

Marlite Halbertsma/Kitty Zijlmans  
**Dunkle Szenarien und sonnige Horizonte.**  
**Das Studium der Kunstgeschichte in den Niederlanden**

Zweifellos können Sie uns mühelos mehrere Namen holländischer Künstler nennen. Wenn wir Sie jedoch fragen würden: nennen Sie uns einige Namen hervorragender holländischer *KunsthistorikerInnen*, werden Sie vielleicht schweigen. Wie kommt das? Gibt es bei uns keine KunsthistorikerInnen? Studiert man bei uns kaum Kunstgeschichte? Im Gegenteil: es gibt mehrere Tausend Kunsthistoriker, und jedes Jahr schreiben sich an unseren Universitäten etwa 200 neue Studenten ein.

Wie ist es möglich, dass ein Land mit gutbesuchten und gutbestückten Museen, mit einer langen Tradition in Bild- und Baukunst, keine Kunsthistoriker produziert hat, die auch ausserhalb ihres eigenen Forschungsgebiets bekannt geworden sind? Auch wer kein Spezialist für französische Kunst des 19. Jahrhunderts ist oder wer kaum etwas weiss von feministischer Kunstgeschichte, kennt den Namen der amerikanischen Kunsthistorikerin Linda Nochlin.

Holländische Kunsthistoriker sind ausserhalb der Niederlanden nur dann in wissenschaftlichen Kreisen bekannt, wenn es um ihre eigenen Forschungsgebiete geht, und das bedeutet in den meisten Fällen: wenn es um *niederländische* Kunst geht.

Dies ist nur die eine Hälfte des Problems, die andere ist, dass Entwicklungen in der Kunstgeschichte im Ausland, vor allem wenn es um neue theoretische Ansätze geht, in den Niederlanden kaum wahrgenommen werden. Und wenn, sind sie nicht verankert in der kunsthistorischen Praxis. Die niederländische Kunstgeschichte ist inmitten der kunsthistorischen Welt eine Insel, zu der die Fähre nur unter holländischer Flagge fährt.

Dies ist der Grund, weshalb der Ulmer Verein in den Niederlanden bislang nur von wenigen Einzelpersonen und in versprengten Publikationen rezipiert worden ist: die Forschungsobjekte des Ulmer Vereins betreffen kaum niederländische Kunst und die angewandte Methode ist anders als die traditionelle, d.h. archivarisch, stilkritisch, materialtechnisch oder ikonologisch. Obwohl Marxismus, New Art History und Gender-Methoden hier und da verarbeitet sind, hat Institutionalisierung in z.B. Fachgruppen, Lehrstühlen, Forschungsprogrammen, Zeitschriften und Arbeitsgruppen nicht stattgefunden. Es blieb bei isolierten Aktivitäten, wie z.B. Anfang der 70er Jahre an der Universität Nimwegen und in den achtziger und neunziger Jahren in Amsterdam. Darüber hinaus führende Ansätze finden Sie in dem von uns herausgegebenen Band *Gesichtspunkte. Kunstgeschichte heute*.<sup>1</sup>

Es gibt natürlich die holländische Sprache, die nicht international verständlich ist. Andererseits ist die holländische Sprache die Muttersprache von etwa 20 Millionen Niederländern und Belgiern. Der Erfolg der niederländischen Literatur in Europa beweist, daß was wirklich gut ist, auch übersetzt wird.

Die Sprache kann nicht die einzige Ursache sein für die heutige, ziemlich isolierte Lage der holländischen Kunstgeschichte. Diese Ursachen liegen in der Vergangenheit.

Wo man in anderen Nationen schon ziemlich früh im 19. Jahrhundert große Nationalmuseen aufbaute, voll mit eigener und fremder Kunst, verkaufte man in Hol-

land bis zum Ende des 19. Jahrhunderts problemlos alte Kunst nach Berlin, München und New York.

Der Ausbau grösserer Sammlungen internationaler Kunst war nicht mehr möglich, man beschränkte sich auf die Konsolidierung von dem was noch übrig war: niederländische Kunst. Weil es von der nationalen Kunst noch so vieles und reiches gab, neigten die niederländischen Kunsthistoriker auch nicht dazu sich auf anderen Gebieten zu spezialisieren – etwa wie es auch in Italien der Fall war und ist. Neuankäufe wurden diesem Besitz angegliedert und betrafen also auch nur holländische Kunst.

Nur in homöopathischen Dosierungen begegnet man in unseren öffentlichen Sammlungen Werken von Tizian, Goya, Cézanne oder Picasso. Gemälde von Delacroix, Ingres, Constable, Turner, Menzel oder Friedrich, geschweige von Leonardo, Rafael und Michelangelo gibt es überhaupt nicht in unseren Museen. Von Michelangelo und Rafael besitzen wir nur je eine Zeichnung.

Im Bereich der modernen Kunst ist die Lage nicht wesentlich anders. Von dem Besitz ausländischer moderner – meist französischer – Kunst, die im 19. Jahrhundert gesammelt worden ist, ist heute nur noch wenig da. Nur die nationale Kunstproduktion des 19. Jahrhunderts – als Vorstufe zu Van Gogh und Mondrian – wie auch die des 20. Jahrhunderts hat man erhaltens- und ankaufswert befunden.

Das grösste Museum für moderne Kunst bei uns, das Stedelijk Museum, besitzt zwar die grösste Sammlung Malewitschs ausserhalb Russlands, aber zum Beispiel nur einen ziemlich kleinen Beuys, weil ja Malewitsch Mondrian gleichkommt und Beuys keine Parallele zur holländischen Kunst aufweist (außerdem wurde es dem damaligen Direktor Sandberg auch sehr preiswert angeboten).

Kein Museum bei uns bietet eine einigermaßen umfassende Übersicht der historischen wie auch der heutigen Avantgarde. Wenn jemand uns fragen würde, warum man in den Niederlanden Museen für moderne Kunst besuchen sollte und welche, ist die Antwort: wegen der hervorragenden Mondriansammlung in Den Haag, der Van Goghsammlung in Amsterdam und der De Stijlsammlung im Museum Kröller-Müller.

Das Angebot internationaler moderner Kunst bildet ein Konglomerat aus Zufall, Geschenken und persönlichen Vorlieben von Museumdirektoren.

Im Vergleich zu anderen europäischen Ländern wurde die holländische Kunstgeschichte erst spät Universitätsfach, und zwar 1907 in Utrecht mit Willem Vogelsang. Die Ausbildung junger Kunsthistoriker war stark auf den Beruf im Museum zugeschnitten, wie auch die Besetzung der Lehrstühle immer wieder Personen aus der musealen oder denkmalpflegerischen Welt galt. Die junge Kunsthistoriker wurden ausgebildet für das Museum oder die Denkmalpflege, die wiederum fast nur zur holländischen Kunst beschränkt waren. Was gefragt wurde – und bis heute noch immer geschätzt wird – ist Kennerschaft, verbunden mit den Archiven, dem Kunsthandel und dem Auktionswesen, und mit dem RKD, Staatsarchiv für kunsthistorische Dokumentation in Den Haag.

Von Anfang an ist also die holländische Kunstgeschichte in einen engen Rahmen eingebettet gewesen. Obwohl schon längst die meisten jungen Doktoranden nicht in Museen oder im Auktionswesen arbeiten, ist die Ausbildung noch immer von dieser traditionellen Ausrichtung geprägt.

Außerdem wird heutzutage die Tagesordnung der Museen gesteuert von Interessen, die mit Forschung recht wenig zu tun haben: Neubauten und Blockbuster-Aus-

stellungen müssen Besucher anziehen. Die Aktivität des Museumstabes zielt auf die Aufrechterhaltung der musealen Struktur mit Konservierung, Katalogisierung und Ausstellungen. Die Museen brauchen also umso mehr die Hilfe der akademischen kunsthistorischen Fachgruppen für wissenschaftliche Forschung, weil sie selbst dafür kaum Zeit haben. Ihrerseits sind die Fachgruppen froh, daß sie mit den Museen in engem Kontakt stehen, weil sie auf diese Weise ihren Studenten, praktische Erfahrungen durch Volontariate und womöglich Anstellungen vermitteln können.

Die Orientierung auf holländische Kunst bestimmt somit die kunsthistorische Forschung. Von den heutigen 17 Ordinarien für Kunstgeschichte beschäftigen sich nur drei mit nicht-holländischer Kunst und das heisst bei uns alte italienische Kunst.

In einer bibliographischen Übersicht über fünf Jahre niederländische kunsthistorische Forschung der Periode 1550-1750 kam Eric Jan Sluijter im Oktober 1998 zu dem Schluß: »Niederländer beschäftigen sich mit niederländischer Kunst. Angesichts der Sammlungen, ihrem Reichtum und der Qualität des Materials und des relativ leichten Zugang zu den Quellen, ist das selbstverständlich. (...) Mit Ausnahme der italienischen Kunst, fehlt ausländische Kunst fast ganz, wobei sich das außerordentliche Phänomen ergibt, daß eben alle süd-niederländische Kunst seit der Trennung in nördliche und südliche Niederlande im Jahr 1585 völlig abwesend ist. Vorbehaltlos respektiert man jene Grenzen, die von der Geschichte gezogen worden sind. Fast alles was seit 1585 in den südniederländischen Städten gemacht worden ist, wird den Belgiern (und Amerikanern, Engländern und Deutschen) überlassen.

Wenn man die Liste nach Malernamen durchgeht, realisiert man erschüttert, daß Rubens und Van Dyck fehlen. Wenn man die Interessen der niederländischen Kunsthistoriker als Maßstab nimmt, scheint es, als ob ein eiserner Vorhang uns seit dem 16. Jahrhundert von Antwerpen trennt.«<sup>2</sup>

Im Vorangehenden haben wir die Lage der kunsthistorischen Forschung und die Institutionalisierung der Kunstgeschichte behandelt. Wie steht es mit dem Unterricht an den Universitäten?

In den ersten Semestern wird den Studenten ein allgemeiner internationaler Überblick angeboten wie auch eine methodologische Einführung. In den höheren Semestern mit Praktikum und Magisterarbeit, wird jedoch unwillkürlich wieder in die vertrauten Bahnen zurückgekehrt, weil das Praktikum meist in den Museen, im Kunsthandel und RKD gemacht wird und die Magisterarbeiten sich diesen Themen anschliessen. Nur im Bereich Moderne Kunst sieht es anders aus, weil die moderne Kunst ja international ist.

Auf Erden gibt es in den Tiefen der Ozeane und in der Dämmerung des Dschungels noch immer Tiere, die sich seit Millionen von Jahren nicht geändert haben. Kunsthistoriker wird es immer geben, es ist eine Gattung die es im Dunkeln lange aushält. Als findige Kunsthistorikerinnen werden wir jetzt einige Zukunftsbilder an die Wand projizieren. Wir beziehen uns auf die uns bekannte Lage und gehen davon aus, daß es in Deutschland so viel anders nicht sein wird.

Bleibt es in den nächsten Jahren wie es immer war (Curriculum und Forschung), dann gibt es unserer Meinung nach zwei dunkle Szenarien. Der große Unterschied

zwischen den dunklen und den hellen Szenarien ist, daß in den beiden ersten von uns dargestellten Beispielen *nichts* getan wird. Dagegen haben die verantwortlichen Kunsthistoriker in den letzten vier Beispielen auf Grund ihrer Vorstellungen wie eine neue Kunstgeschichte aussehen könnte und aussehen muss, will die Kunstgeschichte an den Universitäten eine Zukunft haben, selbst *aktiv* eingegriffen.

A. *Immortelle*. Innerhalb der Geisteswissenschaften hat die Kunstgeschichte keinen Sonderstatus, weil das Fach kaum über die Schranken der eigenen Reihen eine Ausstrahlung hat. Die Fakultäten sind nicht geneigt, Gelder für neue Entwicklungen locker zu machen, auch weil die Studentenzahlen im Vergleich zu anderen Ausbildungsfächern (Geschichte, Kommunikationswissenschaften) zurückbleiben. Freie Stellen werden gar nicht oder nur spärlich neubesetzt.

Die traditionelle Ausbildung wird immer schmaler und die Studenten haben kaum die Wahl verschiedener Fachrichtungen. Als Folge dieses Ausdorrens, sind Studenten und Doktoranden angewiesen auf Ausbildungen außerhalb der Universität, wie das bei uns im Bereich der Restaurierung schon der Fall ist. In diesem Moment spüren wir einen Trend, daß Studenten nicht satt werden von dem was den im kunsthistorischen Seminar angeboten wird. Sie naschen bei Philosophie, allgemeiner Literaturwissenschaft, Medienstudien und Anthropologie.

Die wackelige Basis innerhalb der Universitäten kann zu einer zunehmenden Isolierung der akademischen Kunstgeschichte führen, deren Absolventen vom wissenschaftlichen Diskurs immer mehr ausgeschlossen werden, weil sie zahlenmässig eine *quantité négligeable* geworden sind.

B. *Chemische Hochzeit*. In den Niederlanden werden im Moment nicht nur die verschiedenen geisteswissenschaftlichen Fakultäten in einer Riesenfakultät zusammengebracht, sondern auch Fachgruppen zu Clustern zusammengefasst. So geschehen in Amsterdam, Utrecht und Groningen. Das wirkt sich nicht nur im Personalbereich negativ aus, sondern auch was das Curriculum betrifft.

Sparmaßnahmen können zu Angeboten führen, die zwar Arbeit schaffen für sonst arbeitslose Germanisten, Theaterwissenschaftler und Kunsthistoriker, die aber die Studenten abspesen mit Themen wie ›Kultur der Weimarerrepublik‹ oder ›Die Sechziger Jahre‹.

Methode und Fachwissen werden nur am Rande angeboten, die StudentInnen sitzen ja immer zusammen mit KommilitonInnen aus anderen Fachbereichen. Die Aufhebung der Fachgrenzen wird meist verkauft als ›interdisziplinäre Studien‹. Es sind jedoch eher multi-disziplinäre Studien, und von dem versprochenen Gold, das aus dieser Mischung hervorgehen würde, haben wir beide jedenfalls noch nie etwas gesehen.

Dies waren die dunklen Szenarien. Wir können uns jedoch auch eine andere, sonnigere Zukunft vorstellen. Beispielsweise Fachgruppen, Studiengänge und Forschungsgemeinschaften, die strukturiert sind wie folgt:

1. *Visuelle Kulturstudien*. Kunstgeschichte wird ein unentbehrlicher Teil eines Studienganges, in der bildende Kunst, Film, Fernsehen, Fotografie und neue Medien eingebettet sind. Unterschiede zwischen ›High‹ und ›Low‹ sind Teil der Fragestellungen, weil High und Low einander bestimmen. Hier arbeiten WissenschaftlerIn-

nen zusammen, die sich mit visuellen Medien beschäftigen, ihren Produkten und dem was sie repräsentieren. Kunstgeschichte wird nicht bis zur Unkenntlichkeit aufgelöst in einer geisteswissenschaftlichen Suppe, sondern bietet Wissen, Methode und Fragestellungen an, die für die Forschung auf dem Gebiet der visuellen Kultur notwendig sind. Andererseits profitiert die Kunstgeschichte von Erkenntnissen, die in den anderen ›visual studies‹ entwickelt worden sind.

2. *Materielle Kulturstudien.* In jeder menschlichen Kultur spielen Artefakte eine wichtige Rolle. ArchäologInnen und AnthropologInnen befragen zusammen mit KunsthistorikerInnen Artefakte, seien es religiöse Objekte, Kunstwerke, Kunstgewerbe oder Arbeitsgeräte. Zwischen ›Visuelle Kulturstudien‹ und ›Materielle Kulturstudien‹ gibt es keine wesentlichen Unterschiede. Die visuellen Kulturstudien beschäftigen sich mit Vorstellungen, die zweidimensional sind und eng mit der allgemeinen, aktuellen Bildproduktion (Medien, Werbung, Internet usw.) zusammenhängen. Die materiellen Kulturstudien jedoch befassen sich mit haptischen Objekten wie auch Architektur und Stadtplanung und haben vielleicht mehr als die ›Visuelle Kulturstudien‹ die Vergangenheit als Forschungsgebiet. Idealerweise könnte eine einzige Fachgruppe –wenn nicht eine Fakultät – diese beiden Seiten in sich vereinen.

3. *Wissenschaft der Weltkunst.* Ausgangspunkt ist hier die Forschung der Kunst und Architektur, wie auch deren Theorie der verschiedenen Weltkulturen, ›World Art Studies‹. Bis jetzt verlief der Zugang zu den verschiedenen Weltkulturen zum Beispiel Chinas, Indiens oder Afrikas, vor allem über die Sprache. Die philologische Methode jedoch bietet kaum Ansätze für eine gezielte Forschung der *materiellen* Welt. Andererseits interessieren sich die AnthropologInnen zwar für die Kultur Asiens usw., betrachten Kunstwerke jedoch, wenn überhaupt, nur als Teil einer grösseren sozialen Welt. Die Geschichte der kulturellen Objekte reizt die AnthropologInnen kaum, weil sie ja mit aktuellen Daten arbeiten. Es gibt Unmengen an Keramik, Textilien, Gemälde, Skulpturen, Gebäude, Möbel, Photos usw., die, weil sie weder sprachlich sind noch zu den aktuellen Verhaltensmuster gehören, nicht angemessen erforscht werden.

Es geht nicht darum, die aussereuropäischen kulturellen Produkte als ›Kunst‹ anzuerkennen, sondern darum, die Expertise und Methode, die wir bis jetzt nur für unsere ›eigene‹ Kunst verwendet haben, auch der Kunst außerhalb Europas und Nord-Amerikas zur Verfügung zu stellen, vor allem wenn es um deren ältere Kunst geht – bevor es zu spät ist. Diese Art von Kunstgeschichte, betrieben von Historiens de l'Art-sans-Frontières kann gar nicht *BASIC* genug sein.

4. *Kulturwissenschaft.* Kultur wird hier aufgefasst als kulturelles Verhalten von Individuen. Die Art und Weise wie Menschen Kunst produzieren, vermitteln und rezipieren ist das Objekt der Forschung. Diese basiert auf soziologischen, ökonomischen und historischen Fragestellungen.

Das Kunstprodukt an sich ist kein Ausgangspunkt. Es ist auch nicht entscheidend, ob es hier um Romane, Dramen oder Gemälde geht. Entscheidend ist die ›Kunstwelt‹, in der der Künstler, das Kunstwerk, die vermittelnde Institutionen wie Verlage, Museen oder Theater und das Publikum auftreten.

Kunstgeschichte hat unserer Meinung nach nur eine Zukunft, wenn sie sich inmitten der Geistes- und Sozialwissenschaften neu verortet. Diese neue Stellung und, so hoffen wir, auch Ausstrahlung, wird nicht nur Nutzen abwerfen für die Kunstgeschichte an sich, sondern die Schwesternwissenschaften bereichern mit eben jenen Arbeitsweisen und Methoden, welche die Kunstgeschichte ausgearbeitet hat: Stilistik, Form- und Inhaltstudien, Kunsttheorie, Quellenstudien, Kunst und Gesellschaft, Ikonologie, wie auch Material- und Werkstattforschung.

#### Anmerkungen

- 1 Erschienen im Reimerverlag 1995.
- 2 Vgl. *Kunsthistorici* 199, S. 3-4.