

WERNER BUSCH

MITTELFRISTIGE ENTWICKLUNG

Kunstgeschichte und Wissenschaftsorganisation

Die Auswirkungen der so genannten „Exzellenzbildung“ und der Reformbestrebungen an deutschen Universitäten führen fachübergreifend zu veränderten Lehr- und Studienbedingungen. Am augenscheinlichsten treten diese dort zu Tage, wo die Forschung gegen die Lehre ausgespielt wird und ein Streit um Kompetenzen und Förderungsmittel einsetzt.

Für die konkrete Praxis der Kunstgeschichte hat dies zur Folge, dass ganze Fachgebiete in Forschung und Lehre an Bedeutung verlieren und produktive Umwege im akademischen Lebenslauf nicht vorgesehen sind. Wie steht es um Gegenwart und Zukunft des Fachs zwischen Drittmitteltreiberei, Bolognaprozess und Methoden-Diskussion?

Dies ist der Beitrag eines älteren, etablierten Kunsthistorikers, der sich jedoch, so hofft er, nicht die Neugierde auf die Fortentwicklung der Kunstgeschichte durch eine jüngere Generation hat nehmen lassen. Gewünscht war eine Art Erfahrungsbericht über den Umgang mit dem Fach in methodischer und institutioneller Hinsicht, vor allem aber eine Reflexion über die Interaktion von institutionellen Bedingungen und der Form kunsthistorischer Forschung aus deutscher Sicht. Zu fünf Punkten, die notwendigerweise zusammenhängen, sei kurz Stellung genommen:

1. Zu den Auswirkungen der Situation der Wissenschaftsförderung auf die Wissenschaft. Da die Wissenschaftsförderung ausschließlich Eliteförderung darstellt, die ohn' Unterlass auf „Europa“ zielt (man könnte sagen: Förderung nach EU-Norm), hat dies unmittelbar 2. Auswirkungen auf das Verhältnis von Forschung und Lehre. Forschung, auch in den Geisteswissenschaften, ist offenbar nur noch im Verbund zu denken. Schwer manövrierfähige Tanker laufen aus dem Hafen, der individuelle Forscher fügt sich diesem oder jenem gerade gefragten Diskurskontext. Lehre wird, allen gegenteiligen Behauptungen zum Trotz, zweitrangig und möglichst von einem „bloßen“ Lehrpersonal übernommen, als ginge es nicht darum, neue Erkenntnisse in der Lehre zu erproben und in den Erkenntniskreislauf einzuschleusen. Dies hat 3. Auswirkungen auf ein jedes Fach, so auch die Kunstgeschichte, die im Moment im Förderzusammenhang primär als Bildwissenschaft reüssiert. Unzeitgemäßes, gegen den Trend Gedachtes hat es schwer. Das Einklagen einer historischen Dimension in der Bildwissenschaft, das gegen ihre bloße Anthropologisierung geltend gemacht wird, löst eher ein mitleidiges Schulterzucken aus. So schnurren die Jahrhunderte zu einer Bildtypologie zusammen, die ihre Rechtfertigung allein aus der

medialen Verfasstheit der Gegenwart bezieht. Genauso verhält es sich 4. mit einer Kunstgeschichte, die sich allein als Kulturgeschichte versteht. Bei aller Selbstverständlichkeit und Notwendigkeit einer kulturgeschichtlichen Ausweitung auch kunsthistorischer Fragestellung: Es droht der eigentlich kunsthistorische Gegenstand doch zum bloßen Beleg für Entwicklungen im Großen zu werden, und das Kunstwerk hat wirklich mehr zu bieten – was zum 5. Punkt führt. Wird das Werk zum bloßen Beleg, interessiert sein besonderes So-Sein nicht mehr eigentlich, und Kernkompetenzen des Faches brechen weg, mangels Interesse. Was nicht zu wissen notwendig erscheint, wird irgendwann nicht mehr gewusst. Doch kann es nicht um ein konservatives Festhalten am Althergebrachten gehen, sondern die Kernkompetenzen müssen von der Gegenwart und der Erfahrung der Gegenwartskunst her neu belebt werden. An dieser Dialektik arbeiten wenige.

1. Die Bemühungen der Hochschulpolitik um Exzellenzerzeugung führen an den Universitäten zu einer Zweiklassengesellschaft. Der Wettbewerb der Universitäten um die Förderfleischtöpfe bewirkt eine einseitige Konzentration auf die Bildung von „Exzellenzclustern“. An der Universität haben wir auf der einen Seite die Drittmittleinwerber, die einen (viel zu) guten Teil ihrer Zeit mit Antragstellung und Wissenschaftsmanagement zubringen, dafür aber belohnt werden. Der Teufel schießt auf den größten Haufen: Weitere Projektförderungen gehen leichter vonstatten, haben größere Aussichten auf Genehmigung, von den dadurch vermehrten Leistungsmitteln kann Weiteres gefördert werden etc. Auf der anderen Seite die Drittmittelresistenten, die sich nicht selten auf die Lehre reduziert sehen, ihr Imagewert ist nicht annähernd so hoch. Ihnen fehlt ein Ausweispapier, das nachgefragt wird. Was nützt es mir in den Augen der Öffentlichkeit, Hunderte von Studenten ausgebildet zu haben, wenn ich dadurch meine Publikationsliste verkürze – wo heute ein Punktesystem Publikationen bewertet und primär danach der „Marktwert“ berechnet wird. Warum darf ich nicht ein, ja vielleicht gar zwei Jahre Publikationspause machen, um nachzudenken, aufzutanken, Neues zu planen. Ganz einfach: Das Ranking verträgt es nicht. Die Universitäten, genauer: die imagefixierte Universitätsspitze wünscht heute Graduiertenkollegs und Sonderforschungsbereiche (ich bin Sprecher eines ziemlich großen). Beide Einrichtungen hinterlassen notwendig auch zwiespältige Gefühle. Einerseits können Begabte eine ganze Zeit lang ungestört forschen bzw. weiterforschen, der Austausch vor allem der Kollegiaten untereinander erweist sich als höchst produktiv. Andererseits wird das Berufseintrittsdatum nicht selten vertagt. Man ist in eine Fülle von Gruppenaktivitäten eingebunden, die Konzentration auf das Eigene wird durch immer neue Diskurseröffnung von außen nicht nur befruchtet. Der Übergang in den Beruf kann dadurch entschieden erschwert werden – wenn plötzlich die Universitätskarriere durch die steigende Konkurrenz in weite Ferne rückt. Ich habe zuletzt in einer Fülle von Berufungskommissionen auch außerhalb Berlins gegessen. Von, sagen wir, achtzig Bewerbungen



sind mir inzwischen sechzig gut vertraut. Fast alle Bewerberinnen und Bewerber sind gut ausgewiesen: zwei Standbeine, Auslandsaufenthalte, eine Publikationsliste, die sich sehen lassen kann. Und doch weiß ich, dass kaum eine weitere Bewerbung aus diesem Personenkreis erfolgreich sein wird. Beide Einrichtungen – Graduiertenkollegs und Sonderforschungsbereich – sind extrem theorielastig und diskursfixiert: Überbau wird produziert, dem nicht selten der Unterbau fehlt. Diskurskompetenz ja, Gegenstandskennntnis nein. Bei der Anthropologisierung der Kunstgeschichte in der Gegenwart führt dies zu einer Enthistorisierung. Kunstsoziologie einerseits und Kennerschaft andererseits erscheinen geradezu als verdächtig, selbst wenn „bloße“ Kennerschaft natürlich als ein konservatives Distinktionsmittel erhalten kann, was aber ein Differenzierungsvermögen als solches nicht diskreditieren kann. Das Werk droht allenfalls zum Anlass selbstzweckhafter intelligenter Reflexion über verallgemeinerte Phänomene und Schlüsselbegriffe zu werden. Das Theorie-Praxis-Verhältnis erscheint, höflich ausgedrückt, unausgeglichen. Der „Exzellenznachweisdruck“ raubt auch den intelligentesten Studenten die Zeit herauszufinden, was sie eigentlich ganz existenziell am Fach und seinen Gegenständen interessiert. Die Diskursshoperei befriedigt punktuell, macht aber nicht satt, vielleicht allerdings erfolgreich. Kurz: Die primären Wissenschaftsförderinstrumente heben zweifelsohne das Niveau, bremsen jedoch auch individuelle Entfaltung, aus der ein Gutteil unserer eigentlichen neuen Erkenntnisse resultiert. Kein Nebenweg erscheint erlaubt, es sei denn, er hat den Zeitgeist auf seiner Seite. Ist das zu konservativ gedacht? Ich glaube insofern nicht, als die sorgfältige Betrachtung



1



2

1 Adolph Menzel, „Moltkes Ferngläser“, 1871

2 Joseph Wright of Derby, „Experiment mit Luftpumpe“, 1768

tung individueller Lebensläufe, gerade der interessantesten und kreativsten Nachwuchskunsthistoriker/innen zeigt, dass sie zum mindesten einen grundsätzlichen Umweg gewählt haben und als Verwandelte zurückgekehrt sind. Dafür braucht es selbstbestimmte Zeit, die die Institutionen und ihre Instrumente nicht vorsehen. Es ist wie in der Schule: Die Lehrer haben uns geprägt, die nicht Mainstream- oder Zeitgeistjäger waren.

2. Der Teufelskreis in Deutschland besteht darin, dass den Lehrenden immer mehr an Selbstorganisation und wissenschaftspolitischer Eigeninitiative abverlangt wird, während das unterstützende Personal reduziert wird und die Zahl der Studenten pro Lehrenden, wenigstens in Berlin, immer noch ansteigt und deren „Verwaltung“ immer aufwendiger wird. Vor wenigen Wochen hat Michael Fried von Johns Hopkins bei uns im Rahmen des Sonderforschungsbereiches 626 „Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste“ einen Vortrag gehalten. Danach habe ich einen wundervollen Tag mit ihm in Dresden verbracht, u. a. in der Menzel-Ausstellung. Bei den langen Zugfahrten haben wir spielerisch deutsches und amerikanisches Universitätssystem miteinander verglichen. Nun weiß ich durchaus von der Mittelmäßigkeit der amerikanischen Provinzuniversität und von den immensen privaten Mitteln, die den Eliteuniversitäten zur Verfügung stehen, doch zweierlei bleibt dennoch festzuhalten:

Michael Fried sitzt mit sechs bis acht Graduate-Studenten im Seminar, ich mit hundert bis zweihundert im Hauptseminar. Er hat die Möglichkeit, ziemlich regelmäßig „frei“ mit Stipendien zu forschen, eine Fülle von Förderinstitutionen auch privater Herkunft steht zur Verfügung. Wer bei uns für ein halbes oder gar ein ganzes Jahr „aussteigt“, um zu forschen, gefährdet die Lehre, erst recht in Bachelor-Zeiten, die ausgeprägt forschungsfeindlich sind. Was an deutschen Universitäten fehlt, ist die mittlere Ebene, die es einstmals mit akademischen Räten und Rätinnen gab. Das bei der deutschen Situation in Zukunft notwendige E-Learning müsste für die Bachelor-Studiengänge in ein (durchaus individuell auszugestaltendes und zu veränderndes) Kursussystem gebracht werden – so sehr dies einem Geisteswissenschaftler gegen den Strich gehen mag. In Berlin haben wir versucht, uns auf die neuen Anforderungen vorzubereiten. Wir haben das „Funkkolleg Kunst“ (in gewisser Hinsicht zu vergleichen mit dem offenen Bildungsangebot der englischen „Open University“) von 1983–85, das immerhin 42 000 Kollegiaten zählte, von denen 15 000 eine Abschlussprüfung gemacht haben, grundsätzlich unter Beteiligung aller damaligen Autoren durch vier wissenschaftliche Mitarbeiterinnen und eine Fülle von Computerspezialisten überarbeiten lassen und stellen es jetzt unter dem Titel „Schule des Sehens“ mit Hunderten von zusätzlichen Links und Abbildungen ins Netz. Es stellt immer noch eine Funktionsgeschichte der Kunst dar. Das Unternehmen ist bewusst als ein Curriculum für den Bachelor angelegt, in Berlin wird bereits, unterstützt von Mentoren, danach unterrichtet. Wir bieten es dem Fach an, werden Erfahrungsberichte aus der Unterrichtspraxis veröffentli-

chen. Um jedoch mit der Funktionsfragestellung nicht einseitig dazustehen und um ein weiteres chronologisch strenger geordnetes, gegenständlich umfassenderes, aber methodisch offenes vollständiges Curriculum der Kunstgeschichte zu entwerfen, habe ich mich an der Gründung und Herausgabe der „Kunsthistorischen Arbeitsblätter“ beteiligt. Hier wurde eine zu meist jüngere Generation von Kunsthistorikern aufgefordert, den Stand der Forschung auf vorab formulierten Teilgebieten des Faches zu formulieren. Nach längerer Diskussion sind wir dabei strikt historisch verfahren, waren uns der Grenzen einer derartigen Häppchenmethode durchaus bewusst, wollten aber primär die Fülle des Faches zum Vorschein bringen, um zu frühem studentischem Auswählen und Sich-Beschränken gegenzusteuern. Über das Konzept mag man streiten, doch erwies es sich wieder (wie beim Funkkolleg), wie schwer es deutschen Kunsthistorikern – im Gegensatz zu angelsächsischen – nach wie vor fällt, selbst das eigene Spezialgebiet überblicksartig darzustellen. Der Durchgang durch alle Bereiche der Kunstgeschichte ist ebenfalls gerade abgeschlossen und steht damit auch einer Integration in Bachelor-Studiengänge zur Verfügung. Die studentische und professorale „Freiheit“ müsste auf derartigen Curricula im fortgeschrittenen Stadium des Studiums aufbauen. Das führt zu einer klaren Scheidung von Vermittlung von Grundlagenwissen und selbstgestalteter wissenschaftlicher Beschäftigung mit dem Gegenstand.

3. Hier kann keine wirkliche theoretische Erörterung stattfinden, nur so viel: Der Erfolg der Bildwissenschaften wäre ohne das Einsetzen des in Deutschland lange verabsäumten Forschungsinteresses am Verhältnis von Kunst und Naturwissenschaften nicht möglich gewesen, die Öffnung zu den bildproduzierenden Medien vollzog sich entweder über die Gegenwartskunst selbst oder eben über dieses Forschungsinteresse. Jede Form von bildwissenschaftlicher Weltaneignung wurde zum (legitimen) Thema, die Forschung lief jedoch auch Gefahr, den primär kunsthistorischen Zugang mit facheigenen Werkzeugen bei der Behandlung neuer Themen zu vergessen. Als ehemaligem Warburgianer ist mir die Forderung nach einer breiten Bild- und Mediengeschichte mehr als vertraut, und sie erscheint mir auch notwendig, zumal die Gegenwartskunst nicht nur alle Bildmedien nutzt, sondern über den Bildcharakter selbst in dieser oder jener Form reflektiert. Entgrenzung der Künste und Grenzerweiterung der Disziplin Kunstgeschichte sind zwei Seiten einer Medaille. Um (gedanklich) in der Gegenwart ankommen zu können, scheint mir allerdings eine historische Bildwissenschaft unerlässlich – und die Geschichte beginnt nicht erst im 19. Jahrhundert. Zuletzt hat es Angriffe auf die zu hoch geschraubten Ansprüche einer allgemeinen Bildwissenschaft gegeben. Ich würde eher die bloße Anthropologisierung von Bild und Bildgebrauch für fragwürdig halten, schließlich trägt auch eine reine Wahrnehmungspsychologie nicht allzu weit. Altmodisch würde ich fordern, dass die Bilddiskurse nicht beständig ohne die Analyse bestimmter Bilder geführt werden und die Analysever-

fahren im beständigen Rekurs auf die Gegenstände reflektiert werden. Will man die ja nun doch weit reichende Geltungsmacht der Bilder nicht absolut setzen, dann muss es doch wohl um die Herausarbeitung der je historischen Dimensionen, ihrer Entstehungsbedingungen, ihrer materiellen Beschaffenheit, ihrer strukturellen Anlage, ihrer Wirkungsmechanismen und Rezeptionsformen gehen. Im Moment scheint mir, besonders was die Kunst vor der Gegenwartskunst angeht, von den genannten Faktoren die Frage nach der materiellen Beschaffenheit zentral sein zu müssen. Beispiel: Gemäldetechnologie ist so weit entwickelt, dass wir über Werkprozesse mehr und mehr wissen und aus den Prozessformen Rückschlüsse auf Weisen der Bedeutungsgenerierung – ihrer Möglichkeiten und Grenzen – ziehen können. Das kann für unausgeschöpfte, aber auch unausschöpfbare Bildpotenziale sensibilisieren. Zudem, das sollte sich herumgesprochen haben, gilt es, die Erkenntnispotenziale der nicht-künstlerischen Bilder zu verstehen, um das „surplus“ der künstlerischen Bilder erkennen zu können, aber auch die Interaktion beider Bereiche, die sicher nicht sauber zu trennen sind, in den Blick zu nehmen. Selbst wenn zugestehen ist, dass die naturwissenschaftlichen Visualisierungsverfahren heute dominieren und den künstlerischen den Rang ablaufen und auch ihr ästhetisches Wiedereinfangenwollen sich eher als ein Rufen in der Wüste erweist, so sollte das die Kunstgeschichte nicht verzweifeln lassen. Es ist auch unsere Aufgabe, differenzierte Bild-, Wahrnehmungs- und Darstellungsphänomene in kunsthistorischer Sprache präsent zu halten. Die Kompetenz, über Bilder zu sprechen, droht verloren zu gehen. Ein von Horst Bredekamp und mir 2004 organisiertes vw-Kolloquium zum Verhältnis von Kunst und Naturwissenschaften mit völliger Dominanz der Naturwissenschaftler hat eindrucksvoll gezeigt, dass die Naturwissenschaftler ihren Umgang mit Bildern nicht eigentlich beschreiben können. Hier hat unser Fach einen Anspruch zu verteidigen, und sei es „nur“, um bildnerische Wirklichkeitsbewältigungsformen bewusst zu halten.

4. Natürlich ist Bildwissenschaft auch eine Form der Kulturgeschichte, wobei Letztere jedoch den umfassenderen Anspruch stellt, Sozial-, Wirtschafts- und Politikgeschichte in sich greift. Auch hier, keine Frage, ist die Berechtigung eines kulturgeschichtlichen Zugriffs gänzlich unbestritten. Nur: Kulturgeschichte kann zwar die Bedingungen des Kunstwerkes klären und im Idealfall auch seine medialen Voraussetzungen in den Griff bekommen, es fragt sich allerdings, ob sie auch überzeugende Aussagen über seine ästhetischen Potenziale und somit seine selbsteigene Verfasstheit und die daraus resultierenden Erkenntnismöglichkeiten machen kann. Kulturgeschichte – der Vorwurf ist ein alter Hut, aber damit nicht weniger berechtigt – nutzt das Werk als Beleg, nicht als eigenständiges Erkenntnis- bzw. Reflexionsmedium, das nur der Untersuchung seiner medialen Verfasstheit und künstlerischen Gestaltungsform zu entnehmen ist.

Werner Busch (Hrsg.)

FUNKKOLLEG KUNST

*Eine Geschichte der Kunst
im Wandel
ihrer Funktionen*

PIPER



5. In der Praxis drohen der Kunstgeschichte ganze Kernbereiche und damit Kernkompetenzen wegzubrechen – es fehlt gut ausgebildeter Nachwuchs etwa für Kupferstichkabinette oder Kunstgewerbemuseen. Da in Museumsbereichen, die nicht ausgeprägt publikumswirksam sind, zudem am ehesten Stellen gestrichen werden, schrumpft zurzeit eine ganze Reihe von Fachsektoren. Lange war es mein Ehrgeiz, Hochschulnachwuchs zu fördern, heute setze ich mindestens so sehr auf die Stärkung von „Randbereichen“. Wie kann man die Entwicklung steuern, ohne sich im bloßen Lamentieren zu erschöpfen? Beispiel Zeichnung: Es wäre ein Leichtes, aufzuzählen, wo überall in den Kabinetten in den letzten Jahren Stellen nicht wieder besetzt wurden. Wenn sie nicht ganz wegfielen, wurden sie dem Ausstellungswesen und der Kunst der Moderne zugeschlagen. Andererseits gibt es Entwicklungen, die Hoffnung machen: Zum einen ist der Kenntnisstand insbesondere zur Geschichte druckgrafischer Techniken und ihrer materiellen Beschaffenheit auf ein hohes Niveau gebracht worden (siehe die Zeitschrift *Print Quarterly*), zum anderen ist Zeichnung als Medium von den verschiedensten, die Fachgrenzen deutlich überschreitenden Gesichtspunkten aus erforscht worden, allein in allerletzter Zeit hat es interdisziplinäre Kolloquien zur Zeichnung in Berlin, Hamburg oder Wien gegeben, die die ästhetischen und epistemischen Dimensionen der Zeichnung untersucht haben. Graphologie, Diagramme, computergesteuerte Entwürfe, Zeichnung als Spur etc. waren Thema. Dieses Interesse hat Rückwirkungen auf die klassische Zeichnungsforschung, die sich endlich zu reflektierter Handzeichnungswissenschaft zu entwickeln scheint (siehe die Arbeiten von Stephen Bann und David Rosand). Auf diese Grenz- und Methodenerweite-

zung hätten sich allerdings auch die Kabinette selbst einzustellen, indem sie die Relevanz ihres Erkenntnisinteresses neu formulierten und auch erweitert sammelten. Die Kernbereiche und -kompetenzen, um es so zu sagen, sind nur zu retten durch Neudefinition. Zu Jacques Derridas „Aufzeichnungen eines Blinden“ oder Régis Michels Psychologismen im Louvre Cabinet kann man sicher manches sagen, aber man kann auch nicht leugnen, dass sie den Blickwinkel auf das grafische Medium erweitert haben. Man muss sich diesen Erweiterungen nur stellen – auf der Basis klassischer Kompetenzen, die es auch in der Lehre zu bewahren gilt. Die Geschichte der Kunst ist auch und gerade von der Moderne und Gegenwartskunst her zu legitimieren. Allerdings findet ein Gutteil der avanciertesten Forschung zur Gegenwartskunst außerhalb der klassischen Universität statt. Die politisch engagierten Kunsthistoriker der 1968er Generation sind nicht selten auf Akademien, Fachhochschulen oder universitäre Neugründungen „ausgewichen“, ähnlich verhält es sich heute mit den über zeitgenössische Kunst Arbeitenden. Es gilt, ihre Kompetenz in die Universität zurückzuführen. Das ist durchaus eine Herausforderung, denn über weite Strecken können sich die Vertreter der beiden Seiten nicht mehr wirklich verständigen. Die Universität droht, in klassischer Form zu ersticken, den außeruniversitären Vertretern der Gegenwartskunst droht Solipsismus.

Fazit: Nur nicht verzagen, Theorie und Geschichte in ein Verhältnis wechselseitiger Befruchtung bringen und dem individuellen Werk genug Luft zum Atmen lassen, so dass es uns auch für Nuancen von Wirklichkeitsverarbeitung sensibilisiert.