

Interview mit Florens Deuchler (FD)

Die Fragen stellte Dora Imhof (DI).

Das Gespräch fand am 22. September 2010 im Büro des Lehrstuhls für Moderne und zeitgenössische Kunst des Kunsthistorischen Instituts der Universität Zürich an der Hottingerstrasse statt.

Dora Imhof: Wie weit gehen Ihre Interessen für Kunstgeschichte in Ihrem Leben zurück?

Florens Deuchler: Ich habe bereits als Gymnasiast Aufsätze geschrieben, die sich mit Kunst beschäftigten. Ich habe sogar zwei Preise bekommen. Für einen Aufsatz über Cézanne und einen über die Rosenkranzmadonna von Caravaggio. Das Bild war in Zürich anlässlich der Ausstellung *Kunstschatze aus Österreich*. Das Werk hatte mich ausserordentlich beeindruckt.

DI: Vielleicht fangen wir noch früher an, nämlich ganz am Anfang. Gab es von der Familie her schon einen Bezug zur Kunst?

FD: Ja, wir waren vier Kinder und ich habe eine mir besonders wichtige jüngere Schwester, Martina, die als Koreanistin arbeitet. Sie hat sich in Zürich habilitiert und ihre wissenschaftliche Laufbahn in Harvard und als Professorin an der London School of Asian and African Studies beschlossen. Sie ist mir Vorbild geblieben. Eine andere Schwester ist Geigerin, mein Bruder Ornithologe. Er hat lange für das Landesmuseum in Zürich die Öffentlichkeitsarbeit gemacht. Unsere Vorlieben für Kunstgeschichte, Naturwissenschaften, Ostasien und Musik waren bereits in der Bibliothek meines Vaters vorhanden. Er war Kinderpsychiater. Ich habe noch einen grossen Bestand an Büchern aus seinem Besitz. Er war ausserordentlich interessiert und neugierig. Wir sind hier in Zürich aufgewachsen. Gemeinsam besuchten wir die grossen Ausstellungen. Wir vier Kinder spielten alle ein Instrument. Wir haben es bis zum Klavierquartett von Schumann gebracht. Meine eigentlichen Kinderstuben waren der Kleine Saal der Tonhalle, das Kunsthaus und das Schauspielhaus. Neben dem Klavier begann ich noch Bratsche zu spielen. Heimlich war ich auch in einer Konzertausbildungsklasse von Max Egger, der dann aber nach Japan übersiedelte. Mit der Bratsche zog ich mir eine Sehnenscheidenentzündung zu, die das Musizieren für Jahre unterband. Somit war die Musik als Lebensaufgabe ausgeschlossen, und ich wandte mich der Kunstgeschichte zu, denn ich malte selbst und war an Bildern sehr interessiert und verfügte über ein gutes visuelles Erinnerungsvermögen.

Nach der Matur am Literaturgymnasium ging ich nach Bern. Von der

Anfänge in der Schweiz

Kunstgeschichte her gesehen, war dies ein Irrtum, denn bei Hans R. Hahnloser kam ich nicht auf meine Rechnung. Ich habe stattdessen bei Andreas Alföldi Alte Geschichte gehört und bei Karl Schefold - damals Gastprofessor in Bern – Klassische Archäologie. Bei Otto Hamburger lernte ich karolingische Schriften zu lokalisieren und zu datieren. Gleichzeitig habe ich die Berner Sektion der *Jeunesse Musicale* gegründet. Das war meine erste grosse administrative Aufgabe. Dann war ich wieder in Zürich. Hermann Böschenstein, bei dem ich in Bern wohnte, wurde Chefredakteur der *Weltwoche*. Er überredete mich mitzukommen. Während eines Jahres war ich für den Umbruch des Wochenblattes zuständig. Bei Paul Hindemith schrieb ich mich an der Uni für eine Kompositionsklasse ein. Gleichzeitig habe ich Martin Hürlimann im Atlantis Verlag geholfen, das *Atlantisbuch der Kunst* herauszugeben. Da bin ich auch das erste Mal in der Literatur erwähnt. Er dankt mir für die Register und für die synoptischen Tabellen, die ich beisteuerte.

DI: Das war noch während des Studiums?

FD: Das war noch während des Studiums, 1952. Ja, bevor ich 1953 nach Bonn ging. Mein eigentlicher akademischer Lehrer wurde Herbert von Einem. Ich studierte drei Jahre Kunstgeschichte, Klassische Archäologie und Alte Geschichte. Das waren die Gebiete, in denen ich 1956 auch promoviert wurde. Die Studienjahre in Bonn waren intensiv. Jeder kannte jeden. In von Einems Hauptseminar waren wir ein gutes Dutzend Teilnehmer. Das kann man sich heute gar nicht mehr vorstellen. Bonn wurde mir auch wegen seiner ausserordentlichen kunsthistorischen Institutsbibliothek empfohlen. Ausgelagert hatte sie den Krieg ohne Schäden überstanden. Auch andere Lehrstühle waren hervorragend besetzt: Ernst Langlotz, der Archäologe; Joseph Schmidt-Görg, der Musikologe; Johannes Straub, der Althistoriker; Günter Bandmann, der Bauforscher; Gert von der Osten, Direktor des Wallraf-Richartz-Museums.

Die Dissertation, die nur in wenigen Exemplaren existiert, da damals noch kein Druckzwang bestand, hatte den Titel *Die Chorfenster der Kathedrale in Laon. Ein ikonographischer und stilgeschichtlicher Beitrag zur Kenntnis nordfranzösischer Glasmalerei des 13. Jahrhunderts* [Bonn, 1956]. Die Ergebnisse gingen später in mein Buch *Der Ingeborgpsalter* [Berlin 1967] ein, denn der Psalter hängt, wie ich feststellte, stilistisch eng mit den Fenstern in Laon zusammen. Dieses ganze Kultur- und Kunstgebiet, nicht Paris, sondern eben Noyon, Soissons, Laon, hat mich während Jahren fasziniert und auch dazu geführt, den Psalter in dieser Gegend lokalisieren zu können. Die Tituli, die nicht lateinisch, sondern französisch abgefasst sind, entsprechen laut Urteil eines befreundeten Philologen dem Dialekt der um 1200 im Soissonais gesprochen wurde. Das

Als Student in
Bonn

waren weitere Hinweise für die Lokalisierung und Frühdatierung der Handschrift kurz vor 1200.

DI: Vielleicht noch einmal zum Studium. Haben Sie nicht auch noch in Paris studiert?

FD: Ja, später.

DI: Ah, das war später?

FD: Ja, das war später, wenn man von den vielen Frankreich- und Paris-Aufenthalten absieht, die ich für meine Dissertation benötigte. Nach dem Doktorat 1956 erhielt ich im folgenden Jahr den Auftrag des Bernischen Historischen Museums, ein Inventar der Burgunderbeute zu erstellen. Finanziert wurde das Unternehmen durch den Nationalfonds [*Die Burgunderbeute: Inventar der Beutestücke von Grandson, Murten und Nancy, Bern 1963*]. Ich hatte genau vier Jahre Zeit. Ich begann die Arbeit in Bern und ging dann nach Paris. Neben meinen Burgund-Recherchen belegte ich den *Cours de Muséologie* am Louvre. Ich besuchte auch Vorlesungen an der Sorbonne und verbrachte viel Zeit mit Louis Grodecki.

DI: Da war schon während Ihres Studiums das Mittelalter der Schwerpunkt Ihres Interesses?

FD: Das Mittelalter ist eigentlich durch Zufall zum Hauptthema geworden, denn Herbert von Einem war sehr interessiert am *Corpus Vitrearum Medii Aevi* und er hatte, glaube ich, damals auch die Präsidentschaft des Deutschen Corpus Vitrearum inne. Auf der Suche nach einem Dissertationsthema ging ich nach Paris. Grodecki schlug mir die Bearbeitung der Fenster in Laon vor. So geriet ich in eine Fachschublade, so wird man Glasfensterspezialist! So wird man an Fachkongressen herumgeboten. Entsprechende Lektüren, Seherfahrungen, Materialkenntnisse formten mich zum Mediävisten. Da bin ich dann geblieben bis vor wenigen Jahren, wo ich das ganze Mittelalter *ad acta* legte und mich einer alten Liebe zuwandte: die Jahre zwischen 1900 und 1920, die sogenannte Klassische Moderne.

DI: In Bonn waren Sie als Doktorant und als Assistent?

FD: Nach Abschluss der Burgunderbeute bot mir von Einem die Assistenzstelle an. Ich habe sie 1962 angetreten, wurde aber gleich sozusagen in den Aussendienst geschickt. Die Bonner Universität ist *jumelée* mit derjenigen von Toulouse. Es war damals wieder die Reihe an Bonn, einen Dozenten nach Toulouse zu entsenden. Da in

Studien in
Frankreich

Assistenz in Bonn

den höheren Rängen keiner Zeit hatte oder nicht über die notwendigen Französischkenntnisse verfügte, blieb der Auftrag an mir hängen. Das war ein unglaublicher Glücksfall. Im Winter 1962/63 hielt ich in Toulouse eine Vorlesungsreihe über Rheinische Romanik, also Kirchenbau. Das Material kannte ich aus meiner Bonner Studentenzeit und dank den Exkursionen mit Günter Bandmann. Zurück in Bonn, eröffnet mir von Einem, dass meine Assistentenstelle insofern umfunktioniert würde, als ich als wissenschaftlicher Sekretär den nächsten internationalen Kunsthistorikerkongress in Bonn vorzubereiten hätte. Der Kongress fand 1964 statt und nach dem Krieg zum ersten Mal wieder in Deutschland. Das war wohl das einzige Mal, dass mir der Schweizer Pass von Nutzen war. Mein Name war ja nicht ganz unbekannt dank *Ingeborg Psalter* und *Burgunderbeute* und ausserdem wusste man, dass ich „neutral“ war. Da ich die ganze mehrsprachige Korrespondenz führte, konnte ich viele deutsche Emigranten dazu bewegen, nach Bonn zu kommen. Die Krönung war heimlich mit der Lufthansa eingefädelter Museumsflug, der sofort ausgebucht war. Dann weihte ich von Einem ein. Nach dem Kongress war es möglich, in einer Woche alle grossen Galerien in Westdeutschland abzufliegen.

DI: Ich nehme an, dieser Kongress war natürlich für Sie auch eine sehr gute Gelegenheit, Kontakte zu knüpfen.

FD: Ja natürlich. Ich verdanke dem Bonner Kongress erstens den Ruf an die Bibliotheca Hertziana, 1966 durch Wolfgang Lotz. Aber das war insofern ein kurzes Vergnügen, als mir Tom Hoving, Direktor des New Yorker Metropolitan Museum, 1967 den Posten als Chairman des Medieval Departement und die Direktorenstelle der Cloisters anbot. Lotz bedauerte, ermunterte mich jedoch, die Stelle anzunehmen. Meine Assistentenstelle an der Hertziana übernahm Rudolf Preimesberger. Dank des Intermezzos in Rom habe ich meine Frau kennengelernt. Sie hat sich um eine *tessera*, um eine Lesekarte beworben, an einem Tag, wo ich den entsprechenden Dienst versah. Wir heirateten noch im gleichen Jahr.

DI: Sie waren zuerst ja an der Uni bei von Einem Assistent und dann wechselten Sie ins Museum.

FD: Ja, natürlich. Ich wollte eigentlich eine Universitätskarriere machen, aber die wurde unterbrochen sowohl durch die Hertziana wie auch durch den Ruf nach New York. Ich habe mich 1964 in Zürich bei Gotthard Jedlicka habilitiert, im gleichen Jahr wie mein Freund Eduard Hüttinger.

DI: Warum haben Sie sich in Zürich habilitiert?

FD: Jedlicka war einverstanden, die bereits gedruckte

Hertziana

<p>Burgunderbeute als Habilitationsschrift anzunehmen. Und ich hielt Vorlesungen bis zum Abflug nach New York. Ich bin alle vierzehn Tage von Rom nach Zürich geflogen.</p> <p>DI: Das ging?</p> <p>FD: Ich war Privatdozent. Das konnte ich einrichten, wie ich wollte. In Vorlesungen und Übungen vertiefte ich mich vor allem in Buchmalerei. Mit den Studenten fuhren wir nach Aachen zur Karl der Grosse-Ausstellung – der Handschriften wegen. Und dann eben 1967 nach New York. In den sieben Jahren Amerika vermochte ich für mehrere Millionen Dollar die Museumsbestände zu bereichern, dank guter Verbindungen zum Kunsthandel und zu privaten Sammlern. Unter ihnen Ernst Kofler-Truninger in Luzern, dessen schönste Elfenbeine ich erwerben konnte. Ich sah die Sammlung erstmals 1964 in der vom Kunsthaus Zürich veranstalteten Ausstellung, später wieder in Luzern. Ferner gelangen mir die Ankäufe zweier bedeutender Handschriften: das <i>Stundenbuch der Bonne de Luxembourg</i> und eine Apokalypse, heute unter dem Namen <i>The Cloisters Apocalypse</i> bekannt. Letztere habe ich mit Kollegen auch veröffentlicht. Das alles wurde aber fast zur Nebenaufgabe, denn alle Kräfte mussten gebündelt werden, um die Feierlichkeiten für das hundertjährige Bestehen des Metropolitan Museum vorzubereiten. Das Medieval Department zeichnete 1970 verantwortlich für die Ausstellung <i>The Year 1200</i>. Ich begann mit den Vorbereitungen schon in Rom und gründete ein European Advisory Committee, in dem Carlo Bertelli eine für mich wichtige Rolle spielte. Die Ausstellung an der Fifth Avenue wurde zu einem Erfolg. Für den Katalog verpflichtete ich Konrad Hoffmann, einen Kommilitonen aus Bonn, der dann später Professor in Tübingen wurde. Er starb vor einigen Jahren.</p> <p>DI: Das war die grösste Ausstellung, die Sie da organisiert haben?</p> <p>FD: Ja, das war die grösste Ausstellung. Da war ich praktisch jede Woche einmal in Europa. Ich habe eigentlich von New York aus Europa kennengelernt. Ich musste die Leihgaben verhandeln, und ich begann in Oslo und endete in Lissabon. Nach der amerikanischen Vorgehensweise darf man nach dem Flug nach Europa, um den Jetlag abzubauen, einen Tag lang keine Verhandlungen führen. Diesen einen Tag habe ich dann jeweils genutzt, um Museen zu besuchen. Da war Oslo, Stockholm, Kopenhagen, die französische Provinz, mehrfach Wien - ich habe sogar eine Platte von Nikolaus von Verdun aus dem Klosterneuburger Altar bekommen. Die 1200-Ausstellung hat meinem Namen zweifellos nicht geschadet, denn schon ein Jahr später erfolgte der Ruf nach Genf.</p> <p>DI: Haben Sie in New York auch unterrichtet?</p>	<p>Habilitation in Zürich</p> <p>New York. The Year 1200</p>
--	--

FD: Ja, ich erhielt eine Professur am Institute of Fine Arts der NYU. Mein Gebiet wurde genau umschrieben: *French Court Art 1200-1400*. Die Studenten waren alle Doktoranden, also eine wahre und anregende Elite. Ich habe heute soeben zu Mittag gegessen mit meinen zwei ältesten amerikanischen Schülerinnen, die mich zum Doktorvater gemacht haben. Der Ruf nach Genf 1971 kam uns eigentlich sehr entgegen, denn wir wollten aus den Kindern keine Amerikaner machen. Ich war zwar in New York hervorragend bezahlt, aber mein gesamtes Jahresgehalt hätte nicht genügt, ein Kind ein Jahr lang in eine Privatschule zu schicken. Öffentliche Schulen waren ausgeschlossen, es gab damals schon Drogenprobleme. Meine Familie weigerte sich, Geld nach Amerika zu schicken. Daher wurde es auch finanziell immer enger. Am Anfang der 70er Jahre hatten auch Institutionen wie das Metropolitan Geldprobleme.

DI: Wegen der allgemeinen wirtschaftlichen Krise?

FD: Ja, wir haben lange mit Hoving und den Trustees verhandelt, wo und wie man noch Geld beschaffen könnte. Die Museen waren ja gratis und wir mussten eine Eintrittsgebühr verlangen. Aber wie? Ich kam dann auf die Formel: „Sie müssen etwas bezahlen, aber Sie bestimmen wieviel.“ Dies war ein unglaublicher Erfolg. Da lagen Centstücke, aber auch viele Hundertdollarnoten im mit einer Glasplatte abgedeckten Cassone – eine Goldgrube.

DI: Das ist ja immer noch so, oder?

FD: Nein, heute sind es festgesetzte Preise. Mit einem Cent kommen Sie nicht mehr hinein. Wir haben das System in den Cloisters ausprobiert, später auf das Hauptgebäude übertragen. Und dann kam eben aus heiterem Himmel der Ruf nach Genf.

DI: Sie haben sich nie an einer Uni beworben?

FD: Ich habe mein ganzes Leben keinen einzigen Bewerbungsbrief geschrieben. Es ergab sich einfach so. Deswegen: Ich bin kein Vorbild. Das gibt es heute nicht mehr. Ich gehöre zu einer Generation, die andere, ja unbegrenzte Möglichkeiten hatte. Kollegen ist es genauso ergangen, wie meinen Freunden Marcel Roethlisberger oder François Bucher. Auch sie wollten die Amerikaner unbedingt haben, in Kalifornien und Princeton.

DI: Einfach, weil damals die Verhältnisse so überschaubar waren, dass man dann auch auffiel?

FD: Man kannte sich gegenseitig, was heute nicht mehr der Fall zu

sein scheint. Wenn ich die *Kunstchronik* anschau, wo die Universitäten aufgelistet und die Dissertationsthemen nachzulesen sind, da verliert man die Übersicht. Wie gesagt, wir hätten Amerikaner werden können, doch 1972 zogen wir in die Romandie. Wir fanden ein schönes Dixhuitième-Haus in Perroy, halbwegs zwischen Genf und Lausanne, in den Weinbergen. Ich fuhr täglich nach Genf und ab 1973 auch regelmässig nach Zürich. Die Stiftung Pro Helvetia wollte mich im Stiftungsrat haben. Das war eine riesige Doppelbelastung. 1976 gelang es mir zudem, den Kunsthistoriker-Verband zu gründen. Die erste konstituierende Sitzung fand in Genf statt.

DI: Jetzt war ja gerade der erste Kongress anfangs September.

FD: Waren Sie da?

DI: Nein, ich konnte nicht. Aber in Genf, da hatten Sie das Ordinariat für Mittelalter?

FD: Ja, wir waren eine gut eingespielte Troika: Mittelalter bis um 1500, dann Marcel Roethlisberger für neuere Kunst bis um 1900 und Maurice Besset für das 20. Jahrhundert. Das war, glaube ich, zum ersten Mal, dass das klar an einer Uni getrennt wurde - und das Programm lief auch unter dem Titel „Genfer-Modell“. Wir haben uns übrigens glänzend verstanden, das war, sagte man damals, das einzige kunsthistorische Seminar, wo sich die Beteiligten nicht gegenseitig zerfleischten.

DI: Ohne Feindschaften?

FD: Ohne Feindschaften. Wir sind heute noch befreundet. Die gesamte Fakultät war höchst anregend: mit Jean Starobinski, George Steiner, Jeanne Hersch, Bernard Gagnebin, Bernard Böschenstein.

DI: Und der Aufbau der Lehre, des Lehrplans? Lief das eher nach französischem Muster oder eher nach Deutschschweizer?

FD: Es gab diese Anfängerseminare – zur Aufbesserung der allgemeinen Bildung sozusagen. Denn da sah man Abgründe. Wir haben auch sehr früh Zwischenexamen und schriftliche Arbeiten eingeführt. Die *Démi-Licence* war eine ernstzunehmende Hürde und bis zur *Licence* sind eigentlich wenige gekommen. Mein Zauberwort, um ungeeignete Studenten von der Kunstgeschichte abzubringen, lautete: fehlende *mémoire visuelle*. Das ist nicht beleidigend. Man hat sie oder man hat sie eben nicht. Wir waren ein kleiner Betrieb, den wir absichtlich klein hielten, mit einigen Gastdozenten wie Luc Daval von der Ecole des Beaux-Arts, der in die künstlerischen

Genf

Techniken einführte oder Jean Bonnet, der Genfer Kantonsarchäologe, der die Grundlagen der mittelalterlichen Archäologie erläuterte, oder Yves Christe, dessen Feld die frühchristliche Kunst war.

DI: Und mit Deutschschweizer Unis, gab es da auch Austausch?

FD: Nein. Die heimliche Hauptstadt war eben doch Paris, und es gab sehr wenige Studenten, die des Deutschen mächtig waren. Eine Exkursion in den Kanton Thurgau und den Bodensee war wie der Besuch auf einem anderen Stern. Und doch waren wir viel unterwegs: Aostatal, Piemont, Savoyen, Santiago und Nordspanien, 1980 sogar eine Mittelalterexkursion nach Manhattan. Ich betreute in Genf zwei sehr interessante Doktorarbeiten, die mich ebenfalls reisen liessen: Eine Syrerin aus Damaskus erforschte eine frühchristliche Pilgerstadt im Massif calcaire.

DI: Also im Kalksteinmassiv in Syrien?

FD: In Syrien, ja. Ich war zweimal dort, weil ich aus Prinzip alle Materialien, über die unter meiner Aufsicht gearbeitet wurde, selbst einsehen und kennen wollte, um Ergebnisse beurteilen zu können. So auch die *Thèse* einer in Genf lebenden Zypriotin, die spätbyzantinische Wandmalereien auf ihrer Insel untersuchte. Die Syrerin, eine in Genf ausgebildete Architektin, brauchte den Dokortitel, um in Damaskus in der Denkmalpflege und im Denkmalschutz arbeiten zu können. Bis 1988 waren es insgesamt sechs Dokorate.

DI: In der ganzen Zeit? Also von 1972 bis 1988 waren Sie in Genf?

FD: In diesen fünfzehn Jahren kamen natürlich sehr viele Lizentiate [*Licences ès Lettres*] hinzu. Ausserdem hatte ich noch zwei Gastdozenturen, eine in Basel und eine Lausanne. Das war 1986 und 1987.

DI: Wen haben Sie in Basel vertreten?

FD: Beat Brenk. Ich hielt eine Vorlesung mit Übung über die spätmittelalterlichen Beziehungen zwischen Burgund und Italien. Das war auch von der Hörerschaft her hochinteressant: Das Genfer Publikum ist international viersprachig, in Lausanne sind es Waadtländer und Walliser, höchstens zweisprachig, und dann in Basel diese witzige polyglotte Gesellschaft. Das war hinreissend. Wir lachten viel und die Veranstaltung endete mit einer auch kulinarisch unvergesslichen Exkursion nach Burgund.

DI: Sie haben vorher die Gründung des Verbands der Kunsthistoriker erwähnt. Wie kamen Sie auf die Idee dieser

<p>Gründung?</p> <p>FD: Ich habe eigentlich immer versucht, zwischen Ländern, zwischen Sprachgebieten oder zwischen Landesgebieten Verbindungen herzustellen. Und der Gedanke war natürlich, die Romands mit den Deutschschweizer zusammenzubringen und umgekehrt. Das hat dann ja auch funktioniert, und es hat vor allem mit der <i>Ars Helvetica</i> funktioniert. Neben den Autoren aus der deutschen Schweiz waren aus der Romandie vertreten: Nicolas Bouvier, Paul-André Jaccard und Dario Gamboni. <i>Ars Helvetica</i> wurde zu einem Kraftakt sondergleichen, da nicht die Autoren, sondern die qualifizierten Übersetzer fehlten. Ich habe mir ja vorgenommen, die zwölf Bände simultan in den vier Landessprachen herauszubringen.</p> <p>DI: Plus Englisch?</p> <p>FD: Nein, natürlich Rätoromanisch. Das hat das ganze Unternehmen in Verzögerung gebracht. 1991 war die Jahrhundertfeier und 1993 erschien der letzte Band.</p> <p>DI: Aber die Herausgeberschaft ist unabhängig von Ihrer Tätigkeit im Vorstand der Pro Helvetia?</p> <p>FD: Ja völlig. Der Bund finanzierte mit, das Bundesamt für Kultur, einige Banken und private Geldgeber. Aber zum Schluss musste sich auch Pro Helvetia beteiligen und übernahm ebenso das Patronat. Von allen Jahrhundertfeierlichkeiten hat <i>Ars Helvetica</i> am längsten überlebt! Ich würde es heute nicht mehr so machen.</p> <p>DI: Warum nicht?</p> <p>FD: Man hätte es anders bewerkstelligen müssen. Heute würde man das viel grenzüberschreitender machen. Man würde das Tessin in die Lombardei einbeziehen, die Ostschweiz in den süddeutschen Raum und die französische Schweiz mit Savoyen und Burgund zusammen sehen. Das waren damals aber Kollektiventscheidungen der Autorengruppe. Ich habe dann lediglich noch als Herausgeber fungiert.</p> <p>DI: Das ist natürlich eine grundsätzliche Frage, inwiefern es eine Schweizer Kunstgeschichte geben kann oder eine Schweizer Kunstgeschichtsschreibung.</p> <p>FD: Ja genau. Auch: Gibt es eine Schweizer Kunst? Darüber habe ich mir am Schweizer Institut in Rom Gedanken gemacht. Ich kam zur Feststellung, dass Schweizer eher selten und nur zaghaft von den Musen geküsst werden.</p>	<p>Ars Helvetica</p>
--	----------------------

<p>DI: Also Sie waren Direktor des Istituto Svizzero?</p> <p>FD: Ja, sehr lange, acht Jahre. Bern behielt mich netterweise bis ich 65 war.</p> <p>DI: Das war nach der Professur in Genf?</p> <p>FD: Ja. Zwischen Genf und Rom schiebt sich aber noch ein Abstecher nach Baden ein. Aufgrund einer langen Freundschaft mit den Söhnen Brown – der Vater war einer der Gründer von Brown-Boveri – führte der Weg nach Baden in die Langmatt zurück. Der letzte Brown, John Brown, Kunsthistoriker und Kurator der Impressionistensammlung, bat mich in seinem Testament, aus dem elterlichen Haus ein öffentlich zugängliches Museum zu gestalten. Das kam völlig unerwartet. Waren Sie mal dort?</p> <p>DI: Es ist schon länger her, dass ich dort war, aber ich denke, es hat jetzt eine interessante Entwicklung, indem es sich auch ein bisschen öffnet Richtung zeitgenössische Kunst.</p> <p>FD: Das ist auch vollkommen in Ordnung. Was nicht in Ordnung ist, ist der Umstand, dass das Testament mit Füßen getreten wird. Im Testament heisst es, ich zitiere: "Die Bilder verlassen das Haus nicht." Die erste Kuratorin, die ich als Stiftungspräsident berufen hatte, begann, kaum war ich in Rom, Bilder auszuleihen. Heute betrügt jeder jeden. Das ist gängige Münze geworden. Nicht einmal ein Testament hat einen unantastbaren Wert.</p> <p>DI: Da gibt es ja an verschiedenen Orten diese Diskussionen, auch in Winterthur zum Beispiel.</p> <p>FD: Baden hat also nahtlos an Genf angeknüpft. Ich habe Genf an einem Samstag verlassen und am Montag darauf lag in der Post das Schreiben von John Browns Rechtsanwalt mit dem testamentarischen Wunsch an meine Adresse. So bin ich nochmals unerwartet in die musealen Gewässer geraten. Mit dem Nachlassverwalter räumten wir vorerst auf, verkauften viel in Auktionen und nahmen einige kleine Umbauten vor. Hilfe bot ein Schweizer Architekt in Paris, Cuno Brullmann. Ich gründete einen Förderverein der Freunde der Langmatt, schrieb den ersten Bilderkatalog und einen kleinen Führer durch Haus und Sammlung. Die Aufgabe in Rom haben wir angenommen, weil wir in San Lorenzo a Colline ein Gut südlich von Florenz besitzen, mit mehreren Häusern, Oliven und Weinberg. Wir dachten, von Rom aus sind wir schneller in Florenz als von Perroy aus. Die sieben Stunden Autobahn haben sich auf 90 Minuten reduziert. Der Sitz des Instituts, die Villa Maraini, datiert aus denselben Jahren wie die Langmatt. Dank Baden hatte ich ein Auge für Architektur um 1900,</p>	<p>Intermezzo im Aargau</p> <p>Rom. Istituto Svizzero</p>
---	---

und als ich den Römerbau inspizierte, fiel mir der schlechte Erhaltungszustand auf. Bedrohliche Setzrisse entgingen offensichtlich den Augen meiner Vorgänger. Ich zog die Alarmglocke und setzte in Bern eine Restaurierung und Modernisierung der Anlage durch. Das hatte aber zur Folge, dass das ganze Haus inklusive meiner Dienstwohnung evakuiert werden musste. So kam ich unerwartet in den Genuss eines *Sabbatical* während des Rohbaus. Wir verbrachten ein Jahr in San Lorenzo a Colline. Ich fuhr regelmässig für Augenscheine nach Rom. Ich schrieb mein Buch über Lyonel Feininger und flog einige Woche nach Sydney, wo ein grosser Feininger-Fonds liegt, völlig unbekannt, von dem ich zufällige gehört hatte. Feininger unterhielt in seiner Berliner Zeit eine australische Freundschaft. Nach dem Ersten Weltkrieg schrieben sie sich wieder. Feininger berichtete in einem langen Brief, was er bis 1918 alles gemacht hat. Ein wahres Dokument. So bin ich ins frühe 20. Jahrhundert gelangt.

DI: Durch Feininger? Oder gab es dieses Interesse schon vorher?

FD: Die Interessen gehen zum Teil sehr weit zurück. Zu meiner Bonner Assistentenzeit war ich mit Gert von der Osten befreundet. Er bereitete damals eine Rekonstruktion der Sonderbunds-ausstellung von 1912 vor. Die Ausstellung fand im Wallraf-Richartz-Museum statt. Ich war beeindruckt, und in den kommenden Jahren kaufte ich mir auch die entsprechende Literatur zusammen, ohne zu ahnen, dass sie mir eines Tages von Nutzen sein wird. Diese Bibliothek schenke ich 2011 dem Kunsthistorischen Institut der Universität Regensburg.

DI: Warum nach Regensburg?

FD: Als Mitglied der Max-Beckmann-Gesellschaft fragte ich einmal deren Vorsitzenden, Professor Christian Lenz, was ich mit meiner Bibliothek machen soll – es handelt sich immerhin um mehr als 20'000 Nummern. Das sind die *arnesi*, die Werkzeuge, die man sich für sein Handwerk zusammenkauft, die aber hinterher für Laien eigentlich keinen Wert mehr haben. Christian Lenz sagte: „Setzen Sie sich doch mit Christoph Wagner in Regensburg in Verbindung. Das ist ein guter Mann.“ Da fuhr ich an die Donau, nahm Kontakte auf, Wagner kam nach Florenz und wir beschlossen den Büchertransport für Mai 2011.

DI: Neben diesen verschiedenen Mandaten hatten Sie in den 70er, 80er Jahren genug Zeit für eigene Forschungs- und Publikations-tätigkeit? Eine Publikation ist Duccio zum Beispiel.

FD: Duccio ging aus einer zweijährigen Genfer Vorlesung über sienesisische Malerei hervor. Carlo Bertelli wollte den Text für eine

neue Buchreihe des Electa-Verlags in Mailand. Es folgten noch Aufsätze zu Duccio, vor allem zur Lesung des Passionszyklus der Maestà. In Genf beschäftige ich mich auch mit dem Altar von Konrad Witz. Auch darüber schrieb ich. Mit meinem Assistenten und späteren Nachfolger Jean Wirth verfasste ich den Reclam-Kunstführer Elsass. Mit den Studenten stellten wir im Cabinet des Dessins des Museums kleinere Ausstellungen zusammen, begleitet von Katalogen. Für die Internationalen Tage in Ingelheim schrieb ich einen Katalogband über burgundische Kunst des ausgehenden Mittelalters. Auch folgte eine neue Version meiner Überlegungen zum Berner Tausendblumenteppeich aus der Burgunderbeute.

DI: Publizieren Sie noch?

FD: Nein. Ich habe genügend geschrieben. Das Letzte war ein Text über das Dresdener Triptychon von Otto Dix. Das war ein Auftrag der Dresdener Museen. Ich verfasse noch eine Autobiographie für meine Kinder und Enkel. Ich lese sehr viel, mache Musik und studiere Partituren.

DI: Verfolgen Sie die zeitgenössische Kunst?

FD: Ja, ich habe eine Sammlung von Altersgenossen. Ich schrieb über sie, als wir noch jung waren. Oscar Wiggli, Jean Tinguely, Bruno Müller, Fritz Baumgartner in München, der Südtiroler Kienlechner, Friedrich Brütsch, der Bildhauer. Ich kann nur mit Werken leben, deren Autoren ich persönlich kenne. Insofern ist meine Sammlung ein Erinnerungsbuch, in dem ich dankbar blättere. Eine der letzten Erwerbungen ist ein grossformatiges Aquarell des greisen Antonio Corpora, den ich in Rom kennenlernte; er starb 2004. Bilder von ihm sah ich auf der ersten *documenta* 1955 in Kassel. Der Berliner Martin Borowsky benutze mehrfach bei uns ein Haus als Atelier. So bin ich über die deutsche zeitgenössische Kunstszene im Bild.

DI: Und damals in New York?

FD: Nein, keine Amerikaner. Mit Christo verhandelte ich die Verpackung der Cloisters. Dazu gibt es auch Entwürfe. Dabei blieb es aber, da das *Fire Department* die Erlaubnis verweigerte. Kleinformatige von Matthias Düwel, den ich erst später einmal in New York kennenlernte, erwarb ich nach unserer Rückkehr nach Europa.

DI: Und wenn Sie so zurückblicken, was würden Sie anders machen? Eine Entscheidung - oder würden Sie es wieder so machen?

FD: Auf diese klassische Schlussfrage gibt es ja auch nur eine klassische Antwort: nichts anders, aber besser. Nein: Ich würde viel anders machen, mich mehr auf meine Forschungen konzentrieren, mehr lesen, mehr musizieren. Besonders stolz bin ich auf meine Schwarze Kasse am Istituto Svizzero. Da von Bern das Geld nur tropfenweise einging, vermietete ich den wunderschönen Garten und das Treppenhaus an Filmgesellschaften, die hier ihre Gangstergeschichten abdrehen. Das brachte etliches Geld ein, und ich vermochte einen Wunsch in die Tat umzusetzen. Ich konnte ein Gästezimmer für Oststipendiaten finanzieren, deren Land keinen Sitz in Rom hat. Zu diesen anregenden Begegnungen gehörte unter anderem ein albanischer Tenor, ein georgischer Althistoriker sowie eine Historikerin aus Vilnius. Letzte kam mit einem Pappkofferchen - und solche Einzelheiten haben den verwöhnten Schweizern die Augen geöffnet, dass es nicht überall Drei-Sterne-Luxus gibt. Das Filmgeld half auch eine dreijährige Vortragsveranstaltung zu ermöglichen. Mit Rocco Sinisgalli, Mathematiker und Professor an der Sapienza, organisierte ich den Zyklus „*Il Lunedì della Prospettiva*“ . Sinisgalli lud Kollegen aus der ganzen Welt ein, ich stellte Saal und anschließende Essen oder Buffets zur Verfügung. Es kamen hochinteressante Redner, alle mit Perspektivenproblemen. Die *Lunedì* wurden zu einer Institution. Das würde ich wieder machen. Fördern, weniger organisieren. Verstehen Sie mich bitte richtig, denn es klingt anmassend: Ich habe leider administrative Begabungen. Die haben mich sehr, sehr viel Zeit gekostet. Ich habe aus Prinzip nie nur mit der linken Hand gearbeitet. Ich bin Gott sei Dank unglaublich robust. Spitäler kenne ich nur von aussen. Aber wer weiss, was da noch alles kommen mag. Ich hatte viel Glück. Ich hatte unglaublich viel Glück, das sage ich auch mit der nicht nur notwendigen, sondern auch mit empfundener Dankbarkeit. Meine Fortuna, die mich grosszügig bedachte.

DI: Vielen Dank für das Gespräch.

Das Gesprächsprotokoll, von Stephanie Räber transkribiert, wurde von Florens Deuchler Sprachlich durchgesehen und teilweise ergänzt und korrigiert im Dezember 2010.