

Interview mit Marcel Roethlisberger (MR)

Das Interview fand am 7. Mai 2010 im Büro des Lehrstuhls für Moderne und zeitgenössische Kunst des Kunsthistorischen Instituts der Universität Zürich an der Hottingerstrasse statt.

Die Fragen stellten Angela Nyffeler (AN) und Dora Imhof (DI).

<p>Angela Nyffeler: Sie haben mit einem Studium in Jura und Wirtschaft begonnen und erst nach einem Wechsel Kunstgeschichte studiert. Wie kam es zu diesem Wechsel? Gab es prägende Situationen oder Erlebnisse?</p> <p>Marcel Roethlisberger: Kunst hat mich von Anfang an fasziniert. Zu Hause gab es viele Kunstbücher und ich habe schon früh Ausstellungen gesehen, mal in Luzern die Ambrosiana. Das waren Dinge, die mich ganz früh geprägt haben. Auf Familienratschlag oder aus Familientradition habe ich dann mit Jus begonnen. Zwei Jahre später sagte ich mir aber, dass ich besser das machen sollte, was ich am liebsten machen würde. Somit wechselte ich auf Kunstgeschichte, Archäologie und Musikgeschichte. So habe ich in Bern begonnen.</p> <p>AN: Sie kommen in diesem Falle aus einem kunstinteressierten Umfeld?</p> <p>MR: Ja, ich komme aus einem kunstinteressierten Umfeld, aber es gab weder Künstler noch Kunstfachleute. Es lagen einfach immer viele Bücher herum und ich hatte zum Beispiel auch schon in der Schule, im Gegensatz zu den meisten anderen Mitschülern, sehr gerne Zeichenunterricht. Mein Interesse entwickelte sich eigentlich auf eine sehr natürliche Art.</p> <p>AN: Welche Beweggründe hatten Sie, Archäologie und Musikgeschichte in den Nebenfächern zu studieren?</p> <p>MR: Archäologie gehört zur Kunstgeschichte dazu. Ohne das kommt man in der älteren Kunst nicht aus. Musik hat mich schon sehr früh interessiert, was bis heute weitergeht. Ich hätte mich vielleicht auf dieses Fach verlegt, was aber rein beruflich nicht sehr vorteilhaft und günstig gewesen wäre. Kunstgeschichte behagte mir ebenso und auf diese Weise habe ich mich unter den drei Fächern, die man nehmen musste, für Kunstgeschichte entschieden. Ich habe zudem viele Veranstaltungen in Geschichte besucht, in Literatur etwas weniger und in Philosophie gar keine. Das gab es damals in Bern gar nicht. Ich habe mein Studium in Bern angefangen und habe Kunstgeschichte bei Hahnloser studiert.</p>	<p>Familiäre Beziehung zu Kunst</p>
--	---

AN: War Hahnloser ausschlaggebend, dass Sie in Bern studierten?

MR: Nein. Ich bin in Zürich geboren. Meine Familie zog jedoch nach Bern um und so habe dort zu studieren begonnen. Ich habe dort ein Jahr oder eineinhalb Jahre studiert, dann bin ich weggegangen.

AN: Sie waren anschliessend an verschiedenen Universitäten in Köln, Paris, Florenz...

MR: Ja, genau. Man hat mir den guten Ratschlag gegeben, vor allem in den Städten zu studieren, wo es Kunst gibt. In Bern war das zum Beispiel das Historische Museum. Das Berner Gymnasium lag und liegt heute noch gleich neben dem Historischen Museum. Ich bin nach Klassenschluss sehr oft da hingegangen. Besonders gefallen haben mir dort die etwa fünfzig historischen Zimmer aus der alten Schweiz, die dort zu sehen waren. Heute haben sie diese aus praktischen Gründen abgeschlossen und man kann sie nur noch auf Anfrage besuchen. Ich konnte also praktisch auf dem Schulweg ins Historische Museum gehen und in die gleich daneben liegende Kunsthalle. In der Berner Kunsthalle gab es damals enorm viele bedeutende Ausstellungen wie Kandinsky und so weiter. Arnold Rüdinger hat das vor allem gemacht und auch Max Huggler und nachher Franz Meyer. Schon auf dem Schulweg hatte ich also ziemlich viel Kunst. Es war Hahnloser, der mir in Bern geraten hat, herumzuwandern und ich war dann von Jahr zu Jahr anderswo. Das konnte man damals ohne das geringste Problem machen. Man sagt heute, dass die Freizügigkeit der Studierenden durch alle die Bolognaabkommen garantiert sei. Es ist jedoch viel komplizierter geworden. Ich konnte damals einfach sagen, ich gehe nach Köln studieren und habe das getan. Köln war mein erster Aufenthalt. Ich bin wegen namhaften Leuten dorthin gegangen; wie Professor Hans Kauffmann, den ich zuvor in Bern kennengelernt hatte. Er war ein absolut eminenten Mittelalter- und Frührenaissance-Spezialist. Die Kölner Museen waren damals noch nicht vollständig wieder hergestellt. Es war die Nachkriegszeit, als Köln noch ziemlich schlecht beisammen war. Da traf ich Studenten an, die unglaublich motiviert waren und Schlimmeres erlebt haben als in der Schweiz. Man spürte, dass diese bereits ganz jung im Studium ihre berufliche Karriere anstrebten. In Köln war eine ganz andere Atmosphäre als in Bern. An Köln anschliessend bin ich ein Jahr nach Paris an die École des Hautes Études gegangen – zu André Chastel, einem ebenfalls sehr eindrücklichen Mann. Ich erinnere mich beispielsweise an ein Seminar über Kosmographie der Renaissance. Ich habe bestenfalls die Hälfte verstanden, aber die Sache war doch enorm stimulierend. Ich habe zudem einen Jahreskurs für Museologie an der École du Louvre gemacht, wo ich ein Diplom erhielt. Dies war ein rein praktisch ausgerichteter Berufskurs, der enorm gut

Studienbeginn in Bern

Wechsel nach Köln

Ecole du Louvre

<p>gemacht war. Vortragende waren die Konservatoren des Louvre. Dies war ein wichtiges Erlebnis. Wäre ich französischer Staatsbürger gewesen, hätte mir dies den Zugang zu einer Museumsstelle verschafft. Nach Paris war ich ein Jahr in Florenz bei Roberto Longhi, bin jedoch kein Longhianer geworden. Seine Vorlesungen gingen ein bisschen über meinen Kopf hinweg. Ein besonders dedizierter Lehrer war er nicht, aber die Atmosphäre war enorm stimulierend. In all diesen Ländern habe ich gerade so viel, wenn nicht noch mehr, in den Museen gelernt als in den Hörsälen. Das halte ich auch bis jetzt für enorm wichtig. Je mehr man sieht, desto besser. Köln, Paris und Florenz waren wichtige Erlebnisse für mich. Nach Florenz habe ich einen Sommer in Den Haag verbracht. In einem Sommerkurs, der mir offeriert wurde. Dort erhielt ich eine glänzende Einführung in die holländische Kunst für fortgeschrittene Studenten. In Den Haag wurde ich gleich neben dem Institut im Hause von Frits Lugt logiert und kannte somit Frits Lugt sehr gut. Er war ein unglaubliches Arbeitsphänomen. Er hat mich als Mensch enorm beeindruckt. Er hat in Paris das ganze Lugt-Institut aufgebaut und war eine stimulierende Begegnung ohne gleichen. Ich habe dort natürlich auch wieder viel Kunst in den Museen gesehen. Anschließend habe ich in Bern bei Hahnloser abgeschlossen. Ich dachte mir, als Schweizer wäre es vorsichtig, ein Schweizer Doktorat zu haben. Es war Hahnloser, der mich auf mein Dissertationsthema aufmerksam gemacht hat. Er arbeitete damals über Zeichenbücher des Mittelalters, Villard de Honnecourt und so weiter, wodurch er auf die Zeichenbücher von Jacopo Bellini aufmerksam wurde. Dies war dann das Thema, das ich in meiner Dissertation bearbeitet habe, das dann später auch auf Italienisch herauskam. So hatte ich also ein Schweizer Diplom. Nach meiner Dissertation bekam ich ein Angebot, ein Jahr als Postdoctorate student in London am Courtauld Institute of Art, Fellow of the British Council zu verweilen.</p>	<p>Florenz Roberto Longhi</p> <p>Den Haag Frits Lugt</p>
<p>Dora Imhof: Wie erhielten Sie das? Haben Sie sich da beworben?</p> <p>MR: Ich habe mich offiziell beworben, erhielt die Stelle dann aber durch einen direkten persönlichen Kontakt. Ich kannte jemanden von der englischen Botschaft. London war natürlich ebenfalls faszinierend und ein aufschlussreiches Erlebnis. Ich reiste ein Jahr lang in all diesen Schlössern herum. Anthony Blunt, für den ich bis heute eine grosse Verehrung habe, arbeitete damals an seinem Poussinbuch. Er hat mich gefragt, weshalb ich nicht über Claude Lorrain arbeite, was ich dann gemacht habe und das hat dann weitergeführt. Neben Anthony Blunt traf ich dort auch Johannes Wilde, zum Beispiel, ein Renaissancespezialist. Wenn ich zurückdenke, waren für mich der Kontakt mit den Kunstwerken in all diesen Städten und das Beispiel grosser menschlicher Vorbilder und Kenner wirklich massgebend. Ich habe das Gefühl, dass es damals vielleicht mehr so Koryphäen wie Chastel oder Anthony Blunt gab</p>	<p>London Courtauld Institute</p>

als heute.

AN: Sie sind ja sehr weit herumgekommen, heute ist es auch für Studenten sehr wichtig, Praktika zu machen. Haben Sie auch Praktika während Ihres Studiums gemacht?

MR: Nein, nicht eigentlich. Aber wissen Sie, wenn Sie ein Jahr in London in die Auktionen gehen, auch in die kleinen Auktionen, dann kann man das auch ein Praktikum nennen, da lernt man viel, was man im Hörsaal nicht kriegt. Das Courtauld Institute in London hatte und hat ein Labor angeschlossen, dort habe ich aber nicht viel gemacht. Gearbeitet habe ich nie in dieser Zeit. Das machte man nicht so, heute ist das anders.

DI: Haben Sie Blunt am Courtauld Institute of Art kennengelernt? War das einfach als junger Forscher?

MR: Also Blunt war der Direktor des Instituts, hatte Vorlesungen gegeben und hielt Tutorials. Ich habe einmal die Woche mit ihm ein Privatissime gehabt, worauf ich mich die ganze Woche vorbereiten musste.

DI: Wie lief dies ab?

MR: Das war ein Gespräch über den Tisch. Ich versuchte mein Bestes, nicht so ganz dumm dazustehen und berichtete ihm, was ich gemacht hätte. Dieses englische Tutorial-System, das natürlich von Cambridge und von Oxford kommt, ist ein enorm kostspieliges System, das man nur mit einer kleinen Studentenzahl bewerkstelligen kann. Heute geht das nicht mehr. Aber damals waren die Studenten nicht sehr zahlreich. Bei Hahnloser in Bern waren es ein halbes Dutzend Fachstudenten. Und die Beweglichkeit von einem Land zum anderen war fraglos, es hat keinen Hemmschuh, heute ist das sehr kompliziert geworden mit einem Haufen paper work.

AN: Wie war das Geschlechterverhältnis in dieser kleinen Anzahl von Studenten? Heutzutage ist der Frauenanteil an Kunstgeschichtsstudierenden deutlich grösser.

MR: Ich glaube, das war schon damals so. In Italien war das ganz ausgesprochen so, in Deutschland, bei Kauffmann, war es jedoch nicht so. An der École des Hautes Études in Paris waren die Seminarteilnehmer eigentlich nur gelehrte Spezialisten, teils schon in avanciertem Alter.

AN: Professoren in Ihrem Alter sind ausschliesslich Männer. Was hatten Frauen damals für Möglichkeiten?

Anthony Blunt

<p>MR: Da sprechen Sie ein ganz heikles Kapitel an. Es gibt heute sogar in der Schweiz einige Professorinnen. Assistentinnen sind meistens Frauen. So ist es und die Entwicklung geht ganz langsam vor sich. In Italien besetzen die Frauen heutzutage in der Mehrzahl die wichtigen Stellen in Museen. Der Grund dafür liegt bei den miserablen Löhnen, so dass eine vernünftige Person nicht daran denken kann, in dieses Gebiet einzusteigen. Das sind rein materielle Gründe. Es war früher sehr schwierig und ist es heute leider immer noch so. Ich kenne leider aus meinem Bereich in Genf eine ganze Anzahl von vorwiegend begabten und ausgewiesenen Frauen, die in der Schweiz nicht die Stelle gefunden haben, zu der sie befähigt wären. Die Schweiz ist aber natürlich auch sehr klein. Ein Schweizer hat in Frankreich nicht die geringste Chance, in Italien schon gar nicht. Das sind enge Verhältnisse.</p> <p>AN: Sie haben einen Katalog zu Claude Lorrain geschrieben und haben sich sehr stark mit Landschaftsmalerei beschäftigt. Hat Sie dieses Gebiet schon während Ihres Studiums fasziniert, war das schon ein Schwerpunkt?</p> <p>MR: Nein, absolut nicht, dieses Interesse ist durch Anthony Blunt entstanden und durch die englischen Sammlungen. Dadurch, dass Blunt mich auf Claude Lorrain geschoben hat. Damals und heute zum Teil immer noch, war die grosse Mehrzahl von Lorrains Bilder in englischen privaten und öffentlichen Sammlungen. Während dem Studium habe ich mich sehr breit informiert. Von der Antike über die Archäologie, Byzantinistik und so weiter. In Paris habe ich beispielsweise Vorlesungen bei Grabar besucht. Er war ein überragender Mann, der mich sehr fasziniert hatte. Aber ich verstand, dass mir für ein Fachgebiet frühchristliche oder byzantinische Kunst schon nur die Sprachen fehlen würden. Ich verstand sofort, dass dies nicht mein Fachgebiet sein konnte. Mittelalter bei Kauffmann. Damals lag ein sehr grosses Gewicht auf der Renaissance. Zeitgenössische Kunst wurde damals an den Universitäten kaum geboten. In Köln ein bisschen, aber wenig. Ganz im Gegensatz zu heute, wo das Schwergewicht in der Zeit des 21. Jahrhunderts liegt.</p> <p>AN: Die Dissertation über Jacopo Bellini haben Sie bei Hahnloser geschrieben [<i>Studi su Jacopo Bellini, Venedig 1960</i>], haben Sie die Habilitation auch bei Hahnloser geschrieben?</p> <p>MR: Nein, eine Habilitation gab es damals gar nicht. Habe ich nie gemacht, weil es das nicht gab.</p> <p>AN: Wann haben Sie sich entschieden, eine akademische Laufbahn zu machen? War dies zufällig oder haben Sie dies schon während ihres Studiums angestrebt?</p>	<p>Frauen in der Kunstgeschichte</p> <p>Interessen während der Studienzeit</p> <p>Dissertation</p>
--	--

<p>MR: Das war kein Entschluss, sondern reiner Zufall. Es hat sich so gefügt. Ich habe in der Schweiz abgeschlossen und es sah zunächst aus, als ob ich im Historischen Museum in Bern eine Stelle finden würde. Es wäre verfehlt gewesen, eine akademische Karriere anzupfeilen, da dies von viel zu viel verschiedenen Dingen abhängt. Ich erhielt nach dem Jahr in London und durch die Kontakte die ich dort knüpfte, einen Ruf an die Yale University. Dies ging wiederum durch einen persönlichen Kontakt. Ich kannte dort in London John Pope-Hennessy, ein bedeutender Renaissance-Mann. Ich glaube, er war damals Direktor des Victoria and Albert Museum. Er war eben Gastprofessor in Yale gewesen und empfahl mich dorthin und ich erhielt einen Vertrag in der Post. Ich bin dann sechs Jahre Assistent, am Schluss Assistant Professor, in der Yale University gewesen, wodurch ich in die akademische Laufbahn kam. Das war natürlich ein Glücksfall. Yale ist zusammen mit Harvard und Princeton eine vorzügliche Universität. Da kam und kommt in der Graduate School die intellektuelle Elite von Amerika zusammen. Ich gab keine Undergraduate Lectures, aber es war hoch interessant, in den Graduate Seminars zu assistieren. Dort waren Studenten von einem unglaublichen Kaliber. Die Unterschiede von einer zur anderen Universität können in Amerika enorm gross sein und Yale war ausgezeichnet. Das Niveau der Studenten, nur Männer damals, war überragend und viele von denen, die ich dort kannte, sind dann später bedeutende Direktoren und ähnliches geworden. Das war wirklich eine Elite, wie man sie hier in der Schweiz in dem Sinn eigentlich nicht kennt. In Harvard und Princeton war es genau gleich. In Yale, zwischen Boston und Washington, war natürlich auch viel Kunst vorhanden, mit all den Museen in New York, Philadelphia, Baltimore, da sieht man viel. Ich war dort noch nicht verheiratet und hatte mittendrin ein Faculty Apartment. Das war gleich neben der Bibliothek, welche teilweise 24 Stunden am Tag geöffnet hatte. Es hatte überhaupt keine Frauen, da blieb einem nichts anderes übrig als zu arbeiten [<i>lacht</i>]. Nach fünf, sechs Jahren kriegte ich eine Einladung für das Institute for Advanced Study in Princeton, ohne dass ich mich beworben hatte. Das war womöglich noch idealer.</p>	<p>Karriereplanung</p> <p>Yale</p>
<p>DI: Noch zu Yale. Bei wem haben Sie dort assistiert?</p> <p>MR: Das war bei George Kubler, ein bedeutender Mann und bedeutender Theoretiker. Aber auch die anderen Leute, Senior Professors, die ich da traf – Crosby, Seymour und McCoubrey – waren eindruckliche Begegnungen.</p> <p>DI: Wie war die Zusammenarbeit mit Kubler?</p> <p>MR: Vorzüglich. Er hat mich sozusagen unter die Arme genommen. Das war ein sehr schönes Erlebnis und ich war auch sehr frei. Man</p>	<p>George Kubler</p>

hatte wenig zu tun und viel Zeit zum arbeiten. Die Arbeitsumstände waren sehr gut. Man hatte ein Büro und es war eine Assistenz vorhanden, wenn nötig. Es gab eine Bibliothek erster Güte und wenn da was fehlte, konnte man zur Frick Collection oder in die Public Library gehen. Heute ist dies auch schwieriger geworden. Ich sehe, dass die heutigen Assistenten sehr viel arbeiten.

AN: Was haben zwischen 1962 bis 1970 gemacht? Zu dieser Zeit habe ich keine Angaben gefunden, Sie haben dann auch geheiratet in dieser Zeit...

MR: Ich war zwei Jahre in Princeton. Einmal als Fellow, was eigentlich bis heute der Idealfall ist. Da macht man auch Begegnungen ausserhalb des Faches. Ich hatte beispielsweise eine ganze Reihe Kontakte zu den Mathematikern. Die waren alle jung und die Historiker waren alt. Mein Büro war zwei Jahre lang neben Erwin Panofskys. Panofsky war ein sehr gesprächiger Mann, der sehr einsam dort lebte. Ich habe ihn also gut gekannt. Besser kann man es sich nicht wünschen. Dann gab es noch andere Leute wie *[William S.]*Heckscher oder *[Andreas]*Alföldi zum Beispiel, der Althistoriker. Ideal war indem Sinn, dass mir überhaupt nichts vorgeschrieben war. Es gab keinen Unterricht. Ich war hundert Prozent frei. Das Institute hatte zwar keine Kunstgeschichtsbibliothek, aber die Universität, die gleich nebenan liegt, hatte eine sehr schöne Bibliothek. Dort habe ich gearbeitet. Dann musste ich ein Jahr ausserhalb der USA weilen, weil ich Amerikaner werden wollte. Das war so eine legale Vorschrift. Ich war ein Jahr in Toronto, ein Jahr beim Schweizerischen Nationalfonds und habe dann eine italienische Studienkollegin geheiratet. Danach bin ich nach Amerika zurückgekehrt, an die University of California in Los Angeles *[UCLA]*, und wurde Amerikaner. Das war wiederum ein Idealfall, denn ich kriegte eine Einladung. Ich muss sagen, dass ich sehr viel Glück gehabt habe. Ich habe mich nie für eine Stelle bewerben müssen. Das kam alles durch persönliche Bekanntschaften. An der UCLA war die Atmosphäre anders als in Yale oder Princeton. Das Klima ist natürlich wichtig dort. Wir hatten dort auch bereits kleine Kinder. Ich sah recht bald, dass ich, wenn ich lange dort bleiben würde, bald nur noch Tennisspielen und Schwimmen würde, wie ich das bei gewissen Kollegen feststellen konnte. Es ist einfach so angenehm dort, dass es viel weniger darauf ankommt, ob eine Zeichnung von 1570 oder 1571 ist... Ich war dort ungefähr sechs Jahre, bis ungefähr 1970. Es war sehr schön. Ich hatte auch gute Kollegen wie Carlo Pedretti, ein Renaissancespezialist, Leonardospezialist. Auch an der UCLA waren die Studenten vorzüglich. Die riesige University of California hatte zwei Schwerpunkte und zwar Los Angeles und Berkeley. Alle Hauptfachstudenten kamen an diesen beiden Orten zusammen. Es gab deshalb in einem gewissen Sinn in diesem Gebiet auch eine geistige Elite der

Princeton

UCLA

<p>Studenten. Es waren unter den Studenten auch viele Frauen. Zudem konnte man auch in Los Angeles viel Kunst sehen. Da gab es zum Beispiel das Norton Simon Museum, das Huntington Museum oder das Getty Museum mit einer vorzüglichen Bibliothek, die heute noch besser ist als damals. Das waren günstige Umstände. An einem gewissen Punkt 1970 erhielt ich aus heiterem Himmel eine Berufung nach Genf. Ich kannte Genf bisher nur durch einen Museumsbesuch. Wir gingen dann aufs Geratewohl für ein Jahr dorthin und die Kinder mussten bald in die Schule. Schulen in Amerika sind ein gewisses Problem. Nach einem Jahr fanden wir es in Genf sehr angenehm und sind dann geblieben.</p> <p>DI: Sie waren 1970 nach den Studentenunruhen in Los Angeles...</p> <p>MR: Ja, das hat in Berkeley grosse Wellen geschlagen und an der UCLA überhaupt nicht. Ich habe überhaupt nichts davon gespürt. Das war ausschliesslich auf Berkeley limitiert. Unruhen, Krawall gab es überhaupt nicht.</p> <p>AN: Sie sind dann nach dem Umzug nach Genf und dort geblieben.</p> <p>MR: Also zuerst war es nur eine Art Provisorium und wir wussten nicht, dass wir dort bleiben würden. Es hat uns jedoch sehr gefallen und die Kinder haben Fuss gefasst, so blieben wir in Genf. Ich dachte mir, dass wir später mal nach Italien umziehen würden. Das haben wir jedoch nicht gemacht und ich bin noch immer in Genf. Meine längste Zeit habe ich in Genf gearbeitet. Ich habe immer nur an Universitäten gearbeitet und hatte nie eine andere Stelle. Ich habe dies nicht von Anfang an so geplant, sondern es ergab sich einfach. Es war mir auch sehr angenehm auf diese Weise.</p> <p>AN: Sie konnten das Kunsthistorische Institut in Genf über eine längere Zeit beobachten. Wie hat sich dieses im Laufe der Zeit verändert, die Grösse, die Lehrstühle?</p> <p>MR: Genf war anfangs eher klein. Ich glaube, es hatte damals nur zwei Ordinarien. Ich war der Nachfolger von Lemarie, ein Franzose, der an die Akademie nach Rom berufen wurde und ein Mittelalter-spezialist. Über die Jahre hat sich das Institut sehr vergrössert wie überall. Es hat nun vier Lehrstühle und eine ganze Reihe von Assistenten. In Genf musste man damals für ein Lizenziat drei Fächer belegen – ein Hauptfach und zwei Nebenfächer, ich weiss nicht, ob das so anders ist als in Zürich. Alle Jahre wurden generelle Vorlesungen geboten, die von allen besucht wurden. Zum grossen Teil auch von Nicht-Fachstudenten. Die Seminare hingegen waren vor allem für die Fachstudenten bestimmt. Es gab natürlich grosse Unterschiede im Interesse. Die Obligation von drei Fächern wurde von vielen als etwas Schwerfälliges gesehen. Man hätte sich lieber</p>	<p>Genf</p> <p>Aufbau des Seminars in Genf</p>
---	--

von vornherein auf Literatur oder sonst ein Fach konzentriert. Diese Obligation von drei Fächern bestand aber in Hinblick auf eventuelle Lehrstellen in Gymnasien, so dass viele Studenten keine Fachstudenten waren und sind. Die Fachstudenten waren auch ziemlich zahlreich und es gab sehr viele Ausländer - und Ausländerinnen und die Frauen waren in grosser Mehrzahl. Genf wird von Frankreich und vom Tessin her sehr oft besucht. Ich glaube, die ausländischen Studenten waren in der Mehrzahl, auch bei den Lehrenden.

AN: Was waren Ihre Schwerpunkte in der Lehre in Genf und was war Ihr Ziel der Lehre?

MR: Ich habe einerseits generelle Vorlesungen auf einem breiten Feld gehalten, was immer historische Übersichtsvorlesungen waren. Zum Beispiel italienische Malerei des 15. Jahrhunderts, Caravaggismus, deutsche Architektur des 18. Jahrhundert – Architektur gehörte auch dazu. Also auf einem sehr breiten Feld. Ich stelle fest, dass die heutigen Absolventen weniger breite Kenntnisse besitzen als früher. Ich hatte bei diesen Übersichtsvorlesungen nicht die geringste Absicht als Fachmann zum Beispiel der deutschen Architektur des 18. Jahrhunderts zu gelten. Für eine Einführungsvorlesung gings doch. Ich bin viel herumgereist, um die Dinge zu sehen. Zudem gab ich Seminare. Diese waren viel stärker auf ein Thema orientiert – auf einen Künstler, ein Themenkreis oder ein Themenproblem in der Spanne von 1500 bis 1800.

AN: Waren solche Überblicksvorlesungen damals an Universitäten allgemein verbreitet?

MR: Das kann ich nicht beantworten, da ich nicht weiss, wie es an anderen Schweizer Universitäten war. Ich war jedoch von Amerika daraufhin vorbereitet. Ich habe in Amerika einige Vorlesungen gemacht, auch zum Beispiel über Picasso an der Yale University. Die amerikanischen Studenten brauchen mehr als die europäischen eine Basiseinführung in Dinge, die sie überhaupt nicht kennen. Hier in der Schweiz hat jeder Student immerhin einige Kathedralen gesehen und es ist eine grössere Vorahnung der Geschichte vorhanden. Ich höre, dass es diese Einführungsvorlesungen in Genf auch jetzt noch gibt.

AN: Es gibt noch einige wenige.

MR: Ja, und das Schwergewicht liegt heute in der zeitgenössischen Kunst.

AN: Wie bedeutend war für Sie als Professor die Nachwuchsförderung?

Lehre in Genf

Museum, sofern das Praktikum interessant ist. Zudem empfehle ich, möglichst breit zu studieren. Es ist immer von Nutzen, wenn man ein breites Wissen hat. Auch wenn man sich mit moderner Kunst beschäftigt, schadet es nichts vom Mittelalter und der Antike etwas gehört zu haben. Heutzutage ist dies schwieriger. Man braucht ja an vielen Orten nicht mal mehr Latein, auch für ein Studium der klassischen Kunstgeschichte. Heute hat sich alles sehr theoretisiert. Man ist im Studium nicht mehr grundsätzlich objektbezogen. In der zeitgenössischen Kunst geht es zum grossen Teil um Kunsttheorie, Psychologie, Psychiatrie, Neurologie und so weiter. Das ist alles faszinierend. Wenn man jedoch darin kompetent sein will, bedingt dies eine unglaubliche Kenntnis auf diesen Gebieten und es ist vielleicht nicht sehr objektbezogen oder berufsausgebildet. Was tut man mit einem Studium, in dem man gelernt hat, mit scharfem Witz theoretische Probleme zu lösen? Man steht dann plötzlich vor einem Bild und weiss nichts damit anzufangen. Heute gibt es zudem auch andere Wege zur Kunst, die es noch nicht gegeben hatte, als ich studierte. Die Fachhochschulen beispielsweise geben interessante Wege zur Kunst. Ich habe ein bisschen Einblick in die Fachlehrgänge bei den Schulen von Christie's und Sotheby's gehabt. Dort gibt es fachbezogene Lehrgänge, durch welche die Leute dann eine Stelle bei Sotheby's kriegen. In diesen Lehrgängen lernt man das Objekt kennen und theoretisiert nicht. Es wird auch geschrieben, denn Kataloge müssen auch bei Sotheby's geschrieben werden. Aber das Kunstobjekt steht im Vordergrund und die Spekulation ein bisschen weiter zurück. Ich habe mir manchmal gedacht, dass man an einem derartigen Kurs mindestens so viel über Kunst lernt wie an der Universität, wenn nicht mehr. Natürlich ist dies berufsbezogen. In unserem Fach gibt es schliesslich Stellen in Museen, auf dem Kunstmarkt, in Galerien, in der Edition. Dort ist das Kunstwerk wichtiger als reine Theorien. Wenn man sich heutzutage, wie dies teilweise geschieht, ganz einseitig auf zeitgenössische Kunsttheorie beschränkt, öffnet man sich nicht alle Türen – auch in beruflicher Hinsicht. Und das Studium muss schliesslich zu etwas gut sein. Man kann nicht nur von einer hypothetischen Universitätskarriere ausgehen. Mein Rat würde jedenfalls sein: So breit wie möglich studieren, so viel sehen wie möglich und sich auch mit Kunstwerken selbst und nicht nur mit reiner Psychologie befassen.

AN: Jetzt möchte ich nochmals einen Sprung zurück machen. Sie waren auch an mehreren Orten als Gastprofessor tätig und waren beispielsweise im Center for Advanced Study in der National Gallery of Art in Washington als leitender Wissenschaftler tätig. Womit haben Sie sich da beschäftigt?

MR: Ja, genau. Ich kriegt eine Offerte, an die CASVA an der National Gallery zu gehen und war dort für ein Semester. Zudem

Breite
Perspektive

<p>MR: Ja, genau. Währenddessen er auch Direktor des Musée de Grenoble war. Er war mehr ein Museumsmann. Er hat nicht enorm viel geschrieben, war aber ein sehr beeindruckender Mann, den ich sehr geschätzt habe. Er ist vor ein paar Jahren verstorben.</p> <p>AN: Ich käme jetzt schon zu meiner letzten Frage...</p> <p>DI: Vielleicht noch die Digitalisierung: Die Urszene der Kunstlehre ist ja die Diaprojektion. In den letzten Jahren fand mit der Digitalisierung eine grosse Veränderung statt...</p> <p>MR: Ja, total. Über viele Jahre hat sich der Lehrbetrieb selbst - also Vorlesungen mit Dias - eigentlich nicht sehr verändert. Es gab auch keinen grossen Unterschied zwischen den USA und der Schweiz, wodurch man sich in Amerika sofort problemlos einleben konnte. Eine Universität wie Yale und deren Lehrbetrieb ist nicht viel anders als hier. Es gab Diavorlesungen und Übungen mit Büchern und Dias. Also nicht mehr mit Originalgrafiken, wie Jacob Burckhardt das machte. Ich habe da selber wenig mitgemacht. Ich habe das Gefühl, dass sich diese Dinge heute sehr rasch verändern. Ich habe den Eindruck, dass dies mit der immer stärkeren Gewichtung der zeitgenössischen Kunst im Studiengang zusammenhängt.</p> <p>DI: Die alte Schule der Kenner, der Connaisseurs, die Sie noch kannten, gibt es jetzt weniger.</p> <p>MR: Ja. Nur braucht man das in den Museen, vom Kunsthandel gar nicht zu sprechen, da geht's um gar nichts anderes als um Kennerschaft.</p> <p>DI: Das lernt man dann eher in den Auktionshäusern, an der Uni sind es eher die historischen Zusammenhänge und die theoretische Reflexion.</p> <p>MR: Genau, aber das Objekt kann man eigentlich nur sur la table kennenlernen und es fragt sich, ob man das in einer Vorlesung oder einer Übung bieten kann. Dann kommt man auf die alte englische Form der Humanities zurück, Geschichte etc. und dann in der ersten Berufsstelle die Spezialisierung auf was es immer sein mag, Zeichnung, Grafik etc. Aber eine breite Ausbildung schadet nicht, ich bin ein bisschen beunruhigt, wenn manche Leute denken, die Kunst beginnt am Ende des Zweiten Weltkriegs und vorher gabs nicht viel und das braucht man auch nicht zu kennen. Aber es geht alles in die historische Tiefe, auch wenn ein Bruch beansprucht wird.</p> <p>DI: Bei Ihnen sind die Sprachen zentral, dass Sie sich so mühelos bewegen konnten zwischen Deutsch- und Westschweiz und den</p>	<p>Digitalisierung</p>
---	------------------------

USA und Italien.

MR: In der Schweiz ist das eigentlich selbstverständlich. Aber in einer Übung in Genf versucht man nicht, einen deutschen Buchtitel zu nennen. Das fällt sofort ins Wasser, kein Mensch kann dort Deutsch. Und noch schlimmer: Sie können nicht mal mehr die gotische deutsche Schrift lesen.

AN: Wir haben über ihren beruflichen Werdegang gesprochen. Sie sind weit herumgekommen und haben sehr viele interessante Personen kennengelernt und Lehraufträge gehabt. Gibt es dennoch etwas, was Sie rückblickend anders machen würden?

MR: Wir haben ja jetzt nur von mir selbst und meiner Karriere gesprochen, normalerweise tue ich das nicht... Nein, ich kann nur sagen, dass ich enorm Glück gehabt habe. Es fiel mir immer alles geradewegs zu. Das ist nicht selbstverständlich. Ich bedaure nichts und habe nicht das Gefühl, dass ich irgendwo in einer beruflichen Entscheidung einen Fehlschritt gemacht hätte. Man hat als Universitätsperson natürlich ein riesiges Privileg - die Zeit. In den Museen sind sie immer in einem Teamwork eingespannt, was stimulierend, aber auch hemmend sein kann. Wenn man will, kann man an der Universität total im Alleingang arbeiten. Das war wesentlich mein Fall. Ich habe nur ein Buch mit Mme Renée Loche gemacht, was eine ideale Zusammenarbeit war. Sonst arbeite ich alleine, ohne Sekretariat und ohne alles drum und dran. Alleine geht es schneller. An der Universität UCLA wurde die Verwaltung immer etwas schwerer. Dort gab es weiss Gott wie viele Komitees. Amerikanische Universitäten sind bestenfalls sehr gut organisiert und das nimmt Zeit. Genf war und ist immer noch total unterorganisiert. Jeder macht, was er will und man hat Vertrauen, dass jeder einigermaßen weiss, was er will und macht. Dadurch hat man eine extreme Freiheit. Ich glaube, an anderen Universitäten in der Schweiz ist es nicht ganz so. Durch Bologna ist auch in Genf ein bisschen mehr Struktur in die Dinge gekommen. Ich hatte wirklich ein sehr grosses Glück alleine arbeiten zu können und ich hoffe, dass ich durch meine Publikationen diesem Vorzug gerecht werden konnte.

AN: Sie haben das Bolognasystem nicht mehr selber erlebt.

MR: Ja genau. Ich habe aber dennoch viel mitbekommen.

AN: Wie beurteilen sie dieses?

MR: Bis das eingelebt ist, gibt es natürlich Schwerfälligkeiten. Ich kann mich jedoch nicht kompetent darüber äussern. Ich weiss zu wenig. Dass man durch dieses System als Studierende wie auch als

Arbeiten an der
Universität

Lehrkraft nicht unbedingt freizügiger herumwandern kann, scheint schon so zu sein. Aber die grosse Anzahl an Studierenden bedingt eine stärkere Organisation. Ich hatte in meinem Leben Glück in Umständen zu sein, wo dies alles handlicher und praktischer war.

AN: Haben Sie auch ausseruniversitäre Tätigkeiten gemacht, wie beispielsweise eine Ausstellung kuratiert?

MR: Nicht viel. Ich habe zwei Ausstellungen für Japan gemacht, die ich praktisch im Alleingang organisiert habe. Zudem habe ich durch Katalogbeiträge oder Ratschläge an vielen Ausstellungen mitgewirkt. Aber von A bis Z habe ich nur zwei Ausstellungen in Japan gemacht. Eine war über Claude Lorrain, die andere über Schweizer Kunst. Das war hochinteressant. Daneben werde ich ständig vom Kunstmarkt angefragt. Das ist aber eigentlich keine Zusammenarbeit. Für jedes Bild wird der entsprechende Fachmann angesprochen. Ich habe leider keine engen Beziehungen zu lebenden Künstlern. Das hat sich so ergeben, da ich auch nicht über zeitgenössische Kunst arbeite. Ich schau mir aber an, was ich kann, bin jedoch vorsichtig, nicht darüber zu schreiben. Ich würde sagen, dass mir der Zugang zu zeitgenössischen Künstlern etwas fehlt, denn ich fände das schon eine interessante Sache. Diesen Zugang kriegt man natürlich im Handel und im Museum. An der Uni wird man natürlich in gewisse nationale oder internationale Beziehungen eingefügt, in Amerika habe ich das sehr viel gemacht, hier etwas weniger.

DI: Sie haben sehr viele wichtige Figuren, eminente Kunsthistoriker, kennengelernt. Sie haben beispielsweise Kubler und Panofsky erwähnt. Mit Panofsky hatten Sie ein Büro Tür an Tür. Wie verlief da der Austausch? Oder worüber haben Sie mit ihm gesprochen, wissenschaftliche Themen?

MR: Er war ein sehr gesprächiger Mann.

DI: Wie alt war er da?

MR: Er war bereits emeritiert. Er hatte eine schöne armenische Sekretärin, der damals er sein *Early Netherlandish Painting* diktieren liess. Jeden Morgen ein Stück und seine Sekretärin sagte mir sein Diktat sei druckreif gewesen. Er war dort am Institut und hatte ein relativ einsames Dasein. Er wurde nicht jeden Tag von vielen Leuten besucht. Gelegentlich gab er eine Vorlesung in New York. Wir sprachen immer nur auf Englisch, er war ein Hamburger. Er lud mich oft nach Hause ein zu seiner Frau Dora. Bei unserer allerersten Begegnung - wenn Sie eine Anekdote wollen - hat er mich total erschlagen. Wie ich dorthin kam, ging ich zu ihm hin und hatte ein Foto in der Hand. Es war eine Fotografie einer Zeichnung von

Panofsky

Claude Lorrain, bei der ich nicht verstand, was dargestellt war. Als er mein Foto sah, habe ich ihn gefragt, ob er zufällig eine Ahnung hätte, was das sei. Er dachte ein bisschen nach und sagte mir dann, ich könnte dies auf Seite 1092 in einer bestimmten Ausgabe von Plutarch nachlesen. Da hatte er tatsächlich Recht. Das erschlägt einen total. Niemand wusste, was das darstellt und er sagte mir, Seite 1092. Später hat er mir gesagt, dass es ein reiner Zufall gewesen sei, da er dies gerade am Abend vorher gelesen hatte. Das war natürlich ein kalkulierter Zufall. Ich glaube, mit zeitgenössischer Kunst hatte er nicht sehr viel zu tun. Er spielte gerne alte Platten von Sängerinnen aus Hamburg ab. Ich habe erst viel später, als die ersten zwei Bände seines Briefwechsels publiziert wurden, mitgekriegt, welche enorme Korrespondenz er mit der ganzen Welt gehabt hatte. Das ist sehr eindrücklich. Jetzt ist es grosse Mode, dass man ihn links und rechts verzerrt. Aber das macht man auch mit Anthony Blunt und so weiter. Das sind Modeerscheinungen.

DI: Und mit Kubler?

MR: Sein Hauptwerk über die Zeit habe ich nie verstanden. Yale war vollständig französisch orientiert. Focillon hatte das Department eigentlich begründet und sowohl Seymour als auch Kubler waren Schüler und stark beeindruckt gewesen von Focillon. Ich kann nicht sagen, dass ich praktisch viel gelernt habe von ihm. Aber als Figur war er doch wichtig. Das zählt viel. Auch wenn es teilweise wie im Fall von Grabar über den Kopf hinweggeht. Es gibt menschliche Begegnungen, jedenfalls in meinem Erlebnis, die viel zählen.

DI: War das bei Grabar aufgrund von der Tiefe seines Wissens?

MR: Ja, genau. Der ältere Grabar, André Grabar der Byzantinist, sprach erstens mal zehn Sprachen. Als Byzantinist muss man natürlich Hebräisch, Aramäisch und Syrisch und alles können. Und er kannte das alles und gab das zum Besten, da er auf diese Weise lebte. Das waren sprudelnde Demonstrationen seines Wissens. In seinen Seminaren sassen sehr fortgeschrittene, teils religiöse Leute. Er hatte kein normales Studentenpublikum. Auch er war als Mensch eindrücklich. In seinem Fach hätte ich jedoch nie etwas Anständiges beitragen können.

DI: Herzlichen Dank für das Gespräch.

Grabar

Transkription: Angela Nyffeler