

KUNSTCHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

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

40. Jahrgang

August 1987

Heft 8

Ausbildung

MARGINALIEN ZUR SITUATION DER KUNSTGESCHICHTLICHEN MITTELALTERFORSCHUNG

Während des 20. Deutschen Kunsthistorikertages Anfang Oktober 1986 wurden an zwei halben Tagen jeweils sechs Sektionen gleichzeitig veranstaltet — wohl zum ersten Male in der Geschichte dieser Tagungen. Wer sich etwa für Probleme des Mittelalters, der Emblematik, des Kunstgewerbes und der Italienforschung interessierte, mußte sich für ein Forschungsfeld entscheiden oder konnte natürlich auch auf aktuellere und modischere Themen ausweichen. Die Kenner des Kunstgewerbes sind an eine solche Einordnung bereits gewöhnt, sie pflegen sich gelegentlich selbst als eine Randgruppe zu betrachten — langsam gilt das auch für die Mittelalterforscher unter den Kunsthistorikern. Dennoch haben weder die Sachkenner des Kunstgewerbes noch die Mediävisten Anlaß, sich zu fühlen wie Fahrenheit bei Christian Morgenstern (Im Winkel König Fahrenheit hat still sein Mus gegessen. — „Ach Gott, sie war doch schön, die Zeit, da man nach mir gemessen“).

Sicher darf man einen Rückgang der Breite des Interesses an Problemen der mittelalterlichen Kunst in der kunstgeschichtlichen Forschung konstatieren — darin spiegelt der Platz, der ihnen auf der Berliner Tagung zugebilligt war, tatsächlich die Entwicklung seit dem 1. Deutschen Kunsthistorikertag 1948 in Brühl, dessen wichtigste Vorträge 1950 als *Beiträge zur Kunst des Mittelalters* veröffentlicht werden konnten. Die Faszination, die von der Kunst des Mittelalters in den Jahrzehnten nach dem Ende des zweiten Weltkrieges für Forschung und Publikum ausging, wird von heute aus gerne distanzierend als eine Rückwendung zum christlichen Mittelalter oder politisch als Wendung zum westlichen Europa in der Tradition des Reiches Karls des Großen gedeutet. Man wird aber für den deutschsprachigen Bereich nicht übersehen dürfen, welche Rolle dabei der Expressionismus spielte, dessen Kunst damals erst wieder eigentlich zugänglich wurde. Man denke an die breite Wirkung von Hans Jantzens 1947 erschienenem Buch *Ottomische Kunst* mit seinem Begriff der Gebärdefigur. Zwar ließe sich die Reihe der

großen Ausstellungen mittelalterlicher Kunst von *Ars Sacra* 1950 in München über *Werdendes Abendland an Rhein und Ruhr* 1956 in Essen bis zu *Karl der Große* 1965 in Aachen so verstehen, doch setzte sie sich fort bis zu *Ornamenta Ecclesiae* 1985 in Köln. Außerdem waren und sind ausgemachte Schatzkammer-Ausstellungen mit möglichst viel funkeln dem Gold international verbreitet und keine Spezialität für mittelalterliche Kunst — Ägyptisches oder Exotisches ist weit populärer. Blickt man zurück, wird man von einem zunehmenden Wachstum bis in die letzten Jahre sprechen dürfen — immer umfangreichere Ausstellungen, eine fortdauernde Zunahme des äußeren, gelegentlich auch des inneren Gewichtes der Kataloge zu diesen Ausstellungen. Die Forschung flieht sozusagen in den Ausstellungskatalog, sicher nicht zu ihrem Gedeih. Wie für andere Gruppen von Kunstwerken ist für die Kunst des Mittelalters eine möglichst umgehende Begrenzung der Wanderung von Werken der Malerei, der Skulptur und der Schatzkunst zu fordern. Die reinen Fest- und Feier-Ausstellungen müssen endlich aufhören. Ausstellungen nur dann, wenn sie konservatorisch verantwortbar und wissenschaftlich sinnvoll sind. Dazu zählen sicher nicht die „Ausstellungen zum Katalog“, die nur nach eingehendem Studium mehrerer Aufsätze im Katalog verständlich sind und statt derer ein gut illustriertes Buch viel sinnvoller gewesen wäre.

Man geht wohl kaum fehl, wenn man die Lage der Mittelalterforschung bei uns der der Italienforschung ähnlich einzuschätzt. Nimmt man die Jahr für Jahr in der *Kunstchronik* angezeigten Dissertationsthemen als einen Indikator, zeichnet sich auch ohne statistische Auszählung eine Verlagerung der Schwerpunkte ab. Die Dissertationsindustrie der letzten Jahre galt und gilt hauptsächlich der Kunst des 19. und frühen 20. Jahrhunderts, dagegen beschäftigten und beschäftigen sich relativ wenige Doktorarbeiten mit mittelalterlicher oder italienischer Kunst, vielleicht gar nicht einmal zum Schaden der Mittelalter- und der Italienforschung, aber natürlich zu einem Verlust an ihrer Breite führend. Zugleich bleibt eine alte Klage berechtigt, daß — gegenüber der durch die Institute in Rom und Florenz intensiv geförderten Erforschung der italienischen Kunst — in der deutschen Kunstgeschichte sehr viel weniger über französische Kunst gearbeitet wird, von der anderer Länder wie England, Spanien, Skandinavien oder des östlichen Mitteleuropa ganz zu schweigen. Für Frankreich und England wäre natürlich im Bereich der kunstgeschichtlichen Mittelalterforschung auf bedeutende Ausnahmen zu verweisen; in Italien haben sich gerade die Deutschen immer mehr für Renaissance und Barock als für Mittelalter interessiert.

Was die Dissertationen angeht, gab es, seitdem Kunstgeschichte zum selbständigen Universitätsfach wurde, immer alles: von bahnbrechenden Werken — man erinnere sich nur an die Malerschulen Wilhelm Vöges und Arthur Haseloffs — über soliden Durchschnitt bis zu Heftchen, die kaum das Niveau einer mittelmäßigen Seminararbeit erreichten. Das ist heute ebenso. Eines muß allerdings gesagt werden: Anders als noch vor rund zwanzig bis dreißig Jahren wurde es in steigendem Maße schwieriger, gerade im Bereich der mittelalterlichen Kunst Themen zu finden, die sich im Rahmen einer Dissertation sinnvoll behandeln lassen. Zwar fehlt es nicht an Denkmälern, Denkmälergruppen und Problemen, über die Monographien wünschenswert wären, doch sind sie vielfach für Dissertationen zu umfangreich oder zu schwierig, oft auch besser in Aufsätzen zu erörtern. Wahrscheinlich wird sich künftig da oder dort die „Sekundärdissertation“

kaum umgehen lassen, wie man eine Doktorarbeit über ein gut und vernünftig vorher bearbeitetes Thema nennen wird.

Für einen Rückgang der Mittelalterforschung innerhalb der Kunstgeschichte ist sicher auch ein Wandel in der Schulbildung unserer Tage nicht unwichtig. Man darf zunächst auf einen allgemeinen Rückgang der Sprachkenntnisse verweisen, und zwar der modernen wie der alten Sprachen, der gerade ein so polyglottes Fach wie die Kunstgeschichte erheblich trifft. Mittelalterforschung ist nun einmal ohne Kenntnisse des Lateinischen nicht möglich. Manche Autoren merken nicht einmal, daß sie Küchenlatein in ihren Text einfügen. In einer vor gar nicht so vielen Jahren von einer honorigen deutschen Fakultät approbierten Arbeit wurden die Hände eines Stifters im Gebet „als sein *organum agens*“ bezeichnet, ein Heiliger in einer umfangreichen Serie von Heiligenbildern „als *paris inter pares*“. Was soll man davon halten, wenn Autoren nicht zwischen Dekoration und Decorum oder zwischen Authentik und Authentizität unterscheiden können? Auch die Benutzung von Wörterbüchern ist offenbar eine Kunst.

Bei jeder Beschäftigung mit den Bildkünsten des Mittelalters — und nicht nur diesen — muß sich das Versagen des Religionsunterrichtes beider Kirchen auswirken. Ich pflege zu sagen, der Kunsthistoriker sei gezwungen, im Proseminar wenigstens Teile des Religionsunterrichtes nachzuholen. Die Zeiten, in denen man sich auf der evangelischen Seite auf ein Vertrautsein mit der Bibel, auf der katholischen dagegen auf gute Kenntnisse der Liturgie verlassen konnte, sind wohl endgültig vorbei.

Dazu kommt eine ausgemachte Reduktion des historischen Wissens, zugleich mitunter ein Verlust des Sinnes für das, was historisch möglich oder wahrscheinlich ist. Manchmal ist es so, als ob die Kunst des christlichen Mittelalters zeitlich, örtlich und in ihrer Mentalität von ihren Interpreten ähnlich weit entfernt ist wie etwa die Kunst der Osterinseln. Dann wird es möglich, mit Hilfe weniger, zufälliger Zitate ganz beliebige Deutungen vorzuschlagen. Eine historische Entgleisung als Beispiel, durch den Druckfehlerteufel noch verschönert: „Um 390 v. Chr. zerstörten Christen in Alexandria das Sarapeum, eines der berühmtesten Heiligtümer der Antike, als Symbol der Sklavenhaltergesellschaft.“ Wozu haben Fakultäten Gutachter und Verlage Lektoren, wird sich hier der Leser fragen.

Solche Erscheinungen sind sicher international verbreitet. Man wird aber hinzufügen, daß derartige Klagen über Bildungsniveau und Fähigkeiten von Studenten nicht für die Kunstgeschichte spezifisch und zudem so alt wie die europäischen Universitäten sind, wofür in Peter Classens nachgelassenen Untersuchungen *Studium und Gesellschaft im Mittelalter* (1983) vergnügliche Beispiele nachzulesen sind.

Zahl, Umfang und Publikumserfolg von Ausstellungen über Kunst des Mittelalters bestätigen zunächst, was in einem Bericht über die Frankfurter Buchmesse in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* vom 29. September 1986 formuliert wurde, in dem von einem „seit Jahren wiedererwachten Interesse an Geschichte und dabei vor allem vom Interesse am Mittelalter“ die Rede war. Die fabulösen Erfolge von Büchern, die im Mittelalter spielen, sprechen dafür — Erfolge, die gerade dem Mediävisten rätselhaft bleiben, der sich wundert, warum Barbara W. Tuchmans doch ziemlich langweiliges *A Distant Mirror* (1978) von so vielen erworben und gelesen wurde. Unbestreitbar dagegen der literarische Rang von Umberto Ecos *Il nome della rosa* (1980), ein ausgemachtes Lese-

vergnügen für diejenigen, die wissen oder nachschlagen, wieviel an historischen Fakten und Personen benutzt wurde, oder die jene Skulpturen wiedererkennen, die aus der französischen Romanik in jenes nicht lokalisierbare Kloster am Apennin verlegt wurden, oder die sich erinnern, welche Deutung mittelalterlicher Ketzerei eines Historikers unseres Jahrhunderts einem Franziskaner des Trecento in den Mund gelegt wurde. Ein nur etwas älterer Roman, William Goldings *The Spire* (1964), wurde gerade unter Kunsthistorikern nicht so bekannt, obgleich er diese besonders fesseln sollte — es wird nämlich geschildert, wie das Bauprojekt eines kühnen Vierungsturmes den *magister operis* und seinen Bauherrn, einen englischen Domdekan, zu Grunde richtet.

Von einem aktuellen Interesse gerade am Mittelalter wird der reden, der beobachtet, wieviele Bücher zur Geschichte des Mittelalters für ein breiteres Publikum geschrieben und von diesem gekauft werden. Natürlich wird auch in ihnen deutlich, daß die Denkmälerüberlieferung — Bauwerke, Bilder jeder Art, Artefakte — zu den wichtigsten Quellen gehört, von den Historikern natürlich intensiv genutzt, und zwar nicht nur zum Zweck einer attraktiven Bebilderung. Im Bereich dieser Veröffentlichungen scheint die Rolle der kunstgeschichtlichen Mittelalterforschung relativ gering — es ist fast so, als ob uns unser eigener Stoff zu entgleiten droht. Im Gegensatz zur Historie, die immer die Verpflichtung zu umfassenderen Darstellungen wahrnahm, ist in der Kunstgeschichte eine solche Neigung nicht sonderlich entwickelt. Im Bereich der mittelalterlichen Kunstgeschichte sind gründliche und lesbare Bücher über größere Denkmälergruppen oder einzelne Epochen eher selten. Offenbar bevorzugen Kunsthistoriker die Form des Kataloges statt eines längeren, kohärenten Textes.

Auch die Begabung des Faches Kunstgeschichte für Lexikographie ist nicht groß. Man denke nur an das langsame Fortschreiten eines solchen fast heroischen Unternehmens wie des *Reallexikons zur deutschen Kunstgeschichte*. In den beiden seit einigen Jahren im Erscheinen begriffenen Nachschlagewerken zum Mittelalter, im *Lexikon des Mittelalters* (seit 1977, bis 1986 3 Bände — Er) und im *Dictionary of the Middle Ages* (seit 1982, bis 1987 8 Bände — M), präsentiert sich die Kunstgeschichte, von den immer vorhandenen besseren Artikeln abgesehen, nicht auf wirklich überzeugende Weise. Man möchte der von Angiola Maria Romanini vorbereiteten *Enciclopedia dell'arte medievale* ein glücklicheres Geschick wünschen.

Mißt man die kunstgeschichtliche Mittelalterforschung nicht an übergreifenden Darstellungen oder an ihrer Präsentation in Nachschlagewerken, sondern an den großen Veröffentlichungen einzelner Denkmälergruppen, sieht die Lage besser aus, so langsam auch die Fortschritte sind. Zunächst muß allerdings gesagt werden, welche Katastrophe für die kunstgeschichtliche Mittelalterforschung, und natürlich nicht nur für diese, das Stagnieren oder gar die Einstellung der sogenannten Groß-Inventarisierung ist. Die gründliche topographische Aufarbeitung der Denkmäler mit allen zugehörigen Quellen wird unentbehrlich bleiben — übrigens auch für alle Konservierungs- und Restaurierungsmaßnahmen. Dieser Standpunkt sollte sich in allen Denkmalämtern durchsetzen. Daß Corpora besonders gefährdeter Denkmälergattungen erforderlich sind, ist inzwischen allgemein anerkannt. Das nach dem zweiten Weltkrieg begründete *Corpus Vitrearum Medii Aevi* hat nach anfänglichen Schwierigkeiten bedeutende Erfolge aufzuweisen — für die Geschichte der Malerei zudem vielfältige neue Ergebnisse, die von der

Forschung zu anderen Gattungen der Malerei nicht immer in ausreichendem Maße zur Kenntnis genommen werden. Ebenso gefährdet wie die Glasmalerei sind die Werke der Wandmalerei, sofern es sich nicht um richtige Fresken handelt. In Österreich wurde mit einem *Corpus der mittelalterlichen Wandmalerei* begonnen — selbstverständlich ist ein solches Corpus auch für den deutschen Bereich dringend notwendig, Vorüberlegungen haben begonnen. Auf dem Felde der Buchmalerei ist von der Katalogisierung einzelner Bibliotheken zu berichten, aber in den letzten Jahren wurde nichts neu begonnen, was dem von Wilhelm Koehler begründeten *Corpus der karolingischen Miniaturen*, Herrmann Schnitzlers und Peter Blochs Buch über die *Kölner ottonische Buchmalerei* oder Hanns Swarzenskis Werk über *Die illuminierten lateinischen Handschriften des 13. Jahrhunderts* in Teilen Deutschlands ähnelte. Gerade für das späte Mittelalter bleibt fast alles noch zu tun. Im Bereich der Architekturforschung ist die Reihe anspruchsvoller Baumonographien klein geblieben. Was Hans Erich Kubach und Albert Verbeek in mehreren Jahrzehnten als Corpus der vorromanischen und romanischen Architektur an Rhein und Maas erarbeiteten, sollte in anderen Regionen oder im Bereich der gotischen Baukunst Nachfolge finden.

Immer wichtiger wurden für viele Gebiete der Kunstgeschichte des Mittelalters Ergebnisse der Untersuchungen von Restauratoren — man denke nur an das, was wir durch die Analyse der Fassung von Holzbildwerken über die Geschichte der Skulptur lernten — wie naturwissenschaftlicher Untersuchungsmethoden im allgemeinen. Für letztere sei an das von Heinz Roosen-Runge initiierte Forschungsunternehmen zu Farbe und Technik der Buchmalerei erinnert. Liest man die eine oder andere Veröffentlichung zur Baugeschichte oder zur Holzskulptur, will es scheinen, daß hie und da die kunsthistorische Diagnose zugunsten der Dendrochronologie fast aufgegeben wurde. Die präzisen Daten, die letztere in den ihr gesetzten Grenzen liefert, sollten nur als eine willkommene Bestätigung einer kunstgeschichtlichen Datierung bewertet werden.

Die sicher notwendige Spezialisierung des Einzelnen auf das eine oder andere Arbeitsgebiet führte einerseits zu einer immer engeren Begrenzung solcher Arbeitsfelder, andererseits fast zu einer Abschottung der Gebiete voneinander: der Kunstgeschichte des Mittelalters von der der Neuzeit oder der Geschichte der Architektur von der der Bildkünste. Die byzantinische Kunstgeschichte entwickelte sich zu einem eigenen Fach; außerdem machte sich die Archäologie des Mittelalters selbständig mit Fragestellungen, die weit über die Kunstgeschichte in verschiedene Felder der allgemeinen Geschichte ausgreifen und die Untersuchungsmethoden der Vor- und Frühgeschichte für das Mittelalter nutzbar machen — teilweise mit einem erstaunlichen Aufwand an Zeit und Arbeit für die Untersuchung nichtmonumentaler Architektur. Die Ergebnisse der christlichen Archäologie pflegen heute nur noch den Kunsthistorikern vertraut zu sein, die sich mit Kunst vor 1200 befassen. Innerhalb der christlichen Archäologie ist in beiden theologischen Fakultäten heute die Zeit zu Ende, in der ein Forscher ein Fach der Theologie und christliche Archäologie gleich kompetent beherrschte. Gerade vom Standpunkt der Kunstgeschichte sieht man mit Sorge, daß in der christlichen Archäologie eine recht deskriptive Art von Bauforschung — man möchte fast von Ziegel- und Kapitellzählern sprechen — die Oberhand gewann, während die Erforschung der Bildzeugnisse auch auf ihren Inhalt hin eher zurückzutreten scheint. Mögen sich die christlichen Archäologen

gelegentlich daran erinnern, wie entscheidende Impulse ihr Fach in der Generation unserer Lehrer durch gelernte Kunsthistoriker erhielt.

Bereits während des Brühler Kunsthistorikertages 1948 sprach Herbert von Einem von einer „Überwindung der reinen Stilgeschichte“, was damals vielfach als Wunsch oder Vorhersage verstanden werden mußte. Inzwischen ist dies längst geschehen, ein irreversibler Prozeß. Nunmehr ist es aber wohl an der Zeit, von Einems damalige Mahnung in Erinnerung zu rufen: „Ihre historische und begriffliche Arbeitsweise darf nicht preisgegeben werden“. Als Schule des Sehens, als Instrument zur Einordnung eines Werkes, als Mittel zur Erkenntnis stilgeschichtlicher Entwicklungen bleibt die Form- und Stilanalyse unentbehrlich, gleich unentbehrlich wie jene Form solider Faktenforschung, die mitunter als langweiliger Positivismus beklagt wird. So nötig neue Fragestellungen und neuartige methodische Ansätze selbstverständlich sind, so darf nicht vergessen werden, daß jene Untersuchungen am dauerhaftesten zu sein pflegen, in denen positivistische Forschung betrieben wurde. Ein kaum lesbarer Œuvre-Katalog beispielsweise wird länger benutzt werden als manche geistreiche Interpretation. Um durch Sach- und Deutungsirrtümer bedeutend zu sein, bedarf es eines geistigen Wurfes und eines intellektuellen Niveaus wie beispielsweise in Hans Sedlmayrs *Entstehung der Kathedrale* (1950).

Von einem Ende der Kunstgeschichte wird man für die Geschichte der mittelalterlichen Kunst sicher nicht sprechen können, dafür aber von einer steigenden Nähe zu Fragen der allgemeinen Geschichte. Zu den erfreulichen Entwicklungen in jüngerer Zeit gehört sicher ein erneuertes Interesse am Antiquarischen — vieles, was das 19. Jahrhundert und was frühere Jahrhunderte wußten, wird für die Einordnung und Deutung einzelner Werke nutzbar gemacht. Selbstverständlich wird weiter ikonographische Forschung getrieben; im Bereich der Architektur scheint die Bauikonologie zurückzutreten, sicher nicht zu Ungunsten der Architekturforschung. Ob es sich aber um einen Bau, ein Bildwerk oder ein Gerät handelt, die Frage nach der Funktion und nach dem historischen Kontext wird immer wichtiger. Von den verschiedensten Zweigen historischer Forschung sind für die kunsthistorische Mediävistik größere und ertragreichere Anregungen zu erwarten als von einer Übertragung linguistischer Analysemethoden auf die Analyse von Werken bildender Kunst.

Wenn hier insgesamt eher Skepsis über die Lage kunstgeschichtlicher Mittelalterforschung und über ihre Rolle innerhalb des Faches Kunstgeschichte formuliert wurde, so wäre es doch ungerecht, wenn nicht gleichzeitig ein erfreuliches Niveau der Forschung in den vielfältigsten Gebieten der Kunstgeschichte des Mittelalters ebenso wie die Fülle von Aufgaben hervorgehoben würde, vor der unsere Mediävistik steht. Auch in den gerade hinter uns liegenden Jahren wurden Werke veröffentlicht, die uns weitergebracht haben. Ich nenne einzig die monumentale Veröffentlichung der Mosaiken von San Marco in Venedig, mit der Otto Demus 1984 die Ergebnisse seiner über ein halbes Jahrhundert dauernden Forschungen zu diesem Denkmal zusammenfaßte. Das Interesse und das Engagement einer jüngeren Generation von Kunsthistorikern und das einer neueren Generation von Studenten an Denkmälern mittelalterlicher Kunst und ihrer Erforschung, das beträchtliche Niveau vieler Publikationen aus diesem Bereich lassen hoffen, daß die kunsthistorische Mediävistik ihre Bedeutung und ihren Rang behält.

Reiner Hausscherr

(Erweiterte und veränderte Fassung einer Einleitung zur Sektion „Mittelalterliche Kunstgeschichte — Probleme, Aufgaben und Perspektiven“, 20. Deutscher Kunsthistorikertag, Berlin 1.—4. Oktober 1986. Da einige Zitate im Text nur als fast beliebige Beispiele für Tendenzen in unserer Literatur dienen sollen, wurde auf Nachweise verzichtet.)

MÖGLICHKEITEN DER PRAKTISCHEN AUSBILDUNG VON KUNSTHISTORIKERN AM BEISPIEL AMERIKANISCHER MUSEEN

In der *Kunstchronik* vom Oktober 1986 erschien eine Zusammenfassung der Ergebnisse einer Umfrage zu den Praktika- und Volontariatsmöglichkeiten an deutschen Museen, Denkmalämtern und Kunstvereinen unter dem Titel „Der steinige Weg zur Praxis“ von Michael Hütt. Spätestens nach der Lektüre dieses Beitrags wurde die gegenwärtige Situation der praktischen Kunsthistorikerausbildung klar: Es gibt zu wenige Volontariats- und Praktikumsplätze in der BRD einschließlich West Berlin, es steht — offensichtlich — zu wenig Geld zur Verfügung, und die teilweise in Studienordnungen vorgeschriebenen Praxiserfahrungen können nicht gewonnen werden oder in manchen Institutionen nur dann, wenn ein Nachweis dieser zwingenden Vorschrift erbracht werden kann. So bestätigt sich der Eindruck, daß unsere Kulturinstitutionen sich kaum dem wissenschaftlichen Nachwuchs verpflichtet fühlen und kaum aus eigenem Interesse einen Beitrag zur praxisorientierten Ausbildung leisten.

Da die Verfasserin einen Studienschwerpunkt auf die amerikanische Kunst des 20. Jahrhunderts gelegt hat, bestand der Wunsch, ein Volontariat in einem amerikanischen Museum zu absolvieren. Insgesamt sechs Museen in Chicago und New York wurden nach der Möglichkeit eines Volontariats befragt. Von den angeschriebenen Institutionen antwortete lediglich das Museum of Modern Art abschlägig und rechtfertigte dies mit einer Kürzung der staatlichen Zuschüsse, die eine Aufnahme von Volontären in den Jahren 1986/87 unmöglich machte. Das Art Institute und das Museum of Contemporary Art in Chicago sowie das Whitney Museum of American Art, das Metropolitan Museum of Art und das Solomon R. Guggenheim Museum in New York City zeigten sich jedoch an einer deutschen Volontärin interessiert. Bis auf das Whitney Museum, das grundsätzlich ein persönliches Vorstellungsgespräch zur Voraussetzung macht, gaben sich die Einrichtungen mit schriftlichen Bewerbungen zufrieden und stellten bereitwillig ihre Projekte für die nächste Zeit und die alternativen Einsatzmöglichkeiten für einen Volontär in ihren Häusern vor.

Nachdem die ersten Kontakte geknüpft waren und die Realisierbarkeit eines Volontariats in den USA möglich erschien, eröffnete das Zentrum für Nordamerika-Forschung der Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt eine interessante, bisher unbekannte Perspektive. Aus Mitteln der Stiftung Volkswagenwerk vergibt dieses Zentrum jährlich Stipendien an junge Wissenschaftler aller Disziplinen zum Zwecke eines Volontariats („internship“) bei einer amerikanischen Institution oder Organisation. Zwar gibt es auch Stipendien von den amerikanischen Museen, ihren unterschiedlichen Trägern und weiteren kunstfördernden privaten und staatlichen Organisationen, diese werden jedoch

in der Regel Amerikanern zur Verfügung gestellt. Mit einem Stipendium der Stiftung Volkswagenwerk ausgestattet, konnte die Verfasserin schließlich ein sechsmonatiges „internship“ am Solomon R. Guggenheim Museum in New York absolvieren. Die hier in diesem Zeitraum gewonnenen Eindrücke und Erfahrungen in der kunsthistorischen Praxis können als Beispiel für die amerikanische Situation im Vergleich zur bundesdeutschen Kunsthistorikerausbildung betrachtet werden.

Das Solomon R. Guggenheim Museum wird von der Solomon R. Guggenheim Foundation, einer privaten Organisation, die von einem zwanzigköpfigen Kuratorium geführt wird, unterhalten, die „zur Förderung und Unterstützung von Kunst und Kunsterziehung gegründet wurde“. Außer dem New Yorker Museum untersteht der Stiftung die Peggy Guggenheim Collection in Venedig.

Beide Institutionen bieten über das Jahr verteilt ungefähr 135 jungen Kunsthistorikern und Studenten der Kunstgeschichte Volontariate und Praktika an. (Diese und die folgenden Zahlen beziehen sich auf 1985, da die Zahlen für 1986 noch nicht exakt vorliegen; sie dürften aber ebenso hoch sein.) Während die Sammlung in Italien im Rahmen eines „scholarship program“ an Studenten Stipendien für ein bis drei Monate im Sommer vergibt, beschäftigt das Museum in New York das ganze Jahr über Volontäre und Praktikanten. Zwei Volontariate im kuratorischen Bereich werden jährlich von der staatlichen Organisation „National Endowment for the Arts“ finanziert, die meist mit Studenten höherer Semester oder Promovenden besetzt werden. Ähnliches gilt für ein Stipendium des „New York State Council on the Arts“ und vier weitere der privaten „Hilla von Rebay Foundation“. Außerdem vergibt die Solomon R. Guggenheim Foundation selbst vier Stipendien für unterschiedliche Aufgabenbereiche innerhalb des Museums sowie sechs zusätzliche speziell für Vorträge und Lehrveranstaltungen im Museum. Darüber hinaus stehen Studenten — vorzugsweise „graduate students“ — ungefähr 30 Volontariate zur Verfügung, die zeitlich variabel sind, meist aber für sechs Monate beansprucht werden und die Ausbildung in allen Museumsbereichen ermöglichen. Zur Zahl der Volontäre addiert sich noch die der rund 20 bis 25 Praktikanten, Studenten und Studentinnen, die manchmal nur einige Wochen, zum Teil aber auch stundenweise und über einen längeren Zeitraum hinweg in den unterschiedlichen Abteilungen des Museumsapparates tätig sind. So arbeiten jährlich allein in einem amerikanischen Museum zwischen 60 und 70 Volontäre und Praktikanten. Zwar schließen diese Angebote ausländische Bewerber nicht aus, jedoch erweist sich eine Bezahlung aufgrund der rechtlichen Situation (man reist mit Touristen- oder Studentervisum ein und darf nichts verdienen) als kaum durchführbar. Nicht zusätzlich geförderte amerikanische Studenten, die im wissenschaftlichen Bereich eingesetzt werden, erhalten einen Teilzeitangestelltensatz von \$ 7.50 pro Stunde.

Mit zirka 4.000 Werken der europäischen und amerikanischen Kunst des späten 19. und des 20. Jahrhunderts ist das Solomon R. Guggenheim Museum das kleinste Museum in New York, das hier einen Schwerpunkt gesetzt hat. Bei der Auswahl der Bewerber um ein Volontariat ist daher eine Konzentration auf diesen Abschnitt der Kunstgeschichte von Vorteil. Die schriftlichen Bewerbungen werden den Verantwortlichen in den verschiedenen Funktionsbereichen vorgelegt, so daß die interessierten Ab-

teilungen die Möglichkeit erhalten, bestimmte Volontäre gezielt anzufordern, die für spezielle Projekte geeignet erscheinen.

Ein „internship“ in einem amerikanischen Museum ist vergleichbar mit einem hiesigen Volontariat. Hauptsächlich unterscheiden sich beide in Dauer, Art der Finanzierung sowie in bezug auf Stellenwert und Platzierung im Rahmen der Ausbildung. Während Volontariate in bundesdeutschen Einrichtungen in der Regel 24 Monate bei einer Arbeitszeit von 40 Stunden pro Woche betragen, läuft ein „full-time internship“ über zirka sechs Monate, es kann aber auch individuell zwischen Institution und Bewerber abgestimmt werden, so daß auch ein theoretisches Studium weiterhin möglich ist. Die Bezahlung der „interns“ obliegt nur zu einem Teil dem Staat oder den Kommunen, was selbstverständlich durch die größtenteils private Trägerschaft bereits bedingt ist. Die Finanzierung der „internships“ erfolgt also über Stipendien und Zuschüsse unterschiedlichster Provenienz. Die Vergabe bezieht sich nicht auf eine generelle praxisorientierte Ausbildung, sondern auf die Bearbeitung bestimmter Fragen in Kunstgeschichte und Museumswesen. Die Volontariate, die in der Bundesrepublik zumindest den Magisterabschluß, in den meisten Fällen sogar die Promotion voraussetzen, bilden das Ende der Ausbildungszeit, richten sich an junge Kunsthistoriker, die eine Befähigung zum wissenschaftlichen Arbeiten nachweisen können, bereits in der kunsthistorischen Theorie Schwerpunkte gesetzt haben und sich für ein berufliches Ziel entschieden haben. „Internships“ in den USA sind stärker in das Kunstgeschichtsstudium integriert. Ein „intern“ erhält die Möglichkeit, während seines Studiums gewählte Theorieschwerpunkte in der praktischen Umsetzung zu erproben und aufgrund gewonnener Erfahrungen eventuell wichtige oder nützliche Korrekturen in seinem weiteren Ausbildungsgang vorzunehmen. Die Integration in Projekte der Museen und die Übertragung von Aufgaben, die in eigener Verantwortung bewältigt werden, ermöglichen dem „intern“ die Überprüfung des eigenen Ausbildungsstandes und einen Vergleich mit anderen Methoden und Ansätzen im Umgang mit Kunst und Kunstgeschichte und ihrer Vermittlung. Die Einrichtung eines Begleitprogrammes in Seminarform, das häufig für Gruppen von „interns“ zusammengestellt wird und Einblick in das facettenreiche Museumswesen, den Kunsthandel und nichtwissenschaftliche Arbeiten bietet, erweist sich als eine sehr hilfreiche Einrichtung, die Fragen zu klären, auf die in den Universitäten keine Antworten gegeben werden. Die geringere Dauer eines „internship“ ermöglicht wiederum einer größeren Zahl von Interessenten einen Praxiseinblick. Das Museumspersonal ist darauf eingestellt, in häufigem Wechsel junge Leute in gewisse Tätigkeitsbereiche einzuweisen und mit ihnen so zusammenzuarbeiten, daß die Ziele auf beiden Seiten erreicht werden können.

Generell ist es für amerikanische Kunstgeschichtsstudenten sicherlich einfacher, einen Praktikums- oder Volontariatsplatz zu bekommen, da das amerikanische Förderungssystem die Praxisausbildung intensiv unterstützt, was durch die geteilte private und öffentliche Trägerschaft gewährleistet wird. Hier drängt sich eine Frage geradezu auf. Warum soll ein Mäzenatentum, wie es für die Kunst und die Künstler existiert, nicht auch die Ausbildung derer einschließen, die künftig die Beurteilung und Bewertung von Kunstwerken mitbestimmen und diese gegenüber der Öffentlichkeit zu verantworten haben? Von Kunsthistorikern werden in erster Linie gründliche wissenschaftliche Kennt-

nisse gefordert, die an den Hochschulen vermittelbar sind. Da aber das Einsatzgebiet weit gefächert ist und nur eine kleine Anzahl wissenschaftlich tätig sein kann, müssen die anderen Tätigkeitsfelder von vornherein stärker berücksichtigt werden und in der Praxis erprobt werden können. Wenn diese Möglichkeit aufgrund mangelnder Praktikums- und Volontariatsstellen oder einer undurchsichtigen Bürokratie nicht gegeben ist, hat auch das Hochschulstudium oft keinen Sinn. Bieten vielleicht private Mäzene in der Zukunft Alternativen, um aus der Klemme herauszugelangen, in der sich die praktische Ausbildung von Kunsthistorikern befindet? Stipendien für Auslandsaufenthalte zum wissenschaftlichen Studium oder zur praxisorientierten Ausbildung — wie im Fall der Stiftung Volkswagenwerk — sind wichtig, stehen aber einer viel zu geringen Zahl von Interessenten zur Verfügung. Ohne insgesamt Vor- und Nachteile des amerikanischen und des bundesrepublikanischen Museumssystems gegeneinander abzuwägen, ist festzustellen, daß in den ursprünglich als private Unternehmen entstandenen amerikanischen Museen, die inzwischen meist eine Mischung aus privaten und öffentlichen Initiativen sind, größeres Gewicht auf die Praxisausbildung gelegt wird als in den deutschen Institutionen. Die gemeinsam getragene Verantwortung für eine öffentliche Einrichtung scheint mit der Verpflichtung einherzugehen, im Dienste der Öffentlichkeit dafür zu sorgen, daß die Einrichtungen auch in den folgenden Generationen effektiv — sowohl unter gesellschaftlichen als auch wirtschaftlichen Aspekten — funktionieren können. Wenn die staatlichen und städtischen Kulturmittel nicht reichen und private Sponsoren in die Finanzierung eingeschaltet werden, ist es notwendig, darauf zu achten, daß die wirtschaftlichen Interessen nicht in den Vordergrund treten, so daß sich die Museen als Kulturstätten, als Vermittler zwischen Kunst und Publikum behaupten können. Hier ein Gleichgewicht zu schaffen, ist eine der vordringlichen Aufgaben, die sich einem jungen Kunsthistoriker in den USA schon heute und vielleicht zukünftig auch hier stellen werden. Nach Absolvierung eines Studiums im „Elfenbeinturm“ wird er diese Aufgabe jedoch nicht bewältigen können.

Helen Koriath

Ausstellungen

IL SEICENTO FIORENTINO

Florenz, Palazzo Strozzi, 20. Dezember 1986 — 4. Mai 1987

(mit fünf Abbildungen)

Unter den großen Ausstellungen des italienischen Barock ist die florentinische eine der letzten. Es liegt daher nahe, sie an vorangegangenen Retrospektiven zu messen, wobei Grundsätzliches außer acht gelassen werden muß, wie die Tatsache, daß die Florentiner Kunst dieser Epoche an Innovationskraft und Ausstrahlung hinter derjenigen anderer Zentren (Bologna, Neapel) zurücksteht.

Ogleich von den beiden Hauptveranstaltern — Mina Gregori und Piero Bigongiari — seit mehr als zwei Jahrzehnten durch Publikationen, zahlreiche gezielt vergebene Dissertationen sowie kleinere Ausstellungen propagiert und vorbereitet, vermittelt diese