

KUNST CHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

60. JAHRGANG Januar 2007 HEFT 1

HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN
MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E. V.
VERLAG HANS CARL, NÜRNBERG

Tagungen

Gegenmittel der Kunstgeschichte

»Die Mittel der Kunstgeschichte«. Podiumsdiskussion anlässlich der Herausgabe des gleichnamigen Themenheftes der *Texte zur Kunst*, FU Berlin, 10. Juli 2006

In postmodernen Zeiten braucht es manchmal mehr Mut, in einem Anzug auf ein Punk-Konzert zu gehen, denn als Punk in eine Oper. Solche Verkehungen lassen sich inzwischen auch im Bereich der Gegenwartskunst und der sie begleitenden Diskussionen beobachten. Längst gehören die Museen den Sammlern, und die umtriebige Kunstszene beherrscht alle Register der Zusammenarbeit mit ihren Kritikern, die zu Teilnehmern im Produktionsbetrieb geworden sind. Manchmal scheint es eher, daß die Kunstgeschichte nur deshalb den Ruf einer konservativen Veranstaltung hat, weil sie ihren Gegenstand (und ihre Methoden) gegen die Vereinnahmung durch den Kunstmarkt verteidigen muß.

Texte zur Kunst hat dieses systemische Problem frühzeitig aufgegriffen, weil ihre Gründer die eigene Teilhabe am »Betriebssystem Kunst« und die fatalen Wirkungen einer ferngesteuerten Kanonisierung von Hochkunst per

Auktionsindex erkannten. Die Zeitschrift hat seit ihrer Gründung 1990 für eine schärfere Selbstbeobachtung der Institution Kunstgeschichte und ihrer Schreibweisen votiert und die diversen Privatisierungstendenzen der Wissenschaft benannt; insbesondere in einer Themenausgabe von 1994 hat sie sich mit dem universitären Fach Kunstgeschichte und der Aktualität seiner Methoden befaßt.

Da sich dieses Fach im Zuge der »Bologna-Reform« momentan in der Restrukturierung befindet, unter Kürzungen und Zusammenlegungen zu leiden hat, während Kunsthochschulen mit neuen Ausbildungsgängen experimentieren und andere Fächer die »bildwissenschaftliche« Kompetenz für sich reklamieren, gibt es Anlaß für eine neuerliche Bestandsaufnahme. Sie wurde unter dem zweisprachigen Titel »*Kunstgeschichte. The Means of Art History*« vorgelegt und im Rahmen einer Podiumsdiskussion an der FU Berlin (unter

der deutschen Überschrift »Mittel der Kunstgeschichte«) präsentiert. Clemens Krümmel, der als scheidender Redakteur zusammen mit Karin Gludovatz und André Rottmann die Diskussion leitete, räumte schon zu Beginn der Veranstaltung ein, daß das Heft bewußt den *radical chic* früherer Tage aufgegriffen habe, weil in dieser Situation wieder Aktivität gefordert sei.

Im Heft sind Autoren verschiedener Berufsfelder versammelt, auch Kunsthistoriker, die an den Rändern des Faches wirken, oder Nicht-Kunsthistoriker, die im Kunstbereich arbeiten. Caroline A. Jones, derzeit in Paris forschende Kunsthistorikerin, liefert etwa eine vergleichende Darstellung französischer und US-amerikanischer Kunstgeschichte der Nachkriegszeit, wobei sie durchaus hart mit ihren kritischen Kollegen (insbesondere den »Octoberisten«) ins Gericht geht. In einem Interview schildert Peter Geimer (Zürich) die Probleme eines Kunsthistorikers bei der Verortung fotohistorischer Fragen zwischen Bildgeschichte und Wissenschaftsgeschichte. Unterschiedliche Auffassungen des Faches »Kunstgeschichte« werden deutlich im Vergleich der Beiträge: Während Werner Busch (Berlin) einen nüchternen und verhalten optimistischen Blick auf das gegenwärtige Universitätsfach wirft, welches auf den ästhetischen Mehrwert des Bildes setze und dieses nicht nur kulturgeschichtlich einsortiere, votiert Sven Lütticken (Amsterdam) für eine offene Kulturgeschichte, die von Gombrich und Panofsky eingeeignet worden und von Belting nicht wieder erreicht worden sei (ein winziger Haken: Der im Heft mehrfach zitierte Warburg hat keine »Kulturgeschichte« geschrieben [74] und er war auch kein »Einwanderer« wie Gombrich [3]). Neben Beiträgen von Simon Sheikh, Judith Butler und einem Gespräch mit der Kunsthistorikerin und Kritikerin Johanna Burton formiert sich das redaktionelle Bild zum Stand der Kunstgeschichte in diesem Themenheft durch die Antworten auf eine Umfrage der Redaktion unter internationalen Autoren, die ihre persönliche Wahrnehmung

von Kunstgeschichte wiedergeben und damit ein überaus facettenreiches, durchaus auch konfligierendes Bild aktueller Kunstgeschichte zeichnen.

Bei einem Band zu den »Mitteln der Kunstgeschichte« wäre denkbar gewesen, daß von technischen Medien, von kostspieligen Druckerzeugnissen oder vom priesterhaften Vortragsgebarhen eines Faches die Rede ist (vgl. etwa das Titelbild einer Performance von 1964, mit der Robert Morris den Lehrmeister Panofsky parodierte), oder aber vom Ausstellungswesen oder der Vermittlung des Faches via Tourismus oder Kulturerbeschutz. Die Einleitung des Heftes nahm sich aber die Ergebnisse der Umfrage zum Schwerpunkt, wonach die Gegenwartskunst im Curriculum des Studienfaches immer noch unterrepräsentiert sei, die zu beobachtende Öffnung des Faches für neue Gebiete und Methoden noch nicht zu einer »Politisierung« ihrer Gegenstände geführt habe und neue Wege wie die *Artistic Research*, als »Praxis der Theorie« an Kunsthochschulen, in der universitären Lehre nicht wahrgenommen würden. Etwas anderes hätte die Stammleserschaft von *Texte zur Kunst* wahrscheinlich überrascht.

Die abendliche Diskussionsrunde an der FU Berlin war nicht durchgängig gewillt, dieser Deutung zu folgen; in jedem Falle zeichnete sie sich durch formal wie thematisch höchst unterschiedliche Beiträge aus. Wie Beatrice von Bismarck (Leipzig) eingangs in ihrem Statement darlegte, unterliegt das »Berufsbild« des Künstlers seit längerem einem Wandel, zumal die Subversion bestehender Grenzziehungen nicht mehr genüge, um eigene Positionen darüber zu bestimmen. Ältere schichtspezifische oder soziale Definitionen, wonach Kunst als besonders ausgezeichneter Raum ästhetischer Produktion zu gelten hat, sind bislang nicht ersetzt, aber die scharfe Trennung zwischen Kunstpraxis und Kunsttheorie gelingt immer weniger, wenn beide Seiten zunehmend ihre »Theorie« als »Praxis« verstehen. Aus ihrer eigenen Thematisierung heraus hat die bildende Kunst die Grenzen von Theorie und

Praxis in Frage gestellt und ist zu einer Form gesellschaftlicher »Forschung« geworden. Umgekehrt werden Künstler, Kritiker oder Gelehrte gleichermaßen, zwecks »Ökonomisierung immaterieller Arbeit«, also zur Identifikation der Wertschöpfungsstufen im Projekt Kunst, in den Dienst genommen. Vershoben hat sich damit auch die Position des Historikers, der über seine Gegenwart schreibt, zumal wenn junge Kunsthistoriker längst nicht mehr wissen, was morgen ihr Beruf ist. »Kunst« wird damit auch zu einem Modell für andere Berufs- oder Wissensbereiche. Daraus schloß die Referentin, daß man Kunst als gemeinsamen »Handlungsraum« begreifen müsse, welcher verschiedene Interessengruppen samt ihrer Methodik aufnehmen und in welchem sich Berufskünstler mit nichtprofessionellen Kunstproduzenten anderer Art begegnen sollen. Damit geht die Neuverhandlung einher, für welche Adressatenkreise Künstler überhaupt, ob von Staats wegen oder an privaten Schulen, ausgebildet werden – für von Bismarck eine andere Form von Institutionenkritik.

Klaus Krüger (Berlin) brachte eine durchaus polarisierende Rede vor, mit der er einen »naiven Optimismus« zu verbreiten suchte, was den Stand des Faches – gerade im Verhältnis zu einer wie auch immer gearteten »Bildwissenschaft« betreffe. Die tatsächliche Forschung etwa zur Kunstproduktion des Mittelalters bezeuge oft mehr Zeitgenossenschaft als manche Rede vom Gegenwärtigen, wie sie in interdisziplinären Richtungen, ob als *Gender Studies* oder als Bildwissenschaft, verwirklicht sei. Die interdisziplinäre Stärke des Faches liege gerade in seiner Historizität; bildwissenschaftliche Fragen der Visualisierung von Wissen, der politischen und rituellen Funktionen von Bildern oder ihrer Herstellung und Verbreitung seien in der Mittelalterforschung auf dem höchsten methodischen Niveau präsent. Forderungen einer Fixierung von »Kernkompetenzen« resultierten aus einer mangelnden Kenntnis dieser Ansätze. Zu beklagen sei die dramatische Ausdünnung der Mittelalterfor-

schung, die teilweise auch ein Versäumnis des Faches sei keineswegs aber habe die Kunstgeschichte auf den Dialog verzichtet, um von der Expertise und den methodischen Vorstößen anderer Fächer, etwa der Geschichts- oder Literaturwissenschaft zu profitieren. Die vielgescholtene »Interdisziplinarität« in drittmittelgeförderten Projekten steigere durchaus die Attraktivität des Faches nach außen. Die von *Texte zur Kunst* diagnostizierte »Entpolitisierung« der Kunstgeschichte sei eher als ein unbedarftes Sich-Bedienen aus dem mühsam erbrachten Archiv der Geschichte zu begreifen, als ein Umgang mit Bildern, der kein besonderes Interesse am konkreten Gegenstand mehr an den Tag lege.

Horst Bredekamp (Berlin) wehrte sich erwartungsgemäß gegen die Rhetorik der Verspätung und gegen jenes »Endlich«, wonach die Kunstgeschichte die Erkenntnisse anderer Strömungen zögerlich wahrnehme. Vielleicht wird nicht alles besser durch die gegenteilige Behauptung, die Kunstgeschichte sei »immer schon« modern gewesen; aber Bredekamp zufolge lehre die Entwicklung der Disziplinen in Deutschland, daß Diskussionen über Zuständigkeiten und Methoden der einzelnen Fächer durchweg schon früher geführt worden sind – ohne sie gäbe es zum Beispiel weder die Soziologie noch die Kulturwissenschaften. Diese frühen Auseinandersetzungen hätten das Fach vor einem Auseinanderfallen in die diversen Unterabteilungen »visueller Kultur« bewahrt.

Bredekamp wandte sich gegen ein *Downsizing* von innen und den Defätismus eines Faches, welches anderen als Vorbild diene und durch zentrale wissenschaftspolitische Instanzen gerade wegen seiner neuen Methoden (etwa der Materialikonographie oder der politischen Ikonographie oder wegen seiner Auseinandersetzung mit Medienkunst) als treibende Kraft wahrgenommen werde. Die Aufgaben der Zukunft – die Bilderkriege der Massenmedien oder die Bilder der Naturwissenschaften – lägen offen zutage. Bredekamp, der *Texte zur Kunst* als zentrales Dokument jüngster Debat-

ten versteht, unterstelle ihnen kritiklose »Zeitgeistigkeit« und »Servilität« gegenüber importierten Methoden und Begriffen; schon im bilingualen Titel werde deutlich, daß man sich nicht selbstbewußt zu eigenen Leistungen verhalte. Nirgends würden so viele Kunsthistoriker wie im deutschsprachigen Raum ausgebildet, und nirgends gebe es eine Sprache, die so sehr wie die deutsche zur Auseinandersetzung mit ästhetischen Phänomenen einlade. Nun käme kein Däne oder Pole je auf die Idee, gleiches für sich zu reklamieren, und auch Bredekamp hat eine Übersetzung seiner Bücher bisher nicht unbedingt verweigert – wenn deutsche Texte nicht mehr gelesen werden, so liegt das vielleicht nicht an *Texte zur Kunst*, sondern daran, daß zuwenig für die Sprache geworben wird, daß der Vertrieb nicht aggressiv auftritt, bibliographische Dienste wie das BHA zuwenig genutzt oder Abstracts und andere Standards wissenschaftlichen Arbeitens zu selten eingehalten werden. Allerdings kann auf dieser Ebene nur forciert auftreten, wer vorher die falsche Bescheidenheit ablegt, so daß Bredekamps Appell gerade im Dialog mit den anderen Wissenschaftskulturen gilt. Unbenommen bleibt davon der Umstand, daß sich »Kunstgeschichte« aus unterschiedlichsten Bereichen in Forschung, Lehre, Museum oder Politik zusammensetzt und daher auch bestimmt werden muß, aus welcher Position heraus welche Forderungen mit dem entsprechenden Nachdruck erhoben werden können und müssen.

Hanne Loreck (Hamburg), sowohl mit Kunst wie mit Wissenschaftserfahrung versehen, ist nach eigenem Bekunden freiwillig an eine Kunsthochschule gegangen und lehrt an der HfbK, da sich dort »verschiedene Erkenntnispraxen« begegneten. Noch sei es oftmals eine diffuse Auseinandersetzung zwischen Theorie und Praxis, die dem Kunstraum entweiche, und die Kunst suche oft auch andere Bündnisdisziplinen als die Kunstgeschichte auf (etwa die visuelle Anthropologie oder Kulturwissenschaft). Dennoch würde alles, was an ihrer Kunsthochschule entstehe, später einmal als

»Kunstgeschichte« verstanden werden. In diesem holistischen Konzept hat das »einzige große Fach Kunst« nur einen winzigen gemeinsamen Nenner von Praktiken, Formen, Konzepten und Plattformen. Dennoch bleibt eine »Differenz zu visuellen Artefakten«, etwa mediale Unterschiede, die aus historischer Warte stets erkennbar bleiben, und die deshalb auch die Kunstgeschichte als Fach an der Kunsthochschule rechtfertigen, die sich nicht über ihre bildwissenschaftliche Kompetenz oder ihre Lehrbarkeit als Visuelle Kommunikation definiert. Anders als in der *Artistic Research*, die einen Trend der Kunstpraxis darstellt, zielt das neue Programm einer »Künstlerpromotion«, die an der HfbK erstmals in der Bundesrepublik Deutschland möglich ist, auf Arbeiten ab, in denen Künstler darin nur ihre *eigenen* Arbeiten in einem praktischen und theoretischen Teil darlegen und reflektieren; hier kann man also einen »Doktor« in sich selbst machen. Welchen Wert dieser Titel hat, muß sich herausstellen, denn anders als beim theoretischen Teil der Fahrprüfung dürfte man nach dem Durchfallen sicher weitermalen. Ein interessantes Experiment, so Loreck, sei es aber allemal, dem *peintre philosophe* eine Bescheinigung zu erteilen; dies ist als Teil eines Aufstiegs von Kunstakademien zu Kunstuniversitäten zu werten, und es bleibt abzuwarten, wann an Kunsthochschulen auch Medizin angeboten wird.

Durchaus kritisch zu den Darstellungen von Bredekamp und Krüger wurde angemerkt, daß gerade die innovativen Fragen nicht zufällig eben nicht von jenen Nachwuchswissenschaftlern bearbeitet werden, die seit längerem das Lieblingsopfer von Kahlschlagspolitik und Evaluierungswahn seien. Juliane Rebentisch (Potsdam), die als wiss. Mitarbeiterin am Philosophischen Institut ihrer Universität quasi eine Außenperspektive einnimmt, ist mit diesen strukturellen Problemen aus dem eigenem Gebiet wohlvertraut. Sie monierte die »Themenkorsetts« und »Zentralbegriffe« von Graduiertenkollegs und Sonderforschungsberei-

chen, für deren Absolventen es keine Jobs gäbe (Alexandre Kostka, Berlin, spitzte in der Diskussion zu, daß diese Instrumente einen Markt der Wissenschaft »simulierten«). Als Skandal wertete sie es, daß die immer wieder eingeforderte Interdisziplinarität für Absolventen zum Nachteil werde, wenn durchgängig Spezialisten berufen würden und radikale Kürzungen den Konservativismus des Selbsterhalts noch förderten. In einem solchen Umfeld sei es völlig unklar, welchen studienbiographischen Wert ein Abschluß der Kulturwissenschaft oder Wissenschaftsgeschichte habe. Damit folgte sie einem Urteil von Sabeth Buchmann und Karin Gludovatz in der Umfrage des Themenheftes: »Die Vorhölle des akademischen Marktes befindet sich auf einer tiefer liegenden Ebene als der des ‚puren‘ Methodenstreits.« (S. 144). Diejenigen, die in der deutschen Kunstgeschichte ihre Pläne nicht verwirklichen könnten, sind wohl in den seltensten Fällen freiwillig in andere Fächer und andere Länder ausgewichen.

Zugleich benennt sie damit auch die Gründe für diese Entwicklung. Einerseits werden selbst Wissenschaftler, die interdisziplinäres Denken verinnerlicht haben, in Berufungsfragen auch auf »Spezialisten« zurückgreifen, um unter dem allgemeinen Spatzwang die Integrität des Faches zu sichern, die Lehre abzudecken oder eigene Schwerpunkte auszubauen. Auch ist es schwierig, zwischen einer thematischen und einer methodischen Spezialisierung zu trennen. Ein Spezialist für das byzantinische Mittelalter wird berufliche Probleme bekommen, gleich ob er sein Thema soziologisch oder kennerschaftlich angeht. Der Bewußtseinswandel, der hier erforderlich wäre, müßte getragen werden durch eine grundlegend aktualisierte Vorstellung davon, was Wissenschaft in einem weiteren Sinne bezweckt, wem sie nutzt und wie sie strategisch umgesetzt werden kann – umso mehr, wenn es in Zeiten leerer Kassen erstaunliche Geldsegen für Nano- oder Sicherheitstechnologien gibt.

Deutlich wird damit zugleich, warum es nicht nötig wäre, alte Gräben zwischen »Alt und Neu«, zwischen »Kunst und Kunstgeschichte« aufzureißen. So äußerten gerade die Experten für Gegenwartskunst ihre Bedenken, was die einseitige Forderung nach Zeitgenossenschaft der Themen und Gegenstände bedeute. Wie Monika Wagner (Hamburg) in der Diskussion anmerkte, dürfte schon ein regelmäßiges Studium der Hochschulnachrichten der *Kunstchronik* klarstellen, daß der Prozentsatz jüngerer Themen bei den Abschlüssen inzwischen überwiegt. Hier müßte man sich also eher Sorgen um alle anderen Gebiete machen. Sie verwies auf Joseph Gantners Appell, sich der Gegenwart zuzuwenden, um daran die eigene Zeitgebundenheit zu begreifen und den distanzierten Blick zu üben. Es ließe sich hinzufügen, daß es einmal als *Novum* galt, sich mit dem zutiefst vergangenen Mittelalter zu beschäftigen; wer sich für jene Zeit interessierte, wollte womöglich auch die eigene Epoche ein wenig vom Dunkel befreien.

Susanne von Falkenhausen (Berlin) plädierte denn auch in einer Wortmeldung für die von Bredekamp ins Spiel gebrachte »intrinsische Interdisziplinarität«, welche ihre historischen Werkzeuge als Erkenntnismittel beherrsche und nicht nur als Mittel simpler Evidenzbeschaffung. Diese Werkzeuge quer durch die historischen Phasen einzuüben, sei ein Gegenmittel gegen die administrative Verordnung von »Synergien und Exzellenzen« und für die Verteidigung von Inhalten.

Seit Erwin Panofskys Diktum bekannt wurde, wonach »das Diskutieren einer Methode ihre Anwendung behindere«, wurde immer wieder der Verdacht laut, die Kunstgeschichte drücke sich unter pragmatischen Vorwänden um eine Explikation ihrer Motive und Gründe. Über Jahrzehnte wurden vergleichbare Vorwürfe an die Methodik der Kunstgeschichte auf Kunsthistorikertagen vorgetragen – sie wurden früher zu Unrecht von der etablierten Zunft verschmäht, und sie werden heute zu Unrecht als innovativ deklariert. Das größere Karriere-

risiko geht inzwischen ein, wer sich mit alten Meistern beschäftigt. Die Hingabe an das Detail ist weniger der Theoriefeindlichkeit oder Medienvergessenheit geschuldet als vielmehr dem Umstand, daß eine Darstellung der Geschichte der Bildkünste, die die geforderten Methoden ernstnimmt, immense (und teure) Arbeit vor sich hat: Ihre ikonischen, medialen, technischen oder literarischen Aspekte ziehen jeweils generationenlange Sammel- und Sichtungsbearbeitung nach sich, die mit einer Grundsatzdiskussion nicht zu umgehen ist. Eine »Kunstgeschichte«, die sich über Museen und deren Originale vermittelt, lebt nicht von der Methodik allein.

Zu Recht könnte man der an vielen Hochschulen anzutreffenden Variante der Kunstgeschichte nachsagen, sie richte sich an eine bestimmte Klientel mit schöngestigen Bildungsanliegen. Ihr Studium ist immer noch eines der teuersten für die Studierenden und eines der billigsten für den Staat, und damit auch eindeutig sozial gefiltert – Ausnahmen bestätigen die Regel. Doch auch *Texte zur Kunst* ist nicht unbedingt bekannt dafür, sich für die Rechte von Unterprivilegierten einzusetzen oder ein Thema zu behandeln, das man als Ausdruck breiter sozialer Trends betrachten könnte. Ein Blick in den Anzeigenteil und nicht nur die Beiträge lassen erkennen, daß die Liebe zur Kunst ihren Preis hat. *Texte zur Kunst* ist aber akademisch im besten Sinne insofern, als die Zeitschrift als Marktteilnehmer dem »vorwettbewerblichen« Gedanken Platz bietet. Mit einem Vorbehalt: Was wäre die Reaktion, wenn sich ausgerechnet bildende Künstler demnächst für einen Revisionismus der Methoden aussprechen, weil *artistic research* sie dazu gebracht hat? Wie Tom Holert (Berlin) in seinem Umfragestatement notierte, ist das System der zeitgenössischen Kunst selber eine Ursache für die behandelten Fragen, da sie täglich mit neuen Feldern kokettiert oder den Tod des Autors propagiert, um sich am Autorenkult zu bereichern. Im Gegenzug ist auch Holert, vergleichbar Peter Geimer,

bereit, einer Kunstgeschichte notfalls auch ohne oder gegen die Kunst zu frönen. »Fachzeitschriften gehören zu denjenigen Parametern, an denen der Grad der Institutionalisierung einer Disziplin festgemacht werden kann,« beginnt Charlotte Schoell-Glass bündig den Eintrag »Fachzeitschriften« im *Lexikon der Kunstwissenschaft*. In dieser Hinsicht ist *Texte zur Kunst* zur kontinuierlichen Arbeit zu gratulieren. Diese Zeitschrift kommt nicht umhin, dabei mit Strategien Aufmerksamkeit zu erzeugen, die zuweilen unter den Möglichkeiten der Kritik bleiben, wie Bredekamp monierte, und ihr deutlicher Fokus auf der zeitgenössischen Kunst bringt eine Sprache und eine Betrachterposition mit sich, die den Dialog mit anderen Fachvertretern erschwert, welche mit demselben Recht zur »Kunstgeschichte der Gegenwart« zählen. Zählt *Texte zur Kunst* aber auch zu den Mitteln der Kunstgeschichte, dürfte es um das Fach nicht so schlecht bestellt sein.

Das zahlreiche und geneigte Publikum war in professioneller Hinsicht unter sich, da es mit den Anliegen der Zeitschrift sympathisiert, aber eben überwiegend aus dem universitären Feld stammte. Es hätte daher die Frage aufkommen können, an wen sich die Veranstaltung eigentlich richtet; indes wurde sie nicht gestellt. Auch erging die Frage an die Organisatoren, worauf die diffuse Verwendung von Begriffen wie »Politisierung« abziele, wenn diese keine identifizierbare Richtung hätten (Cornelia Jöchner, Berlin). Eine gelegentliche Rückbesinnung schadet keinem Fach, aber Geld zählen macht auch noch nicht reich. So war die Diskussion zwar nicht müßig, erbrachte aber noch keine konkreten Ergebnisse oder Mehrheiten. Es blieb zum Beispiel offen, wie auf die Bitte von Wissenschaftspolitik oder Stiftungswesen um konkrete Handlungsvorschläge zu reagieren wäre. Mit der Gegenbitte um »mehr Mittelalter« oder »mehr Gegenwart« ist jedenfalls kaum gedient, wenn beide ihre Trümpfe nur gegeneinander ausspielen.

Matthias Bruhn