

Interview mit Oskar Bächtelmann (OB)

Das Gespräch fand am 4. Mai an der Marienstrasse in Bern (1. Teil) und am 3. Juni im Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft, Zollikerstrasse in Zürich statt (2. Teil).

Die Fragen stellte Dora Imhof (DI).

<p>Dora Imhof: Herr Bächtelmann, was wollten Sie als Kind werden?</p> <p>Oskar Bächtelmann: [<i>lacht</i>] Ich wollte Bauer werden.</p> <p>DI: Interessant.</p> <p>OB: Mein Grossvater war im Toggenburg ein Rucksackbauer und hatte ein kleines Gütlein mit zwei Kühen. Ein Rucksackbauer heisst: Er steht am Morgen am vier Uhr auf, geht grasen, füttert die Kühe und um sechs Uhr ist er in der Fabrik.</p> <p>DI: Heisst das, er hat als Rucksackbauer keinen eigenen Hof oder nur einen ganz kleinen ...</p> <p>OB: Er hatte ja zehn Kinder und diese beiden Kühe lieferten genauso viel Milch, dass die zehn Kinder zum Frühstück eine Tasse Milch hatten. Mein Vater wurde dann Gärtner und er ist mit der Frau in die Innerschweiz nach Luzern gezogen und deshalb bin ich dort auf die Welt gekommen. Der Hof oder das kleine Höflein wurde an den Jüngsten dann weitergegeben und mein Vater war nicht der Jüngste.</p> <p>DI: Aber der Grossvater war dann das Vorbild als Kind?</p> <p>OB: Ja, es war mir schon wohl, wenn wir manchmal, einmal im Jahr, zu Besuch gekommen sind. Also, Bauer.</p> <p>DI: Aber das ist dann ein relativ weiter Weg zur Kunstgeschichte. Wie kam dann das Interesse an der Kunst? Gab es da in der Familie einen Hintergrund?</p> <p>OB: Nein, es gab überhaupt keinen familiären Hintergrund. Aber das war ja so: Während meine gescheiterten Freunde alle Germanistik gemacht haben, wollte ich zuerst gar nicht studieren. Ich wollte ja auch nicht Kunstgeschichte, sondern Geschichte der Kunst machen. Daher bin ich an die Akademie, an die Accademia di Belle Arti nach Florenz gegangen.</p> <p>DI: Nach der Matur?</p>	<p>Kindheit und Familie</p> <p>Interesse an Kunst, Florenz</p>
---	--

Jahr und dazu ein Darlehen in gleicher Höhe, rückzahlbar, gleich nach dem Studium.

DI: Aber zurück zum Anfang des Studiums. Dann sind Sie nach Zürich? Und wie sah das Institut aus?

OB: Ich habe so studiert und mich so organisiert, dass ich sowohl Germanistik wie Kunstgeschichte als Hauptfach hätte fortsetzen können. Ich wusste nicht, was ich als Hauptfach nehmen sollte, da habe ich alles gemacht. Nach einem Jahr war es eigentlich klar, dass ich Kunstgeschichte als Hauptfach wähle, das ist sozusagen ein Negativentscheid gewesen. Negativentscheid heisst folgendes: Man konnte nämlich nicht nur bei den grossen Germanisten Emil Staiger und Wolfgang Binder und Max Wehrli studieren, sondern man musste auch noch Deutsche Sprachwissenschaft machen und das hat der Professor Hotzenköcherle gegeben. Und das war ein derartiger Alptraum für alle, dass ich mir gesagt habe, ich werde mir das nicht antun, das muss nicht sein. Dann habe ich Germanistik im ersten Nebenfach genommen und was dann einfach hiess, dass man Deutsche Literaturwissenschaft machen konnte, was ich dann gemacht habe. Und ich bin Herrn Hotzenköcherle unendlich dankbar, weil ich glaube, als Germanist hätte ich wahrscheinlich nicht oder vielleicht nicht diesen Weg nehmen können.

DI: Ja, die Berufswege sind natürlich andere in der Germanistik als in der Kunstgeschichte.

OB: Da wäre man vielleicht als Gymnasiallehrer gelandet, und das habe ich einmal versucht: Ein Jahr lang habe ich Kunstgeschichte gemacht am Gymnasium in Zürich, am damaligen Mädchen-gymnasium. Das waren ja die Töchter vom Zürichberg und ich habe mir geschworen, dass ich das nur im Fall des Verhungerns mache.

DI: Und bei wem haben Sie dann in der Kunstgeschichte studiert?

OB: Das Institut war klein, da waren Adolf Reinle und Emil Maurer. Sie waren die beiden Ordinarien, und dann Richard Zürcher, der Assistenzprofessor war, und dann gab es noch Lehraufträge. Einen Lehrauftrag hatte immer Franz Meyer, der über Gegenwart las und dann gab es bald einmal einen Privatdozenten, Johannes Dobai, ein ausserordentlich gescheiter Mann, bei dem habe ich dann auch gehört. Der hat mir sozusagen den Zugang zur Kunsttheorie geöffnet. Der hat ja das riesige Werk gemacht über die englische Kunsttheorie im 18. Jahrhundert [*Die Kunstliteratur des Klassizismus und der Romantik in England*].

DI: Also sonst, abgesehen von Johannes Dobai und Franz Meyer, war die Ausrichtung des Studiums historisch, also Geschichte,

Professoren in
Zürich

<p>Kunstgeschichte?</p> <p>OB: Ja. Wobei man sagen muss, dass sich Adolf Reinle auch früh mit der Architekturgeschichte des 19. Jahrhunderts beschäftigt hat, und zwar als einer der wenigen. Auch Emil Maurer ist schon bis Picasso gegangen. Aber sie haben sich dann bemüht, den Lehrstuhl für das 19. und 20. Jahrhundert einzurichten, der dann mit Stanislaus von Moos besetzt wurde, das war deren Leistung. Ich habe mich am Anfang sehr für Architekturgeschichte interessiert und dann aber gemerkt, dass mein Interesse eher in der Geschichte der Malerei und der Kunsttheorie liegt, weshalb ich dann bei Emil Maurer doktoriert habe.</p> <p>DI: Ja, dazu kommen wir dann gleich. Sie haben sich für die Geschichte der Architektur und Malerei interessiert. Gab es da prägende Ausstellungen in der Zeit oder prägende, wichtige Kunsterlebnisse in den 60er Jahren?</p> <p>OB: Gemeinsame Sachen mit dem Institut?</p> <p>DI: Ja, gab es Exkursionen, sind Sie herumgereist?</p> <p>OB: Verglichen mit heute war das Studium unendlich viel freier. Man hat erwartet, dass man sich völlig selber organisiert, aber man hatte auch guten Kontakt mit älteren Studenten. Einige Freunde von mir waren vier oder fünf Jahre älter und da waren natürlich dann auch Leute, die im Studium schon weiter waren, wie Werner Oechslin, durch den ich natürlich enorme Anregungen bekam. Aber zum Beispiel habe ich natürlich die Ausstellungen in Bern gar nicht wahrgenommen.</p> <p>DI: Im Kunstmuseum oder in der Kunsthalle?</p> <p>OB: In der Kunsthalle, den Harald Szeemann habe ich nicht so in Erinnerung gehabt. <i>When attitudes become form</i> habe ich nicht gesehen, aber es wurde auch nicht von uns verlangt, dass wir dort hingehen. Oder der Franz Meyer hätte sagen können: Das müsst ihr unbedingt anschauen. Ich glaube nicht, dass viele von uns sehr aufgeschlossen waren. Ich jedenfalls gehörte nicht zu den Aufgeschlossensten. Das kam dann erst mit der Berufstätigkeit.</p> <p>DI: Und so von den politischen Veränderungen, das fiel ja auch in die Zeit: Beat Wyss hat das ja unlängst in seinem Buch <i>Nach den grossen Erzählungen</i> geschildert, dass er in diesem Marxismus- Lektürekurs war. Spielte das für Sie eine Rolle?</p> <p>OB: Es gab dann ja die Globuskrawalle. Schauen Sie, das ist einer der Unterschiede zwischen dem Beat Wyss und mir, wir sind jetzt ja</p>	<p>Mitstudenten: Werner Oechslin</p> <p>Politische Veränderungen</p>
--	--

wieder am gleichen Institut tätig. Ich musste schauen, dass ich mein Studium finanzieren konnte und ich konnte es mir überhaupt nicht leisten, irgendwo zu demonstrieren oder solche Sachen. Ich musste arbeiten oder ich musste studieren, das war die Wahl, und ich war nicht an den Globuskrawallen, ich war nicht bei den 68ern, überhaupt nicht. Ich war auch nicht bei der Marxismuslektüre, sondern ich war bei Helmuth Plessner: Hegellektüre, das hat mich interessiert. Aber ich habe natürlich angefangen, mit grosser Begeisterung Walter Benjamin zu lesen, das war klar. Und dann hat ein Freund von mir, er studierte Romanistik, alles von Paris mitgebracht, was so im Schwang war von [Miche] Foucault bis [Jean] Baudrillard, [Paul] Ricœur und alles. Die haben wir schon gelesen, aber das war nicht Teil des Studiums, sondern das war eben über die Freunde und über die Interessen, die man teilen konnte. Ich hatte im zweiten Nebenfach Philosophie und da war ich in Zürich eigentlich bei Helmuth Plessner, dann bei Helmut Holzhey, der damals Privatdozent war, der hat mir viel besser gepasst als die Professoren, dann ist Hermann Lübke gekommen und ich habe bei ihm abgeschlossen. In Philosophie haben wir es eigentlich so gehalten: Wir sind weniger in die philosophischen Vorlesungen gegangen als in die theologischen bei Eberhard Jüngel.

Interessen
während des
Studiums

DI: Warum das?

OB: Das war ein glanzvoller Theologe, der auch über Philosophie und über Hegel und Nietzsche gelesen hat. Eberhard Jüngel war einige Jahr in Zürich und dann ging er nach Tübingen. Es war wirklich das Beeindruckendste an Vorlesungen, das man in Zürich hören konnte und nicht Emil Staiger. Aber Emil Staiger, muss ich sagen, war derjenige, der mir dieses Janggen-Pöhn-Stipendium verschafft hat, wobei ich alle Unterstützung von Emil Maurer hatte

DI: Was Sie dann von der Arbeitstätigkeit entlastet hat.

OB: Ja, das war sozusagen der Grundstein und andere Möglichkeiten gab es ja kaum.

DI: Etwas anderes, was uns aufgefallen ist: Wir haben diese Interviews vorbereitet und wir haben unter rund dreizehn Interviews mit Professoren oder emeritierten Professoren keine einzige Frau darunter, aber ich stelle mir vor, dass damals das Geschlechterverhältnis ähnlich war wie heute: Dass es sehr viel mehr Frauen gab, die Kunstgeschichte studierten als Männer. Was wurde aus den Frauen? Haben die dann keine akademische Laufbahn eingeschlagen?

OB: Sie meinen von meiner Studentengeneration?

<p>eben die Dissertation. Sehen Sie, eigentlich habe ich nie jemandem geraten, eine solche theoretische oder wissenschaftstheoretische Dissertation zu machen, weil man dann in dem Fach doch abgestempelt wird mit der Dissertation: Das ist ja theoretisch oder so. Wenn ich mir das besser überlegt hätte, hätte ich den Pygmalion als Dissertation abgegeben und das andere hinterher geschickt. Ich habe es umgekehrt gemacht, wobei es einfach auch ein Exerzitium des Schreibens war. Meines Erachtens kann man die Dissertation überhaupt nicht lesen. Ich weiss nicht, ob Sie sie gelesen haben.</p> <p>DI: Doch, natürlich hab ich es gelesen. Es ist anspruchsvoll, aber man kann doch einzelne Parteien schon gut verstehen.</p> <p>OB: Gut, aber das habe ich natürlich vor allem geschrieben, um mich daran zu prüfen, ob ich das kann und nicht, um anderen etwas mitzuteilen. Die Sache ist die: Man kann es gut lesen, wenn man in den Sprachrhythmus hineinkommt. Das hat mir mal die Mutter einer Freundin gesagt, die aber überhaupt nicht Kunstgeschichte gemacht hat. Die hat das gelesen und gesagt: Das ist ein wunderbarer Rhythmus. So kann man es lesen, sonst nicht. Also, das war die Dissertation. Der Pygmalion ist publiziert, das war die andere Dissertation und die dritte, aus der ist nie etwas geworden.</p> <p>DI: Was war das?</p> <p>OB: Linie und Farbe. Das habe ich dann nicht weiter verfolgt, weil sich das nicht konkretisiert hat: Ich habe nicht das herausfinden können, was der wirkliche Diskussionsgegenstand im 18. Jahrhundert war. Das war auch zu anspruchsvoll.</p> <p>DI: Aber nach der Dissertation hat sich dann die Entscheidung ergeben, dass Sie weiter eine akademische Laufbahn einschlagen möchten und Sie fanden dann auch Unterstützung?</p> <p>OB: Ja, ich hatte tatsächlich drei Jahre ein Habilitationsstipendium mit dem wir, meine Familie, meine Frau, mein Kind, nach Rom an das Schweizer Institut gingen. Ich habe zwei Jahre in der Hertziana gearbeitet und dann habe ich weitere Forschungsaufenthalte in Paris und in London gemacht.</p> <p>DI: Und haben dann zu Poussin als Ihre Habilitation gearbeitet?</p> <p>OB: Ich wollte über Bild und Sprache, über Erzählung, etwas machen und habe dann an verschiedenen Orten angefangen und dann ergab es sich, dass ich mal einen Poussinaufsatz machte, der dann ein grosses Echo auslöste. Das war dann eigentlich schon die Entscheidung, sich auf Poussin für die Habilitation zu konzentrieren. Übrigens eine sehr kurze Habil.</p>	<p>Habilitation</p> <p>Rom: Schweizer Institut und Hertziana</p>
--	--

DI: Ich habe sie dabei.

OB: 160 Seiten. Das war auch immer der Grund, dass ich meinen Leuten gesagt habe: Macht kurze Arbeiten. Denn jetzt kommt nämlich das andere: Das ging dann etwas länger, nach drei Jahren war ich wieder hier und hatte nichts. Die Arbeit war nicht fertig und dann war die Frage, was ich machen sollte.

DI: Mit Familie?

OB: Ja, mit Familie.

DI: Dann sind Sie ins Museum, oder?

OB: Dann habe ich einen Studienkollegen und Freund, Carl Peter Brägger, in Zürich getroffen, der damals an der Kunstgewerbeschule war, und er sagte: Die brauchen im Kunstgewerbemuseum einen Konservator, interessiert dich das? Dann ging ich zum Direktor, Hansjörg Budliger, und wir waren uns eigentlich sofort einig und dann bin ich dort eingetreten.

DI: Für welche Abteilung waren Sie zuständig?

OB: Zuerst hatte ich die Graphische Sammlung und die Plakatsammlung. Dann war ja noch die Margit Staber da, die für die Ausstellungen zuständig war und ich für die Sammlungen. Die Erwartung war, dass ich einmal oder zweimal im Jahr eine Ausstellung machte. Das ging dann etwa fünf Jahre und in der Zwischenzeit habe ich mich habilitiert und war Konservator mit einem Beschäftigungsgrad von etwa 80 Prozent, bei Ausstellungen 150 Prozent, dazu die Vorlesungen.

DI: Sie hatten dann noch Lehraufträge in Zürich und auch in Bern?

OB: Ja, Bern kam dann auch noch. Als Privatdozent musste man ja lesen. Ich hatte, glaube ich, immer etwa einen Lehrauftrag, das ging so zwei Jahre, und mit der Zeit musste ich mir sagen: Das schaffe ich nicht. Während des Semesters blieb viel im Museum liegen und während der Semesterferien konnte ich auch nicht für die Lehre tätig sein, sondern musste im Museum nacharbeiten und dann ging das Semester wieder los und ich hatte nichts. Da habe mir gesagt: entweder oder. Wegen den kurzen Arbeiten, wenn ich das noch nachtragen darf, das hatte nämlich zur Folge, dass mein Mentor - von vielen, für viele - der Georg Germann, damaliger Redaktor am SIK, von dem Projekt wusste, weil wir einander schon kennen gelernt hatten und er gehörte ja zu den enormsten Förderern.

Konservator am
Kunstgewerbe-
museum

Lehraufträge

Georg Germann

<p>DI: Inwiefern?</p> <p>OB: Der Jüngerer, allen. Und er hat gesagt: Willst du das nicht als Jahrbuch geben? Und drei Monate nach dem Verfahren war das Buch da. Kurze Arbeiten heisst auch: Zuerst war es auf Deutsch publiziert, dann kam nach kurzer Zeit Michael Leaman aus London. Er hatte das gesehen, kam zu einem Vortrag von mir in Amsterdam, hörte den an und sagte: Willst Du nicht den Poussin bei mir in Englisch publizieren? Dann haben wir das gemacht, dann kam Flammarion und wollte das Französisch. Mit Michael Leaman habe ich in der Zwischenzeit jetzt drei dicke Bücher publiziert und der Kontakt besteht immer noch.</p> <p>DI: Ja, viele der späteren Publikationen wurden dann übersetzt. Das war aber relativ ungewöhnlich, dass das im SIK erscheinen konnte, weil es ja kein Schweizer Künstler ist, aber Schweizer Forscher.</p> <p>OB: Es war ein Schweizer Forscher [<i>Lachen</i>], das war etwas ungewöhnlich, ja. Aber wissen Sie, in den Statuten des SIK steht ja nicht Beschränkung, sondern Konzentration auf die Kunst in der Schweiz und auf die Kunstgeschichte in der Schweiz. Seit einigen Jahren sind wir ja wieder dran, das auch internationaler zu machen. Schon mit einem Schwerpunkt auf die Schweiz, das ist klar, aber schon auch mit den ganzen Verbindungen.</p> <p>DI: Was ja auch sinnvoll ist. Dann ging das nicht mehr parallel, quasi die Konservatorentätigkeit und die Lehrtätigkeit?</p> <p>OB: Ja, ich muss sagen, der damalige Direktor vom Kunstgewerbemuseum und von der Kunstgewebeschool, Hansjörg Budliger, der vor kurzem gestorben ist, hat mich wahnsinnig gefördert. Er hat mir freie Hand gegeben, er hat alles auch akzeptiert. Er wusste natürlich, dass ich die Sache mache und dass das Museum nicht leidet. Im Gegenteil, wir haben ja in den Jahren drei grosse und einige kleinere Ausstellungen gemacht. Zu den bemerkenswerten Ausstellungen gehörte die mit Werner Oechslin, <i>Die Vase</i>, die überhaupt keinen Erfolg hatte, auch wenn es eine wunderbare Sache war und die andere Ausstellung, die wirklich toll war, das war die Weihnachtsausstellung der Zürcher Künstler 1981 oder 1982. Ich war in der Jury dieser Weihnachtsausstellung. Ich glaube, die Jacqueline Burckhardt war auch dabei oder die Bice Curiger, das weiss ich nicht mehr, weil das immer etwas gewechselt hat.</p> <p>DI: Das war 1980/81, haben Sie gesagt?</p> <p>OB: Ich glaube, es war 81. Nein, die Bice war es nicht, die Jacqueline war dabei. Es gab ja drei Ausstellungsorte: Kunsthhaus, Helmhaus und Kunstgewerbemuseum und wir im</p>	<p>Ausstellungen am Kunstgewerbemuseum und Lehrtätigkeit</p>
---	--

Kunstgewerbemuseum haben die Neuen Wilden übernommen und der damalige Ausstellungsarchitekt, Silvio Schmed, hat eine wunderbare Ausstellung mit diesen Neuen Wilden gemacht. Wir, die Jury, wurde dann sehr angefeindet, unter anderem vom Peter Killer, weil wir gewagt haben, Leute, die das gleiche einreichten wie schon ein Jahr zuvor, rauszuwerfen, ohne Ansehen der Person. Und danach waren alle überzeugt und die Bice Curiger hat ein halbes Jahr später mit dem fast gleichen Material die Ausstellung...

DI: *Saus und Braus*, die ja vorletztes Jahr unser Thema war. Da war schon [Martin] Disler oder...

OB: Ja, vieles, aber Martin Disler war nicht bei den Zürcher Künstlern. Gut, es hat halt keinen Katalog gegeben, nur eine Liste, aber das war schön. Das war der Kontakt mit der Gegenwart. Ich war etwa zwei oder drei Mal in der Jury.

DI: Und um diese Zeit herum haben Sie auch das Buch *Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik* geschrieben oder war das etwas später? Das ist ja auch ein sehr wichtiges Buch, soeben ist die sechste Auflage, glaube ich, erschienen. Wie und wann kam das Interesse?

OB: Eigentlich ist es die siebte Auflage, aber der Verlag hat die sechste unterdrückt und einfach die fünfte nachgedruckt und ich konnte nichts sagen. Ja, in dieser Zeit habe ich die Hermeneutik geschrieben.

DI: Wie kam es zur Beschäftigung? Das ergab sich aus der Doktorarbeit, denke ich, zum Teil.

OB: Es ergab sich aus den Problemen, die ich dort schon angesprochen habe und dann hat Georg Germann sein Buch *Einführung in die Geschichte der Architekturtheorie* geschrieben und publiziert und das reizte mich, wo etwas zu machen. Es gab aber noch einen anderen Vorlauf: Nämlich die Beteiligung an der Publikation *Bildende Kunst als Zeichensystem* von Ekkehard Kaemmerling, die sozusagen den Einstieg in diese Kritik der Ikonologie war. Damit hatte ich auch die entsprechenden Kontakte, damals schon, mit Gottfried Boehm, der ja damals in die gleiche Richtung arbeitete und das war dann die Anregung. Ich glaube, in dieser Zeit war auch noch Wolfgang Kemp – damals in Kassel - wichtig, der dann ja den Pygmalionaufsatz übernommen hat und ihm zu einer grösseren Reichweite verholfen hat. Das war dann die rezeptionsästhetische Seite.

DI: Die rezeptionsästhetische Seite und Erzählung.

Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik

<p>OB: Ja. Die waren eigentlich die wichtigen Kontakte.</p> <p>DI: Und [<i>Hans-Georg</i>] Gadamer?</p> <p>OB: [<i>lacht</i>] Das ist eine lustige Frage. Also gut, mit Gadamer war das so: Von Gadamer kam eine Einladung an ein Heidegger-symposium nach London. Natürlich war ich geehrt, aber wusste nicht, dass die in London unglaubliche Heideggerverehrer sind. Damals war ich schon Professor an der Universität Freiburg im Breisgau und hatte natürlich mit Heideggerianern Kontakt, aber ich habe das eigentlich nicht sehr geschätzt. Und dann habe ich für London einen Vortrag gemacht, der eigentlich sagte, warum man Heidegger, die Schule und all das Zeugs, in der Kunstgeschichte nicht brauchen kann, während ja Kurt Bauch das zwanzig Jahre vorher so gefeiert hat. Während ich sprach [<i>lacht</i>] sassen der Gadamer und George Steiner vor mir und kriegten immer röttere Köpfe und wurden vollkommen wütend über das, was ich dort in guter Kritik ohne Polemik, einfach als Kunsthistoriker, sagte: Das kann man nicht brauchen, das ist nichts. Die waren wahnsinnig wütend und sie haben sich in der Diskussion dann zornig aufgeführt.</p> <p>DI: Und das war der Kontakt?</p> <p>OB: Das war der Kontakt mit Gadamer. Das war dann natürlich fertig, für Gadamer war ich erledigt. Ich habe ihn dann noch mal in Freiburg gehört, aber da war er schon sehr alt. Gottfried Boehm hat ihn ja sehr verehrt und er war ja auch sein Schüler, aber damals in Freiburg hat er Dinge erzählt wie: Interpretation, das ist eine Kunst, die man gar nicht lehren und nicht lernen kann und das war mir natürlich vollkommen zuwider. Ich hatte mich mit den Studenten bemüht, eine Art Methode auszuprobieren, auch zu überprüfen, so dass man nicht einfach Zeug herumschwadert und das war mir wirklich zuwider, solche Dinge zu hören.</p> <p>DI: War Ihnen das zu elitär?</p> <p>OB: Was machen wir dann, wenn wir sagen, dass das eine Kunst ist, die du gar nicht lernen kannst? Dann können wir alle zusammenpacken, können sagen: Gut, du kannst es nicht lernen...</p> <p>DI: ... Manche können es und andere können es nicht ...</p> <p>OB: Ich kann es nicht lehren und du kannst es nicht lernen und dann ist die Sache erledigt, voilà. Nein, das war mir dann wirklich zu simpel, aber er hatte schon sehr viel gemacht.</p> <p>DI: Dann waren Sie mehrere Jahre zuerst in Freiburg und dann in Giessen?</p>	<p>Hans-Georg Gadamer</p>
---	-------------------------------

OB: Nachdem ich mich habilitiert hatte, habe ich mich sofort überall beworben, wo es ging. Ich hatte an Beispielen von Freunden gesehen, die sich habilitiert hatten, nicht aus Zürich weg wollten, sondern warten, bis dort eine Professur frei würde, wie man denen mitspielt. Einer meiner Freunde war Klaus Weimar und der war nun wahrscheinlich wirklich in seiner Generation der absolut beste Germanist und wollte nicht weg. Daraus habe ich mir schon gesagt: sofort. Ich wurde dann auch zu einem Bewerbungsvortrag in Kiel eingeladen, noch bevor ich richtig habilitiert war, und dann wusste ich natürlich nicht, wie das vor sich ging.

DI: Ein Bewerbungsverfahren?

OB: Ja, mit Vortrag und wie das überhaupt abläuft. Ich war zuerst dran, leider, und dann kam der Gunter Schweikhart. Dann habe ich Gunter Schweikhart, den ich schon von Kassel kannte, gefragt, ob ich bei ihm reinsitzen dürfte, um zu sehen, wie er das macht, wie er diskutiert und so weiter. Und hat er gesagt: selbstverständlich. Er ist dann an die erste Stelle gekommen, der Frank Büttner, der schon Professor in Würzburg war, an die zweite Stelle und ich kam auf die dritte Stelle der Liste, das war top. Und die Studenten haben mich gewollt. Wenn man so etwas macht, muss man auch sich prüfen, ob es einem selber Spass macht und ob es den Studenten Spass macht und es hat mich sehr gefreut, dass die Studenten für mich votiert haben. Der Frank Büttner ist dann nach Kiel gegangen. Die zweite Bewerbung war Konstanz und da gab es aber zwei Parteien: die Historiker und die Sprachwissenschaftler.

DI: War Wolfgang Iser dort?

OB: Nein, der massgebende war Hans Robert Jauss. Zwei der Bewerber waren in der Spitzenposition, das waren Wolfgang Kemp und ich [*Jachf*]. Die Historiker wollten den Wolfgang und die Sprachwissenschaftler wollten mich und die haben einander blockiert. Am Ende ist Wolfgang nach Marburg gegangen und ich nach Freiburg.

DI: Freiburg war dann die dritte Station, wo sie sich beworben hatten?

OB: In Freiburg hatte ich mich beworben, aber dann kam der Ruf nach Konstanz und darauf habe ich im Ministerium gesagt: Eigentlich möchte ich nach Freiburg, das liegt ja auch auf eurem Tisch. Komischerweise hat das geklappt. Und zwar bin ich nach Freiburg gegangen, weil man in Konstanz alles hätte aufbauen müssen. Und mein Freund Wilhelm Schlink sagt mir: Pass auf, wenn du ein Institut aufbauen musst, machst du vier Jahre nur das,

Erste
Bewerbungen

du lehrst eigentlich nichts und du schreibst nichts. Und er hat gesagt: Komm doch, wir gehen zusammen nach Freiburg. Dann sind wir nach Freiburg gegangen, er kam von Trier und ich kam von Zürich und das waren fünf wunderbare Jahre. Wir haben dem Institut wieder auf die Beine geholfen, er hatte schon viel mehr Erfahrung, ist auch älter, und unter seinen Fittichen habe ich gelernt, wie man sich im Universitätsbereich durchschlägt.

DI: Er ist dann in Freiburg geblieben und Sie sind dann weitergezogen?

OB: Ja, er ist in Freiburg geblieben. Also, jetzt muss ich folgendes sagen: Die Deutschen Institute sind oder waren ja anders aufgebaut. Es gab eine C4 Stelle, sprich Ordinariat, dann ein Extraordinariat, das war eine C3 Stelle, die hatte ich, und dann gab es noch eine C2 Stelle und dann war Schluss, dann gab es noch ausserplanmässige Stellen. Früher war das in Deutschland eigentlich so, dass man sich hinaufschrauben musste, das heisst von unten anfangen. Das ging fünf Jahre sehr gut, ich habe eigentlich nicht daran gedacht wegzugehen, aber ich verdiente natürlich sehr viel schlechter als C3 Professor als als Konservator in Zürich, das ist klar. Im Museum hat es mir sehr gut gefallen, vor allem auch wegen Hansjörg Budliger, ich hatte die Sammlungen, die Bibliothek, Ausstellungen, Margit Staber ging weg. Ich hatte das gemacht, was mich interessiert hat und dann dachte ich: Jetzt muss ich mich entscheiden und ich entscheide mich für die Universität. Damals dachte ich: Ich mache 15 Jahre Universität und dann gehe ich wieder in ein Museum. Es kam dann anders und die Museen haben sich ja auch verändert. Ich habe ja 1983 mit den Zürcher Studenten eine Hodlerausstellung gemacht. Auch Stanislaus von Moos zum Beispiel hat mit seinen Studenten ein oder zwei Ausstellungen gemacht im Kunstgewerbemuseum. Dann habe ich mit meinen Studenten dort eine Ausstellung gemacht. Ich habe gesagt, ihr könnt da teilnehmen, müsst aber zwei Semester dabei bleiben und da habe ich Geld auf dem Tisch, da habe ich 100'000 Franken. Ich musste das nicht zusammen kratzen, das war da und dann haben wir die Ausstellung gemacht, das war sehr schön, sehr anstrengend.

DI: Das war schon während der Berner Zeit?

OB: Nein, während ich Privatdozent in Zürich war und habe ich das 1983 mit den Zürcher Studenten gemacht. Das war das letzte, was ich noch in Zürich gemacht habe. Dann musste ich einfach irgendwo eine C4 Stelle haben.

DI: Sie hatten ja auch Familie.

Professur in
Freiburg

<p>OB: Ich hatte auch Familie, ja klar. Es reichte einfach nicht, es reichte überhaupt nicht.</p> <p>DI: Und dann waren Sie ein paar Jahre in Giessen?</p> <p>OB: Ich habe mich nicht in Giessen beworben, ich hatte mich in Basel beworben.</p> <p>DI: Als Nachfolger von [<i>Hanspeter</i>] Landolt?</p> <p>OB: Ja, aber das hat dann Gottfried Boehm geschafft und ich habe dann seinen Lehrstuhl in Giessen übernommen. Ich habe mich nicht beworben, aber die Giessener haben gesagt: Hör mal, kannst du nicht kommen, willst du das nicht machen?</p> <p>DI: Und dann sind Sie gegangen?</p> <p>OB: Ja, es hat uns eigentlich sehr gut gefallen in Deutschland und wir wohnten in einem Schloss der Solms-Braunfels. Die hatten ja mehrere Schlösser und in einem haben wir gewohnt, nicht allein, denn es war ja eine riesige Anlage, aber wir hatten dort eine Wohnung. Wir waren nahe bei Frankfurt, wir waren sofort in der Oper und so. Die Universität ist natürlich naturwissenschaftlich ausgerichtet und die geisteswissenschaftlichen Fächer stehen nicht gerade im Zentrum. Die alte Bibliothek ist verloren gegangen, und die Bibliothek des Institutes wurde abserviert, die ist in Darmstadt, und wir hatten nur eine kleine Bibliothek und meine Assistenten mussten immer nach Marburg gehen oder nach Frankfurt. Was gut war: Wir hatten natürlich guten Kontakt zu Wolfgang Kemp in Marburg. Das war überhaupt das erste Mal in der Geschichte, dass die beiden Institute zusammen gearbeitet haben. Meine Leute habe ich nach Marburg geschickt und der Wolfgang hat seine nach Giessen geschickt oder sie haben uns ausgetauscht. Das war sehr schön. Dann war ich ein oder eineinhalb Jahre dort, dann hat Kurt Forster mir die Einladung als Getty Scholar geschickt. Das war halt für die Giessener ein bisschen ein Schlag, dass ich da wegging. Aber eigentlich ist das klar, dass das ein Durchlauferhitzer ist, diejenigen Leute, die es merken, gehen wieder weg oder bemühen sich, wieder wegzugehen.</p> <p>DI: Aber dieser Getty Scholar war dann ein Jahr oder war das länger?</p> <p>OB: Nein, das war ein Jahr, 1990/91.</p> <p>DI: Wo Sie dann <i>Ausstellungskünstler</i> geschrieben haben?</p> <p>OB: Ja, also meine Antrittsvorlesung <i>Der verletzte Künstler</i> in</p>	<p>Professur in Giessen</p> <p>Getty Scholar</p>
--	--

Giessen ging schon in die Richtung, unmittelbar darauf war dann eine Veranstaltung des Deutschen Kunsthistoriker Verbandes in Darmstadt mit [Michaël] Groblewski und dann haben wir, der Groblewski und ich, ja diese Publikation über Beuys gemacht [Kultfigur und Mythenbildung. Das Bild vom Künstler und sein Werk in der zeitgenössischen Kunst] und dort ist eigentlich das Projekt *Ausstellungskünstler* beschrieben, aber das habe ich dann bei Getty angefangen. Bei Getty geschrieben habe ich eigentlich *Der Tod des Maximilian* und zwar deshalb, weil in der Bibliothek vom UCLA [University of California, Los Angeles] all die mexikanischen Schriften waren.

DI: Und dann kommt Bern?

OB: Bevor ich zu Getty ging, kam Bern.

DI: Das war dann schon klar?

OB: Ja, 1990 hatte ich den Ruf, dann müssen die Bewerbungsvorträge 1989 oder Anfang 90 gewesen sein, genau weiss ich das nicht mehr. Ich hatte mich auch gleichzeitig in Zürich beworben.

DI: Für welchen Lehrstuhl?

OB: Für die Nachfolge von Rudolf Preimesberger, der bedauerlicherweise wieder von Zürich wegging, das war ein grosser Verlust. Dann [lacht] haben die Zürcher folgendes gemacht: Ich weiss nicht mehr genau, wie das ging. Jedenfalls waren wir wieder zu zweit, Wolfgang Kemp und ich. Und zu unserer Verblüffung hat die Kommission oder die Fakultät einen anderen Kollegen auf die erste Stelle gesetzt, hätte ich nie gedacht. Dass man mich nicht wollte, war klar, aber dass man Wolfgang zurücksetzt, das habe ich nie begriffen, aber das sind die Unerforschlichkeiten der Kommissionen und Fakultäten. Es läuft eben so, das weiss man. Und dann ging ich nach Bern. Als ich in Zürich vorgeschrieben habe, hatte ich den Ruf nach Bern schon in der Tasche, also wahrscheinlich habe ich auch ein bisschen gesagt: Hört, ich muss das nicht haben.

DI: Sie waren etwas gelassener.

OB: Und das kam dann vielleicht auch so rüber. Kann sein, dass die gefunden haben, ich sei ein arroganter Kerl. Aber gut, ich weiss es nicht und habe auch nie mit jemandem darüber gesprochen, aber dass man Wolfgang verpasst hat, finde ich, ist ein grosser Schaden. Das ist sozusagen unverzeihlich, wie es unverzeihlich ist, dass man jemanden wie Kurt Forster wieder gehen lässt, das macht man nicht.

Professur in Bern

DI: Ja, das ist schade.

OB: Das ist falsch. Das sind Leute mit einer derartigen Internationalität und einer derartigen Wirkung, mit der sich die ETH hätte brüsten können, bis heute.

DI: Es kam dann anders. Wolfgang Kemp ging nach Hamburg und Sie nach Bern, oder?

OB: Wolfgang Kemp ging nach Hamburg und ich nach Bern und ich muss sagen, die Berner haben es auch verpasst mit dem Wolfgang.

DI: Er hatte sich dort auch beworben?

OB: In Bern hatten die Wolfgang und mich hintereinander gesetzt: Mich an die erste Stelle und Wolfgang an die zweite Stelle. Die haben nicht geschnallt, dass sie ihn auch für das Mittelalter hätten nehmen können. Die waren nicht beweglich, sie hätten ihn auf den Lehrstuhl fürs Mittelalter setzen können und mich auf den für die Neuzeit und dann hätten wir dem Institut Feuer gemacht.

DI: Das haben Sie jetzt dann aber alleine gemacht oder machen müssen?

OB: Das Feuer?

DI: Ja. [*Lachen*]

OB: Warum sagen Sie das so?

DI: Sie sind dann Nachfolger Eduard Hüttingers geworden und darauf gab es viele Veränderungen im Institut. Also, zuerst sind Sie von Deutschland in die Schweiz zurückgekommen, das war wahrscheinlich auch wieder eine Umstellung.

OB: Eigentlich bin ich von den USA hier hergekommen. Wir sind direkt von Santa Monica, wo damals das Getty Center war, gekommen.

DI: Und hatten dann ein Ordinariat und waren dann auch Institutsvorsteher ?

OB: Ja, da haben wir abgewechselt.

DI: Was sind da die wichtigsten Stationen am Institut für Sie?

OB: Sehen Sie, wir hatten Eduard Hüttinger und er war ein hervorragender Kunsthistoriker, aber er hatte seit Jahren schwere

das CIHA (Comité International d'Histoire de l'Art) und andere internationale Vereinigungen, Ernst Ullmann. Es ging um meine Vertretung in Giessen, während ich zu Getty ging, da habe ich gesagt: Nehmt den Ernst Ullmann. Der war völlig verzweifelt nach dem Zusammenbruch der DDR und wirklich am Boden zerstört. Die Universität, die Fakultät sagte aber, dass sie dies nicht machen würden, keinen Kommunisten. Dann habe ich gesagt, hier kann ich nicht bleiben. Nun zu Bern zurück: Die dortigen Probleme waren schon bekannt. Aber die Bibliothek ist herausragend, das war eines der grossen Verdienste von Eduard Hüttinger, der ein Büchernarr war, er war wirklich ein grosser Bücherkenner, ein Kenner der Literatur. Ein Bücherkenner, würde ich sagen, wie wir ihn heute mit jemandem wie Werner Oechslin haben, das ist wirklich einzigartig. Eduard Hüttinger hat die Bibliothek hier aufgebaut. Er hat es immer so gemacht: Er hat ein Buch für sich gekauft und eins für die Bibliothek und deshalb ist diese in Bereichen, wenn auch nicht in allen, ausgezeichnet. Und er hat noch etwas gemacht: Die Familie seines Vorgängers [*Hans R.*] Hahnloser hat ihm zum Abschied für das Institut, für die Bibliothek, 40'000 Franken gegeben. Und er wiederum hat mir gesagt: Hier hast du es.

DI: Also Hüttinger hat das Geld weiter gegeben?

OB: Ja. Und ich habe gesagt: Pascal, wir bauen die Bibliothek aus und zwar mit Quellenliteratur des 19. Jahrhunderts. Das hat er dann gemacht, der hat das alles verbraten, der ist vielfach nach Oxford in die Antiquariate gegangen. Das war das Erste. Dann gab ich den *Ausstellungskünstler* beim Nationalfonds als Projekt ein. Das wurde bewilligt und dann hatte ich eigentlich meinen ersten reinen Berner Doktoranden, Hubert Locher, einstellen wollen, aber da kam Kurt Forster an die ETH und Hubert hat dann ein Angebot von ihm erhalten, von dem ich gesagt habe: Nimm das an, denn das ist eine andere Station und du musst deinen Weg machen. Und ich habe dann Peter Schneemann, meinen Doktoranden von Giessen, geholt. Und der war zwei oder mehr Jahre Forschungsassistent für dieses Projekt. Pascal Griener ging dann nach Neuchâtel als Ordinarius und Peter Schneemann übernahm diese Lehrstuhlassistenz. Jetzt kommt noch etwas anderes: Wahrscheinlich 1992 oder 1993 ging ich von einer Fakultätssitzung in die Stadt mit dem Kollegen Christoph Schäublin zurück. Und Christoph Schäublin sagte mir, er hätte eben mit einem Kollegen von der Philosophie Cicero übersetzt. Und ich habe gesagt, dass ich seit zwanzig Jahren ein Projekt hätte, ich hatte mal einen Latinisten, aber das habe sich dann zerschlagen und ich bräuchte einen Latinisten, um Alberti zu übersetzen. Er antwortete: Das interessiert mich und fing an zu übersetzen. Damals wussten wir noch nichts über die weitere Fortsetzung, aber zwei Jahre später war er Rektor der Universität und zwar nicht nur im Einjahresturnus wie früher, sondern für vier

Bibliothek in Bern

Ausbau des
Instituts in Bern

Jahre und er hat dann natürlich gewusst, dass in unserem Institut etwas läuft. Damit hatten wir das Wohlwollen der Universitätsleitung. Und das hat sich zum Beispiel so ausgewirkt, dass 1999 die damalige Silva-Casa Stiftung zum Rektor gegangen ist und gesagt hat: Wir möchten eine Professur stiften, wir haben an Medizin gedacht. Da sagte der Rektor: Immer wenn jemand etwas geben will, will er es für die Medizin geben, habt ihr auch an die Kunstgeschichte gedacht?

DI: Also da kam die Initiative vom Rektor aus?

OB: Ja, dann hat er mich sofort angerufen, hat gesagt: Du hast 24 Stunden Zeit, entwirf eine Professur. Aber wir hatten schon vorher einmal darüber gesprochen, dann lief das, wir haben etwas ausgearbeitet. Zuerst habe ich eine Professur für Neue Medien vorgeschlagen und dann wollte die Silva-Casa Stiftung aber nicht so recht, so dass ich die Gegenwart vorgeschlagen habe, denn damals um 95 gab es ja auch eine Diskussion ums Gegenwartsmuseum.

DI: Also, die gibt es ja schon länger, diese Diskussion.

OB: Ja, die gibt es schon lange. Das war dann sehr gut. Für den Alberti wurde es etwas schwierig als der Christoph Schäublin Rektor wurde, weil ich dann immer schauen musste, dass er im August etwas Ferien machte, so dass ich sagen konnte: Jetzt hast du 14 Tage, übersetzt du weiter? Wir haben es dann geschafft und es ist ein ganz erfolgreiches Buch und, glaube ich, auch ganz nützlich. Dann kam der *Ausstellungskünstler*, aber das eigentliche grosse Projekt, für das wir überhaupt kein Geld beanspruchten, war von Pascal Griener und mir: Holbein. Das haben wir einfach so gemacht, es war eine sehr schöne Zusammenarbeit mit ihm. Dann haben wir gleichzeitig den Holbein gemacht oder die mehreren Holbein und gleichzeitig habe ich am *Ausstellungskünstler* gearbeitet.

DI: Und das ging neben allen anderen Aufgaben? Denn das ist ja eine der Schwierigkeiten: die Verbindung von Lehre, Forschung und all diesen administrativen Dingen, der Sitzungen und Kommissionen.

OB: Es ging.

DI: Offensichtlich.

OB: Die Tochter war schon erwachsen und brauchte nicht mehr die väterliche Betreuung oder nur gelegentlich. Ich muss sagen, ich habe nie Ferien gemacht, fast nie. War nicht notwendig. Ich habe sieben Tage die Woche gearbeitet und es ging gut, es hat mich

Forschungs-
projekte in Bern

interessiert. Meine Frau, die ja auch Kunsthistorikerin ist, hat das merkwürdigerweise immer mitgemacht. Statt Ferien zu machen sind wir nach Paris oder Rom, Berlin oder London in die Museen, Ausstellungen und Forschungsinstitute gegangen. Die Verbindung von Lehre und Forschung war natürlich so: Zum einen hat mich Peter Schneemann sehr bei der Vorlesung „Ausstellungskünstler“ unterstützt, zum anderen haben wir aus dem Thema Vorlesungen und Seminare gemacht. Dann haben die Leute angefangen zu denken, dass es ein grosses Thema sei und dann gab es etwa drei, vier, fünf Lizenziatsarbeiten, nachher Dissertationen, so finde ich es gut. Bei Holbein zum Beispiel haben wir auch über deutsche und schweizerische Kunst des 16. Jahrhunderts Vorlesungen und Übungen gemacht. Ich finde eigentlich ideal, wenn man aus den Themen, die einen wirklich interessieren, auch lehren kann. Das ist eigentlich ein Idealzustand und wenn es dann die Studenten auch noch interessiert, finde ich das toll.

DI: Und die Nachwuchsförderung, das haben Sie ja schon angesprochen, war immer sehr wichtig für Sie?

OB: Das war für mich ausserordentlich wichtig. Ich habe mit allen, die sich für die akademische Laufbahn interessierten und von der Breite des Interesses her in Frage kamen, immer auch den Terminplan gemacht. Also: Doktorierung unter 28, Habilitation spätestens mit 35. Das hat geklappt. Pascal hat das so gemacht. Hubert Locher hat mit 28 doktriert, mit 34 hat er sich hier habilitiert, mit 35 oder 36 war er Professor. Peter Schneemann auch. Tristan [Weddigen] hatte etwas länger gebraucht, weil er erst nach der Dissertation zu mir gekommen ist [Lachen]. Erstens habe ich Leute geholt, aber Leute haben mich auch gesucht. Zum Beispiel hat der Hubert Locher mich gesucht, der Peter Schneemann auch und geholt habe ich Pascal und Tristan Weddigen. Die Julia Gelshorn, die war einfach ein Glücksfall, die Gabriela Christen auch, die kamen zu mir.

DI: Und da waren Sie streng, wenn jetzt jemand diese Termine nicht eingehalten hat?

OB: Nein, aber ich habe natürlich gesagt, wie man es machen kann. Dazu gehört auch, wie man es finanziert, wie man Stipendien holt, wohin man gehen muss. Das ging eben soweit, dass ich, wenn es dann zur Habilitation ging, auch gesagt habe, wie man sich vor einer Fakultät verhält, wie man das macht. Die machten natürlich auch Präsentationen, dem einen geht das leichter, dem anderen fällt es etwas schwerer, aber das haben wir schon auch geübt und dann danach, für die Bewerbungen, habe ich auch allen gesagt, welches Thema man nimmt, wie man vorträgt, was man in der Diskussion überhaupt nicht sagen darf, was man dann mit der Kommission zu

Nachwuchs-
förderung

verhandeln hat. Dann wussten die das, denn das kann man ja nicht wissen. Denn das erste Mal, als ich in Kiel war, hatte ich doch keine Ahnung, was die Fragen würden. Man muss sagen, es hat funktioniert: Ich habe bis jetzt acht Professoren hervorgebracht, davon drei Frauen, das war mir schon wichtig. Auch noch aus einem anderen Grund war es mir wichtig und zwar deshalb, weil man auch den Schweizer Nachwuchs fördern muss. Gottfried Boehm und ich waren uns früh einig über die Notwendigkeit der Nachwuchsförderung. Er macht das, ich mache das, Victor Stoichita macht es, viele machen es nicht, aber die Jüngeren schon.

DI: Früher gab es ja auch noch nicht so viele Möglichkeiten ausser Nationalfondsstipendien und dann ein paar private Stiftungen. Es gab kein Graduiertenkolleg zum Beispiel und keine ProDocs, wie es sie heute gibt.

OB: Die Möglichkeiten jetzt sind unglaublich. Aber diese Möglichkeiten, die wir jetzt haben, zur Förderung der jungen Leute mit Förderprofessuren und allem, das ist alles auf einen Protest zurückzuführen, den wir gegenüber Frau [Ruth] Dreifuss gemacht haben, wegen des ersten NCCR [*National Centres of Competence in Research*]- Durchlaufs, wo man die Geistes- und Sozialwissenschaften einfach rausgeschmissen hat. Ich war damals schon im Stiftungsrat des Nationalfonds, war aber als Stiftungsrat nicht an den Bewerbungsverfahren beteiligt, aber dann hat die Forschungsratspräsidentin die Resultate vorgetragen und ich habe sie schon damals nicht gerade angegriffen, wurde aber deutlich. Und dann haben wir, also vor allem die Akademie und wir, einen sehr starken Protest gemacht bei Frau Dreifuss und die hat dann doch auch ein Einsehen gehabt, muss man sagen, ich kannte sie gut. Und dann hat Gerhard Schuwey diese Kommission für die Geistes- und Sozialwissenschaften eingesetzt. Das war eine geniale Zusammensetzung: vier Frauen, vier Männer, jede Universität vertreten, alle Fächer oder fast alle. Und dann haben wir uns zusammengesetzt und gesagt, was wir machen können. Das war eine enorme Arbeit. Das fing so an: Dann sassen da René Lévy, Anne-Nelly Perret-Clermont, Alexandra Rumo-Jungo, dann kamen ich, Christoph Riedweg, Andrea Maihofer und Peter Utz. Und dann haben wir die erste Runde gehabt und da ging es wie immer: Der Soziologe sagte, wir sind nicht vergleichbar und die Juristin sagte, eigentlich geht das nicht usw., und dann ist mir der Kragen geplatzt. Ich habe gesagt: Genau deswegen erreichen wir nie etwas, weil jeder sagt: ich bin anders, mit mir könnt ihr nicht. Das war dann sozusagen die Wende und dann haben wir diese enorme Arbeit gemacht. Gerhard Schuwey war der Direktor des Bundesamtes für Bildung und Wissenschaft und mit ihm zusammen haben wir dieses Paper gemacht und der Bundesrat hat es genehmigt. Ich bin jetzt im Forschungsrat des Nationalfonds, seither hatten wir dann

Reaktionen auf NCCR, Förderung der Geisteswissenschaften

sozusagen einen Betrag für die Geisteswissenschaften von 20 Millionen mehr: von 35 auf 55. Und das hat das alles möglich gemacht. Und dann kam dann die zweite Ausschreibung NCCR. Das Elend ist, dass die Geistes- und Sozialwissenschaften jetzt 2010 wieder so weit sind wie vor 10 Jahren, abgeschlagen, und sie sich wieder lautstark bemerkbar machen müssten.

DI: Eikones [*Nationaler Forschungsschwerpunkt Bildkritik*] und Sesam [*Nationaler Forschungsschwerpunkt: Schweizerische ätiologische Studie zur psychischen Gesundheit?*]

OB: Ja, das ist dann eine etwas andere Geschichte, es gab noch weitere erfolgreiche Projekte. Die Kunstgeschichte war dann mit dem Projekt Eikones erfolgreich und das ist aussergewöhnlich, dass die Kunstgeschichte in einem solchen Wettbewerb sozusagen die Nase vorne hat. Das ist wunderbar. Wenn wir jetzt noch zurückblicken und Gottfried Boehm hat mal gesagt: Die Kunstgeschichte steht völlig anders da im akademischen Verbund als vor 25 oder 30 Jahren. Und ich glaube, das ist richtig und das ist nicht nur wegen des NCCRs, sondern in der ganzen Präsenz. Man muss sehen, wir hatten überhaupt noch nie in der Kunstgeschichte eine derartige Besetzung wie in den 90er und im ersten Jahrzehnt dieses Jahrhunderts. Da ist Jean Wirth in Genf, da war noch Philippe Junod in Lausanne, Victor Stoichita im Fribourg und für Plastik und Architektur Peter Kurmann, da ist Pascal Griener in Neuchâtel, da ist Gottfried Boehm in Basel, Beat Brenk, wie immer ein bisschen ein Eigenbrötler, aber mit grossem Ansehen, und da ist [*Peter Cornelius*] Claussen mit einem wunderbaren Projekt, da haben wir Stanislaus von Moos, dann hatten wir an der ETH Werner Oechslin, wir hatten Kurt Forster, es war unglaublich.

DI: Das sind die Leute, die wir interviewen. Das sind so die internen Gründe, die personellen Gründe, aber auch äussere, denke ich natürlich auch, die Veränderung des Faches und der Gebiete, diese Ausweitung, die grössere Bedeutung der Bilder, die neuen Medien oder vielleicht auch die Herausforderungen wie Visual Studies und Cultural Studies, da geht es natürlich auch um Einflussgebiete.

OB: Es gibt immer Schwankungen. Als ich anfing zu studieren, war die Kunstgeschichte nicht etwas, was man machte, sondern man machte Germanistik, Literaturwissenschaften oder Philosophie.

DI: Also es war nicht ein methodisch avanciertes Feld?

OB: Nein, auch vom Ansehen nicht. Die Generation meiner Lehrer, die haben das so gemacht [*winkt ab*]. Ja nicht Kunstgeschichte studieren. Ich will nicht wiederholen, was man früher gesagt hat:

Stand der
Kunstgeschichte
in der Schweiz

Macht es ja nicht, ihr findet nichts und so. Die haben nicht gesagt, wir treiben das Fach voran, wir machen Stellen, wir fördern euch, sondern: Macht es nicht.

DI: Weil es keine Stellen gäbe?

OB: Ja, aber es war nicht wahr. Noch ein Wort wegen des Nachwuchses, der mir so wichtig war. Unter den acht Professoren sind sechs gebürtige Schweizer und zwei jetzige Schweizer. Aber die Schweizer muss man ein bisschen treten, die sind saturiert, die muss man an die Kandare nehmen. Man muss auch Mut machen und sagen: Ihr könnt das. Die anderen, die wissen das schon, die trauen sich das zu und bei uns muss man immer sagen: So jetzt husch. Gut, ich habe das gemacht, aber man muss es machen.

DI: In dieser Zeit kam dann auch noch die Bolognareform. Das haben Sie auch noch erlebt?

OB: Was heisst erlebt. Als die Bolognareform spruchreif war, als [Charles] Kleiber, den ich ja gut mag, aber das hätte er nicht tun sollen, in Bologna unterschrieben hat, kam das an die Universitäten und dann hat man so geschwankt: Macht man Widerstand oder folgt man, also was macht man. Da war ich Dekan. Das erste, was ich gemacht habe: Ich habe ein alte Institution wieder ins Leben gerufen, die Konferenz der Dekane unserer Fakultäten, das heisst der geisteswissenschaftlichen und philosophischen, philosophisch-historischen und der Facultés des Lettres. Traktandum: Die Koordination der Bolognareform, weil wir daran kranken werden, das war absehbar. Dann sind alle gekommen, ich habe ihnen ein Papier vorgelegt, das elastisch war, aber die Koordination enthielt. Und dann ging es wieder los wie bei der anderen Sitzung: Die Genfer haben gesagt, sie würden nicht in dieses System reinpassen, sie hätten sowieso vier Jahre. Die Zürcher haben gesagt, sie hätten überhaupt noch nichts, sie wüssten noch nicht, was sie tun sollen und die Luzerner haben gesagt, sie hätten ein anderes System, und die Basler, sie würden mal schauen. Die Freiburger haben reagiert und gesagt: Ja, ok, das machen wir so wie Bern. Denn es ging ja darum, zu verhindern, dass jeder wieder sein eigenes Systemchen entwickelt und das für das beste hält. Wir hätten das koordinieren können. Wir haben noch eine zweite Sitzung gemacht, in Freiburg mit dem damaligen Dekan, da kamen schon wieder weniger und dann, unter meinem Nachfolger, ist das eingeschlafen. Wir in Bern haben das relativ flexibel umgesetzt. Wenn man es mit der Bolognareform klug gemacht hat, ich meine auch auf der Institutsebene und Fakultätsebene, dann ist nur ein grosser Nachteil entstanden, nämlich dass die Universitätsverwaltungen sofort die Gelegenheit ergriffen haben, die ganze Sache zentral zu verwalten, statt das den Fakultäten und Instituten

Bolognareform

zu überlassen. Das betrachte ich als grossen Nachteil. Man kann auch nicht mehr Lehrveranstaltungen wechseln oder so, das gibt dann irgendwie schon Reibungen, die nicht nötig wären. Aber wenn man das klug gemacht hat, dann ist die Belastung der Studierenden nicht grösser geworden. Aber man hat natürlich viele Ziele nicht erreicht, denn im Prinzip wäre es natürlich möglich gewesen zu sagen: Gut, man kann einfach studieren bis man die 300 Punkte hat und dann ist das Lizentiat oder der Master bestanden. Aber man hat so viele bürokratische Regeln hinein gebracht, dass das wirklich, glaube ich, schlecht herausgekommen ist. Das hängt aber alles mit der Veränderung der Universitäten zusammen. Es gibt noch andere Gründe, aber die Mobilität war früher gegeben, als man zu einem Professor ging und sagte: Ich möchte bei Ihnen studieren und er sagte ja oder nein. Das war die Mobilität, die Universität ging das doch nur für die Immatrikulation etwas an. Wenn jetzt, wo man diese Sache so gefördert hat, jemand mit einem anderen Master kommt und zum Beispiel in Zürich doktorieren will, dann geht ein Anerkennungsverfahren los, das ist doch furchtbar. Natürlich gibt es Unterschiede, wenn Sie zum Beispiel von einer italienischen Universität mit einem Master kommen, der ist nichts Wert, das weiss man, das wissen die Leute auch, aber doch nicht in unseren Bereichen in Deutschland, England oder in der Schweiz, das verstehe ich nicht. Aber die Universitätsverwaltungen haben diese Entwicklung leider sehr gestärkt in dieser Zeit und das ist nicht gut. Die Schweiz ist dran, ihren riesigen Vorteil zu verspielen. Der riesige Vorteil heisst: keine Administration.

DI: Die ist sicher gewachsen jetzt mit Bologna.

OB: Enorm, überall. Der riesige Vorteil hiess: kurze Wege. Sozusagen als Beispiel, wenn man ein Problem hatte, Anfang der 90er Jahre, dann rief man auf der Erziehungsdirektion an, schilderte das Problem, dann schlugen sie eine Lösung vor und ich sagte dann: Ja, machen wir es so, perfekt, brauchen Sie das noch schriftlich, nein? Das ist die Schweiz von früher und heute schreibt man Anträge. Meinen Kollegen von Deutschland musste ich immer sagen, wenn sie einen Antrag in der Schweiz einreichten, dann wird er umso mehr bewilligt je weniger Papiergewicht dabei ist. In Deutschland ist das anders, wenn sie einen Antrag schreiben, eine Seite bringt da nichts, das muss mindestens so sein [*deutet einen hohen Stapel an*].

DI: Eine weitere Veränderung in dieser Zeit ist die Digitalisierung und das Internet. Das hat ja auch die Kunstgeschichte, die Lehre und die Forschung, eigentlich alles, verändert, weil die Urszene der Kunstgeschichtslehre ist ja quasi dass Dias projiziert werden im Hörsaal.

<p>OB: Ich habe drei Institute digitalisiert: Freiburg, Giessen und Bern.</p> <p>DI: Ah, also schon in Freiburg?</p> <p>OB: Ich weiss es nicht mehr ganz genau, aber meinen ersten Aufsatz über das Digitalisieren in der Kunstgeschichte habe ich so um 1984 geschrieben und den habe ich auch mehrmals vorgetragen. Dann war ich 1985 an einem grossen Projekt beteiligt in Darmstadt: <i>Symmetrie</i>. Und eines der Projekte war, die <i>Schule von Athen</i> so zu digitalisieren, dass man sozusagen die Symmetrien prüfen kann, auch verändern kann und schauen, wie das aussieht, wenn man die Gruppen verschiebt oder so. Und dann haben wir mit diesem Projekt angefangen und es gibt auch eine Publikation dazu. Und dann war die Rechnerleistung von der TH Darmstadt zu klein [<i>Lachen</i>]. Das war das erste grosse Projekt und dann haben wir kleinere Sachen gemacht. Ich bin durchaus offen dafür, auch wenn ich alle meine Vorlesungen mit der Füllfeder geschrieben habe. Die Assistenten haben mich dann bald überrundet, die kannten das alles schon viel besser, weil meine Schulung eigentlich erst bei Getty kam, die hatten das natürlich schon alles mitsamt den Recherchemöglichkeiten. 1990/91 haben wir auf eine Art und Weise recherchiert, da würden Ihnen die Haare zu Berge stehen, elektronisch gesehen. Das waren ganz komplizierte Rechercheprogramme und eine gute Schulung, aber das waren wirklich die Anfänge. Vor etwa acht Jahren haben wir auf digitale Projektionen umgestellt. Wir hatten dann ja auch zwei grosse Projekte am Institut in Bern: Das eine war mit Marburg zusammen, von der Volkswagenstiftung und zwar, wie man damals sagte, zur computer-gestützten Forschung und Lehre in der Kunstgeschichte, da waren wir drei, vier Jahre beteiligt. Und dann kam das Projekt, das Johannes Nathan angeregt hat: Das Projekt vom Artcampus, ein digitales Lehrprogramm in der Kunstgeschichte. Es ist leider wegen Copyrightfragen beschränkt auf die Benutzung der Studenten hier und bald Göttingen. Ob das ein Weg ist, weiss ich nicht, aber wir haben es gemacht.</p> <p>DI: Und haben sich die Studenten dadurch verändert, also durch diese Digitalisierung, durch die Verfügbarkeit der Bilder, das Internet?</p> <p>OB: Sicher. Die sind das gewöhnt Das Problem, das entsteht, wenn man einfach so durch die digitalen Welten gehen kann, sind wahrscheinlich die Zusammenhänge der Argumentation. Es hat sich auch insofern verändert, als dass die Texte länger geworden sind, die werden länger, die kann man jetzt zusammensetzen. [<i>Kurzes Gespräch über den weiteren Verlauf des Interviews angesichts der fortgeschrittenen Zeit. Man vereinbart ein zweites Treffen. OB äussert sich noch zu Emeritierung</i>]. Ich finde, die Schweiz verhält</p>	<p>Digitalisierung</p>
---	------------------------

<p>sich falsch.</p> <p>DI: Inwiefern?</p> <p>OB: Weil man den Kurt Forster hat gehen lassen, der ist gegangen, weil er gesagt hat, mit 65 werde ich einfach in die Ecke gestellt und wenn ich nach Amerika gehe, passiert mir das nicht. Er ist dann nach Kanada gegangen, an dieses Institut für Architekturgeschichte in Montreal [<i>Canadian Centre for Architecture</i>], jetzt ist er in Yale und lehrt und ist frisch wie am ersten Tag, das ist wunderbar, das ist ein Phänomen. Nicht jeder hat das. Die Schweiz erlaubt es sich, solche Leute einfach gehen zu lassen. Die sagt nicht: Da habt ihr eine Möglichkeit, sagen wir mal, im Institut oder da hat es noch diese Aufgaben, das ist für die Schweiz nachteilig. Man muss, man kann diese Sachen auffangen und wir waren dran mit dem neuen Universitätsgesetz einen neuen Weg zu finden, den der Erziehungsdirektor von Bern aber gestoppt hat. Es geht nicht darum, dass man die Stellen der Jungen besetzt oder nicht jemanden nachholt, sondern diese Kräfte zu erhalten. Ich bin jetzt am SIK [<i>Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaften</i>], Hans-Jörg Heusser und ich haben uns in den letzten Jahren sehr bemüht, dieses Institut auszubauen und im Herbst 2008 ging das los in einer ersten Runde. Hans-Jörg Heusser war ausserordentlich tüchtig in der Finanzierung dieser ganzen Sache. Wir haben dem Staatssekretariat, das ja für die Subventionierung des SIK zuständig ist, vorgeschlagen, das mit einer Ecole doctorale zu verbinden und Frau Regierungsrätin Aeppli war ganz begeistert von dieser Sache und sie haben uns unterstützt. Das finde ich eine gute Sache: Beat Wyss ist da, ich bin da. Ich bin jetzt beim SIK beurlaubt, weil ich schon vorher einen Vertrag mit der Bibliotheca Hertziana bis diesen Sommer machte. Dann bin ich wieder am SIK mit einem Mandat für diese drei Jahre. Ich glaube, dass dies eine Möglichkeit ist. Das ist ja etwas, was ein aktiver Professor nicht machen kann, er kann nicht drei Jahre weg, er kann ein Jahr weg, aber nicht drei Jahre und wir wollten das drei Jahre machen. Das war dann etwas viel für Beat Wyss, aber es ist gegangen. Danach kommt wahrscheinlich Washington mit dem Center for Advanced Studies in the Visual Arts, das habe ich jetzt verschoben. Da habe ich eine Berufung als Kress-Professor. Das ist die oberste von verschiedenen Stufen und das werde ich machen.</p> <p>DI: Und wie lange?</p> <p>OB: Das ist ein Jahr. Und nachher wollen wir sehen. Dann gehe ich zum Kurt Forster nach Yale [<i>Lachen</i>]. Sicher, das ist etwas, was man lösen muss. Ich weiss schon, es gibt Kollegen, die finden das falsch, was ich jetzt mache am SIK, aber das ist die Zukunft.</p> <p>DI: Eben, jetzt gehen viele in die USA.</p>	<p>Emeritierung</p> <p>SIK-ISEA</p>
---	-------------------------------------

OB: Ja. Die Öffnung ist auch die Zukunft für das SIK. Und dann ist es natürlich das Ziel, auch diese ganzen Verbindungen mit den Universitäten und dem SIK zu stärken und man kann ruhig sagen: Wir haben noch nie so gute Beziehungen gehabt zum Institut in Zürich, wie jetzt seit den letzten zwei, drei, vier Jahren, Philip Ursprung ist da. Wir hatten immer persönlich gute Beziehungen, zum Beispiel Stani [*Stanislaus von Moos*] und ich sind alte Freunde, aber es gab nicht Beziehungen vom SIK zum Institut. Jetzt sind die da und das finde ich toll. Das wollen wir mit allen Instituten in der Schweiz machen und auch dafür braucht es eben Leute, die von der Universitätsseite am SIK sind, sonst funktioniert das nicht.

[An dieser Stelle wird das Interview unterbrochen, um es zu einem anderen Zeitpunkt fortzuführen]

DI: Das letzte Mal haben wir aufgehört mit der Tätigkeit seit der Emeritierung, mit den verschiedenen Aufgaben, auch mit der Tätigkeit am SIK hier und die stärkere Anbindung an die Universität, die gewünscht wurde. Und ich denke, es wäre jetzt interessant, das noch etwas zu erweitern und zu ergänzen und allgemein vielleicht die Veränderung der Aufgaben und der Stellung der Kunstgeschichte, also der universitären Lehre in der Schweiz, zu beschreiben. Wo sehen Sie die wichtigsten Aufgaben oder auch die wichtigsten Problem einerseits in Bezug auf das Studium, also Bolognareform, oder in Bezug auf die Nachwuchsförderung, mögliche Desiderate oder mögliche Instrumente?

OB: Darf ich noch etwas nachtragen?

DI: Ja, gerne.

OB: Weil ich das letzte Mal, in unserer ersten Sitzung, doch ziemlich viele Personen erwähnt habe, die mir auf die eine oder die andere Art beigestanden sind oder mich in meiner Karriere gefördert haben und dabei habe ich eine wichtige Person nicht ausreichend erwähnt: das ist Hans Lüthy. Und zwar gehört Hans Lüthy einfach auch zu den Persönlichkeiten, wie ich in seinem Nachruf geschrieben habe, die ganz früh Nachwuchsförderung betrieben haben und zu einer Zeit, in der noch niemand auch nur davon gesprochen hat.

DI: Als Direktor des SIK?

OB: Als Direktor des SIK hat er sich immer interessiert für jüngere Kunsthistoriker auch solche, die gar nirgends standen und hat einfach mit seinem Einfallsreichtum und seinen Verbindungen Dinge ermöglicht - vielen, sehr vielen, darunter auch mir. Einen Auftrag oder für eine Aufstellung etwas zu schreiben oder wenn er etwas in

Hans Lüthy

Amerika organisiert hat, so bin ich zum ersten Mal nach Amerika gekommen, nach Los Angeles und New York und habe dort auch vorgetragen. Mit Robert Rosenblum zusammen habe ich einen Vortragsabend bestritten. Das hat er alles organisiert und ich weiss, dass er das für ganz viele gemacht hat. Und er setzte sich für diese Nachwuchsförderung ein, als es relativ wenig gab oder man überhaupt nicht so wusste, wie man das machen soll. Die Zürcher Universität hatte schon lange einen Fonds für Nachwuchsförderung und der Nationalfonds hat natürlich auch etwas gemacht, aber Hans Lüthy hat für diese ganz präzisen Kontakte gesorgt. Nachher, als er sein Erbe angetreten hat, weiss ich, dass er sehr vielen Leuten ermöglicht hat, zum Beispiel ein oder zwei Jahre in Paris im Neuen Forum von Thomas Gaehtgens zu sein und hat sie auch aus seinen Taschen unterstützt.

DI: Das geschah auf persönlicher und informeller Basis, nicht auf struktureller Basis?

OB: Ja, es hat zum Beispiel einfach ein Telefonanruf genügt und hat gesagt, kannst du den oder die unterstützen, der oder die möchte gerne nach Paris oder sollte jetzt nach Paris. So hat das auch Pascal Griener machen können. Das war eine wirklich wunderbare Sache.

DI: Wissen Sie, gab es andere solche Figuren, die das vielleicht in einem anderen Kontext gemacht haben?

OB: Ist mir nicht bekannt. Nein, das war seine ausserordentliche Grosszügigkeit. Das möchte ich noch nachtragen. Jetzt gehen wir zu den Fragen, die sie vorhin gestellt haben.

DI: Also eben zur institutionellen, sprich universitären Kunstgeschichte, im Bezug auf die Gestaltung des Studiums oder, später, die Gestaltung der Nachwuchsförderung.

OB: Also, wir haben ja die Bolognareform hinter uns gebracht. Ich habe, glaube ich, das letzte Mal schon bisschen gesagt, dass die Koordination, die eigentlich hätte gemacht werden sollen, nicht gelungen ist. Und jetzt gibt es Bestrebungen, besonders an der Universität Zürich mit dem Dekan [Bernd] Roeck und anderen, die diese furchtbaren Bürokratien wieder zurückbauen wollen. Das ist löblich und man kann nur hoffen, dass es gelingt. Eine Straffung des Studiums ist ja nicht schlecht, weil unser Nachwuchs in der Regel daran krankt, dass er viel zu alt ist. Das sieht man an den Habilitationsstipendien, am Habilitationsalter, an den Förderprofessuren, die der Nationalfonds vergibt, die eigentlich für Leute von 32 oder 33 Jahren gedacht wären, aber die kommen mit 40 und das ist zu spät.

Vor- und Nachteile von Bologna

DI: Aber denken Sie, ein Studium, ein Kunstgeschichtsstudium ist innerhalb von drei Jahren möglich?

OB: Nein, absolut nicht. Also Sie meinen den Bachelor in drei Jahren?

DI: Ja.

OB: Aber darauf muss sich dann der Master und auch eine Dissertation anschliessen, das ist ganz klar. Für die Dissertation, wenn man eine entsprechende Förderung der Doktoranden hätte, wie wir sie hier haben, kann man dann auch sagen, gibt es drei Jahre und nur solche machen die, die auch wissenschaftlich begabt sind und auf die akademische Laufbahn gehen wollen und unter 30 sollten sie doktriert sein. Das wäre die Vorstellung. Ich finde die Doktorandenförderung verbesserungswürdig, weil die lokalen Kommissionen des Nationalfonds, also die an den Universitäten, nicht genügend Mittel haben und in der Regel die Doktoranden nur 12 Monate unterstützen können, was nicht genügend ist. Der Forschungsrat des Nationalfonds unterstützt ja nicht direkt Doktoranden, das sollen die lokalen Kommissionen tun können, die auch die Leute anschauen und ich weiss nicht, ob wir das schon besprochen haben, der Ausweg ist jetzt, dass die Professoren Forschungsgesuche einreichen für Doktoranden, die aber dann eben doch zur Folge haben, dass die Leute nicht ins Ausland, also nach New York oder London oder Berlin hingehen, sondern da bleiben und das ist eigentlich, von mir aus gesehen, ein Nachteil, weil man sich die Kontakte schaffen muss, andere Institute kennen lernen muss und nicht am Ort bleiben soll. Das ist auch bei den sehr löblichen ProDocs, die wir ja vor Jahren eingerichtet haben, ein bisschen der Nachteil, dass man vorwiegend hier bleibt und die Kontakte nur schaffen kann, in dem die Leiter dann Experten einladen und mit denen dann Workshops durchführen. Aber ich finde, die Förderung der selbstständigen Doktorarbeit, also nicht in einem solchen Programm, die ist etwas zurückgestellt worden oder ist gar nie richtig angelaufen.

DI: Also das, was es eigentlich früher gab, diese Nachwuchsstipendien?

OB: Gab es nicht. Es gab keine Stipendien für Doktoranden.

DI: Doch, mit denen man für ein Jahr ins Ausland konnte, oder?

OB: Es gab dieses frühere Reisestipendium und es gab natürlich Stipendien der privaten Stiftungen, wie der Janggen-Pöhn-Stiftung.

Stipendien

DI: Und sehen Sie für die Stipendien eine obere Altersbeschränkung als sinnvoll an oder würden Sie das offen lassen?

OB: Schwierige Frage. Ich würde nicht für eine Altersbeschränkung plädieren, sondern dafür, dass man die Verantwortung wahrnimmt und den jungen Leuten sagt: Wenn ihr dies oder das erreichen wollt, müsst ihr euch so und so verhalten und müsst speditiv studieren. Bei uns ist es ja so, dass die meisten nicht einfach studieren können oder wollen, sondern sie arbeiten, darüber haben wir uns, glaube ich, das letzte Mal schon unterhalten. Bei solchen Leuten, die dann in die Praxis gehen wollen, in die Medien, in die Denkmalpflege und in die Museen ist das richtig, aber für die akademische Karriere ist das nicht richtig, das sollte man nicht tun müssen.

DI: Wobei ja Praktika eigentlich auch sehr empfohlen werden.

OB: Ja, das schon. Dass man drei Monate während des Sommers in ein Museum geht und sich dann dort umschaute, das ist klar. Möglichst nach Chicago oder Dresden oder so.

DI: Also möglichst ins Ausland?

OB: Ja, andere Institutionen kennen lernen. Das halte ich für sehr wichtig.

DI: Und in Bezug auf Forschungsgebiete oder Methoden, sehen Sie da jetzt, quasi für die nächste Zukunft Schwerpunkte, die gesetzt werden sollten oder Dinge, die vernachlässigt wurden?

OB: Es wird ja seit einiger Zeit ein grosses Geschrei um die so genannten Bildwissenschaften gemacht, die sozusagen die Bildanalysen auf alle bildlichen Dokumente, alle visuellen Dokumente ausgebreitet haben und es gibt natürlich auch hier die Angrenzungen von andern Wissenschaften, die ihre Beiträge machen und diese Verbindung kann fruchtbar sein. Aber die Kunstgeschichte sollte sich das Heft nicht aus den Hand nehmen lassen. Man sollte auch nicht einfach alle diese Grenzen verwischen und alles in einen Topf werfen, was visuell an Dokumenten vorhanden ist, sondern diese Kategorisierungen, die ja nicht fix sind, aber die als Frage stellen.

DI: Also, Bilder aus der klassischen Kunstgeschichte oder wissenschaftliche Bilder...

OB: Ja, wissenschaftliche Bilder, Bilder aus der Werbung oder auch die Comics und so nicht alles in einen Topf werfen und einen Tizian gleichbehandeln wie einen Walt Disney, das meine ich schon. Das hängt aber auch mit einer Schulung der Sensibilität zusammen, das

Bildwissenschaft

fände ich auch wichtig. Was sich aber jetzt als Problem stellt, das werden wir im September mit Andreas Tönnemann diskutieren [am ersten Kongress Schweizerischer Kunstgeschichte in Bern, 2.-4. September 2010], ist das Verhältnis Kunstgeschichte Architekturgeschichte, das mir und vielen anderen auch ein bisschen Sorgen macht.

DI: Inwiefern?

OB: Weil ich finde, wer Kunstgeschichte studiert, sollte auch und unbedingt ein Studium in Architekturgeschichte machen.

DI: Aber die Architektur ist ja eigentlich Teil des Kunstgeschichtsstudiums an den meisten Universitäten.

OB: Wie lange? Wie ist das geregelt in Zürich? Ich weiss es nicht. In Bern habe wir das so geregelt, dass alle die ersten drei Jahre alles machen müssen: Kunstgeschichte, Architekturgeschichte. Es ist einfach alles unter Kunstgeschichte gefasst, auch die Architekturgeschichte. Ich weiss nicht mehr, wie es in Zürich ist.

DI: Also in Basel war es auch quasi Teil des Studiums. Da musste man ein Proseminar in Architekturgeschichte durchnehmen. Aber klar, mit der Erweiterung der Felder und Differenzierung der Fächer ist es natürlich eine Gefahr, dass das zu kurz kommen kann.

OB: Es wird schwierig, um so mehr als auch die sogenannte World Art History natürlich drückt, insofern man sagt, es gehe nicht, dass man nur europazentrierte Kunstgeschichte mache und alles andere vernachlässige. Das Getty Research Institute hat sich zum Beispiel auf die World Art History Schiene begeben. Es gibt auch in England solche Bestrebungen und dann ist das natürlich einfach wahnsinnig schwierig. Das Aufkommen der World Art History hatten wir ja schon einmal um 1900, aber das hängt auch mit der, wie sollen wir sagen, mit der Komplexität der Fragestellungen zusammen. Wenn man World Art History betreiben möchte, so wie man jetzt europäische Kunstgeschichte betreibt, in immer kleineren Gebieten, aber immer mehr, immer tiefer, das kann man einfach nicht leisten, das ist so.

DI: Ja, das ist klar. Und in welchem Kontext werden Sie die Problematik Architektur und Kunstgeschichte mit Herrn Tönnemann besprechen?

OB: Peter Schneemann, der Präsident vom VKKS [Vereinigung der Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker in der Schweiz] ist, hat den ersten Kongress für Kunstgeschichte in der Schweiz im September organisiert und da gehen alle hin und Andreas Tönnemann hat als

Architektur- und
Kunstgeschichte

<p>ein Thema Kunstgeschichte und Architekturgeschichte vorgeschlagen und da werden drei oder vier Leute ihre Meinungen vortragen. Und da kann man diskutieren.</p> <p>DI: Jetzt im Gegensatz zur World Art History kann man von einer spezifisch schweizerischen Kunstgeschichte sprechen oder konnte man das früher?</p> <p>OB: Glücklicherweise nicht [<i>Lachen</i>].</p> <p>DI: Also es gibt keine, sagen wir...</p> <p>OB: Nein, ich glaube nicht. Kunstgeschichte ist wirklich ein internationales Fach. Das ist nicht wie eine Philologie, die mit noch einigen Anhängseln nur auf das Sprachgebiet begrenzt wäre. Nein, das ist ein internationales Fach und wir haben ja auch enorme Kontakte, jeder von uns.</p> <p>DI: Ja, das fiel auch in den Gesprächen auf, die wir bis jetzt führten. Dass zum Teil auch der Weg in die USA kürzer war, als der Weg, sagen wir, nach Genf. Sehr viele sind sehr früh an die Ostküste gegangen.</p> <p>OB: Ja, das hängt auch damit zusammen, dass die USA seit den 50er Jahren eine führende Rolle in der Kunstgeschichte erlangt hat. Das kam nicht von Italien, nicht von der Schweiz, nicht von Frankreich, ein Teil von England, aber vor allem von den USA. Dort waren auch die grossen Mittel, dort kamen die besten Publikationen her und dann kamen die Einladungen.</p> <p>DI: Weil in Italien, zum Beispiel, gab es quasi nur die Bibliotheca Hertziana, wo dann viele hingehen oder andere Forschungsinstitute. Aber dann nachher auf universitärer Ebene, gab es, von dem was ich bisher gehört habe, eben viel weniger Austausch.</p> <p>OB: Es gab die Hertziana natürlich seit Ende 1912. Dann gab es noch vorher das Kunstgeschichtliche Institut in Florenz und die Scuola Normale in Pisa. Die universitären Institute spielten kaum eine Rolle. Es gab natürlich immer wieder hervorragende Figuren, aber man würde der italienischen Kunstgeschichte nicht eine führende Rolle zusprechen. Den beiden Instituten, Rom und Florenz, schon. Florenz ist seit einigen Jahren im Aufwind, seit Gerhard Wolf und Alessandro Nova dort sind. Die Hertziana hat ein Nachteil, dass der Neubau noch nicht fertig ist und das grosse Begegnungszentrum, das sie früher war, noch nicht wieder hergestellt ist. Aber ich war früher in Genf als in den USA [<i>Lachen</i>], Genf und Lausanne.</p>	<p>Kunstgeschichte im internationalen Kontext</p> <p>Kunstgeschichte in Italien</p>
--	---

<p>DI: Während des Studiums?</p> <p>OB: Nein, aber als ich Präsident der heutigen VKKS war.</p> <p>DI: Am engsten ist natürlich der Austausch und die Verbindung mit Deutschland, noch zentraler als USA.</p> <p>OB: Ja, von Deutschland wurde man sehr rasch wahrgenommen. Wollen Sie eine Anekdote hören?</p> <p>DI: Ja. [<i>Lachen</i>]</p> <p>OB: In Deutschland gab es Einladungen, die man nicht ablehnen konnte. Die kamen relativ früh, sobald die Dissertation publiziert war. Unter anderem die Einladung ans Zentralinstitut nach München und das diente dazu, neue Leute anzuhören und das machte man damals, um sie fertig zu machen.</p> <p>DI: Um zu zeigen, wo Gott hockt?</p> <p>OB: Ja, um zu zeigen, das ist dann die Autorität. In München war Willibald Sauerländer der Direktor, und da war der Redaktor [<i>Karl-August</i>] Wirth. Und es gab eigentlich nur drei Möglichkeiten: Beide waren gegen das, was man vorgetragen hat, das war das Schlimmste. Das Zweitschlimmste war, der Wirth war dafür und der Sauerländer dagegen. Und das Beste war, der Sauerländer war dafür und der Wirth dagegen. Und die vierte Möglichkeit gab es überhaupt nicht. Bei mir war der Sauerländer dafür und der Wirth war dagegen. Und da wurde auch unsauber gepokert, ich weiss nicht, ob ich ihnen das schon das letzte Mal erzählt habe, es ist mit einfach unvergesslich, dass der Wirth einfach einen Brief von Panofsky zitiert hat, der genau gegen das gesprochen haben soll, was ich gesagt habe, nur kannte natürlich niemand den Brief und den Brief gibt es gar nicht.</p> <p>DI: Und das hat sich dann einfach in der Diskussion manifestiert?</p> <p>OB: Ja, in der Diskussion. Ich war dann natürlich nicht schlagfertig genug, um zu sagen, ja, bitte, wo ist der Brief. Aber wir hatten ja noch andere Punkte oder? Nachwuchsförderung?</p> <p>DI: Ja, also Nachwuchsförderung hatten wir eigentlich, auch was Sie den jungen Studenten oder Kunsthistorikern empfehlen würden als eine Karriereplanung ...</p> <p>OB: Ich finde, vor allem die Inhaber der Lehrstühle sollten das als Aufgabe wahrnehmen. Man fördert schon die jungen Leute, aber dass man eine wirkliche Karriereplanung macht bis und mit der</p>	<p>Internationaler Austausch</p>
---	----------------------------------

<p>Installierung auf eine Professur, das machen wenige, glaube ich. Ich glaube, die jüngeren Kollegen machen es jetzt, weil sie das auch selber erfahren haben und das finde ich absolut notwendig. Ich finde es auch notwendig, dass man die Schweizer, die ein bisschen lahm sind, ermuntert und ihnen das als Perspektive vor Augen hält. Denn die sind immer gerne daran sich zurückzuziehen, eine Nische zu suchen und zu sagen: Ich will mich nicht dem grossen Wettbewerb stellen oder ich will keine Ellbogen rausstellen.</p> <p>DI: Ja, das war hier halt auch nie so nötig, weil es so kleinräumig war, das man auch so durchkommen konnte.</p> <p>OB: Ja, eben. Da kann man sich mit einem bescheidenen Posten begeben. Ich finde das nicht gut.</p> <p>DI: Ja, jetzt speziell bei Frauen muss man das quasi noch mehr betonen, denke ich.</p> <p>OB: Ja.</p> <p>DI: Was würden Sie selber anders oder gleich machen?</p> <p>OB: In der beruflichen Tätigkeit? Einerseits bin ich froh, dass ich im Museum war, fünfeinhalb Jahre, aber das war eine sehr anstrengende Zeit. Ich wäre eigentlich gerne, so wie meine Assistenten, mit 35 Professor geworden.</p> <p>DI: Warum?</p> <p>OB: Ja, dann hätte ich fünf Jahre länger lehren und die jungen Leute fördern können. Aber sonst, nein, ich möchte nichts anders machen.</p> <p>DI: Das ist ja schön, wenn man das sagen kann.</p> <p>OB: Die Frage stellt sich natürlich schon. Die stellt sich eher vielleicht im Privaten. Aber das hängt ja auch miteinander zusammen, das Berufliche hat ja auch seine Auswirkungen auf das Privatleben.</p> <p>DI: Das ist natürlich auch eine zentrale Frage bei einer Karriereplanung. Also gerade wie man diese vielen Ortswechsel, die eigentlich erwünscht sind, wie man das löst. Wenn zum Beispiel beide eine wissenschaftliche Karriere anstreben. Da gibt es mittlerweile natürlich Instrumente, aber es ist nicht einfach.</p> <p>OB: Das ist schwierig, es ist nicht einfach. Das Problem ist nicht gelöst. Und es gibt ja relativ viele junge Paare, die dann im Spagat</p>	<p>Perspektiven in der Kunstgeschichte</p> <p>Rückblick</p> <p>Karriereplanung</p>
--	--

leben, mehr oder weniger grossen Spagat, aber ich meine, es gibt auch noch andere Probleme. So eine akademische Karriere hat natürlich ihre Auswirkung auf die Familie. Das ist klar, auch wenn man da ist. Das ist ein enormer Druck den man da weitergibt und das halten nicht alle aus.

DI: Also durch die enorme Arbeitsbelastung?

OB: Durch die enorme Arbeitsbelastung auch. Die Unsicherheit, ob das überhaupt gelingt. Das kann einen sehr grossen Druck bedeuten. Wenn ich Karriereplanung mache, dann muss es natürlich auch heissen, dass die Leute, die eine Bindung haben, eine solche Karriere mit dem Partner oder der Partnerin besprechen müssen, was alles auf sie zukommt. Dass man das weiss.

DI: Aber diese Phase der Unsicherheit, sagen wir, nach dem Doktorat oder nach der Habilitation, ob es dann klappt mit einer Professur oder was man dann macht, wenn es nicht klappt, die lässt sich wahrscheinlich nicht ganz verhindern. Das liegt irgendwie fast in der Natur des Systems, dass es viel mehr Nachfrage als dann feste Stellen gibt. Und was passiert mit denen, die keine bekommen?

OB: Das kann dann tragisch enden. Das kennen wir aus einigen Fällen. Ich meine aber, es gibt einfach nicht für alles eine Versicherung. Man muss auch wissen, dass es ein mit Risiko behafteter Weg ist, aber man wird eher Professor, wenn man auch zur Mobilität bereit ist. Man wird eher Professor als man Bundesrat wird oder Spitzenmanager unter Novartis oder so. Das ist, glaube ich, noch dorniger. Nur hier bei uns haben wir einfach eine Struktur der Universitäten, die absolut kopflastig ist, das heisst, Deutschland baut das jetzt um, in Amerika ist das schon lange so. Wir haben sehr viele Ordinarien, wir haben eine Struktur der umgekehrten Pyramide. Und da muss man sich schon fragen, ob das vernünftig ist oder ob man nicht, sagen wir mal, einen Institutschef oder eine Institutschefin braucht, vielleicht eine Doppelführung, wie an der Hertiziana oder am Kunsthistorischen Institut in Florenz und danach geordnete Professuren, die selbstständig lehren und die eine befriedigende Tätigkeit machen können, also die nicht nur Lehre, das finde ich nämlich fatal.

DI: Also die Trennung von Lehre und von Forschung?

OB: Ja, das ist ein Weg, der absolut fatal wäre. Er zeichnet sich in Deutschland leider ab, dass es dort sozusagen die Spitzenpositionen gibt und dann die anderen, die die Lehre machen und das ist der Untergang der Universität. Dann ist sie einfach ein Gymnasium.

Universitäre
Strukturen

<p>DI: Ein Gymnasium oder ein Forschungsinstitut.</p> <p>OB: Oder ein Forschungsinstitut. Das finde ich fatal. Aber es müsste nicht sein, dass man einfach mit dieser umgekehrten Pyramide hier lebt. Das würde Möglichkeiten eröffnen, wenn man habilitiert hat und eine Professur hat, aber eben nicht eine Spitzenprofessur. Dann könnten wir vielleicht verhindern, dass Leute sich habilitieren und dann irgendwie scheitern und stranden.</p> <p>DI: Das wäre dann ja auch eine Möglichkeit der Verbesserung des Bolognasystems, wie man es in England hat, wo es dann einfach auch eine bessere Betreuung der Studenten gibt und eine Entlastung der Professoren, die dann nicht 200 Arbeiten korrigieren müssen.</p> <p>OB: 200? Was meinen Sie da? Seminararbeiten oder Semesterarbeiten?</p> <p>DI: Nach der Vorlesung.</p> <p>OB: Na, da sind die Professoren selber Schuld. Nach der Vorlesung?</p> <p>DI: Vorlesungen werden ja auch geprüft.</p> <p>OB: Ja, ich weiss nicht, ob ich das das letzte Mal schon gesagt habe, aber Bologna liess eine gewisse Freiheit und ich habe als Dekan damals versucht, den Kollegen zu sagen: So könnten wir es machen, aber auch in unserer Fakultät in Bern gab es Leute, die das eben anders machen wollten und sagten: Alle Lehrveranstaltungen müssen geprüft werden. Und jetzt haben die das in ihren Studienplänen festgeschrieben: Vorlesungen werden geprüft. In meinem Institut haben meine Kollegen meinen Rat angenommen. Und ich habe gesagt: So einen Blödsinn machen wir nicht, wir prüfen Module. Ein Modul heisst eine Vorlesung, ein Seminar oder ein Proseminar, ein Tutorat und die Prüfung heisst: Seminararbeit. Und andere Kollegen wie die von der Germanistik, die sagen: Ich muss jetzt 200 schriftliche Prüfungen korrigieren, das ist doch ein Blödsinn. Warum machen die das? Sie müssen es nicht machen. Das sind die Professoren Schuld, die nicht aufgepasst haben. Die lassen sich was vorschreiben und dann denken sie, die Obrigkeit hat das befohlen, das müssen wir machen. Nein, man muss es nicht mal machen. Man kann das zum Beispiel korrigieren. Man sagt: Gut, da steht irgendwo, dass die Lehrveranstaltungen geprüft werden und dann sagen wir, das ist ein Modul. Und mir macht das nichts aus, wenn man eine Vorlesung über venezianische Malerei macht, ein Seminar über Tizian zu machen und dann die Seminar-</p>	<p>Verbesserungen des Bolognasystems</p>
--	--

arbeiten zu machen oder ein Proseminar über etwas Einfacheres. Das ist doch sinnvoll.

DI: Also das man die Veranstaltungen einfach zusammennimmt?

OB: Alles ein bisschen koordiniert und dann ist die Sache gemacht. Wo ich Probleme sehe, ist im folgenden Punkt: Zum Beispiel war es früher möglich - ich weiss nicht, ob Sie auch mal gekommen sind -, dass Zürcher Studenten nach Bern kamen oder Berner nach Zürich gingen. Man besuchte dann eine Lehrveranstaltung, dann hatten sie irgendein Testat oder einen Schein und fragten dann: Können wir das anrechnen? Das war doch selbstverständlich. Ich habe doch nicht gesagt, wenn ihr zum Stanislaus von Moos geht, dann ist das nichts. Nein, ich habe den Leuten gesagt, wenn ihr euch für Spanien interessiert, der Einzige, der in der Schweiz etwas davon versteht, ist Victor Stoichita, geht zu ihm, macht dort die Vorlesung oder das Seminar. Das war nie ein Problem, aber jetzt ist es ein Problem.

DI: Jetzt ist es eher schwieriger geworden.

OB: Ja, und das ist alles unter dem Vorzeichen der Mobilität und Mobilität, das habe ich aber das letzte Mal schon gesagt, gab es, als man zum Professor ging und sagte: Ich will bei Ihnen doktorieren und der sagte: Ja und dann war die Sache in Ordnung. Und so mit den Vorlesungen. Das haben wir immer so gehandhabt. Oder die Leute sind zum Gottfried Boehm gegangen oder zu anderen und dann habe ich schon, wenn das eine Seminararbeit war, einen Blick darauf geworfen, aber sonst? Das haben alle befürwortet. Jetzt hat man das zerschlagen. Das ist dumm.

DI: Aber das liesse sich wohl schon wieder rückgängig machen.

OB: Ja, man müsste die ganze Zentralverwaltung dieser Punkte zurückbauen und zum einfachen Testatheft zurückkehren, das wir immer beibehalten haben. Und sagen: Wenn der Professor Ursprung hier eine Vorlesung testiert und eine Seminararbeit und das eine gibt drei Punkte und das andere acht Punkte, dann wird das angerechnet, überall. Und am Ende zählt man das zusammen und dann ist die Sache geritzt. Es braucht keine Zentralverwaltung. Das ist eine furchtbare Erschwernis.

DI: Das haben wir auch das letzte Mal schon besprochen. Ja, vielleicht um abzuschliessen. Was sollte bei einer Kunstgeschichtsschreibung, das frage ich jetzt auch im eigenen Interesse, der letzten Jahrzehnte berücksichtigt werden?

OB: Also jetzt verstehe ich die Frage nicht. Was wollen Sie wissen?

DI: Was sind die zentralsten Entwicklungen in der Kunstgeschichte, sagen wir seit 1970?

OB: Also, die Kunstgeschichte wurde einmal ein kritisches und selbstkritisches Fach. Da ist eine Figur hauptsächlich verantwortlich: Das ist der Martin Warnke.

DI: Mit dem Ulmer Verein?

OB: Ja, der den alten Herren, die da so die schöne Panegyrik gemacht haben - nicht alle, aber viele - auf die Finger geklopft und gesagt hat: Hört mal auf die Sprache, die ihr sprecht und schreibt. Er war da die wirklich grosse Figur. Kennen Sie ihn?

DI: Nicht persönlich.

OB: Er ist in Hamburg [*Tagung „Interview. Conversation. Formen und Formen des Künstlergesprächs seit Vasari“ an der Hochschule für bildende Künste (HFBK), Hamburg, 25.-26. Juni 2010*]. Ich stelle Sie vor.

DI: Gerne.

OB: Den muss man einfach kennen. Es geht ihm gesundheitlich nicht gut. Martin Warnke ist Jahrgang 36, aber er kommt wahrscheinlich.

DI: Also das war die Gründung des Ulmer Vereins und die politische Ikonografie und...

OB: Ja, das war der Auftritt am Deutschen Kunsthistorikertag und das war auch für uns, ich war damals im Studium, ein Glockenschlag. Von diesem Moment an war es nicht mehr möglich, Kunstgeschichte naiv zu betreiben. Es hatte einen ganz grossen Nachholbedarf an Reflexion über das Fach, wozu man das Fach betreibt, was man mit dem Fach will, welche Methoden man gebraucht oder welche Methoden gerechtfertigt sind, welche nicht. Das hatte eine grosse Diskussion in den 70er Jahren ausgelöst. Das, glaube ich, ist etwas, von dem man nicht mehr zurückfallen sollte, aber Sie wissen, diese Interessen an methodischer Reflexion die kommen und gehen. Ich glaube, diese Art der Reflexion auf das eigene Fach und das Vorgehen, die Methode, heute nicht mehr so stark wie in den 70er Jahren. Das sollte man, glaube ich, wiederbeleben. Dann muss man schon feststellen, dass das Fach sich enorm ausgeweitet hat und zwar materiell wie auch inter- oder transdisziplinär. Dass man so eine Art enge Kunstgeschichte machen kann und wie man noch in den 50er Jahren Stilgeschichte

Martin Warnke

gemacht hat à la Wölfflin usw. das ist doch verschwunden. Und das ist gut. Die Kontakte mit anderen Fächern, die Interessen, die Fragestellungen, die heute ja vielfältig sind, das, finde ich, macht das Fach interessant. Die Gefahr besteht natürlich, dass man dann ein Zentrum der Fragestellung verliert und das ist, glaube ich, ein wenig die Gefahr von heute. Und, ja, die Sprachkritik oder die Rezeptionskritik, die sollte man immer als beständige Aufgabe betreiben. Es gibt ja heute wieder einen solchen Jargon der Kunstgeschichtsschreibung, auch der populären, der eine Katastrophe ist.

DI: Es gibt verschiedene Jargons. Es gibt diesen politischen Jargon, den psychoanalytischen, den philosophischen usw.

OB: Darauf sollte man achten. Also, wir brauchen wieder einen Martin Warnke. Jetzt auch wieder.

Transkription: Filine Wagner