschaftlich hochkotierte Arbeit selbst wird zunehmend von anderen gemacht. Etwa von jenen, die der Boom selbst auf den Plan rief: einerseits von den zunehmend eloquenteren und theoretisch versierten Künstlern und andererseits von Managern, Administratoren, Animatoren; auch Künstlern und Kunsthistorikern, die zu Managern mutiert haben (ich komme auf diese merkwürdige Spezies von Zeitgenossen zurück).

Das wirkt sich wohl am unmittelbarsten auf die Museen aus: Je grösser die Häuser, je munterer der Betrieb, je publikumsträchtiger die Vernissage-«Events», je sichtbarer die Organisatoren und Koordinatoren dieser Events – desto unsichtbarer die Arbeit jener Heere von Kuratorinnen und Kuratoren, freien Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern, die dem Betrieb jenes Etwas an kunstgeschichtlicher Kompetenz und Kennerschaft zugute kommen lassen, ohne das es dann offenbar doch nicht geht. Aber es spiegelt sich auch im Buchmarkt. Traditionsreiche Verlage, die noch in den 1980er-Jahren neben kunsthistorischen Monografien Anthologien zu Methodenfragen des Fachs herausbrachten, haben diese Produktion weitgehend eingestellt zugunsten von Erzeugnissen, die sich von vornherein an ein kunstinteressiertes Laienpublikum wenden. Bleibt zu hoffen, dass jüngere Verlage das Vakuum wieder wettmachen ...

3. Job-Misere

Knapp resümiert sieht das dann so aus. Dürften der Kunstgeschichte zwar die *Themen* bis auf weiteres nicht ausgehen, so gilt das Gegenteil – oder beinahe – für die *Jobs*. Für Deutschland wurde 1999 ermittelt, dass sich nur 1/16 der KunsthistorikerInnen mit Magisterabschluss und nur 1/5 derjenigen mit Promotion Hoffnungen machen können auf

eine feste Stelle an einer Universität, einem Museum oder bei der Denkmalpflege.[9] Wobei diejenigen, die zu den Glücklichen gehören, hinwiederum erklären, im Studium nicht optimal auf ihren Beruf vorbereitet worden zu sein. In der Tat sieht die Praxis der etablierten Kunsthistoriker-Berufe zumeist ganz anders aus, als man sich das als Aussenstehender vorstellen mag (wer kennt nicht den Hausarzt, der meint, wie schön es Kunsthistoriker doch hätten, da sie sich ausschliesslich mit schönen Sachen beschäftigen könnten. Und wer kennt nicht den Freiberufler, der arglos und insofern natürlich besonders perfid frägt, woran der Professor gerade forsche – und dies mitten im Semester!). Entsprechend besitzt ja auch der Idealtyp des Kurators oder Kunst-Animators (um ein Beispiel herauszugreifen) immer weniger das Profil an Kompetenzen, die man klassischerweise am kunsthistorischen Institut erwirbt. Die Spatzen pfeifen es inzwischen von den Dächern: Diese Person sollte mit beiden Beinen in der «Aktualität» stehen und ausserdem durch kommunikative Kompetenz, Allgemeinbildung und gekonntes Auftreten brillieren – wenn möglich gepaart mit einer Eloquenz, die man sich vielleicht doch eher bei den Philosophen oder Germanisten aneignet.

Übrigens nicht erst seit gestern.[10] Neu ist allerdings, dass den immer seltener werdenden Stelleninhabern inzwischen ein Heer von kunsthistorischen Gelegenheitswissenschaftern gegenübersteht, zumeist Institutions-ungebunden von Projekt zu Projekt fluktuierend, häufig mit flüchtigen Adelsattributen besonderer Spezialisierung und entsprechender Unersetzbarkeit ausstaffiert, im Grunde aber doch eher einem KunsthistorikerInnen-Proletariat angehörend, das sich von Job zu Job über die Runden zu bringen versucht, ohne viel «Mumm», sich auch an den Ausmarchungen zu beteiligen, die den Aufstieg in die bereits überfüllten Wartesäle der jeweils nächsthöheren Stufe professioneller Qualifikation versprechen würden. – Mag sein, dass dieser Aufstieg umso weniger attraktiv erscheint, als die, die ihn geschafft haben, unter dem unerbittlichen Anpassungsdruck, unter dem sie zu stehen scheinen, die Kunsthistoriker-Identität häufig so konsequent abschleifen, dass man sie ebenso gut für Kunst-Versicherungsfachleute, PR-Manager oder Unternehmensberater halten könnte. Ein ähnliches Bild vermitteln die immer zahlreicheren einschlägigen Ausschreibungen, in denen kunsthistorische Kenntnisse eher in Kauf genommen als aktiv gesucht werden, und zwar nicht nur im Museum, a fortiori auch ausserhalb: etwa wenn, wie vor ein paar Jahren in der *Süddeutschen Zeitung*, eine «Hausmeisterstelle für einen Kunsthistoriker» im Schloss Pommersfelden ausgeschrieben wird.[11] Akademischer Rang ist ausserhalb des engsten Feldes fachlicher Kompetenz nicht nur kaum je gefragt, sondern gelegentlich sogar ausdrücklich unerwünscht, so etwa seitens der deutschen Reiseagentur «Studiosus», die «Studenten, Studienabbrecher und Magister» bevorzugt, da mit höherem Abschluss die Kommunikationsfähigkeit schwinde, usw.[12]

4. Berufs-Ausbildung ...

Und die Universität respektive das Universitätsfach Kunstgeschichte? – Natürlich gibt es sie, die wenigen, die in der Universität hängen bleiben und auch die Kurve kriegen, während oder nach der Assistenz eine Promotion oder gar eine Habilitation in Angriff zu nehmen. Nur: in Anbetracht der verschwindend kleinen Zahl von Auserwählten reicht das Faktum nicht aus als Beweis dafür, dass das «System» noch immer funktioniert.

Zwar ist der galoppierende gesellschaftliche Statusverlust derer, die in unserer Gesellschaft das Fach de facto praktizieren, nicht das primäre Problem der akademisch Bestallten; darüber hinwegsehen können sie indes nicht. Wie wäre der Notstand zu kurieren? Mit einem dezidiert berufs- beziehungsweise karriereorientierten Lehrplan? – Es gibt gute Gründe dagegen.[13] Andererseits ist dem Fach die Antwort ja abgenommen worden (mindestens kurzfristig), indem seit den 1980er-Jahren allenthalben para-wissenschaftliche Kurse und Lehrgänge florieren, unter Titeln wie «Museum Studies» oder «Kunst und Beruf», Lehrgänge, die KunsthistorikerInnen wie Laien zum «Kulturmanagement» befähigen sollen; so etwa in Bern. In Zürich kann man neuerdings im Rahmen eines vom Opernhausdirektor lancierten Programms den «Executive Master of Arts Administration» erwerben.[14] Das alles ist aus der Sicht der Kunsthistoriker natürlich ausgezeichnet – abgesehen von dem leidigen Umstand, dass sich das Spektrum der Berufsgruppen, die solcherart instand gesetzt werden, bei Bewerbungen für Museumsstellen zu kandidieren, in abenteuerlicher Weise verbreitert. Hätten die kunsthistorischen Institute rechtzeitig daran gedacht, solche Lehrangebote für Kunstgeschichts-Absolventen zugänglich zu machen (ob im eigenen Haus oder nicht), wäre es um die Chancen ihrer Schützlinge auf dem Museums-«Markt» vielleicht besser bestellt – so mag man im Nachhinein sinnieren. Eine andere Frage ist, ob es jetzt, da es solche Kurse gibt, in erster Linie gilt, diese möglichst rasch auch im Rahmen kunsthistorischer Institute anzubieten und damit eine weitere Verwässerung der fachlichen Kern-Kompetenzen zu riskieren.

5. ... oder De-Professionalisierung?

Soll man einfach darauf vertrauen, das «System» werde früher oder später von selbst auf die veränderte Dynamik von Angebot und Nachfrage reagieren? So wie in Amerika, dem angeblichen akademischen Zukunftslabor? – Überraschenderweise glaubte dort Rosalind Krauss 1995 bereits eher ein Zuviel als ein Zuwenig an Begeisterung für interdisziplinäre Öffnung und fächerübergreifende Projekte auszumachen.[15] Während der «Grundlagenbericht» dem Fach gerade eine Selbstregeneration durch Interdisziplinarität zu verschreiben versuchte, nannte Krauss, bei aller Zustimmung zum positiven Trend, den manchenorts willig entrichteten Preis solchen Fortschritts: eine schleichende De-

Professionalisierung auf der Ebene der Forschung sowie ein Transfer der wissenschaftspolitischen Kompetenz an die dem Fach jeweils übergeordneten Organe des universitären Systems – mit anderen Worten an die Verwaltung. Eine Fokussierung auf kulturwissenschaftliche oder «Gender»-Gesichtspunkte bewerkstelligen zu wollen ohne Preisgabe von Sachverstand sei im Grunde eine Illusion und das in diesem Kontext absehbare De-Skilling im Umgang mit Kunst für das Fach womöglich selbstmörderisch.

Wie präsentiert sich die Kunstgeschichte in der Schweiz von heute im Lichte dieser amerikanischen Erfahrung von 1995? Wie ein Bollwerk des traditionellen Selbstverständnisses (was für Viele gleich viel bedeuten mag wie eine akademische Idylle)? – Die relative Solidität des universitären Systems und seine behäbige, tendenziell vor allem besitzstandssichernde Eigendynamik weisen in diese Richtung. Oder doch eher wie eine zusätzliche Illustration der disziplinären Erosion? – Mindestens im Rahmen der rasch expandierenden Fachhochschulen hat es seit 1995 eine wahre Explosion von interdisziplinären Programmen gegeben. Über weite Strecken erscheinen diese Studienpläne – wahlweise als Visual Studies, Gender Studies, Cultural Studies offeriert und schon in der Wortwahl transatlantische Aufgeschlossenheit dokumentierend – wie Blueprints von allem, was an den kunsthistorischen Seminarien angeblich oder realiter nicht geboten wird (und was im «Grundlagenbericht» des Schweizerischen Wissenschaftsrats auch als Defizit moniert worden war). Vielleicht ist diese erstaunliche Asymmetrie der wissenschaftlichen Kulturen an Universitäten und Fachhochschulen (hie das hartnäckige Weiterführen traditionellen Inventarisierens und Forschens, da die allseitige Öffnung unter Preisgabe des ohnehin kaum vorhandenen Fundaments) einfach hinzunehmen, genauso gut wie die Tatsache, dass heute wohl manch ein angehender Künstler und Designer dem angehenden Kunsthistoriker an Theoriebewusstsein und Diskursbereitschaft eine Nasenlänge voraus ist.[16] Falls nicht, wären vor allem an den Universitäten gewisse strategische Akzentverschiebungen zu erwägen ...

6. Die Logik der «akademischen Reproduktion»

Nun ist das universitäre Fach «Kunstgeschichte», wie man seit Bourdieu weiss, wie jedes andere Universitätsfach nur bedingt durch die Gegenstände definiert, die dort zur Debatte stehen; historisch gesehen ist die Einteilung des an der Universität vermittelten Wissens durch ihre Organisationsform bedingt. Sie ist, mit anderen Worten, ein «Produkt der akademischen Reproduktion».[17] Insofern ist das, was heute Kunstgeschichte heisst, durch den universitären Rahmen, in dem sie sich ereignet, mehr als nur mitgeprägt. Und wenn sich das Fach in Anbetracht ihrer unsicher gewordenen Hegemonie im Kreis der Tätigkeiten und Wissenschaften, die sich mit Bildern abgeben, neuerdings als «Heulsuse» benimmt – als «piagnone» (Horst Bredekamp) –, so dürfte es auch etwas mit der

überlieferten Würde des Fachs zu tun haben respektive damit, dass diese, mitsamt ihren allerhöchsten Ritualen der Selbststilisierung als Wissenschaft, angekratzt erscheint. Als da sind: die akademische Vorlesung, ihr Haupt-Arbeitsinstrument: das Diapositiv, ferner Zwischenprüfung, Abschlussprüfung, Lizenziat, Promotion und Habilitation.

Sind solche Kompetenzausweise überhaupt noch relevant und wenn ja, inwiefern beziehungsweise für wen? – so fragt man dann, wenn gerade mal wieder ein brillanter Proseminarist sein Studium zugunsten eines kleinen, aber feinen und entsprechend karriereverdächtigen Jobs im Kunstbetrieb an den Nagel hängt, oder wenn ein Kollege ohne jeden Rang und Titel, aber dafür mit einer überzeugenden Arbeitsmappe, eine Stelle als Kurator an einem öffentlichen Museum antritt. Und was erst die Habilitation anbelangt als oberster Tritt auf der Stufenleiter der wissenschaftlichen Nachwuchs-Qualifikation: macht wenigstens diese Institution noch Sinn im Haushalt der Wissenschaft? – In Deutschland zum Beispiel ist sie gerade im Begriff, abgeschafft zu werden.[18]

Noch vor wenigen Jahrzehnten wurde ein Kunstgeschichtsstudium im Normalfall mit der Dissertation abgeschlossen. Inzwischen hat sich längst das Lizenziat (in Deutschland die Magisterprüfung) zwischen Studium und Promotion vorgeschoben, häufig genug mit dem Resultat, dass es dann zu einer Promotion gar nicht mehr kommt. Oft schon deshalb nicht, weil das Lizenziat so aufwendig erschien – und die Belohnung dafür im Vergleich zum Aufwand so knausrig –, dass man sich den nächsten Schritt auf der Stufenleiter zum akademischen Lorbeer gar nicht mehr leisten mag. Sei es, weil man sich als Dr. phil. nicht gern als weltfremder Akademiker outen möchte (siehe oben), sei es, weil gerade die «Besseren» bald merken, dass es zum Glück (in einer Stadt wie Zürich erst recht) auch ein Leben nach und ausserhalb der Universität gibt. Doktorate werden entsprechend rarer, was in diesem Fall wohl durchaus den Absichten des «Gesetzgebers» entspricht. Er möchte den Doktortitel nicht zu «billig» abgeben. – Für das Fach und seine Stellung an der Universität ist diese Tendenz nahezu eine Katastrophe, weil solcherart der wissenschaftliche Nachwuchs ganz einfach abstirbt; eine Katastrophe insofern, als die Dotierung von geisteswissenschaftlichen Fächern natürlich vom Lehrerfolg, den sie vorzeigen können, abhängig ist; also unter anderem von der Anzahl Promotionen. Dabei ist es ja kein Geheimnis, dass der dergestalt rarifizierte Lorbeer genannt «Promotion» im Grunde unter Bedingungen angeboten wird – speziell im deutschen Sprachraum –, der ihn aus der Perspektive des «normalen» Universitätsabsolventen eigentlich als attraktiv erscheinen lassen müsste: Nie mehr werden die junge Kunsthistorikerin und der junge Kunsthistoriker im gleichen Masse autonom forschen und Ideen entwickeln können wie im Rahmen der Dissertation.

Anders die Habilitation: Die Rede ist gewissermassen von einer zweiten Dissertation, jenen abgefordert, die sich für den universitären Lehrbetrieb qualifizieren wollen.

Von diesen wird jener lange Atem erwartet, der dem «Praktiker» angeblich abgeht, und die Fähigkeit, komplexe Fragen der visuellen Kultur mehr oder weniger abschliessend zu erörtern. So weit, so gut. Die Beurteilung obliegt in diesem Fall – anders als bei der Dissertation – einer Expertengruppe, der Vertreter verschiedener Fächer angehören. Das mag wie ein gutes Omen für die interdisziplinäre Öffnung aussehen und ist es möglicherweise auch. In der Vergangenheit und aus der Sicht der Kunstgeschichte erwies es sich zwar oft genug als das genaue Gegenteil: Indem Arbeiten, die sich etwa gezielt transdisziplinäre Seitenblicke erlaubten, oder gar mehr als das, nämlich aktive Grenzüberschreitungen, in besonders akuter Weise Gefahr liefen, ins Messer der in ihren Revieren aufgestöberten und entsprechend hellhörig gewordenen Fachvertreter zu laufen. Kurz und gut: das «System» von universitären Denk-Kanalisierungsverfahren funktionierte eine Zeit lang so, dass man einer jeder und einem jedem, der sich auf ein solches Verfahren einliess, anraten musste, ihre oder seine Thematik möglichst so zu fassen, dass es zu keinen Überschneidungen mit Nachbargebieten kommt, weil solche Überschneidungen auf Grund von Abgrenzungs- und Autonomiereflexen der betreffenden Fachvertreter nicht selten zum Scheitern solcher Projekte geführt haben.

7. Zurück in den Elfenbeinturm?

Mag sein, dass solche Geschichten der Vergangenheit angehören. Mag sein, dass ihre tiefere raison d'être gerade das weiter oben skizzierte Dilemma von interdisziplinärer Öffnung und fachspezifischem De-Skilling war ... Fest steht, dass wer die Hürde nimmt, das heisst wessen Habilitationsschrift angenommen worden ist, sich dann vor der versammelten Fakultät mit einem wissenschaftlichen Vortrag profilieren darf, ironischerweise «Probelektion» genannt (die Ironie besteht darin, dass sich Lektionen tendenziell eher an Anfänger richten, ein Habilitationsvortrag aber vor allem darauf bedacht sein muss, niemandem in der Professorenschar eine Blösse zu bieten).

Keine Universitätsreform wird das System aus den Angeln heben, demzufolge das Personal der Universitäten über weite Strecken nichts weiter ist als das Zufallsresultat der Rekrutierung einer wissenschaftlichen Elite von Spezialkräften, die so ausserordentlich qualifiziert sind, dass es für die (um es unfreundlich auszudrücken) in der Praxis «draussen» keinen Platz gibt. Das ginge ja noch, wenn sich daraus nicht zwingend die Folgerung ergäbe – und hier liegt meines Wissens ein ernsthaftes Problem –, dass KollegInnen, die sich ihre wissenschaftliche Erfahrung und Kompetenz in der Museums-, Inventarisierungs- oder Denkmalpflegepraxis oder in der Kunstkritik aneignen, in Zukunft immer weniger Chancen haben werden, an der Universität Lehrpositionen zu erobern. Wieso? – Weil sich in den einschlägigen Wartesälen dort bereits Fachleute die Schultern wetzen, die höhere akademische Lorbeeren vorzeigen können. Dass diese Fachleute

obendrein in zunehmendem Ausmass aus dem Ausland stammen werden (die Gründe ergeben sich aus dem oben Geschilderten und aus den katastrophalen Defiziten der wissenschaftlichen Nachwuchsförderung in der Schweiz), wäre dann wieder ein Problem für sich – mindestens für die Betroffenen, und zwar zu beiden Seiten des Dozentenpults.[19]

8. Arche Noah

Dies alles mutet hinreichend paradox an. Einerseits folgen sowohl die akademischen Ausmarchungen als auch die Geldflüsse nach wie vor den traditionellen Fachgrenzen. Andererseits ist es nicht kühn, zu prognostizieren, dass mindestens an der Front der Interdisziplinarität schon mittelfristig einiges in Bewegung geraten könnte, und wäre es unter Druck von aussen. Von der Konkurrenz durch die ambitiösen Think Tanks der Fachhochschulen war bereits die Rede. Auch an der Universität selbst (zumal in Fächern wie Germanistik oder Romanistik) sind kulturwissenschaftliche Fragestellungen inzwischen derart präsent, dass es für die Kunstgeschichte schon in absehbarer Zeit eine Frage des Überlebens innerhalb der akademischen Gemeinschaft sein könnte, solchen Fragestellungen im Zusammenhang mit Forschungsprojekten oder bei Berufungen zum Durchbruch zu verhelfen. In einem Fach, dessen Gegenstände sich ohne Zuhilfenahme von Verfahren und Methoden aus anderen geisteswissenschaftlichen Disziplinen – Ästhetik, Geschichte, Psychologie, Soziologie, Zeichentheorie – dem Zugriff von vornherein verwehren, sollte dies kein Schreckszenario sein; ganz abgesehen davon, dass immerhin einige nicht zu vernachlässigende Entwürfe einer modernen, interdisziplinären Bild- und Kulturwissenschaft auf seinem Boden konzipiert worden sind (die obligate Ahnengalerie mit Heinrich Wölfflin, Aby Warburg, Erwin Panofsky oder Ernst Gombrich wäre in Zürich vielleicht durch den Wölfflin-Schüler Sigfried Giedion zu ergänzen).

Dass das, was dabei gewonnen werden kann, nicht durch eine Preisgabe von Professionalität erkauft werden sollte, wäre dann eine Sache für sich. Der Name der Disziplin, die Bildwissenschaft betreibt, ist im Grunde Nebensache; wichtiger wäre (wohl wissend, dass Fundamentkonsolidierung und Grenzöffnung keine Gegensätze sind, sondern Stategien, die sich gegenseitig bedingen), die Rahmenbedingungen zu sichern, die den langen Atem im Umgang mit komplexen Fragen der visuellen Kultur überhaupt erst möglich machen. Das ist bis auf weiteres in der Kunstgeschichte eher gegeben als in anderen Disziplinen. Umso konkreter die Herausforderung, zum allermindesten das Potenzial und die nicht zu unterschätzenden Vorteile des Status quo auszuwerten – selbst unter Inkaufnahme einer möglichen Schrumpfung der Ressourcen. Denn gerechterweise muss doch eingeräumt werden, dass die relative Resistenz der Universität gegenüber dem Postulat gestraffter Lehrpläne und durchgreifender Didaktisierung auch ihren Charme als relativen «Freiraum» des Denkens ausmacht ...

Unter diesen Umständen ist es nicht die schlechteste Option (ja vielleicht die einzig Mögliche), dazu beizutragen, dass auf der morschen Arche Noah der akademischen Kunstgeschichte mindestens mittelfristig einiges von dem überlebt, was im Kunstbetrieb, wenn man genauer hinsieht, immer noch seinen Stellenwert hat (mehr noch als in manch einer universitären Wissenschaft): nämlich historisches Detailwissen, Sinn für präzise Stilkritik, geistesgeschichtliches Problembewusstsein sowie – zugegeben – eine gute Portion Kennerschaft. Das wäre übrigens nicht die schlechteste Voraussetzung, um die aktuelle Kunst von einem blossen Gegenstand rituellen Künstlerlobs in einen aktiven Teil des wissenschaftlichen Projekts zu verwandeln, also: offensiv *mit* der Kunst klug zu werden statt lediglich *über* sie. Spätestens zum Zeitpunkt der Landung an neuen Ufern der Bildwissenschaft könnte sich das alles als höchst nützlich erweisen.

1 Die folgenden Überlegungen stützen sich einerseits auf Erfahrungen an einer Schweizer Universität (Zürich) und andererseits auf Diskussionen, wie sie in den letzten Jahren vor allem in der Schweiz und – weit lebhafter – in Deutschland geführt wurden. Für nützlichen Gedankenaustausch im Hinblick auf die Schlussfassung dieses Textes danke ich Kornelia Imesch, Angelika Linke und Robin Rehm.

2 Claude Lapaire / Marc-Joachim Wasmer, *Grundlagenbericht für die Kunstgeschichte. Schweizerische Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften [...]*, Bern: Schweizerischer Wissenschaftsrat, 1996 (Evaluation der Geisteswissenschaftlichen Forschung in der Schweiz, Forschungspolitik FOP 33), S. 87. Zu den anschliessenden Diskussionen in der Schweiz siehe etwa Peter Stücheli, *«Kulturwissenschaften» in der Schweiz? Erkundigungen zur Situation der Geisteswissenschaften und der Theologie im Jahr 2000*, Bern: Zentrum für Wissenschafts- und Technologiestudien (CEST), 2000 (Bibliografie S. 69–70).

3 Zumal seit 1995 sind die einschlägigen Kontroversen vor allem in Deutschland ein Dauerthema, während die Diskussion in der von Budgetkürzungen offenbar weniger hautnah getroffenen Schweizer Kunstgeschichte gemächlicher verläuft: Damals erschien Anne-Marie Bonnet / Gabriele Kopp-Schmidt (Hrsg.), *Kunst ohne Geschichte? Ansichten zu Kunst und Kunstgeschichte heute*, München 1995, mit unter anderem dem Aufsatz von Martin Warnke, «Theorie und Praxis in der Endzeit», S. 113–116. Im gleichen Jahr erschien ausserdem Robert Suckale, «Kunstgeschichte an der deutschen Massenuniversität – subjektive Notizen eines Hochschullehrers», in: *kritische berichte* 23 (1995), Nr. 1, S. 6–12. Neuerdings siehe etwa Hans Dieter Huber / Gottfried Kerscher, «Kunstgeschichte im ‹Iconic Turn›. Ein Interview mit Horst Bredekamp», in: *kritische berichte* 26 (1998), Nr. 1, S. 85–93. Wichtig ist auch das von Hans Carl betreute Sonderheft der *Kunstchronik* 52 (1999), Nr. 8, mit insbesondere den Beiträgen von Peter Keller, «Ausbildungsziel Kunsthistoriker», S. 331–339; Harald Siebenmorgen, «Kunstgeschichte als Beruf im Museum: in der Defensive?», S. 343–346; Frank Büttner, «Arbeitsplatz Universität. Zur Situation der Kunstgeschichte an den deutschen Universitäten», S. 347–352, sowie Niklas Maak, «Chancen und Abgründe der Kunstkritik oder Wie bringt man das Elfenbein aus dem Turm unters Volk?», S. 362–365. Kurz darauf zogen die *kritischen berichte* nach: siehe Christoph Danelzik-Brüggemann / Gottfried Kerscher, «Kunstgeschichte im neuen Jahrtausend. Ein Gespräch mit Christian Freigang (Göttingen), Klaus Herding (Frankfurt a. M.), Andreas Köstler (Bochum), Birgit Richard (Frankfurt a. M.), Viktoria Schmidt-Linsenhoff

(Trier), Kerstin Thomas (Frankfurt a. M.), Willi Winkler (Hamburg); Frankfurt a. M., 14. November 1999», in: *kritische berichte* 28 (2000), Nr. 1, S. 5–30. Siehe auch neuerdings Sigrid Schade, «Vom Wunsch der Kunstgeschichte, Leitwissenschaft zu sein. Pirouetten im sogenannten ‹pictorial turn›», in: *horizonte. Beiträge zu Kunst und Kunstwissenschaft. 50 Jahre Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft*, Konzept und Schriftleitung: Juerg Albrecht und Kornelia Imesch, Zürich 2001, S. 369–378, sowie Jörg Huber, «Bilder zwischen Wissenschaft und Kunst», ebd., S. 379–388.

4 Ebenso wenig wie auf das Vorurteil, dass die Gegenwartskunst in den schweizerischen Lehrplänen weitgehend fehle (so vor allem auch im erwähnten «Grundlagenbericht», wie Anm. 2, S. 44 und passim). Pascal Griener findet den Vorwurf «nachgerade lächerlich», siehe Stücheli 2000 (wie Anm. 2), S. 60. Ein Blick in die Lehrpläne der Schweizerischen Universitäten für die Zeit von 1833 bis 1945 gibt etwa folgendes Bild: Während einerseits vor allem an den Universitäten Basel, Bern und Zürich schon früh Vorlesungen zu Themen der jeweiligen Gegenwartskunst gegeben wurden (in Basel speziell in der Ära Joseph Gantner, in Bern unter Arthur Weese oder Conrad von Mandach, in Freiburg unter Heribert Reiners, in Zürich in der Ära Gotthard Jedlicka und andere mehr) kamen andererseits nur ausnahmsweise Lizenziatsarbeiten und Dissertationen zu solchen Themen zustande. Siehe *Kunstwissenschaft an Schweizer Hochschulen*, 1, Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Jahrbuch 1972/73, Zürich 1976 (Beiträge zur Geschichte der Kunstwissenschaft in der Schweiz 3), S. 89–203. Seit den 1980er-Jahren hat sich das Blatt gewendet: Es gibt seitens der LizenziandInnen einen Run auf solche Themen und infolgedessen an den meisten schweizerischen Universitäten regelmässige Lehrveranstaltungen auf diesem Gebiet, in Zürich und Bern sogar entsprechende Lehrstühle beziehungsweise Professuren.

5 Siehe insbesondere Hans Carl (Hrsg.), «Kunstgeschichte, Beruf in der Krise?», Sonderheft der Kunstchronik 1999 (wie Anm. 3), sowie Horst Bredekamp, «Einbildungen», in: *kritische berichte* 28 (2000), Nr. 1, S. 31–37.

6 Tatsächlich scheinen Bodenarchäologie und Stadtkernforschung im Zeichen von Nationalstrassenbau und Innenstadtsanierung einen wahren Boom erlebt zu haben. Nach Schliessung der entsprechenden Baustellen herrscht Katerstimmung, siehe Stücheli 2000 (wie Anm. 2), S. 61.

7 Auch dies ist ein Thema für sich. Einige Überlegungen dazu habe ich anderswo angestellt: «Museums-Explosion. Bruchstücke einer Bilanz», in: Vittorio Magnago Lampugnani / Angeli Sachs (Hrsg.), *Museen für ein neues Jahrtausend. Ideen, Projekte, Bauten*, Ausst.kat. Hessenhuis Antwerpen; Deichtorhallen Hamburg; The Museum of Modern Art, Kamakura, Japan, 2000–03, S. 15–27.

8 Hans Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach zehn Jahren*, München 1995. – Anregend für den vorliegenden Abschnitt waren namentlich die in Anm. 3 zusammengestellten Diskussionen.

9 Keller 1999 (wie Anm. 3). Für die Schweiz liegen kaum neuere Angaben vor; für die Situation bis 1980 siehe Monica Stucky-Schürer, «Berufschancen der Kunsthistoriker. Auswertung einer Umfrage der Vereinigung der Kunsthistoriker in der Schweiz / Chances professionnelles de l'historien d'art. Commentaire des résultats d'une enquête», in: *Unsere Kunstdenkmäler* 32 (1981), Nr. 4, S. 511–518.

10 Ist es erlaubt, eine eigene Erfahrung einzuschieben? – Als ich mich 1969, gerade frisch promoviert und entsprechend naiv, als Bewerber für die Nachfolge Harald Szeemanns in Bern zu einem Vorstellungsgespräch beim Präsidenten des Kunsthallevereins einfand, machte mir dieser klar, gesucht sei natürlich keine «akademische» Kraft, sondern jemand, der die Nase im Wind habe – was etwa soviel hiess wie dass ich mir im konkreten Fall keine Chancen ausrechnen sollte. Seither ist der Wind für ausgebildete KunsthistorikerInnen im «Realleben» noch entschieden rauher geworden.

11 Kunstchronik 1999 (wie Anm. 3), S. 333.

12 Ebd., S. 336.

13 Einige davon hat Marcel Baumgartner zusammengestellt, siehe «Berufsbilder in der Kunstgeschichte. Berufsbezogene Hochschulausbildung in der Kunstgeschichte: Ei des Kolumbus oder Kuckucksei», in: *Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 51 (1994), S. 95–99.

14 sru., «Pereira lanciert Lehrgang an der Universität Zürich», *Neue Zürcher Zeitung*, 20. Juni 2003. – Wann zieht der Kunsthausdirektor nach?

15 Rosalind Krauss, «Der Tod der Fachkenntnisse und Kunstfertigkeiten», in: *Texte zur Kunst* 5 (1995), Nr. 20, S. 61–67.

16 Entsprechend wenig hat die traditionelle Unterscheidung von Theorie und Praxis im Kunstbetrieb mit der Realität zu tun (so genanntes «Zwei-Parteien-System»): speziell wenn die «Theorie» den Universitäten, «Praxis» jedoch den Museen und Fachhochschulen zugewiesen wird, siehe Lapaire/Wasmer 1996 (wie Anm. 2), S. 45.

17 Pierre Bourdieu / Alain Darbel, *L'amour de l'art. Les musées d'art européens et leur public*, Paris 1969.

18 Einige Argumente dafür stellt Robert Suckale zusammen, in: Suckale 1995 (wie Anm. 3).

19 Zwar trifft nicht zu, dass durch das «Fehlen von genügend Schweizer Habilitanden und Habilitierten [...] die Zukunft unseres Faches ernsthaft in Frage gestellt» wird, wie Monica Stucky-Schürer befürchtet, in: «Berufsbilder in der Kunstgeschichte. Einführung», *Zeitschrift für schweizerische Architektur und Kunstgeschichte* 51 (1994), S. 93–94. Es ist schlimm genug, dass sich immer weniger Schweizer KandidatInnen an den einschlägigen Ausmarchungen beteiligen (können). Unter den gegebenen Verhältnissen bleibt für sie die Lücke in der Zeit zwischen Doktorat und allfälliger Berufung auf einen Lehrstuhl «nach wie vor ein Abgrund», den sie unter Verzicht auf angemessene Entschädigung «mühsam auf der wackligen Seilbrücke von Stipendien überqueren müssen». Siehe Stücheli 2000 (wie Anm. 2), S. 66.

Image, science and the art system. A few calamities

Art is booming, yet, in Switzerland at least, the worlds of exhibitions, media, museums (including more recently also that involved in the preservation of historic monuments) – i.e. art's traditional institutions – seem more and more to be getting by without the specific competences conveyed by traditional art history. At the beginning of the twentieth century, the discipline occupied a rather central position within the humanities; a century later, its very success – or rather the momentum developed by the boom in art that it had helped to generate – appears to have caused its rapid marginalization. Criticism, teaching, even curating exhibitions is increasingly carried out by others. Artists nowadays are sufficiently eloquent and versed in theory so as to make most art historians look slightly out of touch with reality. Furthermore, there are the managers, administrators, promotors (including also the artists and art historians who have turned into managers...). Will art history as an academic discipline survive in such a context? The currently foreseeable future will resemble a tightrope walk between stubborn insistence on professionalism and an increasing border traffic involving cultural and gender studies as well as media theory.