

## Interview mit Gottfried Boehm (GB)

Das Gespräch fand am 15. Juni 2010 im Kunsthistorischen Seminar in Basel statt.

Die Fragen stellten Hanna Stoll (HS) und Dora Imhof (DI).

<p><b>Hanna Stoll:</b> Was wollten Sie als Kind werden?</p> <p><b>Gottfried Boehm:</b> Ich wollte als Kind, wie alle Kinder, Verschiedenes werden. Das reichte vom Biologen über den Weinbauern bis zum Arzt – mein Grossvater war Arzt. Die Interessenlage war weit gestreut. Es haben sich aber dann, vielleicht um mein 14., 15. Lebensjahr herum, zwei Interessen sehr stark in den Vordergrund gespielt, die allerdings nicht mit einer Berufsvorstellung verbunden waren, weil ich solche Berufe auch gar nicht kannte. Ich bin auf dem Land gross geworden. Das eine Interesse war die Faszination an Bildern. Ich hatte keinen Kontakt mit Museen gehabt: Es waren die 50er Jahre, die waren zum Teil noch geschlossen oder existierten noch nicht wieder. Ich bin in einer Tages- oder Wochenzeitung der Schwarzweissabbildung eines Gemäldes von Willi Baumeister, eines deutschen Abstrakten, begegnet. Dieses Bild, eines aus der <i>Montaru</i>-Serie hat mich unerhört fasziniert und gab mir einen Anstoss, mich mit Bildern zu befassen. Das war einer der Ursprünge meiner Lust an Bildern – und diese Lust hatte etwas damit zu tun, dass Bilder mir tief rätselhaft, geheimnisvoll und unentschlüsselbar erschienen. Ein abstraktes Bild war für mich ein Rätsel. Vielleicht keine ganz verkehrte Einschätzung – bis heute. Dieses Interesse hat sich dann verdichtet. Ich war zum Beispiel mit 17 auf der Documenta 2 in Kassel [1959], das war die erste grosse Schau mit Originalen der Avantgarden. Diese hat einerseits die genannte Faszination verstärkt, und mir andererseits neue Welten eröffnet. Da war das Informel vertreten, da waren das erste Mal die Amerikaner zu sehen und andere Positionen. Das war also die eine Linie, aus der für mich aber überhaupt nicht folgte, dass ich zum Beispiel Kunsthistoriker werden wollte. Ich wusste auch gar nicht, was das sein sollte. In einem Museum als Kurator zu arbeiten – diese Vorstellung hatte ich damals nicht. Die zweite Interesselinie, nicht minder stark, war eine theoretische – die Faszination von letztlich philosophischen Fragen, die mir im Schulunterricht durch einen Pfarrer und die Deutschlehrerin nahegebracht wurden. Das sind die berühmten anthropologischen Fragen, die auch Gauguin in einem seiner Werke als Titel gewählt hat: <i>Woher kommen wir? Wer sind wir? Wohin gehen wir?</i> Das philosophische Interesse hat sich dann auch so konkretisiert, dass ich dank der pädagogischen Klugheit der genannten Lehrerin wie alle Schüler eine Jahresarbeit zu schreiben hatte. Man sollte sich ein Jahr lang mit einer Frage beschäftigen. Man konnte eigene Themen wählen – innerhalb eines abgesteckten Rahmens – und ich</p>	<p>Jugend, Interesse an Kunst</p> <p>Willi Baumeister</p> <p>Documenta 2</p> <p>Interesse an Philosophie</p>
---	--

<p>hab mich damals mit Hölderlin und Heidegger beschäftigt und dazu, 17-jährig, in einer Buchhandlung <i>Sein und Zeit</i> gekauft und dies versucht zu lesen. Daraus entstand dann diese Arbeit, die Hölderlin und Heidegger zum Gegenstand hatte: Mein erstes Buch – 120 Seiten von Hand geschrieben. Glücklicherweise nie veröffentlicht. Diese beiden Interessenlinien waren eigentlich bestimmend für mich. Sie haben sich dann noch ergänzt durch Interesse an Literatur und Theater. Das Stichwort Hölderlin weist ja schon darauf. Ich habe später, als ich studierte, einen Blick auf die Möglichkeit geworfen, das Theater als Fach zu wählen. Habe es dann aber gelassen, weil mir diese Disziplin damals uninteressant schien und mich nicht dorthin geführt hat, wohin ich mich hätte imaginieren wollen. Kurzum, diese beiden Stränge sind es gewesen, entlang derer ich mich bis zum heutigen Tage bewege.</p> <p><b>HS:</b> Gab es einen Rückhalt in der Familie, der Bezüge zur Kunst und Philosophie hätte schaffen können?</p> <p><b>GB:</b> Meine Familie war akademisch gebildet, in der zweiten und dritten Generation. Aber auf ganz anderen Sektoren. Meine Eltern waren Agraringenieure, meine beiden Brüder sind Physiker und Maschinenbauingenieur. Ein Onkel von mir war Professor für Maschinenbau, auch Juristen hatten wir in der Familie. Leute halt, die etwas Rechtes getan haben. Zu meiner Heranbildung war der Kampf mit diesen anderen Interessen in der Familie immer sehr wichtig. Ich hatte es nicht ganz leicht, ihnen klar zu machen, dass man sich für Philosophie und Kunst ernsthaft interessieren kann. Es wurde toleriert, aber oft auch mit einer gewissen Ironie begleitet. Aber es hat mir nicht geschadet, dass es so war, im Gegenteil, ich musste sehr früh sagen, was das ist, womit man sich beschäftigt und warum man das machen kann oder soll oder muss.</p> <p><b>HS:</b> Waren Sie allein in Kassel?</p> <p><b>GB:</b> Da war ich mit einem Freund. Eine Reise dieser Art war damals keine Selbstverständlichkeit. Ich stamme aus einer Flüchtlingsfamilie. Es waren arme Zeiten. Meine Eltern besaßen 1947 noch einen Koffer und haben damit neu begonnen. Das ist inzwischen Geschichte und gar nichts Besonderes. Das haben Millionen Menschen so erlebt, aber es ist eine Erfahrung, die man auch nicht vergisst – und die unerhört nützlich ist. Wenn Sie erlebt haben, wo unten ist, dann baut sich die Welt auf eine sinnvolle und stabile Weise neu auf und man schnappt nicht so leicht über.</p> <p><b>HS:</b> Wie alt waren Sie 1947?</p> <p><b>GB:</b> Fünf Jahre. Sie fragten nach der Familie? Es gab Wohlwollen, aber eine andere Bildungswelt. Keine musische oder geistes-</p>	<p>Hölderlin und Heidegger</p> <p>Literatur und Theater</p> <p>Familiärer Hintergrund</p>
--	---

wissenschaftliche, sondern eine naturwissenschaftliche, technische, praktische, pragmatische.

**Dora Imhof:** Hat Sie an der Documenta vor allem die abstrakte Kunst interessiert?

**GB:** Ich habe alles angeschaut. Ich war ganz hungrig. Aber die abstrakte Kunst war da natürlich vor allem vertreten. Die Documenta verstand sich damals als eine Schau, die nachzuholen versuchte, was man durch die Nazijahre nicht kannte und probierte darüber hinaus Positionen, zum Beispiel das Informel. Und damals stand die Abstraktion sehr stark im Vordergrund. Das war ja auch mein Initialerlebnis gewesen – Baumeister ist ein abstrakter Künstler.

**HS:** Sie haben sich an der Universität für Kunstgeschichte und Philosophie eingeschrieben. War das die logische Konsequenz aus Ihren Interessen?

**GB:** Ja, das stimmt. Genauso war es. Man hat damals aber anders studiert. Man hat keine Kreditpunkte erworben. Man hat auch Seminarscheine nur lässig zusammengetragen. Man hat sich vor allem orientiert und neugierig herum gehört. Ich habe mein Studium immer sehr breit nach jeweiligen interessanten Professoren und Themen ausgerichtet. In Köln, wo ich angefangen hatte, habe ich vor allem Philosophie gemacht, die Kunstgeschichte fand ich ziemlich langweilig und enttäuschend. Ich habe auch Literaturwissenschaft studiert, da war zum Beispiel Wolfgang Binder, ein exzellenter Germanist, der mich damals viel mehr beschäftigte als flau Kunstgeschichte. Und eben die Philosophen. Zudem gab es Theaterwissenschaft. Da habe ich versucht, mich ein bisschen hineinzubegeben, weil mir das Theater mit seiner Bild- und Sprechdimension interessant zu sein schien. Ich habe immer – das gilt für die anderen Stationen meines Studiums ebenso – zum Beispiel in der Altphilologie, der Geschichte, Romanistik oder Anglistik Vorlesungen gehört. Germanistik habe ich sowieso studiert. Ich habe mir auch gelegentlich jenseits der philosophischen Fakultät Dinge angehört. Man hatte als Student damals die Möglichkeit zu schauen, was es alles gibt und wie man sich dazu verhalten möchte. Das war eine Form des akademischen Studiums, die Ihnen leider ferngerückt ist, die ich aber für ideal halte für einen bestimmten Typus des Studenten.

**HS:** Sind Sie in erster Linie nach Wien und Heidelberg wegen Leuten, die Sie hören wollten?

**GB:** Nach Wien bin ich gegangen, weil meine Familie aus Böhmen stammte und meine Vorfahren entweder in Prag oder in Wien studiert haben. Mein Grossvater, der Arzt, den ich schon nannte,

Studium in Köln

<p>der lebte noch und hat mir erzählt, wie toll es in Wien war. Er hatte da vor dem Ersten Weltkrieg studiert. Ich dachte: Vielleicht ist es in Wien immer noch toll und bin gegangen. Es bot sich auch an, weil es dort auch wieder Theaterwissenschaft gab, und Kunstgeschichte ist in Wien sowieso renommiert gewesen, und Philosophie gab es auch. Die Wiener Uni war, um es kurz zu machen, für mich aber kein Ort, an dem ich mich ernähren konnte. Sie war eher enttäuschend. Aber die Stadt war faszinierend. Ich habe viel gelernt und erfahren, zum Beispiel im Kunsthistorischen Museum, habe Leute kennengelernt und bin rechtzeitig wieder verschwunden.</p>	<p>Studium in Wien</p>
<p><b>HS:</b> Haben Sie neben dem Studium praktische Erfahrungen gemacht?</p>	
<p><b>GB:</b> Wenn Sie mit praktischen Erfahrungen Museumspraktika oder dergleichen meinen: Das habe ich nicht gemacht. Ich weiss auch nicht, ob es das damals gegeben hat, ich habe mich darum gar nicht bemüht. Diese Seite hat mich nicht interessiert. Ich habe aber zum Beispiel in der Industrie Praktika gemacht: Während sechs Wochen in der Badischen Anilin- und Sodafabrik in Ludwigshafen Schichtarbeit verrichtet. Das war eine zwölf Stunden Schicht. Man hat um sechs Uhr morgens begonnen, hat bis sechs Uhr abends gearbeitet, hatte dann 24 Stunden Pause und arbeitete dann wieder von sechs Uhr abends bis sechs Uhr morgens. Da lernt man eine andere soziale Welt kennen – andere Mentalitäten, andere Arten zu leben. Diese Erfahrung war unerhört wichtig und hat mir sehr viel erschlossen. Ich kann nur jedermann empfehlen, solche Ausflüge jenseits der eigenen Kleinfamilie zu versuchen.</p>	<p>Arbeit neben dem Studium</p>
<p><b>HS:</b> Gab es Frauen, die studiert oder doziert haben?</p>	
<p><b>GB:</b> Es gab auch Dozentinnen, in Wien zum Beispiel Renate Wagner-Rieger, eine Kunsthistorikerin oder die Theaterwissenschaftlerin Margret Dietrich. Das waren sehr nachdrückliche Figuren. Insgesamt aber gab es wenige weibliche Dozierende. Es gab aber Kommilitoninnen, an die ich mich gerne erinnere, mit einigen habe ich heute noch Kontakt. Das war damals noch, bedingt durch unsere Herkunft und Erziehung, ein spannungsvoller aber ein sehr wichtiger Austausch. Sie haben es da heute besser. Die Emanzipation hat sehr gute und produktive Arbeit geleistet, die damals noch nicht geleistet war.</p>	<p>Dozentinnen und Kommilitoninnen</p>
<p><b>HS:</b> Wie sah es mit der Studierendenförderung aus? Gab es Stipendien oder Ähnliches?</p>	
<p><b>BG:</b> Es gab damals in Deutschland einen Vorläufer zum heutigen Bafög. Das kriegte man, wenn man aus einer armen Familie stammte. Ich hatte zwei ältere Brüder, die beide auch noch studierten,</p>	

<p>als ich zu studieren anfang. Wir waren also drei Kinder, die an Universitäten waren. Insofern hätten wir diese Stipendien dringend gebraucht. Ich habe es aber nur kurz bekommen, weil dann einer der Brüder fertig war, und das bescheidene Einkommen meiner Eltern immer noch zu gross gewesen ist, um diese Stipendien zu beziehen. Somit gab es eine Hilfe, aber keine sehr komfortable.</p>	<p>Stipendien</p>
<p><b>HS:</b> Gab es in Bezug auf Ihre akademische Laufbahn Förderung von Professoren oder Dozierenden?</p>	
<p><b>GB:</b> Das ist für mich ein ganz entscheidender Punkt gewesen. Ich bin ja dann von Wien nach Heidelberg gegangen, weil ich einen bestimmten Professor persönlich kennenlernen wollte, dessen Bücher ich in Wien in der Nationalbibliothek gelesen hatte. Die des Philosophen Karl Löwith. Das hat mich dazu veranlasst, nach Heidelberg zu gehen. Man hat damals eine Universität oft wegen eines akademischen Lehrers aufgesucht. Man ging nicht irgendwohin, weil es nah oder schön gewesen ist, sondern orientierte sich an intellektuellen Figuren, von denen man gehört oder gelesen hatte. Und Löwith war ein grossartiger Mann, aber leider gar kein Lehrer. Wohl aber war ein Kollege von ihm ein ganz überragender Lehrer – Hans-Georg Gadamer, der Philosoph. Ihm verdanke ich ganz entscheidende Anstösse, die ich auch näher beleuchten könnte, wenn Sie das möchten?</p>	<p>Studium in Heidelberg</p> <p>Karl Löwith</p> <p>Hans-Georg Gadamer</p>
<p><b>HS:</b> Gerne.</p>	
<p><b>GB:</b> Die wichtigste Geschichte ging so: Ich hatte Kunstgeschichte und Philosophie als Hauptfächer. Und damals war das einzige Abschlussexamen, das man in diesen Fächern machen konnte, die Promotion. Es gab keinen Magister, Master, Lizentiat oder BA. Es gab gar nichts, ausser der Promotion. In anderen geisteswissenschaftlichen Fächern, die sich dafür eigneten, konnte man ein Staatsexamen machen, mit Germanistik etwa in die Schule gehen. Ich habe mit Absicht so studiert, dass ich das nicht konnte. Das war eine jugendliche Dummheit, die ich aber damals nicht als Dummheit empfunden habe. Ich konnte jedenfalls nur promovieren und habe deshalb damit sehr früh angefangen. Ich war ungefähr 22, als ich mir Ideen gemacht habe, was mich in der bildenden Kunst eigentlich faszinierte und kam dann auf die Perspektivkonstruktion in der Renaissance. Ich hab darauf dem Heidelberger Ordinarius Walther Paatz, einem sehr renommierten Mann, meine Ideen vorgetragen – mit einem verheerenden Erfolg. Walter Paatz war von seiner wissenschaftlichen Haltung her ein Positivist, ein materialbezogener Kunsthistoriker, der alle Ideen oder methodischen Überlegungen weit von sich wies oder sich jedenfalls nicht zu eigen machte, so dass ihn meine enthusiastischen und gewiss vagen Ideen, die ich ihm vortrug, überhaupt nicht erreicht haben. Er hat mich an die</p>	<p>Wahl des Promotions-themas</p> <p>Walther Paatz</p>

Wand fahren lassen. Ich bin aus dieser Sprechstunde konsterniert herausgekommen. Die Konsternierung hat mich dann veranlasst, zu jenem akademischen Lehrer zu gehen, zu dem ich eine produktive Beziehung hatte, also zu Gadamer. Ihm hab ich dann mein Unglück und Elend erzählt und er hat gesagt – ich habe es noch im Ohr – : „Junger Freund, das muss Sie nicht allzu sehr erstaunen. Was wollen Sie denn machen?“ Dann hab ich ihm erzählt, was meine Idee war in der Kunstgeschichte. Wir haben eine Stunde geredet, und am Ende der Stunde war diese kunsthistorische Promotions-idee eine philosophische geworden. Dies führte dann auch zu meiner philosophischen Dissertation zur Perspektivität [*Studien zur Perspektivität. Philosophie und Kunst in der frühen Neuzeit, Heidelberg 1969*]. Das ist ein Beispiel für Förderung durch akademische Lehrer. Gadamer war auch ein pädagogisches Genie. Aber er hat daraus nie ein Aufhebendes gemacht und man musste auch sehr sorgfältig hinschauen. Er trat überhaupt nicht pädagogisch auf, das war ihm verhasst. Aber Sie mussten auf seinen kleinen Finger schauen, da konnte man Zeichen bekommen, die wichtig waren [vgl. den Beitrag zur Erinnerung an Gadamer mit dem Titel: „Die Gesichtslinie“, in: Figal, Günter (Hg): *Begegnungen mit Hans-Georg Gadamer, Stuttgart 2000, S. 107-114*]. Es waren sehr diskrete, sehr zarte Hinweise, die viele auch überhört und übersehen haben und das nicht zu ihrem Vorteil. Es war ein hartes Geschäft. Wenn Sie nicht im Stande waren, zu einer wissenschaftlichen Dissertation zu kommen die Stand hielt, was vielen tatsächlich nicht gelungen ist – sie haben promoviert und das war es dann – existierte keine weitergehende Perspektive mehr. Akademische Lehrer dieses Typs waren in der damaligen Zeit, jedenfalls für mich, von entscheidender Bedeutung.

**HS:** Gab es neben Gadamer andere Lehrer?

**GB:** Ich habe glücklicherweise immer wieder welche erlebt. Damals war Heidelberg eine der besten geisteswissenschaftlichen Fakultäten, jedenfalls im deutschsprachigen Raum. Es gab da anregende Leute in Fülle. Es gab auch eine exzellente Theologie, es gab Geschichte, Altphilologie, da unterrichtete zum Beispiel Uvo Hölscher. Ich habe zwar Archäologie nicht studiert, war aber bei [*Roland*] Hampe, dem Archäologen. Ich hatte da immer auch Gespräche zum Beispiel mit dem Historiker [*Reinhart*] Koselleck und habe daraus viel mitgenommen. Es war natürlich auch noch ein Studium in kleineren Gruppen. Die Universität Heidelberg hatte damals keine zehntausend Studenten. Ich weiss nicht, wie viel sie heute hat – vielleicht dreissigtausend.

**HS:** Wie genau kamen Sie denn auf die Frage der Perspektivität?

Hans-Georg  
Gadamer als  
Lehrer

Professoren in  
Heidelberg

**GB:** Das ist eine gute Frage. Ich glaube, sie war eine Schnittfläche zwischen meinen Bild- und meinen theoretischen Interessen. Ich habe natürlich bei Paatz, der ein exzellenter Kenner vor allem der italienischen Renaissance gewesen ist, Vorlesungen besucht, die wöchentlich ursprünglich sechsstündig waren und dann vierstündig. Man wurde also tief eingetunkt und hat sehr viel kennengelernt. In diesen langen Stunden der Vorlesungen habe ich mir die Bilder, die er gezeigt hat, genau angeschaut und dieses Spannungsverhältnis von Fläche und Tiefe entdeckt, das mit einem konstruktiven Modell bestimmt wurde. Beide Interessen kamen zur Geltung: Die Konstruktion war einerseits visuell, sinnlich, sichtbar, ästhetisch und sie war andererseits auch intellektuell, konstruiert, abstrakt, philosophisch. Die Idee, die mir damals intuitiv gekommen ist und in der Dissertation ausgeführt wurde, war die, ob das Verhältnis von Augpunkt und Fluchtpunkt in der zentralperspektivischen Konstruktion nicht eine Art Präludium dessen ist, was dann in der Geschichte der Philosophie unter Subjektivität und Objektivität weiterverhandelt worden ist. Das sind ja Begriffe, die erst in der Neuzeit entstanden sind. Meine These war, dass die Perspektivkonstruktion der Künstler diesem philosophischen Geschehen vorausgeht, dass in dieser Phase die Künstler innovativer waren, wenn sie das so sagen wollen, als die Philosophen. Eine These, die ich heute noch für richtig halte. In Klammer gesagt, hat sich übrigens der Philosoph Hans Blumenberg auch für diese Dinge interessiert und gelegentlich eine Bemerkung dazu gemacht, die auch in diese Richtung gegangen ist. Gadamer hielt diese These seinerseits für konsistent.

**HS:** Was hatten Sie für ein Umfeld von Studierenden, in dieser Zeit?

**GB:** Dieses Umfeld war freundschaftlich distanziert. Man hat sich damals als Student gesiezt, auch bei engen, freundschaftlichen Beziehungen, ging man oft nicht auf das Du über. Ich habe mit einigen der damaligen Kommilitonen an diesem „Sie“ ein Leben lang festgehalten. Sie sehen, das war eine andere Zeit. Zu Ihrer eigentlichen Frage: Die Kommilitoninnen und Kommilitonen, die ich damals hatte, und mit denen ich gut diskutieren konnte – waren eine Gruppe, aus der später die Lehrstühle vieler Universitäten besetzt wurden. Das gilt für die Philosophie, wie etwa Rüdiger Bubner, mit dem habe ich mein erstes Seminar gemacht. Er war später einer der namhaften Figuren in der Philosophie. Inzwischen ist er leider verstorben. Zahlreiche andere auch zum Beispiel der Philosoph Manfred Frank, der Germanist Gerhard Kunz, der chinesisch-japanische Kunsthistoriker Lothar Ledderose, der Linguist Ludwig Jäger, der Kunsthistoriker Wilhelm Schlink, der Ägyptologe Jan Assmann – um ein paar Namen zu nennen. Heidelberg war ein Schmelztiegel von Leuten, die unterwegs waren. Und ich hatte das Glück, dass ich mich auch unter diesen Leuten

Promotion über  
Perspektivität

Studentenmilieu  
und Kommilitonen

<p>bewegte.</p> <p><b>HS:</b> War damals für Sie schon klar, dass Sie eine wissenschaftliche Karriere verfolgen wollen?</p> <p><b>GB:</b> Nein. Ich habe mein Studium nicht darauf abgestellt, Professor zu werden. Meine Überlegungen, was ich beruflich werden könnte, waren auch damals noch ganz vage. Was ich mir am ehesten vorstellen konnte, war, einen Beruf zu ergreifen, der mir erlaubt hätte zu schreiben. Zum Beispiel beim Rundfunk oder irgendeine Form von Publizistik. Das hätte mich interessiert. Ich habe mein Studium nicht an einem Beruf ausgerichtet, sondern an Interessen. Das war meine Entscheidung. Ich würde heute sagen, es war richtig, aber nicht besonders lebensklug, es so zu machen, denn es kann fürchterlich daneben gehen. Dass es bei mir nicht daneben ging, war ein Glücksfall, ein Geschenk.</p> <p><b>HS:</b> Sie haben sich schon kurz nach Ihrer Promotion habilitiert.</p> <p><b>GB:</b> Ich habe meine Dissertation mit 25 fertig geschrieben. Danach hat es noch etwas gedauert, bis ich promoviert hatte. Wir waren im Jahr 1968 in Heidelberg, das sollte man nicht vergessen. Nach diesem Studium war ich in einer nicht sehr komfortablen Lage, weil ich mit einem starken kunsthistorischen Interesse in der Philosophie promoviert hatte. Das führte dazu, dass die Heidelberger Kunsthistoriker mich damals ziemlich übel behandelt haben, weil sie mich als Fremdkörper identifizierten, den man nicht wollte, so dass es nur mit der Hilfe der Philosophen möglich war, einen Lehrauftrag zu bekommen, der sich zwischen den Fächern befand. Das waren Dinge wie Methodologie, Hermeneutik, Ästhetik usw. Damit konnte ich mich beschäftigen. Die Kunsthistoriker legten aber Wert darauf, dass das jenseits des Kanons ihres Faches blieb. Der Versuch, mich dann in Kunstgeschichte zu habilitieren, war sehr schwierig. Ich habe ihn trotzdem riskiert, weil ich zu meinen engeren Interessen zurückkommen wollte. Ich hätte auch Philosophie machen können, aber ich wollte es als akademische Disziplin nicht betreiben. Dank der Unterstützung und des Resultates der philosophischen Promotion bei Gadamer, hatte ich aber so viel Ermutigung und Ermunterung, dass ich mich entschlossen habe, die Habilitation zu versuchen. Ich war keineswegs sicher, dass es geht und habe mir ein Ziel gesetzt: Bis zum dreissigsten Lebensjahr habe ich es erreicht oder nicht. Und wenn ich es nicht habe, dann lass ich dieses Feld hinter mir und gehe – eine Metapher – in Australien Schafe züchten.</p> <p><b>HS:</b> Von 68 bis 74 war auch eine Aufbruchstimmung im Bezug auf Bilder und Kunst. Hat Sie das beeinflusst oder geprägt?</p>	<p>Berufswahl</p> <p>Wahl des Habilitationsthemas in der Kunstgeschichte</p>
---	--



<p><b>GB:</b> 68 ist eine politische Vokabel und diese wurde dann auch für die Veränderungen in der Kunstgeschichte sehr wichtig. Der sogenannte Ulmer Verein hat sich von solchen politischen Ideen genährt. Also Warnke, Herding und die Hamburger Gruppe insbesondere, die gaben danach den Ton an gegen die konservative, alte Fachorientierung. Die Künstler, nach denen Sie fragen – das hatte mit der Politik direkt wenig zu tun. Ich habe damals allerdings begonnen, mich mit jüngeren Künstlern persönlich bekannt zu machen. Unter der Voraussetzung, dass mir Werke, die ich in Ausstellungen oder kleinen Galerien gesehen hatte, besonders eingeleuchtet haben. Darauf habe ich mich in mehrfachen Fällen mit diesen Künstlern in Verbindung gebracht, und zum Teil sind so Freundschaften entstanden, die sich bis zum heutigen Tag halten. Das Atelier von Künstlern als ein Erfahrungs- und Lernraum war mir sehr wichtig. Heute ist das vielleicht nicht mehr ein so origineller Ratschlag, ich würde aber jedem, der sich im Studium der Kunstgeschichte bewegt, empfehlen, diesen Ort für sich zu erobern, also mit Künstlern ins Gespräch zu kommen. Die denken anders. Der, der die Innovation tatsächlich vollbringt, hat ein ganz anderes Verhältnis zur Kunst als die Karteikartenkunstgeschichte. Als ein Moment der Ausbildung, aber auch des Lebens mit der Kunst kann man das nicht wichtig genug nehmen. Es ist nicht einfach, daraus die richtigen Schlüsse zu ziehen – man kann nicht mit einer Seminarerwartung zu einem Künstler gehen – man muss schauen, wie man von ihm lernen kann. Lernen zu lernen gehört dazu. Ein Teil meines Oeuvres sind jedenfalls Beiträge zur zeitgenössischen Kunst.</p> <p><b>HS:</b> Was haben Sie gemacht, nachdem Sie den Lehrauftrag der Universität bekommen haben?</p> <p><b>GB:</b> Ich habe gelehrt und diese Lehre war sehr spannend, aber zum Teil auch schwierig. Da hängt nun dieses politische 1968 mit drin. Ich hatte als 26-jähriger Lehrbeauftragter Studenten, die zum Teil älter waren als ich, und vor allem waren sie von der politischen Bewegung zum Teil völlig erfasst. Ich hatte keine Möglichkeit, mich daraus zurückzuziehen. Als ein junger Springer, der ein Seminar anbietet, war man den Rückfragen dieser Studierenden unmittelbar ausgesetzt, was dazu geführt hat, dass ich in solchen Seminaren auch linke Positionen diskutiert habe. Die Herren Professoren der Kunstgeschichte in Heidelberg haben sich in den Hinterzimmern verschanzt und ich durfte mit den wilden Linken Seminare über Marx und andere Positionen der linken Ästhetik führen. Ich selbst bekenne mich nicht zu diesem linken Lager, aber ich bekenne mich dazu, dass man im Stande sein sollte, sich diese Positionen kritisch – wie immer – zu erarbeiten und damit umzugehen. Das ist dann auch erfolgt. Das ist ein Aspekt. Ich habe dann durch die Zuschnitte des Lehrauftrags bedingt, das ganz Repertoire der philosophischen</p>	<p>Kunst und Kunstgeschichte nach 68</p> <p>Auseinandersetzung mit zeitgenössischer Kunst</p> <p>Lehrauftrag in Heidelberg</p>
--	--

Ästhetik vorn und zurück lehrend vermittelt. Das waren Baumgarten, Kant, Schelling, Hegel, Schiller, Nietzsche, Heidegger und was da Rang und Namen hat. Im übrigen ist mir damals auch Konrad Fiedler vor die Nase gekommen. Ein Ästhetiker, der aus der Kant-nachfolge des späten 19. Jahrhunderts kam, der eine Ästhetik der bildenden Kunst, der Anschauung, der Visualität gemacht hat. Ein enger Freund von Hans von Marées und Adolf von Hildebrandt, ein Künstlerfreund also, der auf Wölfflin einen erheblichen Einfluss hatte und auch auf Künstler wie Kandinsky usw. Dessen Schriften habe ich damals ediert. Das war mein Arbeitsbereich. Ich wollte aber zurück in die Kunstgeschichte. Ich habe mit dem neu nach Heidelberg berufenen Schweizer Kunsthistoriker Eduard Hüttinger eine Arbeit konzipiert, aus der dann später das Buch *Bildnis und Individuum* entstanden ist, mit dem ich dann, nach einer geradezu unglaublichen Habilitationsgeschichte, 1974 tatsächlich habilitiert wurde. Am 18. Dezember – heiser.

Konrad Fiedler

Habilitation über  
Porträt bei  
Hüttinger

**DI:** Inwiefern unglaubliche Habilitationsgeschichte?

**GB:** Ich habe Ihnen ja schon gesagt, dass das Fach Leute mit stark philosophischen Interessen nicht als Mitglieder der Disziplin hat anerkennen wollen. Das wurde mir völlig deutlich gemacht. Als ich dann die Habilitation eingereicht hatte, deren Inhalt Sie heute als Buch lesen können – war das, was da drin stand, gewiss nicht Philosophie, sondern der Versuch, sich mit dem Porträt auf einer neuen methodischen Grundlage auseinanderzusetzen. Aber ich war missliebig und man hat mir unterstellt, ich sei zu dumm, um Philosophie weiterzumachen, also dränge ich nun in die Kunstgeschichte. Ein verkrachter Philosoph, der Kunsthistoriker werden möchte. Das wollte man verhindern und dazu wurde alles aufgeboten, was das Habilitationsverfahren an Möglichkeiten hergibt. Es dauerte insgesamt zwei Jahre. Es gab acht Gutachter, davon sechs auswärtige. Diese Gutachter haben aber, mit einer Ausnahme, diese Arbeit nicht für tadelnswert gehalten, so dass am Schluss diese Gutachten bei der Fakultät lagen und ruhten und ruhten. Dank der Initiative des Philosophen Dieter Heinrich - Gadamer war damals längst emeritiert -, der dem Dekan der philosophischen Fakultät gesagt hat: „Ihr könnt das nicht so weiter treiben, das geht jetzt schon zwei Jahre. Die Gutachten liegen vor, ihr müsst euch jetzt entscheiden“. Danach hat man sich dann nolens volens dafür entschieden, mich zu habilitieren, weil es eigentlich nichts gab, was dagegen gesprochen hätte – ausser dieser Missliebigkeit. Am Ende wurde ich mit einer extrem engen Venia habilitiert. Mit dieser engen Venia wollte man mir den weiteren Weg verbauen. Die Überlegung war die: „Wenn man ihm eine enge Venia gibt, dann kann er nicht berufen werden. Wer will schon eine Venia zur Theorie der bildenden Kunst.“ Ich hatte eine kunstgeschichtliche Venia beantragt und man hat mir eine extrem fokussierte, enge gegeben. Aber auch da

<p>spielt manchmal das Glück mit. Diese enge Venia war in den Augen bestimmter Leute besonders attraktiv und ich war vier Wochen nach der Habilitation berufen.</p> <p><b>DI:</b> Ihre Habilitation ist inhaltlich eine Weiterführung im Bezug auf die Subjektivität oder Individualität der Doktorarbeit?</p> <p><b>GB:</b> Das könnte man so sehen, wobei bei der Perspektivdiskussion das Subjekt in einem konstruktiven Modell repräsentiert ist und im Porträt ist es natürlich in einem mimetischen Modell repräsentiert. Aber es geht um die Renaissance und hat etwas mit Individualität zu tun, insofern ja.</p> <p><b>HS:</b> Wie war der Lehrstuhl in Bochum und wie kamen Sie da an?</p> <p><b>GB:</b> Das war kein Lehrstuhl, es war eine Dozentur, also eine Anfängerstelle. Ich kam dahin, weil meine Interessen an moderner und zeitgenössischer Kunst inzwischen auch ein bisschen bekannt geworden waren. Ich hatte das Feld neben der Renaissance auch kultiviert. Ich habe Aufsätze geschrieben, zum Beispiel über Joseph Albers. Max Imdahl in Bochum hat das spitzgekriegt, hat das gelesen und sich dafür interessiert, was dann dazu führte, dass ich bei jener kleinen, neu eingerichteten Stelle zum Zug gekommen bin. Etwas sollte ich noch erzählen, das wissenschaftsgeschichtlich nicht uninteressant ist. Als ich über ein mögliches Habilitationsthema nachgedacht habe (um 1970), wollte ich eines aus dem 20. Jahrhundert nehmen. Ich kam dann auf Paul Klee, was Sie nicht erstauen wird. Klee war damals wenig diskutiert und er ist auch ein Künstler für Intellektuelle. Darauf sagte mir mein damaliger Mentor, Eduard Hüttinger, der es gut mit mir meinte, als ich ihm das vortrug, völlig entsetzt: „Herr Boehm, wollen Sie sich umbringen? Wenn Sie mit Klee eine Habilitation machen, dann werden Sie damit scheitern. Wegen Klee.“ Klee war also zu Beginn der 70er Jahre kein möglicher Gegenstand für eine kunsthistorische Habilitation. Die Moderne war draussen vor der Tür. Sie müssen bedenken, dass die Kunstgeschichte, die ich gelernt habe, im Jahr 1800 aufgehört hat - wenn Sie nicht selbst weiter gegangen sind. Sogar der ganze Zeitraum des 19. und des 20. Jahrhunderts war akademisch nicht akzeptiert. Das war die Situation. Ich habe mich, begleitet durch Max Imdahl, in diesen Jahren als jemanden verstanden, der die Kunst der Moderne in die Academia einzuführen versuchte – zum Bestandteil der kunsthistorische Forschung und Lehre machen zu wollen. Damit war Imdahl ansatzweise erfolgreich, damit war ich dann erfolgreich und andere auch. Heute ist das selbstverständlich, vielleicht sogar ein Hype, vielleicht sogar zu viel, eine Überakzentuierung. Damals aber riskierten Sie akademisch Kopf und Kragen, wenn Sie für die Kunst der Moderne akademisch eingetreten sind. Ich kann es Ihnen schwören, so war es.</p>	<p>Dozentur in Bochum</p> <p>Zeitgenössische Kunst in der Academia</p> <p>Max Imdahl</p>
---	--

<p><b>HS:</b> Wie war sonst die Arbeit in Bochum?</p> <p><b>GB:</b> Bochum war ein wundervoller Ort. Erstens konnte ich mir auf der kleinen Stelle das Handwerk des akademischen Berufes aneignen – wie macht man Vorlesungen, wie macht man kunsthistorische Seminare, wie lernt man die akademische Selbstverwaltung kennen und all diese Dinge, die dazu gehören. Das war also von der Position her eine gute Vorgabe. Zudem gab es diesen grandiosen Max Imdahl, in dessen Umkreis aus Lebendigkeit und Anregungskraft zu leben und zu arbeiten ein reines Vergnügen gewesen ist. Eine der grossen Figuren des Faches und ich kann ihn nur in den hellsten Tönen loben. Wir bildeten in Bochum auch eine Gruppe von jüngeren Dozierenden und Assistierenden, die zum Teil sehr unkonventionelle Ideen hatten. Dazu gehörte Bernhard Kerber, auch einer der Vertreter der modernen Kunst, er hat sich vor allem mit den Amerikanern beschäftigt. Dazu gehörte Manfred Wundram, eher an der Renaissance interessiert, oder Gundolf Winter, der Assistent war und später in Siegen Professor wurde und andere mehr.</p> <p><b>HS:</b> Wie kam es zum Wechsel nach Giessen?</p> <p><b>GB:</b> Ich war in Bochum sehr glücklich und froh, aber es war wie gesagt eine kleine Stelle, die zwar nicht zeitlich befristet war, deren Moral aber darin bestand, dass man sie bald wieder verlassen sollte, weil sie eben für Nachwuchs gedacht war. Man hätte darauf bleiben können, aber ich hab mir zu eigen gemacht, sie bald wieder zu räumen. Ich habe die erste beste Möglichkeit genutzt. Giessen war deswegen ein Ort, der auf meinem Bildschirm auftauchte, weil ein Vertreter der Richtung, für die auch Max Imdahl stand, in Giessen Professor gewesen war und dessen Nachfolge bestellt werden sollte, das war Günther Fiensch. Die Konstellation schien zu passen, deshalb habe ich mich beworben und – oh Wunder – bin ich es geworden.</p> <p><b>HS:</b> Was waren da Ihre Schwerpunkte in der Lehre und der Forschung?</p> <p><b>GB:</b> Giessen ist eine Provinzuniversität, allerdings auf sehr gutem Niveau. Man darf nicht unterschätzen, dass solche kleinen Universitäten landauf, landab ein zum Teil exzellentes Niveau besaßen. Das deutschsprachige Universitätssystem ist insgesamt nicht durch wenige exzellente Universitäten charakterisiert. Das verändert sich gerade. Giessen jedenfalls bewegte sich auf einem bemerkenswerten Niveau. Vielleicht weniger im Felde der Kunstgeschichte, weil sie nur ein extrem kleines Institut war, aber angrenzende Disziplinen. Man konnte da gut arbeiten. Wenn man Kunstge-</p>	<p>Kollegen in Bochum</p> <p>Professur in Giessen</p>
--	---

schichte machte, wurde man zum Generalisten. Ich hatte noch einen Kollegen, Norbert Werner, der sich unter diesen Bedingungen insbesondere mit älterer Kunstgeschichte und Architektur befasst hat. Aber die Aufgabe war, den Studierenden für ihre Ausbildung das Fach in hinreichender Breite und hinreichender Tiefe zu vermitteln – mehr oder weniger als Einzelkämpfer, mit Assistenten natürlich und hin und wieder auch mit Hilfe eines Lehrauftrags. Man musste das Fach sozusagen in beide Hände nehmen und so zurecht rütteln, dass es für die Studierenden verdaulich wurde. Giessen ist ein Ort, wo wenige Bilder präsent sind. Es gibt ein winziges Museum, in dem aber nichts Rechtes hängt. Mir war nicht vorstellbar, dass man Kunstgeschichte macht ohne den Kontakt zu Originalen. Um das zu beschleunigen und exemplarisch vorzuführen, habe ich damals eine Veranstaltungsreihe begonnen, die *Seminar und Atelier* hiess. Ihr Inhalt bestand darin, renommierte Künstler für einen Tag nach Giessen zu holen und sie vortragen, sie mit den Studierenden reden zu lassen, sie in Diskussionen zu ziehen, um daran deutlich zu machen, dass Kunst etwas ist, das aus dem Leben kommt, das entsteht, das gemacht wird, dass man mit den Personen reden kann, die sie machen und dass Werke nicht einfach an der Wand hängen oder in Büchern existieren. Das tut sie dann ja auch aber die lebendige Wurzel der Kunst sichtbar zu machen, dazu habe ich in Giessen die eine oder andere Initiative ergriffen.

**DI:** War das einfach möglich in Giessen oder gab es da Widerstände?

**GB:** Nein, es gab gar keine Widerstände. Es gab ein Erstaunen, dass man so etwas machen kann. Die Künstler sind sehr gerne gekommen, ich habe eigentlich kein Abfuhr erlitten, auch nicht von den besten Leuten, die es damals so gab.

**DI:** Wen haben Sie eingeladen?

**GB:** Zum Beispiel Beuys war da, Graubner, Jochims, Prantl waren da oder Penck usw., also wirklich Prominente. Das Ereignis Beuys war ein sehr besonderes, weil er bekanntlich gerne mit Menschen gearbeitet hat. Die soziale Plastik meint ja auch die Gestaltung von Personen, ihrer Köpfe und Inhalte, ihrer Wahrnehmungsweise. Er hat diese Einladung gerne ergriffen. Es spielte sich dann am Ende etwas Nettes ab, nach dieser zweistündigen Seance mit Beuys in einem grossen Hörsaal – da war natürlich die halbe Universität anwesend. Er hatte auf eine grosse Wandtafel eine wunderbare Kreidezeichnung gemacht während des Redens, was er ja oft getan hat. Am Schluss war eine fantastische Zeichnung auf der Tafel und die Veranstaltung war beendet. Ich sah diese Zeichnung und sah Beuys, der dabei war sich zu verabschieden. Ich ging zu ihm und

Veranstaltungsreihe Seminar und Atelier

Joseph Beuys

<p>sagte: „Herr Beuys, würden Sie uns diese Zeichnung zur Verfügung stellen?“ Dann fragte er: „Ja wozu? Warum?“ dann sagt ich zu ihm: „Ja wissen Sie, wir würden gerne mit den Studenten eine Exkursion nach New York machen und haben kein Geld. Mit Ihrer Hilfe könnten wir ja vielleicht aus der Zeichnung ein bisschen Geld ziehen.“ Da sagte er: „Grossartige Idee!“ Er hat sie signiert und ich habe drei Personen abgestellt, die sich vor die Wandtafel postiert haben, damit die Kreide nicht von der nächsten Putzfrau ausgewischt würde. Es ist mir dann auch noch gelungen, den Kanzler der Universität zu überzeugen, dass er uns die Wandtafel, die vielleicht so zweitausend Mark kostete – es war eine grosse Tafel, die an einem Aufzug hing – zur Verfügung zu stellen. Wir haben dann, mit Beuys’ Hilfe, diese Wandtafel tatsächlich in den Kunsthandel gebracht und daraus das Geld gezogen, das uns erlaubt hat, mit den Studenten nach New York zu gehen.</p> <p><b>HS:</b> War das mit den Exkursionen etwas Neues? Gab es das in Ihrer Studienzeit?</p> <p><b>GB:</b> Exkursionen waren immer Standard. Auch in der alten Form der Ausbildung in Heidelberg waren Exkursionen wichtig. Es gab die Tagesexkursionen und es gab Mehrtagesexkursionen über zwei, drei Tage, soweit das Geld reichte. Das war übrigens im Studium in Heidelberg, mit dem ich ja nicht so richtig glücklich werden konnte, mit das Beste. Ich erinnere mich zum Beispiel, dass wir eine Exkursion nach Colmar zum Isenheimer Altar gemacht haben oder nach Karlsruhe ins Museum oder nach Frankfurt, also näher liegende Orte. Auch die mehrtägige Exkursion gehörte zum Ausbildungsstandard. Im Ernst: Ohne diese Exkursionen ist keine Ausbildung wirklich möglich.</p> <p><b>HS:</b> Hatten Sie bis zu der Zeit bereits Forschungsaufenthalte im Ausland oder Ähnliches?</p> <p><b>GB:</b> Ich war als Promovend in Paris an der Sorbonne. Ich habe mich da nicht immatrikuliert, das war mir zu kompliziert und umständlich, im Übrigen auch zu teuer. Aber ich habe Vorlesungen gehört, was man ja immer konnte. Ich habe zum Beispiel Foucault gehört, ich habe Adorno in Paris gehört und Lacan. Diesen Leuten bin ich da begegnet – immer nur in Kostproben, nicht ein längeres Studium, das war auch nicht meine Absicht. Dann hab ich mich natürlich im Zusammenhang mit der Habilitation immer wieder in Italien aufgehalten, in Venedig, Norditalien, dem Florentiner Institut, der Bibliotheca Hertziana. Das waren Orte, wo ich meine Porträt-Forschung weitergeführt habe. Im Nachhinein bedauere ich, dass ich mich damals nicht nach den USA aufgemacht habe. Es wäre der richtige Moment gewesen. Das ist ein gewisses Manko. Ich war dann später da, zu Vorträgen und Summer Schools. Aber das ist</p>	<p>Exkursionen</p> <p>Paris</p>
--	---------------------------------

<p>etwas Anderes. In den USA einmal ein paar Semester zu lernen oder womöglich zu lehren, das fehlte mir. Das war eine Lücke, die ich nicht rechtzeitig geschlossen habe.</p> <p><b>HS:</b> 1986 kam der Ruf nach Basel. Wie kam es dazu?</p> <p><b>GB:</b> Auf dem üblichen Wege. Man bewirbt sich, man wird eingeladen, man trägt vor und aus unerfindlichen Gründen entscheidet sich eine Kommission dafür, dass man es machen soll. Basel war für mich als Kunststadt und als ehrwürdige Universitätsstadt ein attraktiver Begriff. Von Heidelberg nach Basel gab es immer Relationen. Jaspers etwa, der Philosoph, war vorher in Heidelberg und ging dann nach Basel. Es gab die Basler Theologie mit Karl Barth oder die Biologie Portmanns. Ich habe Gantner, den Basler Kunsthistoriker, auf einem Kongress in Schweden kennengelernt. Ich hatte, gerade jung promoviert, eine gewisse persönliche Bekanntschaft mit ihm gemacht, mit ihm ein paar Briefe gewechselt. Er hat mich dann auch privat einmal eingeladen. Insofern gab es die eine oder andere Verbindung nach Basel. Ich fand diesen Ort sehr anziehend und konnte mir vorstellen, dort zu arbeiten – und hab es halt einfach probiert. Hätten Sie mich gefragt: „Hat es einen Sinn, sich da zu bewerben?“ Ich hätte gesagt: „Ja wahrscheinlich nicht, aber machst es halt mal.“</p>	<p>Professur in Basel</p>
<p><b>HS:</b> Wie war Ihre Ankunft in Basel? Der Anfang im Seminar?</p> <p><b>GB:</b> Ich glaube, es gab Leute hier in Basel, unter den Studierenden und Assistierenden, aber auch den Kollegen, die mich sehr gewollt haben. Das galt nicht für das ganze Seminar. Daraus erwuchs dann ein gewisses Problem, eine phasenweise Spaltung des Seminars, die nicht sehr produktiv war, aber ich will das an dieser Stelle nicht vertiefen. Es war jedenfalls innerhalb des Seminars nicht ohne Schwierigkeiten, und diese Schwierigkeiten haben auf einer sachlichen Ebene damit zu tun, dass mein Typ von Kunstgeschichte und die Interessenlage, die sich damit verbunden hat und die Interessenlage meines Kollegen der älteren Kunstgeschichte nach dessen Auffassung überhaupt nicht zusammenpassten. Ich fand zwar, dass sie sich gut ergänzten. Wir haben eigentlich nichts gemacht, was sich überschneiden hätte. Von daher gesehen waren die Chancen eigentlich sehr gut, daraus ein Gesamtpaket zu machen. Faktisch ist es leider etwas anders gelaufen – jedenfalls einige Jahre lang.</p> <p><b>HS:</b> Sie sind dennoch in Basel geblieben. Was hat Sie hier behalten?</p> <p><b>GB:</b> Ja, ich bin hier geblieben. Ich hätte ein paar Mal gehen können. Die grösste Versuchung zu gehen, war die, die nach dem frühen</p>	<p>Anfang in Basel</p>

Tod von Max Imdahl [1988] in Bochum entstanden ist. Die Bochumer wollten eine Imdahl-Nachfolge und hatten sich dazu meiner erinnert und mich auf einer unico loco-Liste platziert, was ein ziemlich unkomfortabler Platz ist. Wenn Sie alleiniger Kandidat sind, dann sind Sie unerhört in den Schwitzkasten genommen. Ich habe überhaupt nicht ausgeschlossen, nach Bochum zurückzugehen, und habe die Lage des Instituts in Bochum sehr genau analysiert: Ich bin gefahren, habe mit allen Leuten geredet, dem Rektor, dem Dekan, den Kollegen, den Studierenden, habe die Bibliothek in Augenschein genommen, das ganze Feld sondiert und darüber auch einen Bericht gemacht; für mich zunächst und für die Fakultät. Das erlaubte mir, die Basler Möglichkeiten und die Bochumer Möglichkeiten gegeneinander abzuwägen. Die Bochumer Möglichkeiten waren sachlich vielleicht sogar besser, aber für mich war am Ende doch der Ort Basel der interessantere. Es kam dazu, dass ich nicht der Nachfolger von Max Imdahl werden wollte, mit dem ich befreundet war, und zwar deswegen, weil man eine solche Singularität nicht ersetzen kann. Man kann dabei nur Erwartungen enttäuschen. Ich bin nicht Imdahl zwei und ich konnte auch nicht die Rolle übernehmen, die er in Bochum gespielt hatte. Das aber war gefragt. Es gab nach dem Tod von Imdahl in Bochum eine grosse Trauer und einen riesigen Enthusiasmus, dass man dieses Licht nicht verlöschen lassen sollte, und man hat dann von mir gehofft, dass ich das vielleicht leisten könnte. Dieser Aufgabe wollte ich mich nicht unterziehen, weil ich sie nicht hätte vollbringen können. Die kann kein Mensch vollbringen. Ausserdem wusste ich aus Gesprächen mit ihm, dass er selbst nicht der Meinung war, dass man in Bochum seine Linie partout hätte fortführen sollen oder müssen. Imdahl verstand sich selbst als eine singuläre Einzelperson, die er auch war, und nicht als ein Schulhaupt. Ich versteh mich auch nicht als ein Schulhaupt. Was in Bochum aber gesucht wurde, war ein Schulhaupt und deswegen bin ich nicht gegangen. Es kam dann, was kommen musste: eine Zäsur.

**HS:** Hat man Ihnen das verübelt?

**GB:** Oh ja. Das hat man mir natürlich verübelt, einige bis zum heutigen Tag. Eines der Argumente, das gebraucht wurde – es wird in solchen Fällen immer gebraucht – lautet: „Er hat nur so getan, als wolle er nach Bochum und hat das benutzt, um sich in Basel zu verbessern.“ Was im Übrigen – wenn es der Fall gewesen wäre – auch nicht ehrenrührig ist. Es handelt sich um das übliche Verfahren, das übliche akademische Spiel, das die Marktlage berücksichtigt. Aber Basel ist damals keine Universität gewesen, die Rückverhandlungen geführt hätte. Man hat mir freiwillig ein bisschen was gegeben: eine halbe Sekretärin und einen weiteren Lehrauftrag, das war das, was ich dann mehr hatte – also nicht der Rede wert. Die Basler Studierenden haben sich übrigens auf eindruckliche

Basel oder  
Bochum



<p>Weise und öffentlich für mein Bleiben eingesetzt.</p> <p><b>DI:</b> Das Seminar mit zwei Ordinariaten war ja sehr klein, auch räumlich. War da die Vergrösserung ein Ziel?</p> <p><b>GB:</b> Die Vergrösserung war von Anfang an ein Ziel. Unter anderem deshalb, weil ich ganz gerne einmal ein Zimmer im Seminar gehabt hätte, in dem ich mich aufhalten, vielleicht sogar arbeiten, konnte. In der damaligen Situation war der Raum des einen Ordinariats (meines also) eine Art Besenkammer, in der dann glücklich Frau <i>[Elisabeth]</i> Hobi, die Sekretärin, unterkam und dort gearbeitet hat. Und weil sie da war, war überhaupt nicht daran zu denken, dass ich da hätte sitzen können. Das heisst, ich habe während fünfzehn Jahren in Basel praktisch kein Dienstzimmer gehabt. Ich hatte noch ein Sprechzimmer hier oben unter dem Dach im damaligen Gebäude der Nationalbank, wo ich Sprechstunden machen konnte. Das war im Seminar selbst nicht möglich, es sei denn man verlegte die Gespräche ins Museumscafé. Insofern, und das war ja Ihre Frage, gab es von Anfang an einen offensichtlichen Bedarf, das Seminar auf eine breitere personelle und räumliche Grundlage zu stellen und ich habe mich darum auch bemüht. Was das räumliche anbelangt, bestand die Schwierigkeit darin, dass ich neue Räume nicht irgendwo erwerben wollte, sondern in Verbindung mit dem Museum. Die enge Nähe zwischen Seminar und Museum ist eine der Hauptattraktionen der Basler Institution. Da wir die Bibliothek gemeinsam haben, war es nicht möglich, das Seminar irgendwo in der Stadt in einem grösseren Gebäude aufzuschlagen, sondern man musste es hier in diesem Bereich des Museums irgendwie hinkriegen, aber da gab es nichts – das Museum hatte keine Räume übrig. Schliesslich, als Frau Maja Oeri die glückliche Idee hatte, das Gebäude der Nationalbank zu erwerben und dem Museum und uns zur Verfügung zu stellen, war dann die räumliche Erweiterung möglich. Parallel zur räumlichen Erweiterung, in der Nachfolge meines Kollegen in der älteren Kunstgeschichte, entstanden dann zwei weitere Professuren, ein Ordinariat und eine Stiftungsprofessur für zeitgenössische Kunst, die Laurenzprofessur, die auch die Brücke zum Schaulager schlägt. Damit haben wir uns in etwa auf den Standard in Bern und Zürich gebracht.</p> <p><b>HS:</b> Gab es Dinge in der Schweiz, die anders für Sie waren als in Deutschland? Von den Instituten grundsätzlich oder von der Lehre?</p> <p><b>GB:</b> Die schweizerischen, die deutschen und die österreichischen Universitäten funktionieren strukturell und von der Auffassung her nach dem gleichen System. Es gibt aber Mentalitätsunterschiede bei den Studierenden, bei den Kollegen, bei dem städtischen Bürgertum, die für die Kunstgeschichte eine erhebliche Bedeutung haben, bei den Sammlern, bei den Künstlern, also bei dem ganzen</p>	<p>Vergrösserung des Seminars</p> <p>Räumliche Vergrösserung</p> <p>Personelle Vergrösserung</p> <p>Vergleich Deutschland-Schweiz</p>
--	---

Umfeld. Man muss erst mal lernen, worin die Andersheit besteht und sich dann produktiv dazu verhalten. Ich glaube, viele Kollegen, die aus dem Ausland kommen – insbesondere aus Deutschland – denken, die Schweiz und zuvorderst Basel sei irgendwie die südliche Verlängerung Deutschlands, irgendein bislang unbekanntes Bundesland, in dem die Leute einen aparten Dialekt sprechen. Sie begreifen nicht, dass sie in einer ganz anderen politischen und historischen Kultur sind – was natürlich der Fall ist. Sich das zurechtzulegen und Konsequenzen daraus zu ziehen, ist ein wichtiger Bestandteil der Arbeit an diesem Ort und auch an anderen Schweizer Orten – zweifellos.

**HS:** Was würden Sie sagen, wie sich die Studierenden unterscheiden?

**GB:** Die Studierenden funktionieren etwas anders. Sie haben in der Regel eine bessere Vorbildung durch das Gymnasium und einen anderen gesellschaftlichen Hintergrund. Zur Erläuterung: Die Ruhr-Universität Bochum beispielsweise ist eine Neugründung aus der Mitte der 60er Jahre, mitten in einem krisengeschüttelten Industriegebiet platziert. Der Bergbau war zu Ende und Hunderttausende von Leuten liefen Gefahr, von ihren Arbeitsmöglichkeiten abgeschnitten zu werden. Man hatte die kühne Idee, ein Gegengewicht zu setzen, unter anderem durch die Neugründung einer Universität. Die Studenten, die sie in Bochum hatten, waren fast alle Studenten, die aus Arbeiter- oder Kleinbürgerfamilien kamen, erste Generation Matura, erste Generation die Nase in eine Universität gesteckt – das ist die Herausforderung in Bochum gewesen. Verglichen damit ist Basel ein Gegenprogramm. Es sind hier bürgerliche, grossbürgerliche Familien, die auch dank der glücklichen Geschichte der Schweiz im 20. Jahrhundert materiell nicht so durchgeschüttelt worden sind, wie das in Deutschland der Fall war. Es existiert hier auch eine andere politische Kultur. Das zeigt sich auf verschiedenen Ebenen und wirkt auf die täglichen Verhaltensweisen ein. Sie müssen sich als Person, die aus Deutschland kommt, klar machen, dass Schweizer, zum Beispiel in Prozessen der politischen Meinungs- und Entscheidungsbildung, ganz anders funktionieren als Deutsche. Dann gibt es noch die bekannten Äusserlichkeiten, dass die Schweizer zum Beispiel weniger gerne schriftdeutsch reden, aber dafür reden sie, wenn sie dann schon reden, meistens genauer.

**HS:** Wie hat sich das Andersartige auf Ihre Lehre ausgewirkt?

**GB:** Ich weiss nicht, wie es sich ausgewirkt hat. Ich hab das intuitiv gemacht. Ich hatte das Vergnügen – für mich war es ein Vergnügen – in meiner Vorlesung immer auch zahlreiche Leute aus dem Basler Bürgertum zu haben, und die haben sich dann auch zurückge-

<p>meldet. Sie haben mir erzählt, wie sie das finden, was ich mache – kritisch und positiv. Das war für mich immer ein kleiner Thermometer, mit dem man eine Möglichkeit zur Selbstkorrektur hatte. Ich weiss, dass die Studenten dieses Pelzmantelpublikum, wie es fälschlich auch genannt wird, nicht sehr schätzen. Das verstehe ich auch. Aber für ein Fach wie die Kunstgeschichte und im Übrigen für eine Universität wie die Universität Basel, die von einem Bürgertum und den Steuerzahlern vor Ort getragen wird, ist die Gelegenheit, sich mit Inhalten an ebendiese Leute adressieren zu können, nicht mit Geld zu bezahlen. Das ist eine sehr wertvolle Möglichkeit und deswegen habe ich sie auch immer gerne ergriffen. Das hat sich ein bisschen verselbständigt, geht bis heute und wird vermutlich auch bis zu dem Zeitpunkt weitergehen, an dem ich mich hier verabschiede.</p> <p><b>HS:</b> Hat sich, in Bezug auf die Studenten und die Lehre, etwas verändert im Laufe der Jahre?</p> <p><b>GB:</b> Da hat sich sicher einiges verändert. Das hängt aber mit allgemeinen Prozessen zusammen: Globalisierung, Europäisierung. Es gab ja die Abstimmung darüber, ob die Schweiz sich der EU nähert oder nicht nähert. Das ist bekanntlich nicht der Fall gewesen, aber auf jeden Fall gab es damals schon in vielen Köpfen die Herausforderung, sich mit einem grösseren, europäischen Umfeld irgendwie auseinanderzusetzen, auch wenn man sich politisch nicht anschliesst. Solche Elemente haben, glaube ich, dazu geführt, dass die Schweizer Studierenden offener und weiterblickender geworden sind, als sie das am Anfang waren. Wir haben dann auch mit Erasmus und so weiter versucht, einen europäischen Studierendenaustausch zustande zu bringen. Das war nicht ganz ohne Erfolg. Wien, Berlin, Hamburg, Rom, Paris, Essex, Edinburgh, das sind so Orte, wo unserer Leute hingegangen sind. Meistens sind sie wiedergekommen, manchmal auch nicht.</p> <p><b>HS:</b> Was denken Sie über die Bologna-Reform als neueste Veränderung?</p> <p><b>GB:</b> Ich war, als die Bologna-Reform sich abzeichnete, der Meinung, dass man es unter bestimmten Bedingungen nicht verweigern kann, diese Reform zu machen. Insofern war ich letztlich dafür, allerdings mit einer Klammerbemerkung. Ich hab diesen Gedanken auch in meiner Fakultät vorgetragen, allerdings ohne irgendeinen Widerhall zu finden: Mir hätte die Bologna-Reform eingeleuchtet, wenn man sie von einer anderen Zielsetzung her entworfen hätte. Diese Zielsetzung hätte nur die Heranbildung wissenschaftlichen Nachwuchses auf höchstem Niveau sein können. Fächer, die sich richtig verstehen, müssen im Stande sein, ihre intellektuellen Möglichkeiten und Interessen in die jeweils nächste Generation zu</p>	<p>Globalisierung, Europäisierung</p> <p>Bologna</p>
---	--

reproduzieren. Das hat etwas mit Forschung und das hat etwas mit Lehre zu tun. Das Ziel einer Universitätsreform kann nur sein, den Standard der Einsichten und der wissenschaftlichen Ausbildung so gut wie irgendwie möglich zu machen, wenn möglich zu verbessern. Das heisst, man hätte die Bologna-Reform von der Promotion her zurück entwickeln sollen. Man hat sie umgekehrt entwickelt, man hat das Pferd vom Schwanz aufgezäumt. Man hat gemeint, man müsse mit dem Grundstudium beginnen, man müsse die Leute möglichst schnell auch wieder loswerden – mit dem BA. Es waren ganz andere als wissenschaftliche Interessen oder solche am Niveau der Ausbildung, die da eine Rolle gespielt haben. Das kennen Sie, ich muss das jetzt nicht nochmals ausbreiten. Dieses vom Schwanz her aufgezäumte Pferd läuft heute herum – recht und schlecht.

**HS:** Haben Sie im alten System mehr profitiert als die jungen Leute, die heute studieren?

**GB:** Ich finde die Mentalitätsverschiebung stossend, die man den Studierenden heute oktroyiert. Das kann ich nur ganz klar und mit Leidenschaft unterstreichen. Die Studierenden kommen aus dem Gymnasium, dort werden sie in einem engen Curriculum angeleitet. Es geht um Grundlagen und Wissen – das ist auch recht fürs Gymnasium. Aber an der Universität sollten sie dann etwas ganz Anderes tun. Die Universität ist nicht die Perpetuierung des Gymnasiums. Wissen in kleinen Päckchen abzufragen und zu prüfen: Das kann es nicht sein. Sie sollen sich vielmehr im gewählten intellektuellen Feld selbständig bewegen lernen, sie sollen selbst denken lernen. Dazu muss man ihnen Hilfestellungen und Anleitungen geben. Aber das Ziel muss das selbstständige Arbeiten sein. Was die Bologna-Reform macht, ist das Gegenteil: Es ist ein hartes Programm zur Erlangung von Kreditpunkten, der Wissensportionierung, der Verschulung, der Dressur, mit allzu vielen kleinen Prüfungsschritten, die den Spielraum für eine Selbstständigkeit extrem einengen. Das finde ich gemessen an der Idee einer Universität grundverkehrt. Hier klemmt es. Das müsste man dringend wieder ändern.

**HS:** Würden Sie sagen, Sie wollen Ihre Studierende dazu ausbilden, selbständig denken zu lernen?

**GB:** Wozu sonst? Was hat es für einen Sinn, Kunsthistoriker auszubilden, und ihnen ein Wissen zu vermitteln, das sie in jedem Handbuch nachlesen können? Das ist doch Quatsch! Das nützt doch nichts! Denken Sie einmal daran, in welche Situation die Leute geraten, die wir ausbilden; die geraten entweder, wenn sie Glück haben, in ein engeres museales Feld, wo ihr Wissen und ihre methodische Schulung willkommen sind. Aber oft geraten sie auch

Idee der  
Universität

in das grössere Feld kultureller Institutionen oder gar Unternehmungen. Dort kommt es darauf an, dass sie im Stande sind das, was sie an exemplarischen Einsichten in der Kunstgeschichte erworben haben, in völlig andere Lebenskontexte zu übersetzen. Das hat nichts mit Wissenstransfer zu tun, sondern mit Denken, mit Wahrnehmungsfähigkeit, mit der Kompetenz unterschiedlicher Vermögen, die wir ja auch ausbilden: Dass man anders sieht und genauer hinsieht. Problembewusstsein und ein Sinn für Geschichte. Das ist eine Kapazität, die sie in vielen Lebenszusammenhängen brauchen können. Dass sie Wissen anhäufen ist eine Voraussetzung, klar, aber als wichtigstes Ausbildungsziel absolut wahn-sinnig. Das kann es doch nicht sein.

**HS:** Wenn wir von einer Reform der Kunstgeschichte selbst ausgehen, könnten Sie sich vorstellen, dass sich von der Kunstgeschichte eine Bildwissenschaft abspaltet?

**GB:** Überhaupt nicht. Da muss ich etwas vorausschicken: Diese Vokabel „Bildwissenschaft“ ist nicht meine. Ich habe zwar den Iconic Turn erfunden, aber diese Erfindung war eigentlich eine mir in die Feder geflossene, etwas plakative und prägnante Formulierung, um ein bestimmtes Forschungsinteresse und Problem zu markieren. Dieses Forschungsinteresse nach den Voraussetzungen bildlicher Darstellung kommt aus der Kunstgeschichte und es kommt natürlich auch – und da hängt es mit meiner eigenen Interessenlage zusammen – aus bestimmten theoretischen Voraussetzungen. Dieser Forschungsansatz oder diese Problemstellung sollte von der Kunstgeschichte als Erweiterung ihrer Möglichkeiten verstanden werden, aber nicht als eine Gegnerschaft, oder gar als eine neue Disziplin, wie die Medienwissenschaft eine neue Disziplin ist. Ich habe niemals die Absicht gehabt, und habe sie weiterhin nicht, – und kann nur wünschen, dass wenn sie jemand hat, diese scheitert –, eine separate Bildwissenschaft zu begründen. Rückfragen nach den Voraussetzungen von Repräsentation und Darstellung werden auch von anderen Disziplinen aufgenommen. Beispielsweise von der Literaturwissenschaft, der Wissenschaftsgeschichte und der Archäologie oder der Paläontologie. Sie haben es alle auf ihre Weise mit Bildern zu tun und sie sollten diese Frage aus ihren jeweiligen Voraussetzungen produktiv machen und entwickeln. Daran sehen Sie: Was mich an der Bildproblematik interessiert, ist der Zugriff auf bestimmte Probleme und das Niveau der wissenschaftlichen Fragen (Was, wann, wie, wo, warum?) und nicht die Begründung einer Disziplin. Letzteres scheint mir überflüssig.

**HS:** Eine andere Reform im Bereich der Kunstgeschichte ist die Digitalisierung. Wie haben Sie diese erlebt?

**GB:** Digitalisierung ist zunächst eine Frage technologischer Art. Die

Kunstgeschichte,  
Bildwissenschaft  
und Iconic Turn

Digitalisierung

Bilder werden anders verfügbarer. Wir haben in unserem Seminar auch die Diathek umgestellt, wie inzwischen alle. Das ist zunächst einmal ein Effekt, den man zugunsten einer besseren Zugänglichkeit ausnützt. In der Frage nach dem Digitalen liegen jedoch auch noch andere Aspekte. Es handelt sich um einen Medienumbruch, der sich auch in der Kunst auswirkt: Digitale künstlerische Ausdrucksformen verbreiten sich. Und natürlich ist unsere Disziplin gehalten, sich damit auseinanderzusetzen. Das Digitale als Medientechnologie würde ich dagegen eher als eine Aufgabe der Medienwissenschaft sehen, weniger der Kunstgeschichte. Aber sobald sich die Digitalität auf Kunstwerke, auf Arbeitstechniken, auf Fragestellungen auswirkt, die bei uns zuhause sind, werden sie auch zu einem Thema der Kunstgeschichte.

**HS:** Das Eikones-Projekt, wie kam es dazu?

**GB:** Ich hatte 1994 die Anthologie *Was ist ein Bild?* veröffentlicht und bei der zweiten Runde der Ausschreibung der NFS-Projekte hatte meine Fakultät den Eindruck, dass man sich nach dieser Richtung engagieren sollte. Dieser Wunsch wurde an mich herangetragen. Ich hab zuerst gesagt, ich mache es nicht und zwar deswegen, weil ich in der ersten Runde der Ausschreibungen bereits an einem Projekt beteiligt gewesen war, das allerdings mit einer heissen Nadel unter extremem Zeitdruck zusammengeflickt worden war. In der Begutachtung kam es gar nicht so schlecht heraus, aber die Präsidentin des Schweizerischen Nationalfonds hat mir danach mitgeteilt, diese Bewertung sei ja schön, aber derlei Projekte seien nun einmal nicht förderungswürdig – mit freundlichem Gruss. Diese Reaktion des Nationalfonds, die Geisteswissenschaften aussen vor zu halten, hat dann eine heftige Gegenreaktion erregt, die zu einer zweiten Runde geführt hat. Ich war skeptisch, ob es beim zweiten Mal tatsächlich besser laufen würde als beim ersten Mal. Ich hatte dafür auch bereits gewisse Indikatoren, insofern man zu den Geisteswissenschaften die Sozialwissenschaften hinzugerechnet hat. Es war ein Gesamtpaket. Ich befürchtete, dass man wohl sozialwissenschaftliche Projekte bewilligen würde (zum Beispiel der Psychologie), weil diese besser zu verkaufen sind, aber keine eigentlich geisteswissenschaftlichen. Ich habe deshalb gesagt: „Ich weiss, wie viel Arbeit das ist, ich mache das nicht, ich lass das.“ Dann schickte mir aber der Dekan zwei Kollegen mit der Aufforderung, sie möchten mich bekneten. Und weil das liebe Kollegen waren, haben wir uns dann hier an diesem Tisch zusammengesetzt und geprüft, ob uns was einfällt. Na ja, und dann ist uns etwas eingefallen: ein sehr interdisziplinäres Projekt. Sein entscheidender Impuls kommt aus der Kunstgeschichte, es ist aber sehr breit und interdisziplinär aufgestellt, was seinen Reiz ausmacht.

Eikones  
  
Ausschreibung  
Schweizerischer  
Nationalfonds

**HS:** Wie ist es für Sie, ein Projekt mit so vielen Forscherinnen und Forschern zu leiten?

**GB:** Ich finde es grossartig. Mal abgesehen davon, dass ich manchmal nicht weiss, wo ich die Zeit hernehmen soll. Es kann Ihnen gar nichts Besseres geschehen, als mit klugen Leuten aus verschiedenen Disziplinen über Fragen zu arbeiten, die alle teilen. Das ist Universität. Wenn irgendwo Universität im besten Sinne noch existiert, dann da drüben am Rheinsprung. Wenn Sie in unserem Donnerstagskolloquium zuhören – wir treffen uns jeden Donnerstag alle zu wissenschaftlichen Diskussionen – da kommt etwas zusammen. Das ist wirklich so, wie es sein soll. Ich kann nur sagen, unter diesen hochkarätigen Voraussetzungen können Sie Dinge machen, die Sie im Seminar oder als Einzelkämpfer überhaupt nicht machen können. Sie haben Leute, die sind schon beim Start erwartungsvoll wie die Rennpferde. Denen müssen Sie das Laufen nicht beibringen, die überrennen Sie eher mit Ihren Ideen. In solchen Umfeldern zu arbeiten, ist einfach toll.

**HS:** Was haben Sie da für Inputs bekommen für Ihre Lehre hier in Basel?

**GB:** Der Input besteht darin, dass ich immer wieder Gelegenheit habe, zweierlei Dinge zu machen. Erstens einmal meine eigenen Überlegungen vor diesen Leuten auf die Probe zu stellen und ihre Kritik und Anregungen zu hören. Zweitens aus den Erfahrungen zu lernen, die in anderen Disziplinen über das Bild zusammengetragen werden. Beides fliesst in die kunstgeschichtliche Lehre zurück. Entgegen seinem Ruf ist Eikones ein empirisches Projekt. Die Pointe ist nicht eine globale Bildtheorie, sondern in den einzelnen Disziplinen das Wissen um das Bild und seine Voraussetzungen zu entfalten. Dieses Wissen ist unerhört lehrreich und spannend. Was zum Beispiel die Architekten zusammenbringen, was die Physiker zusammentragen, was die Wissenschaftshistoriker über das Bild in Erfahrung bringen, die Archäologen, etc. Im Laufe der ersten Phase waren es insgesamt 18 unterschiedliche Disziplinen, die bei Eikones beteiligt waren. Das bereichert die Erfahrung von Bildern ungemein und ist auch eine notwendige Voraussetzung, wenn man mit diesem Thema weiterkommen möchte. Sie können mit der Bildfrage sehr schnell fertig sein: Lesen Sie die nächstbeste Bildtheorie, 180 Seiten, dann sind Sie durch. Vorn rein, hinten raus. Das ist nicht, wonach wir streben. Wir brauchen einfach eine Abklärung dieser unterschiedlichen Perspektiven auf die Faktizität des Bildlichen, um eine empirische Basis zu gewinnen, auf der sich dann Reflexionen und höherstufige Ideen und Überlegungen entwickeln können. Das ist, was wir machen.

**HS:** Wie wird das Projekt fortgesetzt?

Form und  
Zielsetzung von  
Eikones

**GB:** Das Projekt ist jetzt in der zweiten Phase. Die erste Phase, vier Jahre, ist abgeschlossen. Wir werden im Herbst diesen Jahres ungefähr 12 bis 15 Bücher, die die Ergebnisse der ersten Phase bekannt machen, auf den Markt gebracht haben. Wir sind jetzt in der zweiten Phase, wo wir zweidrittel neue Leute haben, ein neues Graduiertenkolleg - das sowieso einem dreijährigen Rhythmus folgt - und zum Teil auch neue Projekte mit Akzentverschiebungen. Wir sind jetzt so aufgestellt, dass wir bis 2013 in diese Richtung weitergehen. Dann wäre noch eine dritte Phase möglich, die bis 2017 geht. Diese dritte Phase, wenn sie denn kommt, wäre gleichzeitig mit einer Verstetigung dieses Projektes innerhalb der Universität Basel verbunden. Der Nationalfonds wünscht, dass seine NFS-Initiativen auf Dauer Spuren hinterlassen in den Universitäten. Ich selbst werde dieses Geschäft bis 2012 betreiben, und dann wird es mein Nachfolger übernehmen.

**HS:** Sie verlassen auch die Universität Basel, ist das richtig?

**GB:** Im Herbst 2012.

**HS:** Wissen Sie, was Sie danach machen?

**GB:** Das gleiche, was ich jetzt mache [*lacht*]. Wissen Sie, wenn man so viele Fragen und angefangene Bücher auf dem Tisch hat und daran gehindert wurde - aus den bekannten Gründen - sie zu schreiben, hat sich ein grosser Stau an Absichten aufgehäuft. Ich denke, dass ich nicht arbeitslos sein werde, ich bin da noch eine hinreichende Zeit lang beschäftigt. Ich habe vermutlich mehr Arbeit, als ich je leisten kann.

**HS:** Was erhoffen Sie sich für die Studierenden der Kunstgeschichte?

**GB:** Von der Kunstgeschichte?

**HS:** Ja, für die Zukunft?

**GB:** Ich hoffe, dass die Kunstgeschichte in ihren jungen Vertreterinnen, ihren Adepten, die sich der Sache verschrieben haben, die ihre Lebenszeit investieren, dahin gelangt die Rolle in der Gesellschaft zu spielen, die sie heute spielen kann. Diese Aufgabe stellt sich für jede Generation anders. Wir leben bekanntlich in Zusammenhängen, wo die Kommunikation mittels Bildern möglich geworden ist. Das fängt beim Handy an und geht über Kommunikationsmedien der verschiedensten Art weiter und wirkt sich schliesslich auf die Kunstproduktion aus. Niemals in der Geschichte der Menschheit wurde so viel Kunst produziert wie heute. Wir

Weitere Planung  
von Eikones

Emeritierung  
2012



befinden uns in einem Medienwandel, in dem zwar Sprache und Schrift nicht abgelöst werden, der Stellenwert der Bilder sich jedoch verändert hat und andere Auswirkungen zeitigt. Die Attraktivität der Kunstgeschichte besteht darin, dass sie zu diesen Prozessen etwas zu sagen hat, das ungeheure Potential der Kunst weiter erschliesst und ihre argumentative Stimme im Konzert der Fakultäten erhebt. Dann wäre mir um ihre Zukunft nicht bange. Das ist Ihr Job, der Ihrer Generation.

**HS:** Würden Sie rückblickend etwas anders machen?

**GB:** Oh jesses, ja. Natürlich würde ich viele Fehler unterlassen, die ich gemacht habe. Sagen wir mal so, katastrophale Fehler waren wohl keine darunter. Aber ich habe vorhin, was USA anbelangt gesagt, dass ich da einen Fehler gemacht habe, den man dann auch schwer reparieren kann. Ich könnte Ihnen noch andere Fehler nennen, in gewissen Phasen in Basel hätte ich vielleicht noch offensiver auftreten sollen, als ich das getan habe, Konflikte eher zuspitzen, als pazifizieren usw. Aber das ist ein weites Feld. Das Andere kann ich nicht anders machen wollen, weil es mir so auf den Leib geschrieben ist. Ich habe das Privileg, und dafür bin ich auch dankbar, dass ich tatsächlich in meinem Leben gemacht habe, was mich angetrieben hat. Ich habe es Ihnen erzählt: die Lust am Bild und die der Theorie. Das waren Grundkräfte, die ich als pubertierender Knabe in mir verspürt habe und ich hatte das Glück, dass diese Kräfte zur Geltung kommen konnten. Das ist ein unerhörtes Privileg, weil Menschen häufig derartige Kräfte haben, dann aber auf Wege gelenkt werden, auf denen sie sie nicht realisieren können. Sagen wir mal, jemand ist für Musik begabt und macht dann BWL und kommt irgendwie nicht zu sich dabei – ein beliebiges Beispiel. Das ist mir nicht passiert. Eigentlich ist, was ich beschreibe, eine Art Lebensglück. Dafür kann man nichts, damit sollte man sich auch nicht brüsten, aber wenn man es im Rückblick erkennt, darf man auch sagen, dass es so war. Das sag ich jetzt.

**HS:** Und es gab nie Verunsicherungen in Bezug auf Ihre Arbeit als Wissenschaftler oder ob die Fragestellung am Anfang wirklich die richtige war?

**GB:** Fortwährend. Und die gibt es immer noch. Ich habe Ihnen ja die Zeit während der Habilitation kurz beschrieben. Wissen Sie, wenn Sie gegen 80 Prozent der Zunft wissenschaftlich antreten, müssen Sie sich fortwährend fragen: „Bist du eigentlich verrückt?“ Erstens mal, warum machst du das? Und zweitens mal, hast du eigentlich Gründe? Ist das nicht eine Arroganz, der du erliegst, dass du glaubst, du wüsstest, was die anderen nicht wissen? Da ist man fortwährend mit sich im Gespräch. Schliesslich wächst die Zuversicht: Ja, man kann die Probleme so wenden. Ich könnte Ihnen das

Beruf und Leben

Selbstreflexion

am Beispiel des Porträts beschreiben: Als ich in die Porträtforschung eintrat, bestand sie im wesentlichen darin, die Dargestellten auf dem Gemälde ikonographisch zu identifizieren: Wer ist das, welche Rolle spielte er und wie ist das Gemälde stilistisch einzuordnen? Da geht es um Antonello da Messina und die Rolle des niederländischen Einflusses etc. Dieses Repertoire, unbenommen, ist okay. Aber es gab überhaupt keine Porträtdiskussion, die im Stande gewesen wäre, das, was am Bildnis genuin ist, was Sie erfahren, wenn Sie vor solche Bilder treten, in irgendeiner Weise herauszuarbeiten. Wenn man auf diesen Aspekt verwies, hiess es: „Ach, ist ja nur subjektiv. Jeder denkt sich dann was dabei und das ist ja nicht Wissenschaft. Wissenschaft ist, wenn ich eine Quelle habe und wenn ich einen Stil bestimme, den Rest muss man vergessen.“ Der Meinung war ich nicht. Im Porträtbuch habe ich versucht, Wege zu bahnen, die eine komplexere Erörterung der Realität des Renaissanceporträts ermöglichen u.a. mittels struktureller Analyse der Bildnisse und der Aktivierung der Rhetorik. Das war nicht ohne Erfolg, und ich habe eine gewisse Sicherheit gewonnen, dass man so unterwegs sein kann. Oder die Bildfrage, ein weiteres Beispiel. Dieses Thema verfolgt mich schon lange. Der älteste publizierte Beitrag dazu stammt aus dem Jahr 1978: *Zur Hermeneutik des Bildes* heisst dieser Aufsatz, aber das war nicht der Beginn, der lag noch davor. Ich fand das immer eine ganz wichtige Frage, musste aber erkennen, dass sich damals kein Mensch dafür interessierte. Niemand. Die Philosophen noch am ehesten. Ich sprach mit Gadamer öfters darüber, der fand das Problem ausserordentlich wichtig. Aber es lag natürlich auch für die Philosophie eher am Rande. Und die Kunstgeschichte? Kein Interesse, gar nichts. Dieser Aufsatz, den ich geschrieben habe, hat in der Kunstgeschichte keine Effekte gemacht. Er hat in vielen Disziplinen Effekte gemacht, nur nicht in der Kunstgeschichte. Und dann dachte ich: „Naja, versuch es doch einmal mit einem Sammelband, der die Breite und die Facetten der Diskussion zeigt. Vielleicht hilft das.“ Ich habe diesen Sammelband vorbereitet und habe ihn zunächst dem Suhrkamp Verlag vorgeschlagen. Die hätten es gemacht, ich fand aber, dass das nicht der richtige Ort wäre und habe es dann mit dem Fink-Verlag realisiert, zwei oder drei Jahre später. Ich erzähle die Geschichte, damit Sie sehen, dass es ein Prozess von mehr als zehn Jahren gewesen ist, um die Bildfrage in der wissenschaftlichen Öffentlichkeit zu platzieren. Da fragen Sie sich immer wieder mal: „Bist du an der richtigen Stelle? Stellst du die richtigen Fragen? Hat das überhaupt Gewicht? Hat das eine Tragweite?“ Das begleitet Sie, wenn Sie sich so exponieren. Wissen Sie, ich habe mir die Exponiertheit nicht gesucht, ich hätte es gerne bequemer gehabt, wie alle Leute. Mitten in einer Disziplin mit zu schwimmen und nach links und rechts zu winken und zu sagen: „Ach, ich bin doch einer von euch.“ Das ist doch wunderbar. Ich hab es mir nicht gesucht. Aber wenn man auf einem solchen Weg ist,

Porträtforschung

Zur Hermeneutik  
des Bildes

dann muss man seinen eigenen Intuitionen treu bleiben. Was aber immer ein erhebliches Mass an Kritik, Herausforderung und Verunsicherung einschliesst – bis zum heutigen Tag [vgl. *Briefwechsel mit Mitchell, „Iconic turn: ein Brief,“ in: Belting, Hans (Hg): Bilderfragen: die Bildwissenschaft im Aufbruch, München 2007, S. 27-36*].

**DI:** Damals waren Sie ja ziemlich alleine auf weiter Flur, neben dieser konservativen, positivistischen Kunstgeschichte und neben der politisch orientierten, die sich dann mit dem Ulmer Verein entwickelte, den Sie ja erwähnten.

**GB:** Das ist genau der Punkt. Da kann ich Ihnen noch schnell etwas dazu erzählen. Es gab ja noch eine dritte Position, und das war Imdahl. Dem wurde ich dann auch zugerechnet, obwohl ich nie bei ihm studiert habe. Wir galten als Formalisten: die Bochumer Schule. Imdahl hat eine Kunstgeschichte gemacht, die sozusagen die Wörtlichkeit, die Literarität der Formulierung zum Ausgangspunkt der Analyse machte. In den Augen der Ulmer war das ästhetischer Formalismus: nicht gerade ein Kompliment. Es gab heftige Grabenkämpfe zwischen diesen beiden Lagern, die erst 1989 beendet waren – schlagartig. Seitdem leben wir in einer sehr komfortablen Situation in der deutschsprachigen Kunstgeschichte. Wir können inzwischen alle miteinander reden. Wir tun das auch, auf eine sehr angenehme und interessante Art und Weise. Zum Beispiel Bredekamp, der zu den Ulmern zählte, und ich, wir haben einen sehr engen und freundschaftlichen, fruchtbaren wissenschaftlichen Austausch. Neulich bei der Geburtstagsfeier für Michael Diers in Berlin hatte ich für diesen Kollegen einen Festvortrag zu halten und Martin Warnke, der Häuptling des Ulmer Vereins, hielt die Laudatio auf ihn. Am Ende dieser Laudatio sagte er: „Also, meine Damen und Herren, ich muss jetzt noch eine sehr persönliche Bemerkung machen, die mir doch wichtig ist: Ich hätte mir nie vorstellen können, dass ich einmal zusammen mit Herrn Boehm einen Auftritt habe, der einem gemeinsamen Kollegen gilt.“ Ist das nicht schön? Man argumentiert gegeneinander, aus welchen Gründen auch immer, und man kommt darüber hinaus. Man kommt darüber hinweg. Das ist eine sehr gute Erfahrung, ich bin sehr froh darüber. Ich kann ihrer Generation nur raten: Hüten Sie – wie Ihren Augapfel – die Fähigkeit, mit möglichst vielen, wenn es geht mit allen, in einen wissenschaftlichen Austausch zu treten. Nicht, dass man keine Position beziehen soll – ein Gespräch ist überhaupt nur sinnvoll, wenn man eine Position hat – aber lassen Sie nicht irgendwelche Kampflinien, Feindschaften oder Gräben entstehen. Das ruiniert die Wissenschaft.

**HS:** Eine letzte Frage zur Historiographie. Glauben Sie, es gibt, trotz Europäisierung und Globalisierung, Spezifika der schweizerischen

Veränderungen  
der Positionen  
innerhalb der  
Kunstgeschichte

Wissen-  
schaftlicher  
Austausch

<p>Kunstgeschichte?</p> <p><b>GB:</b> Das Hauptspezifikum der schweizerischen Kunstgeschichte besteht darin, dass sie sehr gut ist. Horst Bredekamp, den ich gerade erwähnte, sagte in aller Öffentlichkeit – unter anderem in den USA – die beste Kunstgeschichte, die es momentan gäbe, sei die schweizerische Kunstgeschichte. Und er blickt auf die Diversität der in diesem Land vorhandenen, Köpfe, Ansätze und Institutionen. Das ist seine Meinung, die man natürlich gerne hört, wenn man sich dazurechnen darf. Aber ich will daraus nur so viel ziehen, dass diese Disziplin in diesem Land floriert. Und ich würde sagen, das Florieren hängt damit zusammen, dass sie im Stande ist, die Fenster aufzumachen, sich recht zu belüften, internationale Verbindungen herzustellen, Gedanken aufzunehmen, Gedanken in andere Zusammenhänge hineinzutragen, also lebendig zu sein. Sonst sehe ich eigentlich keine schweizerischen Spezifika, mal abgesehen davon, dass sich die Schweizer Kunstgeschichte natürlich auch besonders mit der Schweizer Kunst beschäftigt, wie das die französische oder englische Kunstgeschichte auch tut. Aber das Spezifikum ist glücklicherweise eine besondere Qualität.</p> <p><b>DI:</b> Was lange ein Manko war, ist die Nachwuchsförderung. Das ist jetzt etwas besser, eben auch mit Eikones, wo es ja auch viele Möglichkeiten gibt für Promotions- oder Postdocstipendien, aber zu Ihrer Zeit, in der Sie unterrichtet haben, war das ja sehr schwierig?</p> <p><b>GB:</b> Sie wissen es ja, am eigenen Leib. Sie haben mich gefragt, was nicht gut war – danke für den Hinweis. Das war wirklich gar nicht gut. Das war geradezu ekelhaft. Das läuft ja schon lange so. Bis zur Mitte der 80er und 90er Jahre, gab es, bis auf ganz wenige Ausnahmen, keine Promotionsstipendien in diesem Fach. Ich hab das natürlich auch immer wieder vorgetragen, auch bei verschiedenen Stiftungen, und die Antwort, die ich gekriegt habe, war die: „Promovieren ist Privatsache. Das müssen die halt dann mit den Eltern oder sonst wie machen, das interessiert uns nicht. Mit dem Liz ist das Studium abgeschlossen, danach muss jeder schauen, wo er bleibt.“ Mich hat das erbost, weil ich weiss, dass man so keine Nachwuchspolitik und Nachwuchsförderung machen kann. Dass der Schweizer Nachwuchs trotzdem existiert und dass er trotzdem Format hat, gehört vor dem Hintergrund dieser Förderungspolitik zu den reinen Wundern. Es hat mich auch erbost, weil ich gesehen habe, dass dieses Land so exzellente Möglichkeiten hat. Materielle Möglichkeiten, ein gutes Bildungssystem, eine wunderbare, differenzierte kulturelle Landschaft usw. Und wenn es darum geht, den eigenen Leuten ein wenig Geld in die Hand zu drücken, damit die sich drei oder vier Jahre lang realisieren können mit ihren Ideen – man weiss nicht, was rauskommt, das ist schon wahr – dann war da keine Bereitschaft. Ein Punkt, an dem ich wirklich gelitten habe.</p>	<p>Schweizerische Kunstgeschichte</p> <p>Nachwuchsförderung in der Schweiz</p>
---	--

Das hat sich verbessert. Inzwischen gibt es die eine oder andere Möglichkeit, auch mehr als früher. Aber es könnte diesbezüglich noch besser werden, als es ist.

**DI:** Es ist noch nicht institutionalisiert. Es gibt diese ProDocs, und dann laufen die zwei, drei Jahre oder schon länger...

**GB:** Der Schweiz mangelt es an einem Förderungssystem, das man in Deutschland hat. Da haben sie Stipendienwerke, die schon das Studium finanzieren und dann auch die Promotion, von den beiden Kirchen, den Gewerkschaften, den politischen Parteien, schliesslich der Studienstiftung des deutschen Volkes. Jetzt gibt es die Schweizer Studienstiftung, aber ohne Stipendien! Das wichtigste Merkmal fehlt also. Ich habe eine Zeit lang, als der Leidensdruck besonders gross war, versucht, über politische Persönlichkeiten innerhalb und ausserhalb der Universität Gespräche zu entfalten. Meine Idee war es, die drei, vier grössten Schweizer Unternehmungen, Nestlé, Novartis, Roche, UBS und dergleichen, dazu zu bringen, dass sie, in einer einmaligen Aktion, ein zu gründendes Stipendienwerk finanzieren. Die bräuchten einmal nur jeder 50 Millionen reinzustecken. Aus den Zinsen von 200 Millionen könnten Sie wunderbar arbeiten. Ich war damit nicht erfolgreich. Ein weiterer Fehler. Vielleicht hätte ich an der Stelle mehr versuchen sollen. Ich habe solche Gespräche geführt, bin aber nicht weitergekommen. Das bleibt aber eine Aufgabe. Momentan sind die wirtschaftlichen Vorzeichen dafür nicht so günstig, aber vielleicht sind sie nie günstig genug. Jüngere Kolleginnen und Kollegen, sagen wir einmal, mein Nachfolger, der sollte so was in die Hand nehmen.

**DI:** Was ganz anderes: Sie haben auch verschiedene Ausstellungen kuratiert. Ich kann mich an *Canto d'Amore* [Kunstmuseum Basel, 1996] oder Ellsworth Kelly in der Fondation Beyeler [Ellsworth Kelly. Werke 1956-2002, 2002/2003] erinnern. Wie wichtig war das, neben Ihren anderen Tätigkeiten?

**GB:** Es war mir schon sehr wichtig. In einem engeren wissenschaftlich Sinne schien mir die Gelegenheit attraktiv, bestimmte Konzepte, Ideen oder Hypothesen über einen bestimmten Künstler oder über bestimmte Fragestellungen zu entwickeln und sie dann anhand einer Ausstellung, die man aufbaut, zu verifizieren oder zu falsifizieren. Das ist eine interessante Möglichkeit – dass Sie die Anordnung vor sich haben, in der sich eine wissenschaftliche These bewährt oder nicht bewährt. Es ist eine Auszeichnung der schweizerischen, insbesondere der Basler Kunstgeschichte, dass sie in einem Umfeld lebt, wo derartige Aktivitäten dauernd auf der Strasse liegen. Die, die ich ergriffen habe, Sie nannten zwei, die sind mir auch halbwegs ins Haus getragen worden, ich musste mich

Ausstellungen

gar nicht gross bemühen und hab sie dann gerne aufgenommen. Ich finde das eine sehr schöne Facette der wissenschaftlichen Arbeit, die ich nicht missen möchte. Die Zusammenarbeit mit Frau Katharina Schmidt im Basler Kunstmuseum in *Canto d'Amore*, das war faszinierend. Es war eine tolle Ausstellung. Sie haben sie gesehen?

**DI:** Ja.

**GB:** Da hingen Bilder, die Sie in ihrem Leben nicht mehr zusammen sehen werden und die Überlegungen zum Klassizismus der Zwanziger Jahre zu konkretisieren erlauben. Auf einer anderen Linie, das hat etwas mit den Künstlerfreundschaften zu tun, die ich vorhin erwähnt habe, lag die Sache mit Ellsworth Kelly. Kelly dazu zu bringen, bei Beyeler eine Ausstellung zu machen, die er selbst hängen würde, das war ebenso lehrreich wie vergnüglich. Eine hinreissende Ausstellung! Da mich diese Kunst fasziniert und ich sie liebe, war die Ausstellung für mich, aber auch andere, ein unvergessliches Ereignis.

**DI:** Sie haben die USA verschiedentlich erwähnt. Eine Figur, die da wichtig ist, ist Mitchell. Wo sehen Sie da die Parallelen oder Unterschiede?

**GB:** Mitchell ist mit seinem pictorial turn die amerikanische Parallelgestalt zum iconic turn. Ein guter Freund und wunderbarer Typ, der die Sache signifikant anders betreibt. Er kommt aus dem politischen Zusammenhang, aus einer kritischen Ikonologie, der inhaltlichen Dechiffrierung von literarischen und öffentlichen Bildern, insbesondere solche der Medien. Er ist politisch auf der linken Seite und sehr engagiert. Als ich ihn zuletzt in Chicago gesehen habe, kurz vor der Wahl Obamas, da hielt er seine Vorträge mit einem Obamafoto auf dem T-Shirt. Ein engagierter Kämpfer. Aber gerade weil wir so unterschiedlich herangehen, ist es immer wieder produktiv, sich auszutauschen. Mitchell wäre eine Position im amerikanischen Kontext, die man im Anschluss an unsere Interessen sehen kann, allerdings mit grosser Distanz zur Kunstgeschichte. Hinzu kommt, dass die Bildfrage in den USA von den Visual Studies überlagert wird. Dem Interesse am Bild sind sie nicht förderlich. Visual Studies nicht entgegen, Visual Studies, das ist eine neue Disziplin, muss man sie inzwischen nicht so nennen?

**DI:** Ja, schon.

**GB:** Sie sehen, wozu das führt: Alles, was in irgendeinem Sinne „visual“ ist, bildet eine ausuferende Basis während ein so klar fokussiertes Problem wie das des Bildes unterzugehen droht. Ich würde diesen Fokus aber gerne festhalten und ihn nicht in einen

Zusammenhang bringen, wo er zwischen Kraut und Rüben verschwindet.

**HS:** Konzentrieren Sie sich deswegen beim Eikones-Projekt nur auf das Bild?

**GB:** Ja, aber was heisst „nur“? Wenn ein kulturelles Symbolsystem so wichtig ist wie das Bild und wenn es, mindestens seit der Antike eine enorme Bildkultur in Europa gibt, aber, verblüffenderweise, seit zweieinhalbtausend Jahren Linguistik, aber keine Bildreflektion, dann gibt es einen grossen Nachholbedarf. Der lässt sich in vier Jahren nicht befriedigen. Das wird uns und viele, viele andere noch länger beschäftigen: „Uns“, nicht nur „uns da drüben“ im Haus am Rheinsprung Nr. 11, sondern „uns“ als Mitglieder dieser Kultur.

Transkription: Hanna Stoll