

Christoph Danelzik-Brüggemann, Gottfried Kerscher

Kunstgeschichte im neuen Jahrtausend

Ein Gespräch mit Christian Freigang (Göttingen), Klaus Herding (Frankfurt/M.), Andreas Köstler (Bochum), Birgit Richard (Frankfurt/M.), Viktoria Schmidt-Linsenhoff (Trier), Kerstin Thomas (Frankfurt/M.), Willi Winkler (Hamburg)
Frankfurt am Main, 14. November 1999

Kunstgeschichte und Öffentlichkeit

Gottfried Kerscher: Kaum ein Mensch ist von der Kunstgeschichte nicht tangiert, sei es durch einen Führer, eine kommentierte Besichtigung eines Bauwerks bzw. einer Sammlung oder dem Besuch eines kulturell bedeutenden Objekts. Dennoch scheint die Außenwirkung der Kunstgeschichte, ihre Rolle in der Öffentlichkeit immer stärker nachzulassen. Auch die Presse ist zu diesem Interview, wiewohl eingeladen, nicht erschienen.

Christian Freigang: Was in einer großen, politisch meinungsbildenden Öffentlichkeit und was im Sektor der Kunstgeschichte passiert, driften auseinander. In diesem geschieht sehr viel. In dem uns vorliegenden Text von Horst Bredekamp¹ werden der Ausstellungssektor, der Buchsektor usw. ganz zu Recht dargestellt. Aber es gibt eine große Kluft zu der universitären Kunstgeschichte, die an den Objekten forscht. Diese universitäre, »staubige«, am Objekt haftende Kunstgeschichte entfernt sich immer mehr aus der Öffentlichkeit. Es ist nötig, das Bewußtsein dafür zu haben, daß Geschichtswissenschaft kein absoluter Begriff ist, den es seit den griechischen Zeiten gibt und den es immer weiter geben wird, sondern daß er sich verändert. Ich beziehe mich dabei auf Ernst Troeltsch und dessen Historismusbegriff. Das relativierende historistische Denken verändert sich. Welche Relevanz hat historische Legitimation als solche? Welche Relevanz hat kunsthistorische Legitimation für die Jetzt-Zeit?

Birgit Richard: Ist nicht das am Objekt haftende und das Objekt genau in den Blick nehmende Sehen eine Qualität, die man in anderen Bildwelten gerade gebrauchen kann? Und auf Ihre zweite Aussage bezogen: Die historisierende Legitimation betrifft nicht nur die »klassische« Ausstellung der modernen Kunst. Für eine Ausstellung wie »Netcondition« im ZKM [Zentrum für Kunst und Medientechnologie, Karlsruhe], wo es explizit um ein ganz neues Medium geht, ist gleichfalls der historisierende, aufarbeitende Gestus ganz wichtig, gerade bei den schnellebigen Veränderungen der Netzkunst, die bis jetzt im Ausstellungsgeschäft der Museen nicht auftauchte. Die Netzkunst und ihre Künstler widersetzten sich bisher ganz im Sinne einer klassischen Avantgarde einer Historisierung.

Viktoria Schmidt-Linsenhoff: Das Medieninteresse an der Kunstgeschichte und ihre Medienpräsenz sind stark personenorientiert. Zu der Logik dieser Medienpräsenz gehört es, daß sie personalisiert. Ich habe mit großem Vergnügen gelesen, wie Bredekamp zu dem Clinton-Sex-Skandal im FAZ-Feuilleton mit den zwei Körpern des Königs argumentiert. Hans Belting hilet kürzlich einen Vortrag, der sehr gut besucht war. Es liegt an diesem Starkult, daß die *kritischen berichte* so wenig Attraktivität oder Medienerotik ausstrahlen.

Willi Winkler: Ich war noch nicht am Leben, als Heinrich Wölfflin tätig war. Aber ich glaube nicht, daß die Kunstgeschichte früher populärer war. Sie war immer die Angelegenheit der besseren Stände.

Kerscher: Da gibt es andere Meinungen.

Winkler: So wie Herr Bredekamp, Herr Warnke oder Herr Belting in einer Zeitung, und zwar nicht auf den Geisteswissenschaften, sondern im Feuilleton nochmal erklärt, sagen wir mal nach dem Muster von diesem Bild von Cranach mit dem alten Mann und der jungen Frau, was das Verhältnis von Clinton und Monica Lewinsky war, hätte es das früher nicht gegeben. Wölfflin hätte das nicht gemacht.

Kerscher: Es hat natürlich eine andere Öffentlichkeit gegeben. Zu Panofsky kamen regelmäßig Wissenschaftler aus anderen Gebieten. Das heißt also, daß das Fach eine stärkere Außenwirkung insgesamt hatte.

Winkler: Aber es war nur ein Zehntel der heutigen Studenten.

Kerscher: Ja, das stimmt, aber das Interesse der Öffentlichkeit war dafür größer. Müsste es nicht gerade umgekehrt sein?

Winkler: Von Adorno sagt man auch, daß in der ersten Reihe die Frankfurter Aristokratie saß, weil sie nichts zu tun hatte. Natürlich, das war eine andere Zeit.

Klaus Herding: Das Interesse der Öffentlichkeit an Kunstgeschichte ist heute nicht geringer. Zu den Vorlesungen kommen regelmäßig sehr viele Bürger aus der Stadt. Prominente Kunsthistoriker sind in der Presse laufend zu lesen. Und die Zeitungen sind voll von Artikeln über bildende Kunst und referieren auch getreulich die Meinung von Kunsthistorikern in Ausstellungs- oder Kolloquienberichten. Die Museen haben eine hohe Prominenz. Letzteres muß allerdings nicht notwendig als Zeichen für Güte und Blüte der Kunstgeschichte gelten, denn wenn sich hinter den erneuerten Gebäuden die alten Sammlungen behäbig wie eh und je präsentieren, dann ist das nicht unbedingt ein Zeichen für Aufbruch.

Winkler: Nicht das Interesse an Kunstgeschichte ist groß, sondern an Kunst.

Herding: Aber die Außenwirkung des Faches ist doch größer denn je.

Öffentlichkeit und Ausstellungswesen

Kerscher: In Artikeln zu einer Ausstellung über Rembrandts Selbstbildnisse wundern sich Willibald Sauerländer und Martin Warnke darüber, dass spezifische Fragen der Forschung nicht interessieren, während die Ausstellungen überaus gut besucht waren. Letztlich bringt aber die Forschung die Dinge in Gang.

Andreas Köstler: Ich sehe durchaus, daß durch prominente Namen die Kunstgeschichte in den Feuilletons mindestens so gut vertreten ist wie etwa in den siebziger und achtziger Jahren. Aber die Artikel, um die es geht, beschäftigen sich weniger mit Fragen und Novitäten fachlicher oder methodischer Art. Vielmehr geht es eher um Verkäufliches, Präsentables. Wenn sich die Museen in den neunziger Jahren positiv dargestellt haben, dann weniger über große thematische Ausstellungen im Sinne der siebziger und achtziger Jahre. Es dominiert nun eine Ausstellungsform, die sehr viele, sehr bekannte, sehr berühmte Meisterwerke versammelt, aber in denen es um den wissenschaftlichen Anspruch nicht mehr so gut bestellt ist.

Freigang: Zum Beispiel hat die Ausstellung »Bilder nach Bildern« in Münster 1976 das Medienproblem anhand der Druckgraphik des 16. Jahrhunderts in einer

sehr interessanten didaktischen Weise vermittelt. Ausnahmsweise gelang ähnliches in jüngster Zeit in der Paderborner Ausstellung über Karl den Großen und seine Zeit. Sie bietet interessante Thesen an, die auch wirklich wahrgenommen werden.

Herdig: Was können wir von der Presse erwarten? Eigentlich nicht mehr, als daß sie das gleiche tut wie etwa für die Literaturwissenschaft. Natürlich interessiert sie sich primär für die Literatur und nicht so sehr für die internen Fachdebatten. Ich bestreite auch, daß es heute weniger thematische oder allgemein interessierende Ausstellungen gibt. Schauen wir uns doch nur die gegenwärtige Debatte um die Ausstellungen zum 20. Jahrhundert in Berlin an. Oder die Ausstellung »Innenleben« in Frankfurt, die ein enormer Publikumserfolg war, gleich wie man darüber denkt, und auch in der Presse große Resonanz gefunden hat.

Schmidt-Linsenhoff: »Innenleben« ist ein schönes Beispiel dafür, daß in diesen Ausstellungen eine Popularisierung und eine Trivialisierung stattfindet, die den ursprünglichen Ansatz genau ins Gegenteil verkehrt. »Innenleben« griff Ansätze der feministischen Kritik an der Analogie Interieur/Weiblichkeit auf, wobei jedoch die kritische Intention ausgeblendet wurde. In ähnlicher Weise problematisch sind die an sich begrüßenswerten Ausstellungen zu Künstlerinnen. Man kann die Forderung »vergessene« Künstlerinnen »sichtbar« zu machen, auch in einem antifeministischen Sinn erfüllen – so propagierte etwa die »Frida Kahlo«-Ausstellung in Frankfurt Masochismus und Leidensfähigkeit als Charakteristika von »Frauenkunst«. Es trifft nicht zu, daß die Impulse der kritischen Kunstwissenschaft im Ausstellungsbetrieb ignoriert werden. Die Fragestellungen werden aufgegriffen und ihrer beunruhigenden Inhalte beraubt.

Christoph Danelzik-Brüggemann: In dem Betrieb geht die Sorgfalt der Vorbereitung einer Ausstellung, der Konzeption verloren. Die Umschlagsschnelligkeit der Kultur wird immer größer. Wenn man die Ausstellung »Mehr Licht« in Frankfurt vergleicht mit Werner Hofmanns Ausstellungen zur Kunst um 1800, wird ein Verlust an intellektuellem Esprit spürbar. Solche Essays gibt es heute wegen der Arbeitsbedingungen in den Ausstellungshäusern nur zuweilen, beispielsweise die Hamburger Ausstellung »Rhetorik der Leidenschaft«.

Winkler: Besteht bei diesen Aufklärungsausstellungen nicht das Problem, daß die Aufklärung seit dreißig Jahren ununterbrochen gezeigt wird und jetzt der Fundus leer ist? Wer also wie Werner Hofmann als erster durch den Fluß geht, hat einen Gedanken, der zweite nicht mehr. Außerdem war doch in Frankfurt vor fünf Jahren die Ausstellung »Goethe und die Kunst«, und dann ist alles ausgeschöpft. Es gibt keinen neuen Hackert!

Freigang: Genau dieses Gefühl, daß es ausgeschöpft ist, ist das Grundproblem. Ist die Geschichte ausgeschöpft? Hier liegt die Kluft, diese Vorstellung einer Endzeit, als gäbe es keine Vergangenheit mehr.

Winkler: Da hätten Sie mich aber mißverstanden.

Freigang: Aber damit verbindet sich doch das Bewußtsein, daß es viele Bereiche, Methoden und Herangehensweisen gibt, die zu erforschen und mit denen zu arbeiten nicht mehr lohnt. Vieles aber, was an Universitäten geleistet wird, ist unwahrscheinlich spannend. Das ist viel zu wenig bekannt in der Öffentlichkeit.

Kerstin Thomas: Einerseits beschwert man sich über die Großausstellungen, in die zu den Meisterwerken busseweise Menschen aus ganz Europa hingekarrt werden. Andererseits beschwert man sich über die schnelle Abfolge von Ausstellungen

zeitgenössischer Kunst, die immer wieder neue Trends kreieren. Genau diese beiden Formen von Ausstellung reagieren auf verschiedene Bedürfnisse. Großausstellungen gewährleisten ein bestimmtes Angebot an Grundbildung, die Menschen meiner Generation nicht mehr haben. Diese Form des Studiums, viel zu reisen, zu sehen, vor jedem Original mal gestanden zu haben, ist heutzutage nicht mehr selbstverständlich. Es ist eher eine neue Form der öffentlichen Auseinandersetzung.

Richard: An wen ist diese Grundabdeckung gerichtet? Ich nehme wieder das ZKM als Gegenbeispiel, wo 70% der Besucher laut Aussage von Peter Weibel Jugendliche sind, was ausdrücklich zum Konzept des ZKM gehört. Diese Zielgruppe steht in anderen Museen hinten an. Die benannten großen thematischen Ausstellungen richten sich an eine Generation, die etwas nachholt in ihrer Freizeit, das sie früher in ihrer Ausbildung nicht erfahren hat. Sie sind weniger Ausstellungen, die Jüngere oder Jugendliche in ihrer Thematik ansprechen. Die gehen eher in die, die Sie als trendy bezeichnen würden.

Köstler: Daß es im Feuilleton einen inhaltlichen Wechsel hin zu einer Meisterkunstgeschichte und zu »gängigeren« Ausstellungen gibt, könnte doch institutionell bedingt sein. Für die Hamburger Kunsthalle etwa wurde ein Neubau errichtet, die sonstigen Mittel aber stagnierten. So ist der jetzige Direktor verpflichtet, jedes Jahr eine Ausstellung zu machen, die sich verkauft – was der frühere Direktor nicht mußte. Und dieser institutionelle Zwang führt dazu, daß jedes Jahr entweder Hockney, Picasso oder andere berühmte Namen an ein hoffentlich scharenweise herbeieilendes und zahlendes Publikum verfüttert werden. Wenn das Ganze innerhalb einer insgesamt gestiegenen Anzahl von Ausstellungen aufginge, wäre das nicht weiter schlimm. Es wäre in der Tat das, was Herr Schneede des öfteren verkündet: Man macht kleine Studioausstellungen mit hohem Anspruch, die man über eine Großausstellung finanziert. Ich glaube aber nicht, daß diese Rechnung so aufgeht. Wir haben grundsätzlich eine Tendenz zur Trivialisierung der Ausstellungen. Das muß wiederum Rückwirkungen haben auf die Kunstgeschichte als universitäres Fach, weil wir dann keine Kunsthistoriker brauchen, sondern vor allem Ausstellungsmacher, die ein Thema gut trivialisieren können. So sucht das Ledermuseum in Offenbach keinen Kunsthistoriker mehr, sondern einen Manager mit Marketingerfahrung.

Schmidt-Linsenhoff: Ausstellungen haben, wie es James Clifford nennt, eine narrative Struktur. Man erzählt mit Exponaten Geschichten, die andere Geschichten ausschließen, die mit den gleichen Exponaten auch erzählt werden könnten. Der ökonomische Druck auf die Institution ist keine plausible Erklärung für die Thesenlosigkeit und Spannungslosigkeit der meisten Ausstellungen.

Defizite des Faches

Herdig: Ich sehe mit Vergnügen, daß wir schon längst bei den Defiziten im *Fach* sind und nicht nur bei den Defiziten der Rezeption oder der Presse. Denn wenn es zum Beispiel eine Tendenz zur Trivialisierung der Ausstellungen gibt, dann könnte das auch daran liegen, daß wir vielleicht das Triviale nicht selbst in die Hand nehmen als Untersuchungsgegenstand.

Thomas: Mit der Grundabdeckung meine ich nicht die Aktualisierung eines verlorenen Bildungsideals, sondern den Mut, sich auch dem Trivialen zu stellen. Es

gibt das Bedürfnis nach großen Ausstellungen mit Meisterwerken, und ich frage mich, ob das grundsätzlich schlecht sein soll. Man kann Ausstellungen mit einer breiten Fragestellung durchaus anbieten, wenn darin die kritische Praxis des Kunsthistorikers einfließt.

Herding: Ich möchte mich gegen die Verklärung der Vergangenheit wenden. Die große Ausstellung »Kunst und Gesellschaft« 1971 in Berlin war eine durch und durch thematische, kritische Ausstellung, und doch war sie ganz oberflächlich und papieren. Es gab immer Ausstellungen mit Esprit und andere. »Kunst und Wahn« in Wien, die »Körperinszenierungen« in der Frankfurter Oper oder die Ausstellung zu 1848, hatten durchaus Esprit. Also, das hat sich nicht so sehr verändert. Aber es gibt eine von Außen kommende Notwendigkeit, Kunstgeschichte zu rechtfertigen, und das sollten wir akzeptieren. – Die Debatte Habermas/Sloterdijk ist z.B. von grundsätzlicher Art und könnte die Kunstgeschichte veranlassen, ihr System zu überdenken. Denn es geht da eigentlich um die Aufkündigung der Nachkriegsethik. Es geht um den Widerruf der humanistisch kodierten Zeichen, ganz deutlich ausgesprochen bei Sloterdijk. Das betrifft uns zutiefst. Unsere Phantasie ist fixiert auf Christentum und Antike. Darüber hinaus führt eigentlich nichts. Wenn dieses Pattern aufgekündigt wird, dann bedeutet das, daß wir uns neu zu orientieren haben und ich denke – das heißt nicht, daß ich jetzt Sloterdijk blindlings folge oder Habermas aufkündigen will – diese Debatte zeigt, daß da etwas zum richtigen Moment in Bewegung gekommen ist, was große Konsequenzen für uns hat. Denn auch wenn wir unser Feld erweitern zu einer umfassenden Bildwissenschaft, dann tragen wir doch häufig die alten Fragen heran, die Fragen, die Warburg an die Antike und an das Christentum gerichtet hat, und so fort. Aber einer Bildwelt wie Disneyland oder vielen Videos oder anderem wird man damit gar nicht mehr gerecht. Und das bitte ich zu bedenken, denn wir werden ja im weiteren auch darüber diskutieren, wie und ob wir das Feld der Kunstgeschichte erweitern und verändern sollen, so daß es wieder neuen Anklang in der Gesellschaft findet.

Richard: Was die Aufgabe der humanistischen Patterns in der Sloterdijk-Habermas-Debatte angeht, gibt es in der Kunst Neues. Das seit zwanzig Jahren bestehende Medienkunstfestival »Ars Electronica« in Linz beschäftigte sich in diesem Jahr zum ersten Mal mit Bio- und Gentechnologien. Es gibt Künstler, die das umsetzen, was Sloterdijk angedeutet hat. Sie kreieren nicht nur künstliches Leben in virtuellen Welten, sondern sie überschreiten eine Grenze, die Künstler bis jetzt noch nicht überschritten haben, indem sie Leben gestalten. Eduardo Kac präsentiert diese Eingriffe am Beispiel von Bakterien in Verbindung mit einem künstlich aus einem Bibeltext generierten DNS-Strang.

Desiderata

Danelzik-Brüggemann: Wenn sich, nach Klaus Herding, der Gegenstand der Kunstgeschichte verändert, weil wir in einer neuen Zeit leben, dann muß sich auch die kunstgeschichtliche Arbeit verändern. Einmal in ihrer Forschung, aber auch in ihren Publikationen und Popularisierungen, ob es Ausstellungen sind oder andere Formen. Es müssen neue Formen gefunden werden. Herr Winkler, wie fühlen Sie sich als Nicht-Kunsthistoriker von der Zunft bedient? Stellen Sie sich vor, Sie sind

der Kunde, Sie möchten Kunst erleben in irgendeiner Weise, ob Sie jetzt belehrt oder unterhalten werden wollen oder beides. Und Sie sind zum Teil angewiesen auf die Vermittlung, die zum großen Teil wiederum über Kunsthistoriker und Kunsthistorikerinnen läuft. Sind Sie zufrieden mit den Angeboten, die unsereins Ihnen macht, oder gibt es da Leerstellen?

Winkler: Es gibt den schönen Titel in der deutschen Romantik von Wilhelm Heinrich Wackenroder, »Herzenergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders«. Da marschieren diese beiden Protestanten aus Berlin nach Süddeutschland auf dem Weg nach Italien durch Rothenburg und Nürnberg. Und es geht ihnen das Herz auf. Sie brauchen keine Kunstgeschichte. Sie sehen Riemenschneider und Dürer und die deutsche Kunst, und den Rest holen sie aus sich selber. Das wäre ja das Ideal.

Danelzik-Brüggemann: Ich hatte Sie auch nach Ihrer Zufriedenheit als Kunde gefragt.

Winkler: Mir ist die Kunstgeschichte wie alle Wissenschaft zu scholastisch. Wenn es um die Prosodie bei Stefan George geht, ist es ja genauso furchtbar und unerträglich.

Kerscher: Sie haben sich auch mit der Wirkung von Bildern beschäftigt, beispielsweise in der Kriegsberichterstattung. Nun ist das ein Thema, das eigentlich die Kunstgeschichte interessieren müßte und könnte. Die Frage ist nun die, konnten Sie bei Ihrem Artikel oder bei Ihren Recherchen von der Kunstgeschichte profitieren?

Winkler: Nein! Vielleicht, weil es nichts dazu gibt. Weil wir jetzt vom Krieg, von den Medien und vom Fernsehen reden: Es gab in den zwanziger Jahren die Prolet- und die Agitprop-Kunst, John Heartfield und George Grosz, also die »Stützen der Gesellschaft« und »Tiere sehen dich an«. Und die Leute sind damals ins Gefängnis gegangen oder mußten 1933 emigrieren. Es war gefährlich, die Armee, die Kirche und den Staat anzugreifen. Heute ist es ungefährlich, aber es wird nicht getan. Es hat kein Mensch die Bildvorgabe im zweiten Golfkrieg 1991 bezweifelt, und es hat sie 1999 wieder niemand bezweifelt. Mein Lieblingsbeispiel ist diese Aufnahme aus dem Pressezentrum der Nato in Brüssel bei den täglichen Pressekonferenzen. An dem Tag, von dem ich spreche, haben die Alliierten einen Bus bombardiert und 68 Menschen kaltgemacht. Bei der Pressekonferenz hatten sie immer diese schöne Stabskarte mit den Zielorten hinten, und es stand ungelogen an dieser Tafel »another good day«. Ich habe nirgends einen Kommentar dazu gesehen, obwohl es im Fernsehen jeder sehen konnte. Aber das, was in den zwanziger und Anfang der dreißiger Jahre in Deutschland möglich war, diese antimilitärische Haltung, die Infragestellung der Aufrüstung usw. – und was heute Gratismut wäre –, existiert überhaupt nicht. Auch das hat in einem Nebensinn mit der Rezeption von Kunst zu tun. Solche Bilder werden in gewisser Weise zu Kunst, sobald sie gefiltert werden durch die Videos oder das Fernsehen.

Kerscher: Vorläufig genügt mir jetzt erstmal Ihr Nein. Also, daß Sie von der Kunstgeschichte nicht bedient worden sind und eine gewisse Forderung stellen.

Freigang: Gerade wurde von »Kunde« gesprochen. Also, Herr Winkler als Kunde und die Kunsthistoriker als Verkäufer. Eigentlich habe ich immer die universitäre Forschung so begriffen, daß sie bewußt Gegenmodelle entwickelt, sich zumindest unabhängig von anderen Entwicklungen begreifen muß. Man kann Bedürfnisse aus der Gesellschaft wahrnehmen und verarbeiten, aber muß sich bewußt sein, daß

es zwei getrennte Dinge sind. Es wird gesagt, die Professoren tun nichts, die Studenten tun auch nichts, die studieren zu lange usw. Woher kommt das denn? Das kommt nämlich komischerweise nicht von der Seite der Betroffenen, also den Museen, den Denkmalämtern, dem Kulturmanagement usw., zu diesen Einrichtungen ist das Verhältnis ganz gut. Das kommt von anderen Institutionen, die die Institution Universität beeinträchtigen wollen. Forschung ist nicht in ein Verhältnis von Dienstleistung und Konsum hineinzuzwängen.

Schmidt-Linsenhoff: Etienne Balibar, Gayatri Spivak und Masao Miyoshi haben in dem »Documenta X«-Buch den veränderten Rahmen unserer Arbeit im Zeichen der Globalisierungsprozesse beschrieben. Miyoshi fragt, sind Künstler und ihre Interpreten Angestellte der Transnationalen Konzerne [TNK]? Durch die wachsende Bedeutung der Unterhaltungsindustrie und der Neuen Medien haben sich auch die Positionen einer kritischen Kunstwissenschaft verschoben. In den siebziger Jahren ging es darum, einen idealistischen Kunstbegriff durch den Nachweis der sozialen Kontexte und Interessen der Künste zu »entlarven«. Heute – scheint es – geht es darum, im Rückgriff auf die Autonomie der Kunst ihre Besonderheit gegen Vermarktung und Trivialisierung zu verteidigen. Der früher konservative Charakter eines autonomen Kunstbegriffs hat sich in dem neuen Kontext der TNKS ins Gegenteil verkehrt. Er ist heute eine Bastion gegen die »Bilderflut«.

Richard: In der Netzkunst gibt es Strategien, die nicht diesem konservativen Zug zurück zu ihrer traditionellen Rolle folgen, bzw. eine Rolle aus den späten 1960er Jahren wieder aufgreifen. Es gibt viele Künstlergruppen im Bereich der Medien, in denen es überhaupt nicht mehr um das Künstlergenie geht, sondern um die schon aufgrund technischer Bedingungen notwendige Arbeit in Teams. Ein paar Beispiele sind *Knowbotic Research* für die interaktive Medienkunst, *rtmark* oder *etoy* für die künstlerischen Netzaktivisten, die sich als Kooperativen präsentieren und die Positionen globaler Firmen durch ihre Verdoppelung im Netz in Frage stellen. Neu ist hierbei vor allem die Rückkehr zu einem politischen Engagement der Kunst, die versucht, in den Alltag einzugreifen und auch die realen Konsequenzen tragen muß (man vergleiche hierzu den Fall *etoy* vs. *eToys*).

Schmidt-Linsenhoff: Welche Möglichkeiten hat die kritische Kunstwissenschaft, auf die veränderten Rahmenbedingungen zu reagieren? Mir fällt auf, daß viele Werte, die die Postmoderne relativiert oder verabschiedet hatte, heute reaktiviert werden: starke Subjekte, männlicher Geniekult, die Autonomie des Ästhetischen und die Ewigkeit des Werkes, das sich der flüchtigen Bilderflut widersetzt. Es muß andere Möglichkeiten geben, auf den Uniformierungsprozeß der Globalisierung zu reagieren.

Winkler: Zur Documenta 1972 war ein Plakat auf dem Dach des Hauptgebäudes angebracht mit einem Spruchband »Kunst ist überflüssig«. Zu jener Zeit ist Beuys aus der Kunst ausgetreten und hat die Volks-Universität eröffnet. Aber das ist spurlos verschwunden, davon ist nichts mehr übrig; von diesem ironischen Umgang mit Kunst, oder von diesem distanzierten – wir können auch sagen wissenschaftlichen –, daß man sich fragt, was man da eigentlich tut. Heute passiert alles zweifellos.

Freigang: Ich möchte auf Tendenzen hinweisen, die schon seit zwanzig Jahren existieren, die zum Beispiel Hans Belting 1984 in »Ende der Kunstgeschichte« einforderte; Kunst und Geschichte zusammenzubringen, um auch Kunstgeschichte und

Leben wieder zusammenzubringen. Transdisziplinäre Ansätze, die ja ungemein fruchtbar sind, führen aber paradoxerweise in eine Spezialisierung. Gleichwohl müßte diese Kooperation der Fächer im Prinzip der richtige Weg sein. Wie stellen wir die Beziehung zwischen Kunstgeschichte und Leben wieder her?

Herding: Gernot Böhme vertrat kürzlich in der »Zeit« die These, daß die Wissenschaft eigentlich antizyklisch verfahren muß. Bildungspolitik und Wissenschaft sollen das fördern, was nicht gerade im manifesten Trend der Entwicklung liegt. Das muß aber nicht unbedingt ein konservatives Roll-Back sein. Ich bin dafür, daß man in verstärktem Maß die Formanalyse betreibt, erweitert um revidierte Zeichencodes und vieles andere. Eigentlich ist das unsere Kompetenz in der Kunstgeschichte. Das andere ziehen wir uns von außen heran – das machen die Historiker und andere vielleicht besser. Ich plädiere schon dafür, daß wir das, was die eigentliche Qualität bildender Kunst ausmacht, wirklich wieder stärker in den Mittelpunkt rücken, sonst könnte es sehr, sehr modisch werden, was wir tun.

Richard: Wir sprachen bereits vom Trivialen. Ich möchte für die Akzeptanz des Trivialen als gleichwertiges Gebiet neben der Kunst plädieren. Ich sehe dieses nicht als momentanes modisches Randgebiet. Es geht um die Einbeziehung von Formen von Alltagskreativität, zum Beispiel von Jugendkulturen. Bei ihrer Untersuchung stellt die Kunstgeschichte sehr wichtige Instrumentarien zur Verfügung. Bis jetzt fehlt gerade dieser werkimmanente Ansatz, sich mit ästhetischen Produkten auseinanderzusetzen, in den Forschungen von der anderen Seite, seien es Cultural Studies oder andere soziologische Forschung. Ich plädiere für die Ausdehnung der kunsttheoretischen Gegenstandsfelder, ohne eine hierarchische Unterscheidung zwischen high und low und gleichzeitig für die Erweiterung der Methoden. Wenn man neue Gegenstandsfelder hinzunimmt, wie Jugendkulturen oder wie Medien, dann ist es klar, daß man andere Methoden hinzunehmen muß.

Schmidt-Linsenhoff: Die Erweiterung des Gegenstandsbereiches – Werbung, triviale Bildwelten – hat stattgefunden. In den meisten Instituten werden diese Bereiche in die Lehre einbezogen. Ein Problem scheint mir eher eine spezifische Methode zu sein, mit diesen Bildern umzugehen – und zwar anders, als es Soziologen und Medienwissenschaftler tun. Martin Warnke ist der Auffassung, daß die Methoden der Kunstgeschichte, deren historische Gegenstände nur zum Teil dem Autonomiebegriff der Avantgarden des 20. Jahrhunderts entsprechen, auf die »angewandten« Medienkünste der Gegenwart übertragbar seien. Das glaube ich nicht.

Kerscher: Seit den siebziger Jahren werden Themen wie Werbung etc. bearbeitet. Genügt de facto, was wir machen? Ich meine, nein. Wir haben die August-Nummer der Kunstchronik ausgewertet und festgestellt, daß etwa zwei Prozent der Arbeiten, der abgeschlossenen und der angefangenen Dissertationen, sich tatsächlich mit dieser neuen Medienwelt beschäftigen, und das ist eindeutig zu wenig.

Herding: Das Triviale selbst in die Hand nehmen. Willibald Sauerländer schreibt in der Süddeutschen Zeitung vom 6./7.11.1999 über Museen: »Sollen Museen etwa Disneyland für die Zerstreung in der Freizeit sein?« Das ist immer noch negativ konnotiert. Ich möchte dagegenhalten: Ja – insofern wir diese Problematik selbst thematisieren, etwa Ausstellungen über Trivialkunst machen, mit dem ganzen Fundus an Alltagszeichen. Aber dazu bedarf es einer Revision, denn mit Kreuz und Merkurstab erreichen wir diese Bildwelten nicht mehr. Dann ist es durchaus sinnvoll, so etwas auch ins Museum zu tragen und ebenso in der Lehre solche Freizeit-

welten zu behandeln, etwa die Expo 2000 oder den Lernpark in Jena. Man muß solche Bildwelten kritisch befragen und vor allem auch das emotionale Bedürfnis, das ihnen zugrundeliegt, aufgreifen. Sie werden sonst unkritisch genutzt und sofort kommerzialisiert, wenn wir nicht darauf einsteigen. Wir drücken uns um diese Frage der Emotionsanalysen, der Emotionsgeschichte, ein wenig herum, es sei denn, in der unmittelbaren Form der Empathie, also der Einfühlung. Sauerländer hat einmal vom »Faulbett der Einfühlung« gesprochen. Bei den jetzigen Studenten sehe ich durchaus die Bereitschaft, sich zu fragen: Was passiert eigentlich zwischen mir selbst, dem Künstler und dem Produkt, gleichgültig, ob es ein traditionelles Tafelbild ist oder ein Video? Wodurch kommt es, daß mich das eine anspricht und das andere kalt läßt? Deswegen treiben wir Werbungsanalyse oder Filmanalyse.

Köstler: Wir sprechen gerne von unseren eingeführten Methoden wie der Formanalyse und sagen, das Eigene, die positiven Leistungen der Kunstgeschichte müßten bewahrt und stärker herausgestellt werden. Aber wie sieht die Praxis aus? Wenn etwa Martin Warnke sagt, wir hätten unsere Analysefähigkeiten an der alten Kunst entwickelt, die jetzt ihre Fortsetzung in der Trivialkunst gefunden habe, dann wundere mich, daß man KollegInnen, die mit den Mitteln der traditionellen Kunstgeschichte an, sagen wir: Fotos französischer Präsidenten herangegangen sind, noch vor kurzem hat fachlich nicht überleben lassen. M.E. wird hier wohlfeil etwas gefordert, was man längst verschlafen hat. Und wenn Horst Bredekamp anmerkt, die Kunstgeschichte habe längst den Pictorial Turn vollzogen – eingelöst finde ich ihn noch lange nicht, sonst hätte die Kunstgeschichte nicht längst die Lufthoheit über die geisteswissenschaftlichen Stammtische verloren. Man findet sich sehr schnell zurückgeworfen auf unser Methodenset, wie wir es spätestens seit Mitte der Achtziger in den Einführungsbänden, fast schon petrifiziert vorfinden, unsere Kommode mit den fünf oder sechs Schubladen von der Rezeptionsästhetik bis zur Hermeneutik, aber ohne Auswirkungen auf die Praxis. Wenn es uns aber nicht gelingt, uns in der Öffentlichkeit angemessen zu repräsentieren, wird uns irgendwann einmal der institutionelle Boden entzogen, zugunsten der Medienhochschulen und anderer Fächer.

Herdning: Man sollte nicht blindlings Interdisziplinarität immer uferloser fordern, sondern den Bruch im Fach, die Auflehnung im Fach stärker betreiben. Formanalyse verstehe ich in dem Sinn einer weisen Selbstbeschränkung, die das im Auge hat, was auch Warburg gefordert hat, den Verbund mit anderen Fächern, also keine Rückkehr zur Falten-Kunstgeschichte. Aber die Kunsthistoriker können deutlicher nachweisen aus ihrem Erfahrungsschatz, warum zum Beispiel Bilder lügen. Auch dazu ein Beispiel: ein Historiker bat mich einmal um ein Bild aus der Französischen Revolution, das die Vermählung eines Paares vor einem Altar darstellte. Ich habe es ihm geschickt und dazu geschrieben, Vorsicht, es kann sein, daß das Bild lügt. Es kann sein, daß dem Paar kein Hochzeitskranz überreicht wird, sondern daß das ein Staatssymbol ist. Es kann sein, daß dieses Krönungsbild eine Staatsallegorie ist und gar nicht die reale Situation abbildet. Dann bekam ich das Buch, und da las ich: Krönung eines Paares, Anmerkung: es könnte sein, daß dieses Bild gar nicht die wirklichen Tatsachen widerspiegelt, sondern und so fort. Genau, was ich in dem Brief geschrieben hatte. Das war ein Historiker. Das soll nun nicht Zukunftskonkurrenz schüren, aber doch zeigen, daß man in anderen Fächern darüber zuweilen gar nicht nachdenkt, und das habe ich auch in den »1848«-Ausstellungen bemerkt. Historiker neh-

men Bildbelege als Fakten, die Frage, warum Bilder lügen oder warum Fotografien lügen, können nur kritische Kunsthistoriker beantworten.

Winkler: Weil ich auf der Interdisziplinarität rumgeharrt habe, habe ich einen wunderbaren Text mitgebracht. Kennt jemand von Ihnen den Dichter Josef Weinheber? Er ist ein relativ bedeutender Dithyrambiker dieses Jahrhunderts, hat aber den Schönheitsfehler, daß er Hymnen auf Hitler geschrieben hat. Später, als die Amerikaner in Österreich einmarschierten, 1945, hat er sich umgebracht. Im Jahr 1937 hat er einen Kalender bedichtet. Dieser Kalender bestand aus schönen Bildern. Ein Bild zeigte das berühmte Selbstbildnis von Dürer, mit den Locken, Alte Pinakothek in München. Ich zitiere ein paar Zeilen²: »Von meiner Stirne geht das deutsche Licht./ Die Schläfenfurche Traum und Grübeln spricht./ Durchsichtig fast, der Braue ferner Schwung/ nennt heilig unsre Überlieferung./ Das treue Aug erfäßt die reiche Welt,/ nichts ist so klein, es werde wohlbestellt./ Von meinen Locken geht ein Leuchten still./ sie sind des Christus, wo er deutsch sein will./ Die Nase, südlich schmal und streng geführt./ gibt Maß und läßt der Form, was ihr gebührt./ Im Schnurrbart lebt das Volk nach seiner Art: [...] Als meines Volkes gültige Gestalt,/ für alle da, so hab ich mich gemalt./ Euch völlig zugewandt ist mein Gesicht./ Wend't ihr euch ab von ihm, so seid ihr nicht.« Das ist doch ganz interessant, Dürer als Hitler. Es gibt noch Anwendungen in der Kunstgeschichte, auch ein hunderttausendfach reproduziertes Bild wie das von Dürer, das am Anfang der Selbstbildnisse steht. Mir fällt ein Satz von Rilke ein, zum achäischen Torso des Apollo; auch da diese Kunstbetrachtung, wo das Bild zu einem spricht. Nur hat das Rilke zwanzig Jahre vorher geschrieben, der war damals schon weiter. Man kann was machen, und das Material ist da. Die Kunstgeschichte hätte genug zu tun.

Kompetenz und politisches Engagement

Kerscher: Wenn es denn um die Kompetenz geht, beispielsweise auch die Technobilder zu verstehen, sprich die Neuen Medien, dann sind wir zwar auf der einen Seite kompetent. Auf der anderen Seite treten wir aber – da sage ich absichtlich wir – nirgendwo in Erscheinung. Um einige Beispiele zu nennen: Mahnmaldiskussion, wo waren die Kunsthistoriker? Ein Mitarbeiter eines Frankfurter Feuilletons hat mir neulich zu erkennen gegeben, daß es im Hinblick auf die Bilder der Wehrmachtausstellung im Moment keinen kompetenten Gesprächspartner gebe. Bei wichtigen Themen wie Mahnmaldiskussion, Kriegsberichterstattung und Wehrmachtausstellung wird die Kompetenz des Faches in der Öffentlichkeit nicht deutlich.

Herding: Hans Mittig ist seit Jahren in dem Mahnmalkomitee in Berlin und hat sich da ständig eingemischt. Mehr als in diesen Sitzungen ständig präsent zu sein und dazu Stellung zu nehmen, diese ganzen Auseinandersetzungen mitzuführen, mehr kann man eigentlich gar nicht tun. Ich glaube nicht, daß er der einzige Kunsthistoriker war, aber jedenfalls ist er einer, der dort gekämpft hat.

Kerscher: Er ist aber in der öffentlichen Diskussion jedenfalls nicht in Erscheinung getreten. Herr Winkler – müssen Journalisten auf dem Gebiet Kunstgeschichte/ Öffentlichkeit die Rolle der Kunstgeschichte mit übernehmen?

Winkler: Es ist ein Vorwurf an die Journalisten, daß sie sich genauso wie die Richter für alles kompetent wähnen. Richter müssen befinden, ob der Flughafen er-

weitert wird, und sie haben zu entscheiden über das Reinheitsgebot für bayerisches Bier. Mit den Journalisten ist es so ähnlich. Das kommt aber daher, daß man ihnen eine gewisse technische Fertigkeit zutraut. Und Kompetenz stört da eher, weil Fakten bremsen. Die Kunstgeschichte ist unentbehrlich. Ich fände es traurig, wenn man, sich selber neu definierend, einem »Weibel-Kult« folgen wollte; es muß flimmern, dann ist es Kunst. Und Gotik, das war mal, das haben Sie vor zwei Generationen gemacht, das machen Sie jetzt nicht mehr. Es sollte andersherum sein. Ein Experte für mittelalterliche Tafelbilder versteht sehr wohl etwas vom Fernsehen. Ich gebe also über die Wehrmachts-Ausstellung hinaus ein anderes triviales Beispiel. Vor sechs Jahren etwa gab es einen Film, aus dem man unter Strafandrohung nicht ungerührt kommen durfte, und der hieß »Schindlers Liste«. In einer Szene dieses Films werden Juden in die Gaskammer geführt. Der Zuschauer weiß, jetzt drehen sie auf, jetzt kommt das Gas, jetzt wird den Juden vorgemacht, sie müßten sich vorher duschen. Er weiß es, weil er fünfzig Jahre lang gehört hat, wie das funktioniert hat mit dem Zyklon B. Und was passiert in diesem Film? Es kommt Wasser raus. Steven Spielberg ist es gelungen, dem Holocaust ein Happy End zu geben. Also, ich wundere mich immer noch, daß es da keinen Aufschrei gab. Aber so etwas kann die Kunstgeschichte erklären, hier könnte sie weiterhelfen.

Schmidt-Linsenhoff: Ich habe 1983 einen Beitrag zu den Greuel-Fotos von Wehrmachtssoldaten veröffentlicht, in dem ich sie nicht als historische Dokumente, sondern in ihrer psychosozialen Funktion interpretiert habe.³ Der Beitrag wurde zwar in dem Katalog der Wehrmachtsausstellung noch einmal abgedruckt, die Ausstellung selbst ließ aber jede medienkritische Reflexion vermissen.

Winkler: Ich kenne leider Ihren Aufsatz nicht, Frau Schmidt-Linsenhoff, aber wenn das so ist, dann ist das eine Katastrophe. Hannes Heer erliegt der Erotik des Materials und läßt die Wissenschaft sein. Die Ausstellung wurde entsprechend naiv, weil sich seine Begeisterung für die Fundstücke auf die Zuschauer in der Ausstellung übertragen sollte.

Schmidt-Linsenhoff: Hier wurde Fotografie als Beweis benutzt, daß Verbrechen stattgefunden haben. Ich habe herausgearbeitet, daß ein Foto nicht die Faktizität des Abgebildeten beweist, sondern die Einstellung des Menschen hinter der Kamera dokumentiert. Die historische Beweiskraft von Fotos ist heute mehr denn je erschüttert. Um die Verbrechen abermals zu beweisen, sind schriftliche Dokumente besser geeignet.

Winkler: Man muß dazu sagen, etwas zu beweisen, das die Geschichtswissenschaft längst bewiesen hat. Es ist das Unglück dieser Ausstellung, daß man ihr mit technischen Fehlern kommen kann, obwohl der Sachverhalt längst erwiesen ist.

Danelzik-Brüggenmann: Das ist besonders interessant, weil offenbar mit dieser Wehrmachtsausstellung verfolgt wurde, Wissenschaft emotional herüberzubringen. Vielleicht konnte die emotionale Vermittlung des Themas sogar gelingen. Viktoria Schmidt-Linsenhoffs Aufsatz in der »Fotogeschichte« tat dies bereits, mit seiner sachlichen Darstellung und Sprache. Wenn man diese Bilder sachgerecht untersucht, sind sie immer noch schreckliche Zeugnisse, nur eben nicht dafür, wofür sie jetzt eingesetzt wurden. Ebenfalls gelang dieser Spagat der thematisch verwandten Berliner Ausstellung »Deutsche Propaganda in Weißrußland 1941–1944«.

Kerscher: Auch in einem zweiten Fall war die Kompetenz der Kunstgeschichte gefordert. Sie hätte protestieren müssen, als Herr Scharping zu Beginn des Koso-

vokrieges einfach ein Foto nahm, es sich vor's Herz hielt und dann sinngemäß sagte: Schaut her, dies Bild beweist, wir dürfen Krieg machen!

Schmidt-Linsenhoff: Die Nachrichtensprecherin hatte vorher gesagt, wir zeigen diese Bilder nicht, weil wir über ihre Herkunft nicht Bescheid wissen. Und Scharping hat sie wenige Minuten später gezeigt.

Kerscher: Hinzu kommt, wenn ich das noch einfügen darf, daß in der Süddeutschen Zeitung desselben Tages ein Artikel steht: »Bilder aus Belgrad, wie sie entstehen, wie sie zu lesen sind«, allerdings nicht von einem Kunsthistoriker, sondern von Fritz Göttler. Ich wiederhole: Es gibt keinen einzigen Kunsthistoriker, der dagegen protestiert hat. Das war 1937 so, das war 1997 oder 1999 so. Und es gibt nur wenige Kunsthistoriker, die sich aktiv einmischen, ihrer Stimme Gehör verleihen.

Winkler: Scharping zeigte die Bilder im April 1999 und sagte, den Mann, der das fotografiert hat, kann ich Ihnen nicht vorstellen, der ist psychisch krank wegen dieser Fotos. Drei Tage später stand in der Zeitung, daß diese Fotos von der Agentur Reuters bereits drei Monate lang verbreitet worden waren. Scharping ist darauf hereingefallen und hat die Öffentlichkeit auch noch nasgeführt. Dann hat er noch große Erschütterung vorgespielt. Das ist doch ein einziges Kunstwerk an Verlogenheit.

Freigang: Ich finde diese Diskussion nicht so fruchtbar. Was wollen wir denn als Kunsthistoriker da machen? Natürlich kann man dagegen protestieren. Aber ich finde, da müssen alle protestieren. Was ist da unsere spezielle Kompetenz?

Herding: Es geht um ein Bild! Ich hatte den Artikel bereits angefangen zu schreiben, und dann traf ich eine Zeit- und Wertabwägung. Mit Recht, glaube ich, habe ich mich entschieden, das sein zu lassen, a) wegen Aussichtslosigkeit, b) weil ich lieber einem jungen Menschen helfen wollte.

Kerscher: Herr Winkler, Sie schreiben: »Ein Bild sagt mehr als tausend Worte«. Wenn Sie wieder einmal über CNN und über Bilder sprechen würden, würden Sie dann ganz gerne einen Kunsthistoriker zu Rate ziehen? Oder sagen Sie: »Das, was er erzählt, ist doch nicht so gut und hindert mich daran, auf diese Dinge Bezug zu nehmen«? Oder sagen Sie: »Jemand, der die Wehrmachtssbilder oder einen anderen Bildschatz, sagen wir ›CNN‹ gut kennt, den würde ich ganz gerne konsultieren«?

Winkler: Ich bin mir da nicht ganz schlüssig. Viele mechanische Bilder, beim Film und beim Fernsehen, enthalten Zitate im Sinne des Ideenprogramms von Platon. Es kommen bestimmte Topoi immer wieder. Sie sind irgendwie im Hirn und werden wiedererweckt. Aber ich fürchte, da muß ich selber darauf kommen, da hilft mir keiner.

Kerscher: Herr Winkler, Sie sind sozusagen unser Schnittpunkt zur Öffentlichkeit. Ist es eine Unterlassung, daß wir Ihnen nicht die Türe einrennen? Glauben Sie, daß es wirklich genügt, daß man in Fachzeitschriften die Kompetenz aufzeigt, ohne sie in der Öffentlichkeit darzulegen?

Winkler: Die Kunstwissenschaft findet nicht hinter verschlossenen Türen statt. Und es wird ihr nicht versagt, sich öffentlich auf dem Marktplatz zu äußern. Wenn in der FAZ oder in der »Zeit« ein vernünftiger Ausstellungsbericht steht, dann ist er von Martin Warnke oder Werner Hofmann und in der Süddeutschen halt von Sauerländer, Beat Wyss oder Klaus Herding. Es ist nicht so, daß es an Möglichkeiten fehlt. Gerade unsere Diskussion über die Wehrmachtausstellung hat gezeigt,

daß es Kompetenzen gibt, von denen man vielleicht gar nichts weiß, oder Anwendungsmöglichkeiten aufgrund einer in Jahrzehnten erarbeiteten Kompetenz.

Herdig: Ich möchte auf Gottfried Kerschers Argument eingehen, Kunsthistoriker träten in der Öffentlichkeit nicht genügend in Erscheinung. Wir alle schreiben gelegentlich Zeitungsartikel. Aber wenn ich eine Zeitabwägung treffe, was ich tagtäglich tun muß, entweder einem jungen Menschen auf den Weg zu helfen, oder häufiger einen Zeitungsartikel zu schreiben, dann entscheide ich mich meistens für das Erste, obwohl es mich in allen Fingerspitzen lockt, eine laufende Ausstellung zu besprechen. Das erstere ist weniger spektakulär, aber vielleicht doch sinnvoller.

Wird das Fach gerade abgewickelt?

Kerscher: Die Kunstgeschichte – so war also der bisherige Verlauf unserer Diskussion – hat zwar eine bestimmte Kompetenz, aber hinsichtlich der Öffentlichkeitswirkung läßt sie zu wünschen übrig. Um diese Diskussion in anderer Hinsicht voranzutreiben, sei erwähnt, daß der Leiter des British Museum in London längst kein Kunsthistoriker mehr ist, sondern, ich glaube, Betriebswirtschaftler oder Jurist. Das gilt auch für andere Museen; Andreas Köstler hat vorher ein Beispiel erwähnt. Und in den Literaturbeilagen, beispielsweise zur Frankfurter Buchmesse sind gerade zwei Titel von lebenden Kunsthistorikern aufgenommen worden, geradewegs so, als würde die Disziplin nicht bestehen oder zumindest interessieren.

Danelzik-Brüggemann: In der Frankfurter Rundschau, im »Spiegel« und in der »Zeit« gab es keine oder fast keine Kunstbuchrezension. Die Süddeutsche beschäftigte sich mit Lichtenbergs Hogartherklärungen, herausgegeben von einem Literaturwissenschaftler; immerhin wurde ein Buch über Rogier van der Weyden vorgestellt. Die Frankfurter Allgemeine bot drei Bücher zur Mediengeschichte, allerdings auch nicht aus dem kunsthistorischen Bereich, eines über den Werkbund, eins von Rem Kolhaas – und schließlich je ein Buch von Willibald Sauerländer, Erwin Panofsky, Max Dvorak sowie drei Dissertationen von Kunsthistorikerinnen, das war's.

Winkler: Zufällig habe ich etwas dabei zu diesem Thema, von dem ich wußte, daß es kommt. Simon Schama, ein englischer Kunsthistoriker, hat ein Buch über Rembrandt geschrieben. Das ist der ganzseitige Aufmacher des zweiten Buches vom »Independent«. Also, es geht auch anders.

Kerscher: Geht es da nicht eher um die Kunst, und die Kunsthistoriker stehen kopfschüttelnd davor, wie sich die Leute für Kunst interessieren, aber nicht für Kunstgeschichte?

Der Erfurter Gründungsrektor Peter Glotz berichtet folgendes: Die Hochschule sollte neu gegründet werden, und zwar zunächst auf der Basis der bestehenden Hochschulen. Dagegen erhob der Wissenschaftsrat Bedenken und sagte, es besteht eigentlich nur »Bedarf für eine profilierte Universität geisteswissenschaftlichen Zuschnitts«. Es gab ein reformorientiertes Rahmenkonzept für eine kulturwissenschaftlich orientierte Universität mit dem Aufbau einer exzellenten Bibliothek. Die Kunstgeschichte spielt dort keine Rolle mehr! Das heißt also, in Erfurt wurde effektiv die Kunstgeschichte übergangen. An anderen Universitäten steht die Abwicklung des Faches zu erwarten, beispielsweise in Braunschweig – seit 1996 nicht mehr be-

setzt, nur noch vertreten. Man spricht davon zumindest auch in Augsburg und Eichstätt. – Weiter zu dieser neuen geisteswissenschaftlichen Konzeption in Erfurt: eine neu konzipierte philosophische Fakultät mit Geschichtswissenschaft in globaler Perspektive, ein in Deutschland singulärer Schwerpunkt in Religionswissenschaft, interessante Angebote in Medien- und Kommunikationswissenschaft. Weiter unten heißt es dann, der Baccalaureus wird eingeführt, es gibt ein Studium fundamentale usw. Mit anderen Worten, wenn heute mit dem Wissenschaftsrat zusammen eine neue Universität gegründet werden würde, so wäre die Kunstgeschichte nicht mehr dabei. Hat es etwas zu tun mit der Rolle des Fachs in der Gesellschaft?

Köstler: Wenn man sich im Internet über die Uni Erfurt kundig macht, dann ist das Erste, was man zu lesen bekommt, daß der Gründungsrektor der »Kommunikationswissenschaftler Peter Glotz« ist. Und dann sucht man weiter und stößt eben nicht auf unser Fach. Ich denke, in gewisser Weise liegt das sicher an der Person Glotz, wenn in Erfurt nicht das Fach Kunstgeschichte, dafür aber Kommunikations- und Medienwissenschaften angeboten werden. Dennoch halte ich das für einen schwerwiegenden Fall: eine strikt geisteswissenschaftliche Neugründung, die wissenschaftspolitisch etwas Neues will und dazu auf die Kunstgeschichte verzichtet. Und es gab keinerlei Proteste von unserer Seite.

Winkler: Ist das nicht ein Trend der angeblichen Moderne? War das nicht schon vor zwanzig Jahren so, daß man in Baden-Württemberg gesagt hat, jeder frei werdende geisteswissenschaftliche Lehrstuhl wird naturwissenschaftlich besetzt? Und zwar war das unter dem bekannten Reformier Lothar Späth, der so lange reformierte, bis er wegen Bestechlichkeit aus dem Amt mußte, und jetzt reformiert er den deutschen Osten und die deutsche Talkshow.

Kerscher: Trotzdem bleibt das Faktum bestehen, daß es Universitäten gibt – man könnte es weiterführen, Potsdam etc. –, an denen es früher dieses Fach gegeben hat und es wird heute nicht mehr vertreten. Man könnte fragen, ist das jetzt ein Trend, ein kurzfristiger Trend? Und daher trifft das Beispiel Späth nicht richtig, weil es bei Späth um eine Absichtserklärung ging, die wurde nicht umgesetzt.

Winkler: Es gab Proteste, darum wurde es nicht umgesetzt.

Kerscher: Ja, aber nun gibt es erstens keine Proteste und zweitens gibt es Fakten, das ist ein ganz wesentlicher Unterschied zu Ihrem Beispiel.

Herdin: Weltweit bildet kein Land so viele Kunsthistoriker aus wie Deutschland. Es gibt fünfzig Institute. Muß man nicht sagen: es ist gut so, daß in Erfurt keine Kunstgeschichte gelehrt wird? Das ist sehr provozierend. Aber wir haben in Frankfurt zum Beispiel 180 Neuanfänger allein in diesem Semester. An anderen Universitäten sieht es ebenso aus. Es ist ganz ausgeschlossen, sagen wir über zehn Prozent jemals im Fach unterzubringen. Das ist schon sehr euphemistisch. Wir können nicht einfach Zahlenfetischismus betreiben und darüber jammern, daß nun Erfurt keine Kunstgeschichte hat.

Zweitens müßte man sehen, daß wir Medienwissenschaftler sind. Wenn Medienwissenschaft gesellschaftlich gefordert wird, dann gibt es bei uns Spezialisten dafür, die auf dieses Bedürfnis einsteigen könnten. Einer von uns habilitiert sich gerade mit dem Schwerpunkt Filmanalyse.

Ein drittes noch: Ich bezweifle, ob die Buchzahlen, die da genannt wurden, so sehr viel Sinn ergeben. Man müßte sie jedenfalls mit Musikgeschichte und Literaturgeschichte vergleichen.

Schmidt-Linsenhoff: Das Beispiel Erfurt wirft ein Licht auf das Verhältnis der Disziplinen Kunstgeschichte und Medienwissenschaft. Die Medienwissenschaft wurde bekanntlich nicht als der Kunstgeschichte verwandte Bildwissenschaft etabliert, sondern ging aus Germanistik und Theaterwissenschaft hervor. Dieses Versäumnis der Kunstgeschichte gegenüber den Bildtechniken des 19. und 20. Jahrhunderts schlägt jetzt als Marginalisierung des Faches zurück. Ich sehe gerade auf der institutionellen Ebene die Verbindung von Kunst- und Medienwissenschaft als eine wichtige Aufgabe.

Danelzik-Brüggemann: Die Kunstgeschichte hat einige Felder preisgegeben, beispielsweise den Film. Filmwissenschaft hat sich weitgehend von der Germanistik gelöst, die haben sich ihre Kompetenz zur Analyse von Bildmedien einfach erarbeitet. Anders ist es bei der Bilderkunde in der frühen Neuzeit, ob es um Volkskunst geht oder um Flugblattforschung, die sind immer noch weitgehend beheimatet in der Germanistik bzw. in der Volkskunde. Sie haben bis heute noch keine angemessenen Methoden zur Analyse dieses Bildfundus erarbeitet.⁴ Die Kunstgeschichte hat sich dem weitgehend entzogen, und es besteht die Möglichkeit und die Aufgabe der Kunstgeschichte, solche Themen verstärkt hineinzuholen.

Richard: Hinsichtlich der Filmwissenschaft muß ich ganz energisch widersprechen. Es gibt in diesem Bereich sehr großen Nachholbedarf, der gerade mit kunstgeschichtlichem Instrumentarium der Bildanalyse zu bewältigen wäre, ergänzend zu anderen Filmtheorien wie zum Beispiel eines kulturgeschichtlichen Ansatzes von Gertrud Koch.

Thomas: Die Kunstgeschichte geht aus einer ganz anderen Perspektive an das Medium Film heran. Eine Filmwissenschaft als Filmwissenschaft eigener Prägung ist sehr wichtig. Kunsthistoriker, die sich mit Medien beschäftigen, können sehr wohl davon profitieren. Im Übrigen zeigt auch die künstlerische Praxis, daß man bestimmte Grenzvermischungen hat, daß man aber immer noch gut unterscheiden kann zwischen bildenden Künstlern und Filmkünstlern.

Danelzik-Brüggemann: Es ist zu begrüßen, daß von der Kunstgeschichte noch immer etwas eingefordert wird. Sie sollte sich nicht da herausziehen. In den *kritischen berichten* haben wir 1999 einen Anfang gemacht, kunsthistorische Beiträge über Filme zu veröffentlichen, und diese schöne Praxis sollte sich auch fortsetzen.

Köstler: In Magdeburg soll eine Medienhochschule komplett neugegründet werden; aber werden Kunsthistoriker dazu herangezogen? Ich habe kein Problem damit, wenn wir viele Medienhochschulen haben, die gewissermaßen die Umorientierung des Fachs, die Erweiterung der kunsthistorischen Sachgebiete, institutionell umsetzen. Sagen wir, es gibt dann kunsthistorische Institute, die aus Tradition beibehalten werden, oder weil sie gute Arbeit leisten; daneben die neuen Medienhochschulen, und der Austausch funktioniert. Wenn das der Fall ist, sehe ich keinerlei Probleme, da will ich überhaupt kein Grenzwächtertum betreiben. Ich befürchte aber – auf die Gefahr hin, als Cassandra gescholten zu werden –, daß wir in zehn Jahren das Ende eines Verdrängungswettbewerbes werden besichtigen können. Dann wird man die entbehrlichen Fächer, sprich: die Kunstgeschichte, langsam ausdünnen. Jetzt schon passiert dies, ohne daß die natürliche Interdisziplinarität zwi-

schen Kunstgeschichte und Medienwissenschaften aufrechterhalten wird. Hier hilft wohl nur eine stärkere methodische Präsenz auf unserer Seite.

Freigang: Wir müssen uns klar werden, daß wir manchmal verschiedene Wissensmodelle vermengen, nämlich eine Kunstgeschichte, die sich als Geschichtswissenschaft versteht, die als primäre Aufgabe hat, Quellen zu erkunden, Quellen zu kombinieren und daraus Folgerungen abzuleiten und eine eher philosophisch oder soziologisch ausgerichtete Kunstwissenschaft. Es sind eigentlich verschiedene Dinge. Gerade wenn man sich mit der Gegenwart beschäftigt, kann man zwar auch historisch arbeiten, aber es wird meistens anders gemacht, als wenn man sich etwa mit der Zeit um 1500 beschäftigt. Ich frage mich, warum kann man das nicht institutionalisieren, ganz konkret mit Hauptstudiengang, Neb Studiengang? Oder man kann dem Modell folgen, das es in Frankreich in Form der Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales gibt. An ihr arbeiten verschiedene, gleichberechtigte historische, soziologische und anthropologische Wissenschaften nebeneinander. Immer wieder entstehen dabei Cluster. Da arbeitet der Anthropologe mit dem Liturgiewissenschaftler zusammen, der Bildwissenschaftler mit dem Historiker usw. Es gibt dort keine Leitwissenschaft und auch keine Prioritätenfrage, wer eigentlich das Sagen hat und dann die anderen Wissenschaften auf Hilfsdisziplinen reduziert. So was kann man sich auch in einer Übergangsphase vorstellen als Spezialisierungen innerhalb von Hochschulen. Da werden die Institute beibehalten, aber ab einem bestimmten Niveau gibt es nicht Graduiertenkollegs, sondern groß gefaßte und öffentlich wirksame Projekte, die versuchen, die verschiedenen Kompetenzen der einzelnen Fächer zusammenzuführen.

Herdig: Das Hauptproblem liegt im Umgang mit der Gegenwart. Ich nehme für die Neuen Medien einmal als Beispiel Plakat und Reklame. Meine Kollegen und ich haben Benetton, Karikatur in der Werbung, DDR-Werbung, politische Werbung usw. behandelt. Wenn ich die Seminare vergleiche, so fällt auf, daß es in letzter Zeit, anders als früher, ganz wenig Interesse für ausgefallene Themen gibt. Der ironische Umgang mit der Kunst ist verloren gegangen, sagte Herr Winkler vorhin, das scheint mir wirklich zuzutreffen. Woher kommt das? Es gibt vielleicht einen härteren Konkurrenzkampf, der sagt: wir müssen zunächst einmal Dürer, Rembrandt und Picasso kennen. Andere Themen sind Randgebiete, die können wir uns vielleicht auch noch »reinziehen«, wenn es geht, zusätzlich. Und das gilt auch für Neue Medien. Das ist aber nicht der Fehler des Faches, das ist ein Mentalitätsproblem.

Mir ist es vollkommen unverständlich, daß unsere Methoden gegenüber der Avantgardekunst stumpf sein sollen. Und daß nur im Bereich der Werbung, der Kulturindustrie, des Designs und der Medien unsere an alter »Dienstkunst« (so Warnke) entwickelten Methoden ihre Chance haben. Müssen denn die Künste unmittelbar im Dienst stehen? Müssen es die Künstler tun? Das ist eine These, der ich so nicht folgen kann. Eine solche Einstellung führt zurück zu einer sehr begrenzten Auffassung des Faches – was gar nicht Warnkes Intention war.

Kerscher: Dieser Artikel von Warnke⁵ ist einerseits zurückgewiesen, andererseits begrüßt worden. Doch hat die Diskussion um ihn deutlich gemacht, daß das Fach bestimmte Dinge bereitstellen könnte, es aber nicht tut. Gegen diese Misere sollten administrative Schritte getan werden, so daß es eben nicht zu einer Abwanderung kommt: auf der einen Seite der Stellen, auf der anderen Seite der Personen, unter ihnen sicher auch der Studenten.

Ich interpretiere die einschlägigen Argumente so, daß es ein Desinteresse an den Neuen Medien gibt. Das sehe ich als Bestätigung dessen, wie die Kunstgeschichte sich heute zeigt.⁶ Die Studenten wissen ganz genau: Wenn sie sich jetzt für Neue Medien interessieren, dann haben sie ein Semester verschenkt. Das sehen sie ganz deutlich, weil sie wissen, daß eine Arbeit über Beuys, Dürer, Michelangelo oder über sonst irgend jemand Bekannten einfach »mehr bringt«. Und das kommt deutlich zum Ausdruck, wenn man sich einmal überlegt, daß von etwa 200 Dissertationen, die im letzten Jahr abgeschlossen worden sind, sich zwei mit Film, zwei mit Fotografie und zwei mit Neuen Medien beschäftigen – abgeschlossene Dissertationen, die demnächst auch publiziert werden und in ihrer Minorität die Situation des Faches widerspiegeln. Wenn ich mich nicht täusche, sind das ungefähr 2,5%. Das heißt also: zu 2,5% hat diese kunsthistorische Arbeit, von der hier behauptet wird, sie würde getan, tatsächlich auch Bestand oder Außenwirkung. De facto ist sie aber nicht vorhanden, und die Geldgeber für Druckkostenzuschüsse, so wird in der Presse angemerkt, verweigern sich innovativen Tendenzen nicht selten. Und das Problem ist zudem, daß das Fach allmählich verschwinden könnte. Das wird wohl von einigen anders gesehen, doch sind die Tendenzen, wie unser Beispiel bewies, anders zu interpretieren.

Im übrigen denke ich nicht, daß es unbedingt als Starkult abgetan werden muß, wenn sich die Kunstgeschichte noch stärker als bisher in der Öffentlichkeit zu Wort meldet.

Winkler: Wir kommen jetzt alle in das Alter, in dem man sich an die schöne Studentenzeit erinnert. Ich habe einmal ein Seminar gemacht, das war nicht in Deutschland, sondern in Amerika, über Wien um die Jahrhundertwende. Es wurde von drei Professoren geleitet, der eine war ein Literaturwissenschaftler, der andere ein Philosoph, und einer war ein Musiker. Und der eine Professor, ein Emigrant aus Wien, hat gesagt, ich lese euch jetzt einmal etwas vor aus den »Letzten Tagen der Menschheit« von Karl Kraus. Dieses Stück ist es wert, daß man dafür Deutsch lernt. Und der andere hat einem erklärt, welchen Einfluß Otto Weininger auf Ludwig Wittgenstein hatte. Und der dritte hat über den Kontext des Werks von Loos und »Ornament ist Verbrechen« und diese Sachen erzählt. Und der Professor, der 1938 mit sechzehn Wien verlassen mußte, hat eines Morgens einen Gedichtband hervorgeholt. Er sprach sonst ein ganz normales Deutsch oder Amerikanisch. An diesem Tag redete er ganz merkwürdig. Er las nämlich ein Gedicht von H. C. Artmann, »med ana schwoazzn dintn«, im Wiener Stadtdialekt, das konnte er noch. Es war ein sogenanntes Komparatistikseminar. Ich habe nie ein Seminar besucht, in dem ich soviel gelernt habe. Es war eine vergleichsweise kleine Universität, wo die Studenten mehr als viel Geld zahlen mußten. So etwas geht aus vielen Gründen in Deutschland nicht. Aber warum soll man nicht versuchen, interdisziplinär zu arbeiten, warum soll man nicht an der Uni anfangen?

Herdig: Das Problem ist, daß es außerhalb der Universitäten an Institutionen fehlt, die Kunsthistoriker für den Bereich der Neuen Medien suchen. Für die wenigen Medienstellen braucht man, was unserer Meinung nach falsch ist, keine Kunsthistoriker. Und die etablierten Institutionen suchen eben solche. Das müssen wir schon sehen als Problem.

Fächerübergreifenden Verbund gibt es an Universitäten allenthalben. Es ist höchstens ein Problem der Überforderung. Es kommt immer mehr Arbeit auf immer

weniger Leute zu. Im Graduiertenkolleg arbeiten wir mit Historikern, Psychoanalytikern, Literaturwissenschaftlern, Soziologen und anderen zusammen.

Schmidt-Linsenhoff: Unter dem Eindruck der berechtigten Angst vor Arbeitslosigkeit und dem Druck zur Studienzeiterkürzung nimmt das Interesse der Studierenden an sogenannten »Randgebieten« deutlich ab. Wir beklagen uns darüber, aber das Problem ist, daß wir sie als »Randgebiete« definieren. Für mich sind Karikatur, Fotografie, Plakate etc. nicht Marginalien, sondern zentrale Gegenstandsbereiche des Faches.

Freigang: Es wird immer so bleiben, daß wir es mit Kunstwerken zu tun haben. Und es gibt die Denkmalpflege, für die man auch ausbilden muß, damit die Absolventen wissen, wie sie eine Bauaufnahme machen, welche Dinge für die Restaurierung zu beachten sind oder mit welcher Maltechnik Tizian gemalt hat. Das stellt einen unverzichtbaren Grundstock dar. Mißlich ist, daß dann leider in dieser Perspektive ein Eindruck von »Randbereich« oder Marginalisierung aufkommt. Es ist aber schon ein Schritt, sich das bewußt zu machen und auch über Studienordnungen anzugehen; ganz bewußt zu sagen: ein Seminar soll über Gender Studies abgeleitet werden. Oder eben: Film muß gemacht werden. Die weiteren Konsequenzen, daß bestimmte Universitäten sich spezialisieren, das ist noch einmal eine andere Sache. Weil nicht jedes Institut all diese Dinge, die wir gerne hätten, wird anbieten können.

Kerscher: Es kommt leider nicht automatisch zu einer Veränderung in der Universitäts- oder Forschungslandschaft, wenn es bestimmte Bedürfnisse gibt. Man muss schon etwas dafür tun. Auf der anderen Seite: Klaus Herding hat erwähnt, daß ein Frankfurter Kollege mit dem Schwerpunkt Bildwissenschaft des Films habilitiert wird. Aber er wird in der Kunstgeschichte nicht reüssieren können. Es gibt in Deutschland keine einzige Stelle, die auch nur annähernd eine Spezialisierung oder einen Schwerpunkt für diesen Bereich ausweist, und es wurde, ausgenommen einer C1-Stelle an der Humboldt-Universität, in den letzten Jahren keine derart profilierte Stelle ausgeschrieben. Eine Spezialisierung in Neue Medien, in Fotografie, Film, Bildwissenschaft, Visual Culture oder wie man das auch immer nennen möchte, wird aber andererseits ausdrücklich gewünscht. In der Praxis können wir diesen Schwerpunkt nicht ohne weiteres abdecken.

Es wurde auch richtig gesagt: es wird immer so bleiben. Es gibt gewisse Bedürfnisse, die das Fach hat. Doch könnten die Nachrichten oder Gerüchte über nicht mehr zu besetzende Stellen vielleicht auch anders interpretiert werden: Den Ministerien fällt auf, daß es bestimmte Forderungen in Forschung und Lehre gibt, die nur zum Teil von der Kunstgeschichte befriedigt werden. Dann wird die Kunstgeschichte weiter zurückgefahren. Und dann gibt es andere Bereiche, zu denen Neue Medien und Kommunikationswissenschaften zählen, die jetzt in Neugründungen favorisiert werden. Das Geld wird nicht weiter vermehrt werden können, die Stellen natürlich auch nicht. Und ist es dann nicht signifikant, daß die Kunstgeschichte sagt: wir können das nicht machen, de facto führen wir diese Schulungen schon durch, aber das Ergebnis zeigt, daß es Randgebiete sind? Im Hinblick auf die publizierten Arbeiten der nächsten Jahre wird die Kunstgeschichte zu einer randständigen Disziplin werden, weil sie vieles nicht erfüllen kann. Und es stellt sich wirklich die Frage, ob das nicht irgendwann auch mal zum Problem wird.

Thomas: Zum Thema »Randständigkeit« wollte ich etwas sagen, weil es mich als Studentin betrifft und ich es aus der Perspektive der Studierenden schildern kann.

Es wäre Augenschwärmerei zu sagen, es sei Fachrealität, daß Themen wie Neue Medien, Fotografie oder auch Film ein Kerngebiet der Kunstgeschichte seien. Das heißt nicht, daß es diese Angebote nicht gibt. Das spezifische Problem am Studienbeginn ist, daß die Kunsthistoriker, die sich in diesen neuen Bereichen betätigen, sehr wohl einen traditionellen kunstgeschichtlichen Background haben und auf den auch ganz souverän zurückgreifen. Es wird immer von den Studenten erwartet, daß sie sich gleich in neue Gebiete hineinbegeben und sich gar nicht erst um die alte Kunst kümmern müssen. Aber es gibt doch ganz spezifische Probleme, wenn man sich mit ganz moderner Kunst beschäftigt ohne Kenntnis der Renaissancekunst – das Mittelalter kann man vielleicht noch ein bißchen außen vor lassen. Insofern kann man diesen Kernbereich nicht ohne weiteres aufgeben. Hinzu kommt die schon angesprochene Konkurrenzsituation. Sie existiert nicht nur im Hinblick auf den Arbeitsmarkt, sondern auch innerhalb des Studiums. Von vornherein bekommt man vermittelt, man habe einen Zeitrahmen, innerhalb dessen man schnell studieren soll. Die meisten Studenten arbeiten nebenher, man schöpft Lebenspraxis aus anderen Bereichen, was für den Umgang mit neuer Kunst durchaus förderlich ist. Es wird von einem erwartet, daß man alles in vier Jahren macht, dann abschließt und sich gleich auf ein bestimmtes Thema eingeschossen hat. Das ist ein Problem und ein Grund, weshalb solche Themen immer noch Randthemen sind. Man hat eigentlich alle Möglichkeiten, alles Denkbare zu studieren, verschiedene Methoden, unterschiedliche Epochen. Wenn man nicht zu einem Zapper werden will, muß man mehrere Seminare zu einer bestimmten Epoche oder Methode besuchen. Sonst zappt man sich in vier Jahren durch die verschiedenen Bereiche, hat von Allem etwas aufgegriffen und eigentlich kein Werkzeug ausgebildet, mit dem man dann umgehen könnte. Das ist eigentlich die Gefahr und der Grund für die konservativ anmutende Forderung der meisten Studenten, daß sie zurück zur Basis ihres Faches kommen wollen und ihr Handwerk erlernen wollen.

Danelzik-Brüggemann: In der Wirtschaft gibt es zu dem, was wir in der Kunstgeschichte gerade verhandeln, die Stichworte »Kernkompetenz« oder »Diversifikation«. Also, machen wir es wie die Großkonzerne in den siebziger Jahren, die verschiedene Bereiche akkumulierten, die sie jetzt nach und nach wieder abstoßen? Wie Daimler-Benz die Luftfahrt und Informationstechnik abgibt und zum reinen Autokonzern schrumpft. Diese Frage wurde im vergangenen Herbst auch auf einer Tagung des Ulmer Vereins gestellt, »30 Jahre Ulmer Verein«, und sehr kontrovers diskutiert: Sollen wir immer weiter die Stofffülle ausweiten oder auf das konzentrieren, was Kunstgeschichte immer schon war? Man fordert an den Museen mehr Rembrandt-Forscher. Schauen Sie sich die Übersicht der Dissertationen in der Kunstchronik an! Gottfried Kerscher gab bereits einen kurzen Einblick. Es gibt über vierzig Dissertationen, die sich – aus den Titeln erkennbar – mit dem Thema »Mittelalter« beschäftigen und etwa vierzehn aus dem Medienbereich, die in diesem Jahr neu angemeldet wurden. Nicht erwähnt jetzt die anderen traditionellen Bereiche der Kunstgeschichte. Insgesamt wurden 1999 etwa 370 Dissertationen neu angemeldet. Es gibt also nicht »zu wenig Rembrandt«. Die traditionellen Kunstgeschichtsthemen werden noch immer überreich behandelt. Detlef Hoffmann sagte während der Diskussion auf der UV-Tagung etwas polemisch, die Welt brauche auch nur zehn Leute, die sich professionell der Rembrandt-Forschung widmen, dagegen liegen aber eine ganze Reihe von Arbeitsgebieten brach.⁷ Und es ist nicht die Frage, ob sich die

Kunstgeschichte irgendwelchen Themenfeldern verweigert oder sagt, das können wir nicht mehr schaffen, und wir sollen uns auf unsere traditionellen Fragen konzentrieren. Sozusagen kommen die Themen zu uns. Es ist sinnlos, künstliche Grenzen zu ziehen. Die Kunstgeschichte entwickelt sich weiter, auch methodisch. Wie jede Wissenschaft, die nicht erstarren und das Saurierschicksal erleiden will, ist sie gezwungen, immer wieder neu zu fragen: wo sind denn unsere Themen, welche sind die Fragen, die wir stellen sollen? Hier sind Leute versammelt, die sich durchaus mit innovativen Fragen beschäftigen, als Beispiele nenne ich nur Gender Studies und »psychische Energien«, die auch auf öffentliche Resonanz stießen.

Das öffentliche Interesse ist anders gelagert als die Arbeitsschwerpunkte des Faches. Richten wir einmal den Blick darauf, welche Themen die Öffentlichkeit interessieren. Als Indikator nehme ich den »Kunstabend-Anzeiger«, mit der ersten Ausgabe des Jahres 1999. Themen des 20. Jahrhunderts haben einen Anteil von 42% an der Kunstabendproduktion, die dort aufgeführt wurde, zum Teil Fachbücher, zum Teil populäre Schriften.

Herdig: Schleicht sich, Herr Danelzik, nicht der Fehler der absoluten Zahlen noch einmal ein? Denn wenn Sie vierzig Arbeiten zum Mittelalter und vierzehn zu den Medien aufzählen, dann ist es so: Es gibt 1050 Museen in Deutschland, habe ich mal gelesen. Wieviele Medienmuseen gibt es denn? Ich kenne das in Karlsruhe und das in Köln. Die absoluten Zahlen ergeben eigentlich nur einen Sinn in Relation zu den verfügbaren Museen und Stellen. Da sind die Studenten Realisten und sagen sich: gut, soundsoviele Museen dieser oder jener Art gibt es. Das ist ganz klar, daß die Zahlen so aussehen.

Danelzik-Brüggemann: Es gibt erstens so wenige Stellen in Museen überhaupt, die jährlich ausgeschrieben werden, daß die AbsolventInnen des Studiums diesen Bedarf mühelos abdecken. Zweitens, wer studiert, tut dies nicht unbedingt im Hinblick auf eine Position an einem Museum. Und dies ist ein Punkt, den in der bereits erwähnten UV-Tagung 1998 Roland Günter ins Spiel brachte. Wir müssen uns überlegen, ob es nicht andere Modelle professioneller Arbeit für Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker gibt, zum Beispiel Formen der Popularisierung der Kunstgeschichte (Erwachsenenbildung, Reisen, Medienproduktion). Dabei stellt sich die Frage, ob jedes Studium mit der Promotion enden soll. Eigentlich ist die Frage bereits überflüssig, weil bereits heute höchstens die Hälfte derjenigen, die den Magisterabschluß machen, promovieren.

Herdig: Die Studenten sind in einer furchtbaren Klemme. Es gibt zum Teil ein Überangebot an Lehre, es gibt beruflich – optimistisch ausgedrückt – ein Unterangebot. Es ist sinnvoll, daß man die Lebenszeit und die Lebensbedürfnisse an der Realität ausrichtet. So besteht heute ein Konsens – leider – zwischen allen Parteien und Förderungsinstitutionen einschließlich der Deutschen Forschungsgemeinschaft, daß man jung in den Beruf kommen muß. Es ist fast eine Selbstvernichtungslibido, wie Argan einmal schrieb, wenn man so viel jobbt. Es kommen Studenten und sagen: wie könnt ihr so unverschämt sein, in den Semesterferien die Seminarthemen auszuschreiben, da mache ich doch Urlaub. Wenn man diese frühe Libido etwas reduzieren würde, wäre dies im ureigenen Interesse, in den Beruf zu kommen. Nach 28 gibt es nun einmal keine Stipendien mehr. Niemand von uns befürwortet diese Altersgrenze, aber auch sie sollte zu dem Realismusbegriff der Studenten gehören.

Winkler: Frau Thomas, Sie sagen, auch, wenn man sich mit moderner und Medienkunst beschäftige, werde erwartet, daß man sich im Mittelalter oder wenigstens in der Renaissance auskenne. Man sollte Kunstgeschichte nicht studieren, wenn man nie in einem Museum war und nicht grundsätzlich Bilder gern sieht. Das hat nichts mit der Stofffülle zu tun. Das ist in der Germanistik genauso. Man wußte, im Studium hat man nie etwas gelesen, was man vorher nicht kannte. Die Arbeitsteilung war in der Literaturwissenschaft die, daß man unglaublich langweilige Sachen behandeln mußte und selber las, was damals modern war, Günter Grass etwa. Wenn man mit vierzehn nicht schon im Museum war, dann soll man das Studium bleiben lassen.

Schmidt-Linsenhoff: Frau Thomas, Sie haben das Gefühl der Überforderung durch die stoffliche und methodische Expansion des Faches beschrieben. Es scheint ein Gefühl zu sein, als ob Sie vor einem Hirseberg stehen, durch den Sie sich in acht Semestern durchfressen müssen. Ich frage Sie, wer bestimmt, was »Kern«- und was »Randgebiet« des Faches ist? Was für die Gegenwart mehr oder weniger wichtig ist? Ich denke, das Studium sollte Ihnen das Selbstbewußtsein vermitteln, daß Sie es selbst sind, die darüber entscheidet.

Kerscher: Leider sind die Weichen in einer anderen Richtung gestellt: Wenn Sie heute etwas sagen können über die Art der Bildvermittlung in den Medien, dann müssen Sie nicht gleichzeitig auch etwas über Leonardo da Vinci oder Dürer wissen. Wenn Sie aber nur etwas über Leonardo und Dürer wissen, sollten Sie sich einmal auf dem freien Markt bewerben; es ist grauenhaft! Wenn man das einmal versucht hat, dann stellt man fest, daß man innerhalb einer Gesellschaft absolut randständig ist. Allenfalls die großen Banken und Versicherungen haben ein gewisses Interesse an jüngeren Abgängern, und sie begründen das damit, daß es immer kluge Köpfe sind, die sie da für 'nen Appel und 'n Ei bekommen können. Das können auch Theologen sein, das ist denen völlig egal, denn die können gut lernen, die können schnell denken, die können viele Sprachen, die sind einigermaßen eloquent und wissen, wie man schnell an Informationen kommt. Es gibt außer den wenigen Museumsstellen, die Herr Herding natürlich zu Recht hervorgehoben hat, immer weniger Bereiche, wo sich der Kunsthistoriker tatsächlich einklinken kann. Beispielsweise auch nicht in der Bildberichterstattung. Es gibt da einfach keine Kompetenz. Und da müßte die Administration – und zwar hinsichtlich der Stellenvergabe und -beschreibung – neue Schwerpunkte bilden und auch hinsichtlich der Ausbildung der Studenten einen Schritt weiter denken.

Hier scheint mir das Modell, das Christian Freigang vorher erwähnt hat – und das immer wieder als mögliches Zukunftsmodell benannt wird –, eine Alternative darzustellen. De facto versuchen wir das auch alle zu erreichen, aber es überfordert uns permanent. Das heißt, es müssen gleich mehrere Weichen in der Administration gestellt werden.

Die Frage ist nun die, soll es uns weiterhin genügen, daß wir auf unseren eigenen Gebieten Präsenz zeigen, oder sollen wir nicht einen anderen Weg zu gehen versuchen, über eine Teilnahme an der Politik, am öffentlichen Leben, um auf das Fach aufmerksam zu machen und es wieder in die Öffentlichkeit einzubinden? Wenn Journalisten weiterhin kunsthistorische Texte schreiben, werden wir bald nicht mehr gebraucht!

Mit Öffentlichkeit könnten diese administrativen Weichen gestellt werden, sähe man doch die Kompetenz des Faches in der Gesellschaft stärker. Mit Kompetenz

allein, das hat Ihr Beispiel, Frau Schmidt-Linsenhoff, ganz gut gezeigt, geht es offensichtlich nicht. Das heißt, man muß die offenen Türen auch tatsächlich einrennen.

Danelzik-Brüggemann: Um mit Johannes XXIII. zu reden, es geht um das »Aggiornamento« der Kunstgeschichte.

Ein letzter Kommentar zum Thema »Stofffülle«: Das Fach befindet sich permanent in der Expansion. Im 19. Jahrhundert wurde das Mittelalter entdeckt, zu Beginn des 20. Jahrhunderts das 19. Jahrhundert; Ikonologie führte zu einer Erweiterung der Stofffülle; Weltkunst, Fotografie – in jedem Jahrzehnt stießen neue Aufgaben dazu, und vor dieser Situation stehen wir heute auch. Natürlich besteht die Verlockung, nach einer Kanonbildung zu rufen. Ich halte es für angemessener, exemplarisches Lernen zu praktizieren an den Universitäten. Anders ist es nicht mehr machbar.

Köstler: Es wurde oben angesprochen, daß wir zu bestimmten Prozentsätzen »vor-moderne« und Kunsthistoriker der Neuen Medien ausbilden, der Bedarf für letztere aber nicht gegeben sei. Die Lage wird sich aber, während wir ausbilden, wenden. Zu einem Seminar über Buchmalerei kommen nicht viele Studierende; wenn man eines anbietet zur Buchmalerei als Mediengeschichte, kommen sehr viel mehr. Das ist ganz eindeutig so und auch vernünftig. Man muß sich daher in der Lehre auch an sein Publikum halten. Ein bei weitem weniger steuerbares Problem scheint mir die Tatsache, daß – zumindest an der Ruhr-Universität – sehr viel mehr Leute jobben (müssen?) als an anderen Universitäten, daß Leute vom Seminar fernbleiben mit der Begründung, sie müßten arbeiten, aber zu einzelnen Sitzungen kommen, wenn es beispielsweise um Methoden geht. Das ist die zweite Erfahrung, mit der ich zunächst einmal schlecht umgehen kann, aus der sich aber eine Lehre ergibt. Man *muß* als Lehrender jeweils solche Themen anbieten, die »interdisciplinarity from within« erlauben. Das verläuft nicht ohne Schwierigkeiten, weil man dabei permanent das eigene Konzept justieren muß. Wenn ich nun an anderen Universitäten die Tendenz der Rückkehr zu den Kerngebieten wahrnehme, zu grundständigen Seminaren, zu Überblicksvorlesungen, zu Dozenten, die sich jeweils für ein bestimmtes Gebiet verantwortlich fühlen – dann wird in meiner eigenen Lehre genau das Gegenteil verlangt. Hier sehe ich etwas auseinander driften. Es wird doch von uns gefordert, daß wir sehr schnell auf Wandlungen eingehen, daß wir sehr schnell auf diejenigen eingehen, die eventuell schon zu Beginn des Studiums nicht mit einem Kunsthistoriker-Abschluß aufhören wollen, sondern vielleicht als Filmkritiker. Und wir müssen von vornherein mitbedenken, daß wir die auch ausbilden müssen. Nur so erhalten wir unsere Kernkompetenz, und nur so haben wir den Einfluß, kunsthistorische Methoden denjenigen zu vermitteln, die später im Feuilleton arbeiten oder Filmkritiken schreiben. Ich sehe aber die Tendenz des Faches eher in die andere Richtung weisen: Man bietet eher wieder das altbekannte Spektrum beschränkter Gattungen an und geht nur auf diejenigen Studierenden ein, die zunächst einmal einen festen Kanon haben wollen.

Richard: Ein Wort zur Beschäftigung mit aktuellen Phänomenen. Es ist sowohl in der wissenschaftlich-theoretischen als auch in der vermittelnden Arbeit ein Problem, daß es zu ganz aktuellen Phänomenen kaum Arbeiten gibt. Oft können die Auszubildenden mit aktuellen Problemen nicht vertraut gemacht werden. Es klafft eine generationenspezifische Lücke. Sie entsteht dadurch, daß Lehrende den irrigen Eindruck haben, das, was sie machen, orientiere sich am aktuellen Stand.

Kerscher: Zu Herrn Köstler: Filmkritiken schreiben ist nur eines. Architektur beispielsweise nicht mit Fußnoten kaputtmachen oder zu belegen versuchen, daß Meister XY für die Gesimse in A und in B verantwortlich sein müsse, sondern auch einmal versuchen, einen Zeitungsartikel darüber zu schreiben, würde wahrscheinlich im Studium auch nicht schaden. Man kann letztendlich einfacher Redakteur werden, wenn man einmal gezeigt hat, daß man dazu imstande ist. Und wer interessiert sich heute noch, ob XY oder YZ die Flügel der Engel eines Gemäldes gemalt hat? – Frau Thomas, ist eine berufsnaher Ausbildung nicht sinnvoll? Sie haben vorhin bereits abgewunken, daß sie eine solche wahrscheinlich gar nicht mehr verkraften können. Aber kann man sich nicht vorstellen, daß man sich – wenn es um die Arbeit in Museen geht – mit Leihverkehr auskennt; daß man einmal einen Artikel schreibt, daß man mal versucht, mit einer Zeitung zusammenzuarbeiten? Ist es nicht sinnvoll, das Studium dahingehend zu verändern?

Thomas: Ich glaube und hoffe nicht, daß es den Studenten darum geht, in Demut vor der alten Kunst zu erschauern und sich Blöcke möglichst normierter, gattungsspezifisch und epochenweise zusammengeschnürter Kunstpakete abzuholen. Aber man kann nicht auf den Schultern der Studenten die Entwicklung eines ganzen Faches einfordern. Wenn nur wenige Kunsthistoriker im Bereich zeitgenössischer Kunst oder Methoden arbeiten, ist dies im Rahmen einer Abschlußarbeit kaum zu erwarten. Sie sind nicht so frei, wie man es idealistisch immer wieder sieht und müssen in dieses kalte Wasser springen – zumeist ohne intensive Betreuung, weil den Lehrenden einfach die Zeit dafür fehlt. Unter besseren Studienbedingungen wären solche Diskussionen nicht im Gange. Insofern finde ich es verständlich, daß sich die Abschlußarbeiten auf bestimmte Bereiche beziehen, in denen viele Fachvertreter schon Thesen entwickelt haben, an denen oder gegen die man sich orientieren kann. Die Arbeitssituation sieht sehr schlecht aus. Viele Studenten arbeiten nicht nur, um sich den größten Luxus erlauben zu können – was zum Teil sicher zutrifft –, aber es geschieht auch im Hinblick auf die schwierige Arbeitssituation. Mehrere Jahre Berufserfahrung während des Studiums ist eine gute Ergänzung, um später irgendwo unterzukommen. Wenn man als Geisteswissenschaftler nie in irgendeiner Form gearbeitet hat, dann ist man Berufsanfänger mit einer zweifelhaften Qualifikation, die wir zwar alle anerkennen, die aber von den entsprechenden Stellen nicht geschätzt wird. Insofern muß man den Vorwurf an das Fach, die Arbeitgeber und an die Förderprogramme adressieren, daß man auf die gesellschaftliche Realität zu unflexibel oder überhaupt nicht reagiert. Es wird ein Idealbild konstruiert. Man muß mit vierzehn Jahren im Museum gewesen sein, muß, bis man anfängt zu studieren, sich Grundkenntnisse verschafft haben, um dann perspektivisch nur die Sachen zu studieren, die methodisch interessant sind. Das würde ich ja auch gerne so machen. Ich habe nur leider diese Vorgeschichte nicht, und deshalb bin ich vermutlich in diesem Fach fehl. Nicht die Universität sollte die praktische Ausbildung übernehmen. Man sollte den Studenten die Möglichkeit bieten, daß sie ihre praktische Ausbildung woanders erfahren. Diese Stellen sind zumeist qualifizierter, als wenn das die Uni auch noch abdecken würde. Und man muß die Altersgrenzen, die Berufsprofile sowie die Anforderungen ändern. Was die Universität selbst machen kann: daß man lernt, verschiedene Formen von Texten zu schreiben: Kritiken, Essays, Vorträge. Das kann ich im Selbstverständnis der Universität als einer wissenschaftlichen Anstalt gut unterbringen.

Winkler: Ich habe bereits über die »Herzenergießungen« gesprochen. Im Jahre 1912 ist der Kunstschriftsteller Julius Meier-Graefe mit dem Auftrag nach Spanien gereist, eine Monografie über Velázquez zu schreiben. Er kam hin, fand Velázquez grauenerrregend und hat statt dessen El Gréco entdeckt. Er war der Propagandist von El Gréco in Deutschland. Diese Parteilichkeit und Leidenschaft würde der Kunstgeschichte ganz gut stehen. Wenn ich mich recht erinnere, hat Adorno einen Aufsatz über das Banale in der Musik geschrieben. Man kann nicht sagen, die Zauberflöte sei banal, aber wenn Adorno das sagt und begründet, dann hat er recht. Wenn es ein geschmackssicherer Mensch sagt, dann lese ich das gerne, dann habe ich was davon. Es gibt von Arno Schmidt den wunderbaren Ausdruck »ausgleichende Ungerechtigkeit«. Mehr davon!

Richard: Ich plädiere noch einmal für die Einbindung der »modischen« Ränder, ohne diese auch wie Ränder zu behandeln. Jugendkulturen oder triviale Bildsprachen üben einen beträchtlichen Einfluß auf die bildende Kunst aus, weil es oft eine sehr enge Symbiose zwischen zeitgenössischen Künstlern und Jugendkulturen und deren ästhetischer Praxis gibt.

Kerscher: Als kleine Ergänzung für die Leser und Leserinnen der *kritischen berichte*: Sie, Frau Richard, wurden eingeladen, weil Sie auch eine Vermittlungsfunktion haben. Während wir »nur« unser Wissen an »normale« Menschen weitergeben, geben sie es an Lehrerinnen und Lehrer weiter. Und die haben die Aufgabe, Medienkompetenz bei den Jugendlichen zu entwickeln. Es scheint mir wichtig, daß auch dieses Feld beachtet und von der Kunstgeschichte nicht belächelt wird, wie es leider oft der Fall ist. Der Fall des Amokschützen in Bad Reichenhall zeigt, daß die Medienkompetenz nicht deutlich ausgeprägt ist.

Thomas: Einerseits sollte man die Rahmenbedingungen für die Studierenden verbessern, indem man inhaltliche Angebote neuer Art auch organisatorisch unterstützt. Wenn Studierende an diesen Gebieten interessiert sind, müssen sie die Chance erhalten, sich darum zu bemühen, ohne daß etwas hintenüber fällt. Man braucht einfach ein bißchen mehr Zeit als diese acht Semester, und man braucht am Anfang eine Findungsphase in seinem Fach. Außerdem ist man zum Studienbeginn noch nicht so fertig, daß man sich sofort auf einen bestimmten Bereich stürzen kann. Man muß die Möglichkeit haben in seinem Studium, eigene Interessen zu entwickeln. Und das geht nicht so schnell. Jüngere Leute strömen auch nicht automatisch zu der Gegenwartskunst. Es ist wichtig, daß diese Bereiche weiterhin an den Universitäten präsent sind und daß sie von den dort lehrenden Wissenschaftlern genügend beachtet werden, damit man sich mit ihnen kritisch auseinandersetzt. Denn es ist um so schwieriger für die jungen Studierenden, in eigener Tätigkeit zu leisten, was jene nicht beachten. Nicht nur die zeitgenössische Kunst, sondern auch die anderen Bildwelten sollten in den Blick genommen werden, aber mit einem bestimmten kunsthistorischen Interesse. Man sollte aufpassen, daß man sich nicht zu einem Spezialisten für alles und jeden macht, sondern daß man den kunsthistorischen Blick und die Analysemethoden einsetzt, um solche Bilder zu kommentieren und zu kritisieren.

Schmidt-Linsenhoff: Die Globalisierung im Zeichen der Neuen Medien ist auch eine Herausforderung zur Dekolonisierung der Kunstgeschichte. Das betrifft nicht nur die Weltmärkte der Gegenwartskunst und die Biennalen der Dritten Welt, die eher neoals postkolonialistisch strukturiert sind, sondern auch den Blick auf die historische

Kunst. Der Paradigmenwechsel der Colonial Studies scheint mir ebenso einschneidend wie der der Gender Studies zu sein. Er wurde in der deutschsprachigen Kunstgeschichte bisher weitgehend ignoriert.

Freigang: Die Kunstgeschichte ist einerseits eine historische Wissenschaft, und da sind andererseits die sinnliche Erfahrung unserer heutigen Lebenswirklichkeit und die damit zusammenhängenden Strategien. Die muß man ernst nehmen und Erwartungen wecken, Erkenntnisse neu strukturiert ermöglichen usw. Bei den Ausstellungen und bei der öffentlichen Vermittlung, bei den Büchern usw. kann man noch was tun. In dieser Hülle sollen sich Reservate bilden, in denen die eigentliche historische Forschung weitergeht.

Herdig: Ich hatte mir von den Fragen eine stärkere Herausforderung erwartet, inhaltliche Perspektiven zu behandeln. Sind diese fundiert, und schöpfen sie die gegenwärtigen Möglichkeiten (u.a. die Neuen Medien) aus, werden sie sich schon auch vermitteln lassen. »Die« Administration oder »die« Öffentlichkeit, der Kunstgeschichte vermittelt werden müßte, gibt es ohnehin nicht. Die Einrichtung eines Lehrstuhls für Neue Medien oder zum Beispiel für fernöstliche Kunst setzt weniger Zeitungsartikel als vielmehr interne Gespräche und einen harten Kampf innerhalb vieler Ausschüsse voraus.

Hinsichtlich der Inhalte ist die Forderung nach einer Bildwissenschaft entweder obsolet oder nicht konkret genug, denn die Einbeziehung von Alltagskultur, Werbung, Fotografie, Video wird seit vielen Jahren an vielen Orten praktiziert. Eine notwendige Konkretisierung könnte darin liegen, das Zeichensystem der Kunstgeschichte zu überdenken. Wir arbeiten nach wie vor innerhalb einer Begrifflichkeit, die antik, christlich, humanistisch geprägt ist und deren Code auch die davon abzuleitenden visuellen Zeichen bestimmt, deren Wert aber kaum darüber hinwegtäuschen kann, daß wir damit die Beuysschen Fettecken und vieles, was danach kommt, nicht mehr erfassen. Das »Feld«, in dem das Kunstwerk anzusiedeln ist, ist dann (aber erst unter dieser Voraussetzung) erschließbar mit den ausgefeilten Methoden der Formanalyse, vernetzt mit der Frage nach zeitgenössischen Intentionen, Quellen, Rezeptionsmöglichkeiten. Das alles verschafft uns die Basis für einen sozialgeschichtlichen, psychologischen usw. Zugriff. Aber dies ist das fachspezifisch Besondere, und umgekehrt dürfen zum Beispiel die Historiker erwarten, dass wir Bilder und Bauwerke nicht nur als Illustrationen, nicht nur als Quellen der jeweiligen Epoche lesen, sondern als das, das nur im Medium bildende Kunst ausgedrückt werden kann, von den gemischten Emotionen Schöner Madonnen bis hin zu Warhols subtilen Verrückungen von Werbeklischees.

Hinsichtlich der Ausbildung brauchen wir zweierlei: erstens eine vernünftige Lernzielprogrammatik; in Verbindung zum Beispiel mit den Museen – mit anderen Worten Programme, die den Studierenden sagen, was sie etwa in einem Praktikum lernen sollen; zweitens eine vernünftige Regelung des Zugangs zum Fach. Zwar sollte angesichts einer schwierigen Berufssituation ruhig jeder studieren, was ihm Spaß macht, aber wir sollten auch nicht jeden für fünf Jahre an ein Fach binden, das ihm nicht liegt. Ich spreche nicht für einen Numerus clausus, sondern für ein fundiertes, vielfältiges Frage- und Antwortspiel nach den beiden ersten Semestern.

Köstler: Einer der Großen unseres Fachs hat vor anderthalb Jahren allen Ernstes gefordert, man solle den Nachwuchs wieder originell sein lassen. Ganz ohne seinen Zynismus möchte ich mich dem anschließen; es würde dem Fach zweifellos größere öffentliche Aufmerksamkeit beschern. Alle anderen Wünsche, die ich äußern wollte,

wurden in dieser Runde bereits formuliert. So bleibt mir nur, die Leser zu bitten, sie möchten die hier vertretenen durchaus gegensätzlichen Standpunkte rückbeziehen: auf die Personen, die sie geäußert haben, und die Positionen, die diese einnehmen. Das ergibt ein ganz eigenständiges Argument.

Danelzik-Brüggemann: Die Kunstgeschichte sollte ihre spezifischen Kompetenzen weiter stärken. In dem Fach entwickelte Analysefähigkeiten sind auszubauen und auf Feldern anzuwenden, die heute noch fälschlicherweise als Randgebiete bezeichnet werden und die noch immer nicht selbstverständlicher Gegenstand kunsthistorischer Arbeit sind. Außerdem kann ich mir vorstellen, daß in die kunsthistorische Ausbildung stärker praxisorientierte Elemente eingefügt werden, so daß die Studierenden angeleitet werden, sich neue Arbeitsfelder zu suchen. Themen wie »Dekolonisierung«, »Gender Studies« und andere, die heute nicht diskutiert werden konnten, werden weiterhin in den *kritischen berichten* behandelt werden, wie sie auch schon behandelt wurden. Auch eine konstruktive Institutionenkritik konnte heute nicht geleistet werden, ist aber eine drängende Aufgabe.

Kerscher: Ich wünsche mir Kunsthistoriker und Kunsthistorikerinnen, ob sie im Moment administrativ tätig sind oder nicht, die mit Leidenschaft für bestimmte Dinge kämpfen, egal ob es um das Bestehen oder das Profil des Faches geht. KunsthistorikerInnen haben verschiedene Partner, doch diese Partnerschaften werden nicht immer erkannt. Eine der Kernkompetenzen sind sicher die Bildwissenschaften und eine hermeneutische Praxis, und diese können in weit mehr Bereichen eingesetzt werden, als wir uns heute träumen lassen. Daß die spezifisch kunsthistorische Kompetenz in weit größerem Maß als heute üblich in der Öffentlichkeit benötigt wird, hat die Diskussion deutlich gezeigt. Ich wünsche mir FachvertreterInnen, die sich in Gremien nicht überstimmen lassen, sondern die ihr Wort erheben und sich politisch betätigen, die auch mal schreien, wenn es nötig sein sollte. Es gibt verschiedene Gründe für die Kunstgeschichte zu lehren, Leute auszubilden etc., aber einer der wichtigsten ist doch die Teilnahme an der Öffentlichkeit und der Ausbruch aus dem Elfenbeinturm.

Anmerkungen

- 1 Siehe den Beitrag von Horst Bredekamp in diesem Heft.
- 2 Den Hinweis auf Weinhebers Gedicht verdanke ich Hans Dieter Schäfer.
- 3 Dieter Reifarh, Viktoria Schmidt-Linsenhoff: Die Kamera und der Henker. Fotografische Selbstzeugnisse des Naziterrors in Osteuropa, in: Fotogeschichte 3, 1983 (Heft 7), 57-71.
- 4 Siehe den Beitrag von Martin Scharfe in diesem Heft.
- 5 Martin Warnke: Beschreibung von Dienstverhältnissen. Nach der Legende vom Avantgarde-Künstler: Über die politischen Aufgaben der Kunstwissenschaft, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung 15.7.1998. – Dieser Text wurde, neben dem hier von Horst Bredekamp publizierten Artikel, den TeilnehmerInnen vor dem Interview zugesandt, um Inhalte und den Verlauf der Diskussion anzuzeigen.
- 6 Exakt diesen Befund zeichnet Rüdiger Suchsland (Altar in der Mülltonne. Kunsthistoriker fragen nach dem Sinn ihres Faches) in der Frankfurter Rundschau vom 4.12.1999 nach.
- 7 Detlef Hoffmann: Vom kulturwissenschaftlichen Umgang mit der Kunst und ihrer Geschichte. In: kritische berichte, Heft 4/1999, S. 9-12, hier: S. 12.