

Interview mit Peter Cornelius Claussen (PC)

Das Gespräch fand am 4. Juni 2010 im Büro des Lehrstuhls für Moderne und zeitgenössische Kunst am Kunsthistorischen Institut der Universität Zürich an der Hottingerstrasse statt.

Die Fragen stellten Stephanie Räber (SR) und Dora Imhof (DI).

Stephanie Räber: Als erstes würde mich interessieren, ob Sie schon als Kind Interesse an der Kunst und Kunstgeschichte hatten oder ob Sie damals einen anderen Berufswunsch verfolgten.

Peter Cornelius Claussen: Schöne Frage. Natürlich verfolgt jedes Kind verschiedene Wünsche, aber ich muss sagen, mit dreizehn, vierzehn war Kunst für mich ein grosses Thema. Ich erinnere mich noch, da habe ich mich zeitweise als Maler gefühlt und habe als Schüler auch Verkäufe gemacht und grosse Leinwände voll gemalt. Aber Kunst war natürlich Kunst, die ausgeübt wird. Dass es Kunstgeschichte gibt, habe ich überhaupt nicht gewusst. Ich stamme aus einer Stadt, die heisst Kassel, und da gab es in den 50er Jahren die erste Documenta. Als Elfjähriger bin ich mitgeschleppt worden. Wahrscheinlich bin ich einer der wenigen, der alle Documentas seit Beginn gesehen hat. Die erste ziemlich unbewusst oder unwillig. Aber dann hatte ich, sagen wir einmal, diesen Geruch der Documenta in der Nase, wusste aber immer noch nicht genau, dass es Kunstgeschichte als Studium gibt. Ich dachte, man studiert Kunst oder Geschichte und ich hab dann zwei, drei Semester Geschichte studiert, das hat mich wahnsinnig abgestossen, weil das so blöde Studienbedingungen waren auf Lehrer hin. Die Kunstgeschichte war interessant, weil sie dagegen atmosphärisch viel freier schien. Dunkle Hörsäle, Bilder, ich dachte, das ist irgendwie ein netteres Studium als das, was ich in der Geschichte kannte. Ich weiss nicht, ob das Ihre Frage beantwortet.

SR: Ja, doch, aber ein prägendes Erlebnis hatten Sie nicht, dass Sie wussten, Kunstgeschichte - das ist es?

PC: Also wenn man nicht weiss, dass es Kunstgeschichte gibt, kann man das eigentlich auch nicht haben. Aber diese Documenta ist sicher ein prägendes Erlebnis. Es geht mir heute noch so, die 60er Jahre-Kunst, grosse, gestische, amerikanische Malerei, das finde ich nach wie vor toll und ich bin froh, dass ich dazu nie etwas habe schreiben müssen. Wenn man etwas wirklich gut findet, ist eigentlich fast besser, wenn man darüber nichts sagen muss.

SR: Und was für einen Bezug zur Kunst oder zur Kunstgeschichte

Herkunft,
Documenta in
Kassel

<p>Unterschied.</p> <p>SR: Und wie wurde Kunstgeschichte an der Universität in Marburg unterrichtet, als Sie studierten und wo wurden die Schwerpunkte gesetzt? Können Sie sich noch an das erinnern?</p> <p>PC: Ja, ich kann mich noch dunkel erinnern. Generell ist es eigentlich so, das kann man wahrscheinlich für alle Unis - nicht nur in Deutschland auch in der Schweiz - sagen, dass Moderne gar keine Rolle gespielt hat, dass es aber einzelne Professoren gab, die auch in der Moderne ein paar Lieblinge gepflegt haben und dann bei irgendwelchen Ausstellungseröffnungen etwas gesagt haben. Aber in der Lehre hat das eigentlich gar keine Rolle gespielt. Ich bin ja wirklich mit diesem Documenta-Gefühl in die Kunstgeschichte angekommen und es ging eigentlich, wenn es hoch kam, gerade noch bis Cézanne. Andererseits bin ich eifrig zu Ausstellungen gegangen und habe dann gehört, was Kunsthistoriker bei solchen Gelegenheiten reden oder was in Vorwörtern damals geschrieben wurde und davon war ich überhaupt nicht begeistert. Das hat mich richtiggehend abgestossen. Das habe ich für Wortgeklingel, Schönrederei und eigentlich für so eine Art Lügengewebe gehalten. Ich wollte irgend etwas Wahres, Echtes. Das finde ich im Alter von einundzwanzig auch ganz natürlich. Das wollen Sie wahrscheinlich auch. Mir kam das nicht echt vor, was die geredet haben. Insofern habe ich das bald zusammen gesehen: Moderne Kunst und dieses Gerede darüber, das war nicht mein Ding. Dann war in Marburg jemand, der eigentlich eine Art Gegenprogramm darstellte. Ein Professor, der sah schon mal eher aus wie ein Hausmeister. Das ist vielleicht auch nicht richtig, ich weiss nicht, wie ein Hausmeister aussieht. Jedenfalls gab er sich nicht mit so einer professoralen Aura und machte das eher handwerklich, kam es mir vor. Er arbeitete wie verrückt und erwartete auch, dass man wie verrückt arbeitet. Er hatte ein Sachlichkeitsideal, sprach nüchtern, damals war noch eine Hochsprache - hohe Sprache - üblich. Hier in Zürich muss das ganz stark gewesen sein unter Jedlicka: In der Kunst war die Rede über das Gute und Schöne und so weiter üblich. Und er machte das ganz anders und da ging es um konkrete Dinge, wie man im Mittelalter irgendwelche Kathedralen gebaut hat oder wie eine Werkstatt funktioniert. Auch Quellenarbeit haben wir gemacht über byzantinische Dinge. Aber er war eigentlich, kann man schon sagen, auch ein Intellektueller. Jedenfalls war er links engagiert. Irgendwie habe ich mich mit dem wohl gefühlt. Dadurch bin ich, glaube ich, in dieses Mittelalter reingekommen, was ich dann mehrheitlich immer gemacht habe. Eigentlich mit dem Gefühl: Der hat mir jetzt quasi den Weg geöffnet, da ist irgend etwas Echtes dran, da muss man nicht über die Kunst an sich reden oder irgend so etwas, sondern das hat eine Funktion, da habe ich etwas</p>	<p>Studium in Marburg</p> <p>Sprache der Kunstgeschichte</p> <p>Prägende Lehrer</p> <p>Interesse am Mittelalter</p>
---	---

Konkretes in der Hand. Viel später, hier in Zürich, als ich über fünfzig war, habe ich dann gemerkt, dass diese ganze Sache eine sehr deutsche Erscheinung war und ich eigentlich einem Ausläufer dieses deutsch-expressionistischen Hangs zum Mittelalter aufgesessen bin. Dann habe ich für mich die Konstruktion gemacht, die wahrscheinlich inzwischen ja allgemein akzeptiert wird. Ich meine den Hang zum Mittelalter, der ungefähr um 1900 neu einsetzt, als man das Mittelalter ästhetisch schätzen lernt: Das, was man vorher als proportionslos belächelt hatte, war dann plötzlich expressionistisch und interessant. Diese Begeisterung für das Mittelalter ist in Deutschland dann spätestens mit dem Ersten Weltkrieg zum grossen Teil in ein nationales Fahrwasser gekommen, schon längst vor den Nazis. Diese Gotik war dann deutsch oder deutsche Kunst war per se gotisch, diese Geschichten. Diesen Nationalismus habe ich, glaube ich, nie gehabt, aber die Auswahl der Dinge, die da in Marburg präsentiert wurden, das war alles im Grunde nachgelebte 20er Jahre. Diese Fragen spielen immer noch eine Rolle: Naumburg, Bamberg und so etwas wird ja heute gross aufgearbeitet. Da bin ich wirklich Zeitzeuge, ich habe diese Art der Kunstgeschichte praktisch noch erlebt.

DI: Wie hiess dieser Professor in Marburg?

PC: Der heisst Richard Hamann-MacLean, er ist vor vielleicht sechs, sieben, acht Jahren gestorben. Er ist nie ein ganz berühmter gewesen. Sein Vater ist Richard Hamann, der in Deutschland zumindest eine grössere Bekanntheit hatte. Aber das liegt wirklich weit zurück und er ist wohl sehr durch seinen Vater geprägt gewesen. Das ist eine lange Geschichte. An sich wollte ich nur sagen, dass ich dann sozusagen in meinem persönlichen Retrokurs ins Mittelalter eigentlich so eine Figur der Moderne nachvollzogen habe. Ja, die Zivilisation, der Kunstbetrieb, das kam mir wie den Künstlern um 1900 verschmutzt vor und ich wollte mich mit einer Zeit befassen, in der es wahrer zuzugehen schien. Das ist mir auch erst später klar geworden. Während des Studiums wäre ich nicht auf die Idee gekommen.

SR: War es während Ihrer Studienzeit auch schon so, dass die Zahl der Frauen in der Kunstgeschichte höher war als die Zahl der Männer? Das ist ja heute so ein bisschen festzustellen.

PC: Sie meinen unter den Studenten?

SR: Ja.

PC: Also unter den Lehrkräften gab es kaum Frauen als Professoren und unter den besseren Hilfskräften bis Assistenzen,

Mittelalterrezeption

Richard Hamann-MacLean

gab es manchmal auch Frauen, aber selten. Im Grunde waren das immer Zuträgerjobs. In Marburg gibt es eine Institution, Foto Marburg. Da war zum Beispiel damals die Chefin eine Frau, aber das war ein Zuträgerinstitut, wenn man so will. Unter den Studenten kann ich das schwer sagen. Ich würde sagen, es war etwa fifty-fifty. In den relativ kleinen Instituten gab es unter den Studenten so eine gewisse Hierarchie und die älteren Semester spielten eine andere Rolle vielleicht als heute. Man siezte sich und das war alles ganz komisch. Unter den älteren Studierenden, würde ich denken, war eher eine Mehrheit Frauen, die auch den Ton angaben.

SR: Welche Möglichkeit standen dann Kunstgeschichtsabsolventinnen zur Verfügung?

PC: Das Komische ist, dass wir uns damals überhaupt nicht die Köpfe darüber zerbrochen haben. Das haben die Eltern gemacht: Was willst du denn einmal werden? Das war aber allgemein so, ob man nun Philosophie oder irgend ein anderes geisteswissenschaftliches Fach studierte. Kein Mensch hat sich da den Kopf zerbrochen, wie man da später über die Runden kommt. Also ich nicht, obwohl ich mit einundzwanzig schon Familie hatte und bald auch Kinder. Irgendwie habe ich gejobbt. Das war ganz klar, wenn man wollte, konnte man Geld dazu verdienen. Das waren ganz geringe Beträge. Von heute aus gesehen geradezu absurd wenig.

SR: Es ist uns eben aufgefallen, dass es in Ihrer Generation sehr wenige Professorinnen gibt. Deshalb die Frage.

PC: Ja, meine Antwort ist darauf ist eigentlich keine Antwort. Den Frauen, die studiert haben, wird es genau so ergangen sein. Die Frage, warum ich dann Karriere gemacht habe, ist natürlich berechtigt, denn viele Frauen, die mit mir studiert haben, haben es jedenfalls nicht automatisch auf Professorenstellen gebracht, wenn oft auch in ganz gute Stellen. Das weiss ich nicht genau. Das liegt wahrscheinlich daran, dass Männer entweder glauben: Ich muss da durch, eher als Frauen, die sagen: Was mache ich, so ein Quatsch, das tue ich mir nicht an. Bei mir war es so. Ich hatte dieses Studium dann beendet und musste die Familie irgendwie versorgen. Ich hätte gerne entweder eine Denkmalpflegestelle gehabt oder eine Stelle bei Foto Marburg. So ganz klein, ein niedriges Level, da hätte ich mich wunderbar wohl gefühlt, glaubte ich. An Karriere habe ich überhaupt nicht gedacht. Dann gab es da aber nichts, es gab keine Stellen und dann habe ich ein Stipendium angenommen. Das Stipendium war, das hatte ich gehört, an der Hertziana in Rom, das ist eine Art Institut und eine Bibliothek, da gab es drei Stipendien für doktorierte Leute. Den

Kunstgeschichtsstudentinnen

Karriereplanung

<p>Doktor hatte ich schon. Ich hatte noch nie etwas über Italien gearbeitet und habe da hin geschrieben. Hinterher habe ich gehört, ich weiss nicht, ob es stimmt, dass es drei Bewerber gab. Sie haben mich also genommen, auch ein bisschen komisch, ich wusste, wie gesagt, von Italien fast nichts. Dieser Zufall hat eigentlich dann die Weichen gestellt. Da habe ich dann auch so eine Art Habilitationsthema gefunden. Dann kam ein Brief aus Heidelberg, das hat mich sehr gewundert. Da hatte ich mich beworben, aber auf eine Assistenzstelle. Und dann hat Herr Belting geschrieben, ich solle einmal kommen. Dann habe ich mich da vorgestellt, er macht ja ganz andere Dinge, wir haben uns eigentlich, glaube ich, nur missverstanden. Jedenfalls hat er dann zugesagt und das war reines Glück. Mit diesem Glück bin ich immer wieder gesegnet gewesen. Das kann man so sagen. Nach heutigen Verhältnissen, die ja unglaublich viel schärfer geworden sind, also auch kompetitiver, dass man im Grunde darum kämpfen muss, sich selbst verkaufen muss, hätte ich das vermutlich nicht geschafft.</p>	<p>Stipendium an der Hertziana</p>
<p>SR: In Rom, habe ich gelesen, dass Sie von 87 - 88 eine Gastprofessur hatten. Was waren da Ihre Aufgaben? Weil ich habe gelesen, dass das eigentlich eher ein Institut für Nachwuchswissenschaftler oder Wissenschaftler ist, wo geforscht wird.</p>	
<p>PC: Ich habe geforscht, das kann man sagen. Das nennt sich Gastprofessur, ist aber eigentlich ein Stipendium für Professoren.</p>	
<p>SR: Waren Praktika während dem Studium damals auch schon so wichtig wie heute?</p>	<p>Praktika</p>
<p>PC: Es war überhaupt nicht institutionalisiert. Aber natürlich für jeden Einzelnen kann das ungeheuer wichtig sein. Aber jemand, der sich irgendwie selbst finanzieren muss, der macht dauernd irgendwelche Praktika, wenn man so will. Die sind nicht immer so sinnvoll, aber praktische Tätigkeit ist es.</p>	
<p>SR: Sie haben vorher ausgeführt, dass Sie während Ihres Studiums gearbeitet haben. Was haben Sie da gearbeitet?</p>	
<p>PC: Ja, einerseits habe ich ein bisschen als Grafiker und Fotograf gearbeitet und andererseits meist irgendwelche Hilfsjobs bei der Denkmalpflege, bei Fototheken, im Institut natürlich. Dann habe ich einmal eine kurze Zeit, ein oder zwei Jahre, so ein kleines Doktorantenstipendium von der Universität, das war ganz hilfreich. Ja, alles Mögliche.</p>	
<p>SR: Hat Sie das für Ihre akademische Laufbahn geprägt oder Ihre akademische Laufbahn beeinflusst?</p>	<p>Arbeit neben dem Studium</p>

PC: Das kann man nicht sagen. Aber in heutigen Verhältnissen sind ja Praktika etwas ganz anderes. Ein Stage am Museum, vielleicht gab es das, aber das wusste niemand, das machte niemand in meinem Umfeld, weil eigentlich alle irgendwelche Jobs machten. Das Studium dauerte viel länger als heute, habe ich den Eindruck. Ich habe noch studiert ohne Magister, also direkt auf den Doktor hin und das war sowieso jenseits des Horizonts. Man studierte ewig, dreissig Semester oder so.

SR: Ich habe auf der Homepage des Kunsthistorischen Instituts Zürich gelesen, dass Ihre Schwerpunkte unter anderem im französischen und italienischen Mittelalter liegen sowie auch in der Soziologie des Künstlers. Sie haben ja vorher schon ausgeführt, weshalb Sie eine Vorliebe für das Mittelalter haben. Aber gibt es noch andere Gründe oder wurden Sie von Personen oder Erlebnissen geprägt? Jetzt auch auf die Soziologie des Künstlers hinbezogen.

PC: Da kann ich eigentlich anknüpfen an das, was ich da schon gesagt habe. Das Mittelalter erschien mir damals - und es ist vielleicht auch - als ein Zeitalter vor der Kunst, wie das Belting einmal geschrieben hat. Das bedeutet eigentlich, dass diese Ideologie der Kunst nicht automatisch im Wege steht. Wenn das Geschaffene nicht geschaffen worden ist, um Kunst herzustellen, sondern um einen Zweck zu erfüllen, ist das ein anderer Ausgangspunkt. Das ist in der Renaissance in der Regel auch so, aber trotzdem macht man diese Unterscheidung. Damals habe ich das jedenfalls so gespürt. Innerhalb der mittelalterlichen Kunstgeschichte haben mir wiederum diejenigen, die mit einem religiösen Unterton geschrieben haben, auch nicht so gepasst. Mich hat am meisten die Dynamik interessiert, wann und wie und unter welchen Umständen sich dieses Können in Kunst verwandelt hat. Man denkt heute meistens, das sei in der Renaissance passiert. Dabei gibt es im Mittelalter Vielerlei, was zumindest eine interessante Vorstufe ist. Es betrifft natürlich nicht nur die Kunst, es betrifft die ganze Mentalitätsgeschichte und Sozialgeschichte. Diese Dinge wollte ich eigentlich immer ergründen und da habe ich bei den Künstlern am meisten angesetzt und auch am meisten herausgekriegt wie dieser Stand, der ja eigentlich gesellschaftlich nur als Handwerk gesehen werden kann, sozusagen eine Sonderrolle bekommt und dann eine Art von Rivalität entsteht, zum Beispiel zwischen Auftraggeber und diesen kompetenten Künstlern mit der Gegenreaktion, dass die Künstler quasi in eine verordnete Anonymität geraten sind. Das ist in der Gotik tatsächlich so der Fall. Die gotische Kathedrale ist nach allen Schriftquellen wie durch ein Wunder aus nichts entstanden und da hat sich gerade innerhalb dieser Anonymität diese technische Kompetenz

Künstlersoziolegie

Kunst vor der Kunst

gehen, aber dass man in Mitteleuropa noch so vorgeht, ist heute absolut unüblich, denke ich.

DI: Welche Kirche war das und was haben Sie da gefunden?

PC: Das ist ein Ort in der Champagne, er heisst Montier-en-Der. Das ist zwischen Troyes und Verdun. Wollen Sie noch mehr wissen? Nein?

DI: Doch.

PC: Das war einfach so eine Station. Ich wusste, da gibt es eine frühe alte Kirche. Ein Langhaus aus der Zeit um 1000 mit einem gotischen Chor. Da war alles zu, dann habe ich einen Schlüssel geholt und konnte hoch auf die Empore und da lehnten so Steimbretter an der Wand. Die habe ich mir angeschaut und habe dann gesehen, dass es die Rumpfe zersägter Säulenfiguren sind. Säulenfiguren sind normalerweise an gotischen Portalen. Da gab es kein gotisches Portal, aber dann habe ich herausgefunden, dass es einen Stich gab, da standen im Chor an den Diensten diese Säulenfiguren. Eine ziemlich singuläre Angelegenheit. Es waren sehr schöne Figuren, die ganz antikenähnlich eingekleidet waren und so wurde ich damals ein Entdecker des Antikenstudiums um 1200. Das habe ich aber eigentlich alles immer nur durch diese alten VWs, mit denen ich rumgeknattert bin, entdeckt. Darf man heute gar nicht mehr, eine reine Umweltsünde. Aber im Grunde könnte man so etwas auch heute noch machen. In Frankreich kann man schlecht mit dem Bus fahren, aber meinerwegen mit dem Velo.

DI: Sie haben geschildert, dass es während Ihres Studiums diesen Pathos gab in der Kunstgeschichte. Um 1970 hat sich das ja aber ganz stark geändert. Dann sind diese quasi Selbstreflexion auch der Kunstgeschichte oder die Hinwendung zu gesellschaftlichen oder soziologischen Fragestellungen. Hat Sie das auch beeinflusst?

PC: Ja, sicher. Ab 68 waren natürlich alle politisiert. Gelegentlich haben wir im Studium Vorlesungen boykottiert, da gab es ein bisschen etwas, aber nicht viel. Aber die Fragestellungen, die ich damals gepflegt habe und bis heute pflege, sind in der Zeit entstanden und es kann gut sein, dass sie mir so nicht unbedingt in den Kopf gekommen wären, wenn ich noch zehn Jahre älter gewesen wäre. Also die Kunstgeschichte, das sind ja Ihre letzten Fragen, heben wir uns noch einmal auf, oder?

DI: Ja, ja.

PC: Das weiss ich gar nicht genau. Das muss 82, 83 gewesen sein. Jedenfalls vor der Habilitation war ich dann schon Professor in Frankfurt. Irgendwie bin ich immer fort gehüpft ohne viel Enttäuschung. Damals war offenbar ein Typ wie ich gefragt, wie soll ich sagen, unaufdringlich vielleicht, ohne sich da irgendwie mit grossen Taten produziert zu haben.

SR: Und würden Sie daher sagen, dass Ihre akademische Laufbahn eher zufällig war oder schon zielgerichtet?

PC: Naja, ich habe eigentlich nie etwas anderes probiert. In dem Sinne schon zielgerichtet, aber vielleicht aus Einfallslosigkeit.

SR: Wären auch andere berufliche Tätigkeiten in Frage gekommen?

PC: Ich habe immer das Gefühl gehabt, ich wäre auch ein ganz guter Naturwissenschaftler geworden, aber vielleicht dann auch an der Uni hängen geblieben. Das weiss ich nicht. Als Lehrer in der Schule habe ich mich eigentlich nie sehen können. Als Museums- mann, so wie das heute ist, dass man sein Museum praktisch verkaufen muss und wie bei einer Fernsehshow die Besucherzahl stimmen muss, das kann ich mir überhaupt nicht vorstellen. Dann wäre ich lieber Briefträger geworden, was ich eine Zeit lang gemacht habe.

SR: Und vor Frankfurt, hatten Sie sich da noch an anderen Unis beworben?

PC: Ja doch, als Assistent und noch längst nicht habilitiert, habe ich mich einmal in Regensburg und einmal in Bochum beworben und bin auch zu Vorträgen eingeladen worden und das hat irgendwie nicht geklappt. Von Regensburg, weiss ich, aber da haben sie gesagt, ich sei noch zu jung.

SR: Ich habe in Ihrem Lebenslauf gelesen und habe von 73 bis 83, als Sie Professor in Frankfurt wurden, keine Angaben gefunden. Sie haben das jetzt schon ein bisschen ausgeführt, haben Sie da noch andere Sachen gemacht?

PC: Zuerst hatte ich, wie gesagt, eineinhalb Jahre das Stipendium in Rom und dann bin ich auf diese Assistenz gekommen in Heidelberg. Das dauerte fünf Jahre und war befristet. Und dann haben Sie mir eine Dauerstelle angeboten. Das nannte sich in Deutschland damals Akademischer Rat. Das ist so etwas wie ein Mittelschullehrer an der Uni. Diese Stelle hatte ich dann noch drei Jahre und von der aus bin ich nach Frankfurt. Ich habe jedenfalls nie in der Arbeitslosigkeit gehangen, das ist wahr.

Assistenz in
Heidelberg

heutige. Einmal abgesehen von der Foto- und was als halb-angesiedelte Professuren jetzt dazugekommen ist, die letztlich keine wirklichen Dauerstellen sind. Das ist vor meiner Zeit gemacht worden, auch dadurch, dass zwei Assistenzen jeweils in eine Professur verwandelt worden sind. Wir waren zusammen mit der Ostasiatischen Kunstgeschichte sechs Professoren, was relativ viel ist für ein solches Institut. In Frankfurt waren wir drei bei tausend Hauptfachkunstgeschichtsstudenten. Das waren schon andere Bedingungen in Zürich. Als ich kam, erschien mir das - und erscheint mir auch heute noch - im Grunde paradiesisch, denn das ganze Institut funktionierte. Heutige Selbstverständlichkeiten waren damals noch keine Selbstverständlichkeiten: dass man ein Computer auf dem Tisch hatte und solche Sachen. Es war damals auch schon ein bisschen eng im Institut, aber nicht ganz so eng wie heute, aber es gab viel weniger Leute. Die Assistenten spielten eine andere Rolle. Sie wurden häufig ziemlich ausgenutzt, kaum jemand hat in der Assistenzzeit eine Doktorarbeit geschafft. Sie durften keine Lehrveranstaltungen halten, das war etwas ganz Ungewöhnliches, wenn ein Assistent eine Lehrveranstaltung hielt. Da hat sich sehr viel verändert. Es lief sehr wenig. Wir haben nie irgendwelche Kongresse gemacht, ab und zu kam ein Vortrag. Ich glaube, ich habe das erste Projekt eingegeben. Nein, Sennhauser hatte natürlich immer Müstair. Es gab schon Projekte, aber das waren nicht wie Projekte heute, wo man drei Leute zusammenzieht und dann irgendeine Datenbank aufmacht und nach zwei Jahren einen Kongress und nach drei Jahren den zweiten und dann vielleicht einen Sammelband. Das waren so jahrzehntelange Unternehmen. Herr Isler, der Archäologe, grub in Sizilien und Sennhauser grub in Müstair. Aber dass jeder Lehrstuhl sich Projekte ausgedacht hat, auch um Leute zu fördern, das gab es überhaupt nicht. Das hat sich alles enorm verändert. Der Betrieb, der dadurch entsteht, also die Zahl der Beschäftigten ist ja mindestens verdreifacht.

SR: Und sind Sie eher zufällig nach Zürich gekommen oder war das Ihr Wunsch?

PC: Das war in dem Moment sehr mein Wunsch. Von Frankfurt wollte ich gerne weg. Aber an die Schweiz habe ich nicht sonderlich gedacht. Warum kann ich eigentlich gar nicht sagen. Ich habe mich ja nicht beworben. Ich bin angerufen worden irgendwie nachts um halb elf an einem Freitagabend: „Können Sie am nächsten Montag einen Vortrag halten? Wir müssen unbedingt eine Liste für die Fakultät voll kriegen“. Das war der Zufall. Das kann man schon sagen. Aber ich war unglaublich froh. Ich war auch sehr froh über die Studierenden, die ich hier getroffen habe. Das war einfach traumhaft, wie engagiert und toll die waren. Gerade die Anfangszeit war wahnsinnig gut.

Professur in
Zürich,
Aufbau des
Instituts

Berufung nach
Zürich

darfst du nicht oder jetzt ist einmal etwas anderes dran.“ Das ist gut und schlecht. Das ist wahrscheinlich eher schlecht. Aber sagen wir einmal, es wäre eine Art Studienplan in Bearbeitung gewesen, manchmal gab es so Tendenzen, so wie die Überblicksvorlesung, die jetzt gemacht wird. Das ist von Studenten aus gesehen, sicher eine ganz interessante und irgendwie logische Sache. Ich habe es dann auch einmal machen müssen, ungefähr in meinem letzten Semester. Dass man dazu gezwungen wird, ist vielleicht gar nicht schlecht. Aber für mich war das immer ein Albtraum, so die Kunstgeschichte mit einem Überblick in vier Semestern zu durchschreiten. Mein Kopf funktioniert auch nur so, dass ich Dinge behalte, wenn ein Nagel eingeschlagen wird, an den man Dinge anknüpfen und befestigen kann. Einfach die Dinge so zu zeigen, als Reihe, das liegt mir gar nicht. Man kann natürlich so eine Vorlesung auch machen, indem man versucht, ein paar Schwerpunkte zu setzen. Ich bin da von meiner persönlichen Erfahrung her skeptisch, dass man ganz regulierte Studien macht oder dass man zu enge Schwerpunkte hat wie in Amerika, wo es eben viele Professoren gibt. Da gibt es einen Professor, was weiss ich, für deutsches 15. Jahrhundert, der hat dann zwei Studenten. Das mag paradiesisch sein, aber auf der anderen Seite bringt es einen nicht unbedingt auf Ideen. Dieses potentiell für alles zuständig sein, sehe ich positiv. Obwohl ich den Schwerpunkt Mittelalter hatte, habe ich auch zu Beckmann gelesen und über das 19. Jahrhundert und alles Mögliche. Ich habe das immer als Einheit begriffen, auch deshalb, weil das Mittelalterbild, das ich mitgekriegt habe, eigentlich ein Produkt der Moderne ist. Damit habe ich mich quasi für alles interessiert, was diese Ursprungsmythen betrifft, das heisst diese sogenannten Primitivismen. In diesem Zusammenhang möchte ich auch die Art Brut nennen. Dann habe ich ein Feld gehabt, sicher angeregt durch meine Frau, die lange Kuratorin der Sammlung Prinzhorn in Heidelberg gewesen ist. Also Kunst aus Irrenhäusern, historische Kunstwerke aus der Zeit zwischen vielleicht 1880 und 1920. In der Zeit um 1920 ist das auch für die Kunstleute wichtig geworden, man hat sozusagen gedacht, im tiefsten Unterbewusstsein ist so ein Kern von Wahrheit in der Kunst. In dieser Entdeckungszeit hat das eine grosse Rolle gespielt. Das hat mich interessiert, noch ein bisschen gefördert dadurch, dass ich ein persönliches Erlebnis hatte, dass ich 1993 hier in Zürich am Herzen operiert wurde und das ist dann nachher eine Transplantation geworden. Danach war ich 14 Tage wie verrückt, in einem eigenen Universum, das ich mir im Kopf gemacht hatte. Das hat mich sehr beeindruckt. Das konnte ich nachher ein Zeit lang nicht von Wirklichkeit unterscheiden und seitdem interessiere ich mich für alles, was mit Bildern im Kopf zu tun hat. Nicht nur das, was die Hirnforschung sich jeweils dazu ausdenkt, sondern eigentlich auch, weshalb wir so bildfixiert sind. Das finde ich nach wie vor ein sehr spannendes Thema. In der

Organisation der
Lehre

Herztrans-
plantation

Natur gibt es keine Bilder, die Evolution hat uns eigentlich nicht oft Bilder vorgehalten. Warum Bilder so attraktiv für uns sind, ist eine spannende Frage. Solche Dinge habe ich manchmal in Vorträgen mitberücksichtigt. Ich habe darüber nie sonderlich geschrieben. Das ist so eine Art Privatinteresse.

SR: Wenn Sie jetzt Ihre Herzoperation angesprochen haben, hat das Ihre akademische Laufbahn beeinflusst?

PC: Ich war ja schon Professor hier. Ich bin 87 oder 88 hierher gekommen. Ich bezweifle, dass ich ohne das vielleicht ein wahn-sinnig dynamischer Professor geworden wäre. Ich habe mir vielleicht weniger freiwillig zugemutet. Das kann schon sein. Aber ich glaube schon, dass ich die Stelle hundertprozentig ausgeführt habe.

DI: Sie haben gesagt, dieses Interesse an Bildern oder Bildern im Kopf sei ein Privatinteresse gewesen. Die Lehre oder die Forschung an sich hat es nicht so tangiert?

PC: Naja, ich bin öfter auch auf solchen Kongressen eingeladen gewesen. Der Kontakt besteht zu einigen Wissenschaftlern, die das als Kunsthistoriker oder auch in anderen Sparten forschen, aber das ist sehr aufwendig, wenn man die Forschung so mitverfolgt, dass man selbst ein Teil davon ist. Also es ist mehr ein Dilettieren oder ein Fragen stellen. Das ist diese Frage, warum uns Bilder so adäquat sind. Das ist eigentlich die Hauptfrage. Und dann eben die Erfahrung, dass der Kopf so ein Bildergenerator ist, gegenüber dem alle anderen Bilder, die uns gegenüber treten, geradezu minimalistisch sind. Dass Filter im Kopf diese Potentialität, die wir haben, ständig zurückzudrängen, warum wir diesen Filter haben, ist auch interessant.

DI: Man träumt ja in Bildern.

PC: Ja sicher, es ist vielleicht mit Traum zu vergleichen, aber tausend Mal intensiver, also in allen Sinnen.

SR: Noch einmal zurück zu der Zeit in Zürich. Hatten Sie da Wünsche oder Ideen, die Sie gerne umgesetzt hätten am Institut, aber unerfüllt blieben, weil vielleicht das Institut nicht gewillt war, diese umzusetzen?

PC: Tja, das ist vielleicht meine Crux gewesen, dass ich das aus diesen elenden Verhältnissen in Frankfurt so paradiesisch fand, dass ich nicht so wahnsinnig viel darüber nachgedacht habe, wie das Institut an sich zu verbessern wäre, dass man für das Mittelalter mehr tut oder sonstige Sachen. Herr Sennhauser hat die

Bedeutung der
Bilder

Liegt natürlich einfach auch daran, dass in Deutschland die Alternative Arbeitslosigkeit ist und hier irgendein Job, in dem man mehr Geld als im akademischen Milieu verdienen kann. Doktorantenstipendium ist hier ja auch für Naturwissenschaftler gering, das ist zwischen 2'000 – 3'000 Franken. Das ist vergleichsweise wenig, was man ausbezahlt bekommt.

DI: Also vom Nationalfonds ist es schon höher.

PC: Ja also nominell schon, aber im ersten Jahr kriegt man um 2'000 Franken netto. Man kann ja nicht 100 Prozent, man kann nur 50 Prozent arbeiten.

DI: Ja.

PC: Daran liegt das. Da denkt sich auch jeder Informatiker: Ich bin doch nicht blöd, eine Doktorantenstelle zu übernehmen.

SR: Was waren Ihre Hoffnungen an die Studenten, die doktriert haben?

PC: Ja, eigentlich war die Hoffnung schon so in bisschen in Richtung weiter Wissenschaft. Ganz oft haben sie dann energisch widersprochen: „Nein, ich will ans Museum, ich will das und das.“ Und natürlich haben sie das auch gemacht. Zum Teil sind sie inzwischen in der Wissenschaft, weil es ihnen am Museum nicht so gefallen hat.

SR: Nun haben Sie ja den Wechsel auf das Bologna-System noch miterlebt. Sehen Sie Stärken dieses Systems in Bezug auf die Kunstgeschichte und wenn ja, wo?

PC: Ich meine, es ist ja kein Geheimnis, dass die meisten älteren Professoren das für blanken Blödsinn gehalten haben und immer noch halten und die meisten jungen Professorinnen und Professoren, so unter dem Gefühl heraus, man muss wenigstens das Beste daraus machen, versucht haben, ein positives Gefühl dazu zu entwickeln. In diesen drei Jahren oder vier Jahren, in denen ich das mitgemacht habe, waren das ja im Wesentlichen Proseminare. Dort war die Erfahrung letztlich gar nicht mal schlecht. Ich hatte das Gefühl, dass irgendwie mehr Zug dahinter ist, dass die Leute sich mehr anstrengen. Dass sich nicht nur die anstrengen, die sowieso motiviert sind. Aber diese vier Semester sind eigentlich zu wenig an Erfahrung. Positiv zu werten ist, dass der Schnitt der Leute, die mitgemacht haben, sich stärker beteiligt haben, ihre Arbeiten pünktlich abgegeben haben, höher ist. Also der Zwang hat ein bisschen gewirkt. Ich weiss nicht, wie ist Ihre Erfahrung?

Bologna-System

<p>DI: Ja, es natürlich hat Vor- und Nachteile. Der Zeitdruck ist halt viel grösser, auch durch diese vermehrte Administration.</p> <p>PC: Aber für die Studenten ist natürlich der Druck irgendwie dann auch so, dass innerhalb des Semesters die Dinge passieren, die sonst immer irgendwie auf später verschoben wurden. Das ist letztlich nicht schlecht.</p> <p>DI: Das Interesse ist vielleicht grösser, die Studenten sind aber auch unter grösserem Zeitdruck, so dass sie sich nicht mehr so lange mit einem Thema auseinandersetzen können, also in einer Seminar-arbeit oder in einer Proseminararbeit, weil sie daneben noch fünf andere und dann noch zwei Prüfungen haben.</p> <p>PC: Aber durch diesen Trick, dass man die Seminare als zwei-semesteriges Modul ansieht, ist es eigentlich wieder dasselbe.</p> <p>DI: Ja, aber das ist eine Möglichkeit, die noch zu wenig genutzt wird von den Lehrenden.</p> <p>SR: Mich würde noch interessieren, Sie haben ja noch ein Projekt angesprochen, dass Sie jetzt noch weiter ausführen möchten. Nach Ihrer Emeritierung, was sind Ihre Ziele und Projekte, die Sie in der Zukunft noch verfolgen möchten?</p> <p>PC: Im Moment läuft eigentlich alles ungefähr wie vorher. Vor allem treibe ich mein Riesenprojekt über die mittelalterlichen Kirchen Roms weiter, von dem bisher drei Bände erschienen sind. Die Arbeiten, die ich mache, sind vielleicht eher mehr geworden. Ich habe in dem Bewusstsein „ach, was machst du denn danach?“ viel zu viel angenommen an Dingen. Und dann haben auch Leute gesagt: „Da fällst du bestimmt in ein Loch.“ Wollen Sie wirklich wissen, was pensionierte Professoren machen? Ich habe jedenfalls nicht angefangen, irgend etwas ganz Neues in meinem Leben zu entdecken, bisher jedenfalls. Ich habe eigentlich überhaupt nichts geändert. Das ist letztlich auch nicht gut. Ich kann, glaube ich, nicht immer so von Termin zu Termin hetzen und immer vier, fünf Sachen gleichzeitig machen. Das kann nicht ganz so weitergehen. Bei meiner Frau ist es ähnlich. Wir sitzen eigentlich nur so am Schreibtisch, aber eben als Dauerstipendiaten so ungefähr, das ist nicht schlecht.</p> <p>DI: Ah, einen Punkt haben wir noch vergessen, die Digitalisierung. Das hat sich ja auch ganz stark geändert.</p> <p>PC: Ich war ja einer der Letzten, der noch Dias verwendet hat und bei Vorträgen benutze ich jetzt auch wie alle Powerpoint und sehe auch, dass vieles einfacher ist. An mir könnte ich das dann</p>	<p>Aktuelle Projekte</p> <p>Digitalisierung</p>
---	---

vielleicht verfolgen, wann das Powerpoint-Bild oder die Folgetechnologie, die dann hoffentlich ein bisschen schärfer ist, das einfache Bild, das nur beleuchtet wird und nicht selbst leuchtet, völlig aus dem Verkehr zieht. Dass wir uns im Grunde durch die Ästhetik des selbstleuchtenden Bildes so erleuchtet fühlen, dass uns das, was uns als natürliches Abbild entgegenkommt, einfach glanzlos scheint oder kein eigenes Leben herausglüht. Ich finde es sehr interessant zu sehen, wie sich das verändert. Wenn die Leute heute schon Standbilder statt Bilder, Bildschirme, in den Wohnungen haben, mit so schönen Kitschbildern als Dauerbild. Das ist interessant, irgendwann sind die Reproduktionen alle so und die Originale haben es immer schwerer, ausser wir erfinden für diese eine Art Mitleidsästhetik. Ich weiss nicht, ob die Frage nach der Digitalisierung da hin ging, aber der Bildschirm ist natürlich etwas, was in den Köpfen gewaltige Folgen hat.

DI: Die Digitalisierung hat ja verschiedene Aspekte, einerseits die Ablösung der Diaprojektion durch Powerpoint in der Lehre.

PC: Dass man die Vorlesung durch so etwas ablöst?

DI: Ja.

PC: Ja gut, das ist klar.

DI: Dann aber natürlich auch die Verfügbarkeit der Bilder oder natürlich auch der Bücher, also die Verfügbarkeit der Information auch für Studenten.

PC: Das betrifft dann auch vielleicht schon Ihre letzten Fragen. Ich weiss nicht, ob ich jetzt sozusagen die Veränderungen der Kunstgeschichte aufrollen soll.

SR: Also das wäre sowieso meine nächste Frage.

PC: Vielleicht können wir das ein bisschen zurücknehmen und ich versuche, das in einem breiteren Rahmen zu machen. Sagen wir mal Methoden und Hilfsmittel der Kunstgeschichte. Als ich studiert habe, so in den 60er Jahren, da haben die meisten Professoren nur formal argumentiert. Kunstgeschichte war, die Formen der Kunst anzuschauen, zu analysieren, wobei sich das in zwei Zweige teilte. Die einen haben mehr die Grösse Rembrandts und die Kleinheit seiner Nachfolger oder so etwas Ähnliches zelebriert oder eben innerhalb des Werkes von Rembrandt die Zu- und Abschreibungen und dafür die jeweiligen Gründe. Das sind natürlich letztlich auch immer Formalien, die so zwischen Glaubensrichtungen hin und her gingen. Diese Art von Kunstgeschichte, die eigentlich darin besteht zu analysieren, warum ein

Entwicklung der
Kunstgeschichte

Kunstwerk von dem ist und nicht von dem und eben zugeschrieben oder abgeschrieben wird, das ist durchaus auch heute noch in den meisten Teilen der europäischen Kunstgeschichte üblich. Italien ist, denke ich, davon bis heute geprägt. Auch die Ausstellungen, selbst in Deutschland, haben wieder so eine Tendenz, diese „gute alte Art“ von Kunstgeschichte zu machen. Das fand ich nicht so wahnsinnig aufregend. Die andere formale und damals avantgardistische Richtung war, dass man jede Art von Kunstwerk angeschaut hat wie ein abstraktes Bild und so Strukturen aufgefunden hat. Ja, das fand ich damals nicht sehr überzeugend. Wenn man ein Giotto-Bild einfach nur auf die Diagonalen und Links-Rechts-Verhältnis und die Fermate in der Mitte und weiss der Teufel was alles reduziert. Das ist ziemlich weit entfernt von dem, wie so ein Bild eigentlich in seinem Kontext entstanden ist und was es ausdrücken sollte. In den späten 60er Jahren kam mit einer Wieder-entdeckung von Panofsky hinzu, dass man Bilder las, ihren Inhalt las und Bedeutungsschichten aufdeckte. Bedeutung ist so ein Wort, das bei vielen sehr pathosgeladen daher kam. Auch das hat mir eigentlich weniger gefallen. Als dann nach 1968 eine kritische Haltung gegenüber solcher Art von Kunstgeschichte aufkam, war das eine Erlösung. Bei mir, das habe ich ja schon ausgeführt, hatte das den Effekt, dass ich versucht habe, sozusagen eine Art materielle Basis für die Vorgeschichte der Kunst und ihrer Ideologie auszudenken, natürlich nicht ich allein. Das ist heute auch Geschichte. Ich habe immer eher historisch gedacht. Aber das ist selber heute Geschichte, denn es sind Fragen, die eigentlich heute kaum noch jemand ventiliert. Da sind wir vielleicht auch beim Bildschirm, der alles auf eine Ebene bringt, was uns damals im Grunde als logischer Aufbau des Menschseins schien, wie wir geworden sind durch Kultur und durch die Zeiten, dass diese Tiefendimension eigentlich schwindet. Wenn ich Dinge aus allen Gegenden und aus allen Zeiten nebeneinander auf dem Bildschirm habe, dann ist das nicht nur physikalisch auf einer Ebene, sondern alles wird mit allem vergleichbar und hat dann auch ungefähr dieselbe Wertigkeit. Es ist schwierig, sich dagegen irgendein Residuum zu schaffen, was davon unbehelligt wäre. Und das betrifft mich genauso wie jeden anderen, der mit Netz und Bildschirm arbeitet.

DI: Also die Materialität oder das Gewicht der Dinge.

PC: Man redet so viel von Materialität seit sie offenbar verloren ist.

SR: Noch zu einem allgemeinen Ausblick oder Rückblick. Wie hat sich Ihrer Meinung nach die Stellung der Kunstgeschichte seit Ihrem Studium bis heute verändert?

PC: Es ist ja etwas ganz Erstaunliches festzustellen, dass die

<p>Kunstgeschichte inzwischen gegenüber der Literaturgeschichte und neben der Geschichte, die immer die grösseren Fächer waren –auch in der Wahrnehmung der Feuilletons–, an Bedeutung gewonnen hat. Das liegt vielleicht auch mit daran, dass es viel mehr Kunsthistoriker gibt. Es liegt auch daran, dass Fächer wie die Sprachwissenschaften, Germanistik, Romanistik, aber auch die Geschichte liebend gerne über Bilder reden. Irgendwie sind ihre Texte ihnen ein bisschen wenig. Das hat paradoxerweise, man kann nicht sagen als Reaktion dazu geführt, dass die Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker jetzt liebend gerne über Texte reden. Ich weiss nicht genau, wie das zusammenhängt, aber es ist so.</p> <p>DI: Allgemein hat ja schon das Bild in der Forschung an Bedeutung gewonnen, also in der historischen Forschung.</p> <p>PC: Ja, aber dadurch, dass die Kunstgeschichte in den Diskursen eigentlich nur noch von schriftlichen Quellen ausgeht und es Zeiten gibt, in denen nicht über Kunst geredet wurde und man dann immer nur mit irgendwelchen Bibeltexten oder mit so etwas kommen kann, was auf die Dauer die Bilder auch nicht sonderlich erhellt, denke ich, kommt aus dem Blick, dass das Kunstwerk in vielen Zeiten die wichtigste Quelle ist, die man hat. Das erkennt man nicht mehr. Wenn man ein Kunstwerk selbst als Quelle befragt, kommt sicher die Frage: „Haben Sie eine Quelle dafür?“ Es wird dann schwierig. Es ist sicher in quellenintensiven Zeiten etwas anderes, aber wer das kennt, weiss auch, dass die Quellen eben hundert verschiedene Dinge sagen und ihre eigene Tendenz haben. Wenn ein Künstler etwas über seine Sache sagt, darf man ihm das in der Regel nicht glauben. Es ist nicht so einfach mit den Quellen. Aber im Moment ist der Trend der Wissenschaft, der Kunstwissenschaft jedenfalls, ganz klar von der schriftlichen Quelle auszugehen. Wobei ein Interview, was weiss ich, vielleicht auch so etwas Ähnliches ist</p> <p>DI: Ja, wir nutzen es ja dann auch als schriftliche Quelle. Das ist klar.</p> <p>PC: Ja klar.</p> <p>SR: Welche Aufgaben hat Ihrer Meinung nach die Kunstgeschichte und haben sich diese verändert?</p> <p>PC: Ja, also von wo aus man schaut und in welche Richtung, ist natürlich bei so einer Frage sehr unterschiedlich. Auch in den einzelnen Wissenschaftstraditionen der Länder ziemlich unterschiedlich. Wenn ich im Moment so sehe, wie stark, wie offen inzwischen Geldwerte in der Kunst eine Rolle spielen, das hat</p>	<p>Kunstwerk und Quelle, Kunstwerk als Quelle</p> <p>Aufgaben der Kunstgeschichte</p>
--	---

natürlich immer eine Rolle gespielt, aber war in dieser Kunstaura ziemlich verdeckt. Darüber hat kaum jemand gesprochen. Jetzt hat man manchmal das Gefühl, wenn da steht: „So und so kostet eine Million“, dann kommt es in alle Zeitungen und jeder Kunstkritiker bezieht sich darauf und es ist ein anerkannter Wert. Das ist banal, aber es betrifft viele Bereiche. Wenn man als Kunsthistoriker über jemanden schreibt, hebt man natürlich dessen Reputation und tausend Dinge hervor. Die Künstler selber sind ja in einer wahn-sinnigen Konkurrenzsituation, waren sie wahrscheinlich auch immer, aber sie sind nur noch Vertreter ihrer selbst. Das sind wir heute wahrscheinlich alle. In diesem System gedacht, hat die Kunstgeschichte dann einfach so eine Art Brokersystem, dass man den Marktwert eines Künstlers, auch eines verstorbenen Künstlers, mittaxiert oder so etwas. So würde es wahrscheinlich von jemandem wahrgenommen, der eben teure Dinge verkauft oder sich damit ausstattet, um Geldanlagen zu betreiben. Ich wäre ich wahrscheinlich früher nie darauf gekommen, dies so zu sehen. Wie man dieser Art von Kunstgeschichte am besten ausweicht, weiss ich auch nicht. Wenn man zum Beispiel jetzt Dinge entdeckt, eine sehr unbekannte Übung in Tibet irgendwelche Tonpuppen zu bestatten und darüber schreibt, kommt wahrscheinlich gleich der nächste Ausgräber und es kommt in den Markt. Die Ausweich-bewegungen würden immer wieder in dieselbe Richtung führen. Was man als Kunsthistoriker dann macht, ist wahrscheinlich sich auch vor solchen Dingen möglichst hüten. Das sind dann Vermeidungsstrategien. Ich würde nicht gerne über Van Gogh schreiben, wenn ich dann denke: „Ach, da kriege ich einen Prozess an den Hals.“ Diese Funktionen der Kunstwissenschaft zu analysieren, scheint mir eine wichtige Aufgabe der Zukunft.

DI: Ja, das ist ein Aspekt davon, wie man mit der Ökonomisierung umgeht, also inwiefern man Teil davon ist oder inwiefern eine kritische Distanz möglich ist oder inwiefern das quasi die möglichen Fragen oder die Forschungsgebiet beeinflusst oder natürlich auch, was man den Studenten vermittelt. Also es sind verschiedenen Aspekte, denke ich.

PC: Also wenn man mit heutigen Künstlern spricht, kriegt man natürlich ganz ähnliche Gedanken mit. Es ist ja nicht so, dass das ein Gut der Kunsthistoriker wäre. Die Künstler selber sitzen ja selber in dem Dilemma oder in dem Glück. Diese Strategien, die man versucht, dagegen zu entwickeln, auch als Künstler, sind natürlich hoch interessant. Es kann auch sein, dass diese Künstler unter Umständen diese Millionen für ihre eigenen Werke auch selber bezahlen, so etwas gibt es ja, glaube ich. Nötig sind Strategien, die so etwas überhaupt erst vor Augen führen. Das ist dann letztlich so eine Art Kapitalismuskritik.

Kunst und
Ökonomie

DI: Sie haben sich ja immer auch für zeitgenössische Kunst interessiert.

PC: Interessiert ja, aber ich verstehe davon nicht viel. Ich bewundere alle diese Kuratoren, die diese vielen Namen im Kopf behalten können und wer wo was ausgestellt hat.

DI: Haben Sie aus dieser Auseinandersetzung mit eben diesen Veränderungen in den Fragestellungen oder auch der Form auch Anregungen übernommen für Ihre Forschung oder kamen die dann immer aus Ihrem Gebiet?

PC: Ja gut, Forschung ist auch so ein Tanker, das läuft irgendwie von selber weiter. Natürlich hängt alles mit allem zusammen, aber wenn ich jetzt über irgendwelche päpstlichen oder nicht-päpstlichen Unternehmungen im 11. oder 12. Jahrhundert arbeite, kann es schon sein, dass ich da dann bestimmte Ideen plötzlich habe, die letztlich irgendwie mit Heutigem zu tun haben. Die Leute sagen oft: „Du hast da ganz neue Ideen rein gebracht.“ Wenn das so wäre, dann hat das sicher mit bewusst heutigem Denken zu tun. Umgekehrt denke ich auch über heutige Situationen mit historischer Erfahrung nach. Daher finde ich es immer gut, wenn man durch die Geschichte als Zeitgenosse läuft und heute herum läuft mit historischem Verständnis.

SR: Würden Sie Ihren Werdegang noch einmal so gehen, wie Sie ihn gemacht haben oder würden Sie etwas Anderes machen?

PC: Also alles noch einmal so machen und das vorher wissen, das geht ja nicht. Das wäre ja entsetzlich. Insofern weiss ich nicht genau, wie ich die Frage beantworten soll. Alles genauso machen sowieso nicht, natürlich nicht. Ich würde alles anders machen und es käme wahrscheinlich etwas Ähnliches heraus. Aber das ist keine gute Antwort für Sie.

SR: Doch, doch, also Sie würden jetzt rückblickend immer noch eine akademische Laufbahn einschlagen?

PC: Ich glaube, dass mich heute niemand mehr dafür zulassen würde. Das könnte ich mir gut vorstellen. Dass ich gezwungen wäre, irgend etwas ganz anderes zu machen, weil ich da keinen Fuss hinein kriege.

SR: Weil die Anforderungen gestiegen sind?

PC: Ja, so vor sechs, sieben Jahren hatte ich einmal für kurze Zeit eine Assistentin, die hatte sich bei mir beworben und hatte in ihrem noch relativ kurzen Leben ungefähr 25 Seiten Bewerbungsdossier

Historische
Perspektive

dicht geschrieben mit Dingen, die sie alle vorweisen konnte. Ja, so einen Packen. Wahnsinn. Und sie hatte, das merkte man, alles gemacht in ihrem Leben, dass es irgendwo auch so verzeichnet werden konnte, so als ob man sein Leben aufbaut für ein Bewerbungsschreiben. Ich übertreibe jetzt. Ich tue ihr wahrscheinlich bitter Unrecht. Aber in dem Moment habe ich gedacht: „Wenn du an ihrer Stelle so ein Bewerbungsschreiben hättest schreiben müssen, du hättest ja noch nicht einmal eine Seite zusammengekriegt.“ Nach aussen vorzeigbare Leistungsnachweise hatte ich nicht. Deshalb sage ich, ich wäre wahrscheinlich heute unfähig, da hinein zu kommen.

SR: Was sollte Ihrer Meinung nach bei einer Geschichtsschreibung der Kunstgeschichte der Schweiz berücksichtigt werden?

PC: Also Sie meinen jetzt Geschichte der Kunstgeschichte?

SR: Ja.

PC: Das ist etwas, was ich mir bisher noch nie so richtig überlegt habe, aber das ist eine interessante Frage. Ich würde es eigentlich als eine Emanzipationsgeschichte eines Faches sehen. Dabei müsste man ganz stark berücksichtigen, wie dominant ursprünglich vaterländische Geschichte auch in der Schweiz war, und auf der anderen Seite Archäologie, Griechen, diese Art von Sehnsucht, dass da im Altertum etwas Besseres war. Dazwischen hat sich ursprünglich die Kunstgeschichte in der Schweiz mit Leuten etabliert, die mit beidem zu tun hatten. Ich meine, Burckhardt ist da vielleicht ein Stück Sonderfall und die heute sichtbare Gestalt. Aber so jemand wie dieser Rahn zum Beispiel, Vorname weiss ich gerade nicht.

DI: [*Johann*] Rudolf.

PC: Rudolf Rahn, ja, die wirklich ihre Sachen noch erwandert und erzeichnet haben und auf diese Art oft ganz erstaunliche Zusammenhänge gesehen haben, die wir eigentlich heute nur noch bestätigen können und die in vieler Hinsicht dann Entdecker waren, das sind letztlich so etwas wie Naturforscher, Naturforscher der Kunstgeschichte. Das finde ich eine hoch spannende Sache, dass das einen Grund abgibt, vor dem dann diese wortmächtigen Leute wie Wölfflin abheben und eigentlich so ein Feuerwerk machen. Es ist interessant, das zu sehen, aber ich lasse ganz viel aus und überblicke gar nicht, wie die Kunstgeschichte in der französischen Schweiz im 19. Jahrhundert war. Ich bin da kein guter Ratgeber, glaube ich. Zur Geschichte unseres Instituts noch: Ich bin ja Nachfolger von Adolf Reinle, wenn auch nicht ganz direkt, weil, glaube ich, drei, vier Jahre lang eine Vakanz war. Er ist

Kunstgeschichte in der Schweiz

vor gar nicht so langer Zeit gestorben [1920-2006] und ist ein anerkannter Kunsthistoriker, der vor allem Mittelalter gemacht hat, aber auch viel Barock. In Lehrveranstaltungen, denke ich, viel Barock. Er kam von der Inventarisierung her, ist von Haus aus Historiker gewesen und hat, finde ich, eine grundvernünftige Kunstgeschichte gemacht, sehr stark nach Funktion. Mir eigentlich hoch sympathisch und ich bin eigentlich stolz, dass ich auf diesen Lehrstuhl gekommen bin. Ich weiss nicht, was er von mir gehalten hat, wie auch immer, aber er ist ganz und gar Schweizer gewesen und so in allen Verästelungen. Das kann ich nie und nimmer, selbst wenn ich das wollte, hätte ich in dem Sinne nicht sein Nachfolger werden können. Das tut mir leid. Das Institut, so wie es sich jetzt anlässt, auch bei den Besetzungen, ist natürlich ein völlig internationalisiertes Institut. In den meisten Jahren, die ich jetzt in Zürich war, hatte ich von den Studenten eigentlich so das Gefühl, sie hätten am liebsten Themen vor der Haustür: Im Thurgau gibt es noch ein Maler, der ist unbearbeitet oder irgendeine Dorfkirche. Das strebt schon ein bisschen auseinander im Moment, so als ob man extra ein Institut für so etwas gründen müsste. Die Internationalisierung ist im Moment ein grosser Trend, zu dem ich in gewisser Weise beigetragen habe, aber ich habe immer versucht, auch Dinge in der Schweiz zu machen, zumindest jedes zweite Semester ein Proseminar oder ein Seminar mit einem Schweizer Thema, aber immer mit dem Gefühl: "Na, so gut wie Herr Sennhauser oder auch Herr Descoedres kriege ich es nicht hin". Nicht, weil sie Schweizer sind, sondern weil sie das einfach alles detaillierter kennen und natürlich die Fachleute vor Ort kennen.

SR: Zum Schluss würde ich mich noch interessieren, bezüglich diesem Thema, welche Spezifika es gibt, auch im Vergleich zur deutschen Kunstgeschichte.

PC: Jetzt habe ich es nicht ganz verstanden. Bezogen auf was?

SR: Auf die Geschichtsschreibung der Kunstgeschichte in der Schweiz. Was gibt es da Spezielles in der Schweiz, das man so nicht in Deutschland findet?

PC: Also es gibt natürlich vieles, was parallel ist. Aber einen Burckhardt hat es in Deutschland nicht gegeben und umgekehrt kenne ich in der Schweiz nicht, ist vielleicht meine Unkenntnis, diese Art von früher Kunstgeschichte, wie sie im 19. Jahrhundert in Deutschland von verschiedenen Namen so ab 1820 eine Rolle spielt, die sehr stark, man kann sagen, philologisch, literarisch geprägt ist und vor allem auf Italien zielt. Also Burckhardt tut das auch, aber er ist so der Epochendiagnostiker. Er spürt zwar auch den Künstlern nach, aber weniger. Die Deutschen schrieben lieber

Künstlertgeschichte. Das sind Unterschiede. Das ist dann wahrscheinlich in Deutschland auch wieder völlig heterogen. Also was in Berlin war oder in Düsseldorf oder München, das sind auch wieder ganz unterschiedliche Sachen. Schwierig.

DI: Ja, ich denke, es war ja auch von Anfang an international, also der Austausch war ja auch schon seit Anfang der verschiedenen Schweizer Institute da. Es ist wahrscheinlich schwierig, von einer spezifisch Schweizerischen Kunstgeschichte zu sprechen.

PC: Ja, das kann schon sein und trotzdem denke ich, regional gibt es sowieso immer Unterschiede. Ich würde sagen, bis zu Burckhardt und Wölfflin ist in der Schweiz eigentlich eine Art von Bescheidenheit und Konkretheit in den Fragestellungen kennzeichnend. Diese wolkigen Dinge der idealisierten Kunstgeschichte sind eher in Deutschland beheimatet.

DI: Herzlichen Dank für das Gespräch, das war sehr interessant.

Transkription: Stephanie Räber