

Kunstauktionshaus ist es schwer, das zu machen, was sie denken, und nicht, was andere Leute wollen. Das ist, meiner Ansicht nach, ein großes Problem. Ich glaube, oft wird gedacht, daß Kunsthistoriker ganz anders sind als Kunsthändler oder ein Versteigerungshaus. Aber ich glaube, es gibt wirklich sehr viele Parallelen, und wir haben alle dieselben Probleme. Es ist sehr wichtig, daß wir alle probieren, diese sehr starke Kraft in der heutigen Gesellschaft zu nützen, aber auch zu kontrollieren, daß wir nicht unsererseits von diesem Strebe kontrolliert werden.

Skreiner: Dieser Unterscheidungsversuch zwischen Kunsthistoriker und -kritiker ist sehr hilfreich gewesen, aber ich glaube, man sollte das nicht vom Begriff der Betroffenheit abhängig machen. Der Kunsthistoriker ist aus meiner Sicht nur ein Kunsthistoriker, wenn er auch ein Kunstkritiker ist, und der Kunstkritiker kann ohne die Kunstgeschichte, ohne seine Kenntnis der Kunstgeschichte überhaupt nicht arbeiten. Mir erscheint es als ein dringendes Gebot für einen Kunstkritiker — ob Sie ihn nun als Kunstkritiker oder Kunsthistoriker einschätzen, also für den, der sich mit der Kunst beschäftigt —, daß er sich bewußt ist, daß die Kunstgeschichte, die Kunst der Vergangenheiten und der Gegenwart ja nicht etwas abstrakt Statisches ist, sondern daß wir in einem ständigen Prozeß einer Veränderung der geistigen Situation, der eigenen Seheweise, der Problemlagen stehen. Und zwar erscheint es mir als ein dringendes Gebot, hier beide Dinge zu-

sammenzusehen, die Kunst der Vergangenheit nicht aus dem eigenen Angesprochensein, aus der Betroffenheit herauszulösen und in jenes abstrakte Gebilde, sei das nun die Stilentwicklung oder was immer, hineinzuubetten versuchen, sondern von dem Hier und Heute dieser Gegenwart den Blick sich erneuern zu lassen in die Kunst der Zeit und in die der Vergangenheit. So glaube ich, daß diese sauberen Trennungen, diese Versuche der Objektivierung ja auch in der Vergangenheit letztlich insofern gescheitert sind, als sie vielleicht systemimmanent gestimmt haben, aber, wenn wir die kunsthistorische Literatur in diesen Jahrzehnten zurückverfolgen, dann sehen wir ja die ständig auftretenden Einseitigkeiten, die wir vielleicht mit unseren Einseitigkeiten zu ergänzen haben.

Bogner: Meine Damen und Herren, Round-Table-Gespräche haben es oft an sich, daß sie den Anschein erwecken, es wäre eine relative große Harmonie zwischen den Teilnehmern vorhanden. Näher besehen, stecken hinter all den hier geäußerten, individuellen und doch repräsentativen Meinungen sehr große Divergenzen, mit denen wir nicht leben müssen, sondern mit denen wir uns vor allem auseinandersetzen sollten. Die Notwendigkeit, sich mit diesen Fragen auseinanderzusetzen, ist, so hoffe ich, hier vermittelt worden. Danke!

¹ Kunstgeschichte. Eine Einführung, hrsg. von Hans Belting, Heinrich Dilly u.a., Berlin 1985, S.7f.

6. Round-Table-Gespräch

KUNSTGESCHICHTE UND DIE MEDIEN (1990)

Moderator:
Dr. Dieter Bogner

S. 118-131

Teilnehmer:

Haider, Hans, Dr. phil., Ressortleiter des „Spectrums“, Samstagbeilage der „Presse“ und deren Erster Theaterkritiker. Lehrbeauftragter für Soziologie der Literatur an der Universität Wien. Studium der Theaterwissenschaft und Kunstgeschichte an der Universität Wien; seit 1972 Sekretär der Österreichischen Gesellschaft für Literatur; seit 1974 Kulturredakteur, seit 1986 Ressortleiter der Samstagbeilage und seit 1987 Erster Theaterkritiker der „Presse“.

Publikationen (Auswahl)
Verfasser zahlreicher Zeitungsartikel und Rundfunksays sowie Beiträge in Anthologien. Herausgeber des literarischen Werks von Norbert Conrad Kaser; Herausgeber der Anthologie „An mein Kind — Briefe von Vätern“, 1984—1986; Mitherausgeber der Dokumentation „Antisemitismus Tirol 1980“, 1981. Mitarbeit an verschiedenen Ausstellungen.

Rauch, Peter, Dr.iur., Wissenschaftlicher Verleger, Geschäftsführer und Gesellschafter der Böhlau Verlage in Köln und Wien. Lehre bei Harrasowitz in Wiesbaden, ADEVA in Graz, Springer in New York; seit 1987 Geschäftsführer und Gesellschafter der Böhlau Verlage in Köln und Wien.

Schmidt-Wulffen, Stephan, Prof.Dr., Kunstkritiker, Dozent an der Hochschule für bildende Kunst in Hamburg. Studium der Philosophie, Linguistik und Kommunikationsästhetik in München, Köln und Konstanz; Dozent an der Hochschule für bildende Kunst in Hamburg.

Publikationen (Auswahl)
Zahlreiche Aufsätze in Kunstzeitschriften (besonders Kunstforum International) und Katalogen; Spielregeln. Tendenzen der Gegenwartskunst, Köln 1987; Hrsg.: Non plus ultra ? — Kunst

in der Konsumgesellschaft, Kunstforum International, Bd. 103, 1989.

Sterk, Harald, Ressortleiter für bildende Kunst und Architektur in der Kulturredaktion des ORF.

Studium der Theaterwissenschaft und Kunstgeschichte. Freier Mitarbeiter (1962 bis 1964) und Kulturredakteur (1964 bis 1981) der „Arbeiter-Zeitung“. Seit 1982 Ressortleiter für bildende Kunst und Architektur in der Kulturredaktion des ORF.

Publikationen (Auswahl)
Industriekultur in Österreich. 1750—1950, 4 Bände; Bauen in Wien; Fernsehdokumentationen über Otto Wagner, Adolf Loos, Oskar Kokoschka, Fritz Wotruba u.a. sowie über Sachthemen wie Manierismus, Architektur im Nationalsozialismus, Wohnbauarchitektur u.a.m.

Weibel, Peter, Polyartist, o.Prof., Professor an der Hochschule für angewandte Kunst, Wien; Gründungsdirektor des Instituts für Neue Medien, Frankfurt (1989).

Bogner: Kunstgeschichte und die Medien! Auch dieses Thema ist in der von mir bereits am Beginn der vorangegangenen Runde erwähnten „Einführung“ für Kunsthistoriker nicht in dem hier gemeinten Sinn präsent. Hat der Kunsthistoriker, vor allem auch der akademische Kunsthistoriker mit den Medien, die an diesem Tisch vertreten sind, etwas zu tun, viel zu tun, oder drehen wir die Frage um, was haben die Medien mit der Kunstgeschichte zu tun? Die Stellung der Medien im heutigen Kunstbetrieb wird für mich durch eine Textstelle in Peter Weibels Einleitung zu seinem Ausstellungskatalog „Inszenierte Kunstgeschichte“¹ provokant befragt. Er entwickelt dort die Idee, einmal eine Ausstellung zu machen, aufgrund dieser Ausstellung einen Katalog zu produzieren und nach dessen Fertigstellung die Ausstellung verschwinden zu lassen, so daß allein der Katalog die Realität dieser Ausstellung sein würde. Das Vermittlungsmedium, das gedruckte Werk, wäre dann für die Öffentlichkeit die einzige Realität. Die Ausstellung selbst, der Anlaß, existierte für die Öffentlichkeit nicht, wäre nicht real, sondern nur als Erinnerung, als Vorstellung greifbar. Mir erscheint, daß das letzte Heft des „Kunstforum International“ diesen Fall fast exemplarisch illustriert, ohne daß dies beachtet wird. Es handelt sich um das Heft, das anläßlich der letzten ars electronica in Linz quasi als Katalog erschienen ist. Die Teilnahme des Publikums an dieser ars electronica war fast null, verglichen mit der Zahl der Leser der mehr als 12.000 Exemplare, die vertrieben wurden. Inwieweit, läßt sich fragen, sind die Medien die eigentliche Realität dieser Kunst? Inwieweit gewinnen diese Werke erst durch den Druck oder durch die Vermittlung im Fernsehen Realität? Oder handelt es sich um zwei verschiedene Realitätsformen nebeneinander? Die eine Realitätsform ist jene, die wenige Besucher an Ort und Stelle erleben, die andere jene, die die vielen Leser durch die Medien erfahren. Wer viele Kunstzeitschriften liest, erlebt quantitativ viel mehr dieser medialen Realität der Kunst als der, der an der originären Präsentation teilnimmt. Das ist ein

Arbeiten (in Theorie und Praxis) auf den Gebieten: Medienkunst, Mathematik, Musik, Performance, Philosophie, Skulptur, Kulturgeschichte. Professor am Department of Media Study, Direktor des Digital Arts Laboratory, State University of New York, Buffalo.

Publikationen (Auswahl)
Wiener Aktionismus und Film (mit Valie Export), Frankfurt 1970; Studien zur Theorie der Automaten (mit F. Kaltenbeck), München 1974; Erweiterte Fotografie, Secession Wien, Wien 1981; Im Bauch des Biestes. Logokultur, Wien 1987; Jenseits der Erde, Wien 1987; Inszenierte Kunstgeschichte. Katalog zur Ausstellung im Museum für angewandte Kunst, Wien 1988.

(Die Angaben zu den Funktionen der Podiumsdiskutanten gelten für den Zeitpunkt der Tagung.)

Verhältnis, über das sich jeder von uns Rechenschaft ablegen sollte. Die Frage, die ich als erste diskutieren möchte, ist die Problematik dieser durch die Medien geschaffenen Realität. Vorerst aber ersuche ich, die Teilnehmer zur Frage ihres Verhältnisses zur Kunstgeschichte, zur akademischen Kunstgeschichte ebenso wie zu jener der Kunstkritiker Stellung zu nehmen.

Haider: Fünf Punkte zu später Stunde: 1.) Noch immer erklimmen die Themen Kunstraub und Kunstfälschung die Spitze des Medieninteresses im Wortfelde Kunst. Wer aus dem akademischen Fach der Kunstgeschichte in die Titelzeilen strebt, muß Fälschungen entdecken oder mit falschen Expertisen decken, muß ihm unvertrautes Kunstgut veruntreuen oder wenigstens durch Schlamperie dessen Schwund begünstigen. 2.) Meistens gelangt die Kunstgeschichte auf die Kulturseiten und in die Kulturjournale, nicht mit ihren allgemeinen Themen, sondern in der Folge eines Ereignisses im Schaubetrieb, im Ausstellungsbetrieb. Dieser Betrieb schlägt den Takt, das Feuilleton hintak nach: Das Hinschauen, das schnelle Hinschauen gelingt jedem immer rascher, dieses verdrängt das Lesen und damit Voraussetzungen komplizierter begrifflichen Denkens. Ein Paradox: Kunst verdrängt Kunstgeschichte. Wir hasten durch die Universalmusen, wissen alles, denken nichts mehr. Die Zahl der Ausstellungsräume wächst stetig. Man darf sich freuen, daß beispielsweise aus Wienerischen Schaustätten Künstlernamen in die Welt gehen, doch auf einem solchen Niveau arbeitet kein einziger Wiener literarischer Verlag. 3.) Die Kunstgeschichte ist ein Sprachfach: Sie ehrt ihre formulierten Helden. Die Schrift oder die Rede von Kunsthistorikern, wie sie nach dem Journalisten zielt, ist vornehmlich eine der Agitation, der Werbung, der politischen Legitimation von Projekten und deren Kosten. In ihren Bücherzimmern zueinander, mit ihren Verlegern und zu ihren Studenten werden sie anders reden, denke ich — hoffentlich —; denn wenn ich Kunstku-

stoden höre, höre ich oft nur Journalisten reden, Lokalpolitiker, Tourismismagnaten. Da lobe ich den behäbigen Ton der alten Volksbildung, die Emphase der Entdecker, die Scham der nach Worten Suchenden. Auch die Sprache kennt Stilformen, auch im Haus der Sprache hängen schiefe Bilder. 4.) Hinsichtlich der Quantität der Kunstvermittlung führt das Fernsehen. Auch dort zerstückeln die verschiedensten Anlässe die Kunstwelt in Atome, sie werden durch Ankündigungssprache zusammengekittet, zu unerträglichen Portionen. Der jeweils erste Satz folgt folgendem Muster: „Der Anblick der Natur beeinflusst seit Menschengedenken Künstler in ihrem oft mühevollen Schaffen“. Der zweite Satz, der Untersatz, holt das Licht der Erkenntnis zurück auf den Platz, für den geworben wird. „In Linz werden Blumenaquarelle der gebürtigen Wienerin Eva Pinsel aus den letzten zwanzig Jahren gezeigt.“ Jedes Ereignis stellt sich ungefähr gleich dar, gleich lang sichtbar, gleich wichtig, in summa gehen alle Maßstäbe verloren, die totale Veranstaltungswerbung endet in Aphasie. 5.) Wer Medienmitarbeiter für seine Zwecke einspannen will, tut das gegen wachsende Konkurrenz, vielleicht wird der werbende Sekundärbereich einmal direkt subventioniert und nicht auf Umwegen, etwa indem aus dem Ausstellungsbudget Katalogartikel aus der Feder eines späteren Berichterstatters bezahlt werden. Die Befindlichkeit eines Medienmitarbeiters darf nie ein letztes Argument sein, dennoch will ich sagen, daß nichts lästiger ist, als wenn hinter einer massen-drucksortenhaft verschickten Werbeschrift auch noch hinterhertelefoniert wird: „Haben Sie unsere Einladung bekommen?“ Und daß ich mich von keinem Kunsthüter besser verwöhnt fühle als von dem, der mich ohne Anlaß einlud, an einem Schließtag stundenlang scheinbar mutterseelenallein durch seine Galerie zu wandern.

Sterk: Ich fühle mich hier nicht als Vertreter des Fernsehens im allgemeinen, sondern des ORF, weil ich keine anderen Erfahrungen habe als die beim ORF. Ich glaube, es ist notwendig, ein bißchen darauf einzugehen, was wir so alles im Bereich der bildenden Kunst und der Kunstgeschichte produzieren. Da gibt es einmal die großen Dokumentationen, 45–60 Minuten, zum Teil selbstgemacht, zum Teil angekauft, das sind etwa zehn Stück im Jahr, Sie mögen selbst beurteilen, ob das viel oder wenig ist. Dann gibt es die kleineren Einheiten, die Magazinbeiträge, von 10–20 Minuten. Da kann man schon etwas weniger genau und weniger sorgfältig vorgehen. Davon gibt es etwa 12–15 Sendungen im Jahr. Dann gibt es die Kurzberichte in den aktuellen Sendungen, im Kulturjournal, aber auch im Lokalfernsehen. Die sind leider manchmal so, wie sie Kollege Haider angesprochen habt. Aber sie sind Gott sei Dank nicht immer so, und das, was er gesagt hat, ist eher die Ausnahme. Dann gibt es die Serien, Sie erinnern sich vielleicht an die „100 Meisterwerke“, die Aufbereitung eines Kunstwerks oder in anderen Fällen eines Künstlers. Jetzt mache ich ein bißchen Eigenreklame. Wir haben zur Zeit etwas in Vorbereitung, das am 26. Oktober 1989 starten wird und sich „Österreichisches Künstler-Le-

xikon“ nennt. Das sind impressionistische 2-Minuten-Portionen, jeweils über einen Künstler. Ich gebe zu, das ist nicht sehr viel, aber doch etwas. Die Beiträge werden dreimal am Tag auf FS1 oder FS2 ausgestrahlt. Dann gibt es noch die „Kunst-Stücke“, die „schwere Kost“, und weil es schwere Kost ist, wird sie von den Programmverantwortlichen natürlich in die Zeit knapp vor oder nach Mitternacht verbannt. Das ist ein ungefährer Überblick über das, was das Fernsehen auf dem Gebiet der Kunst und der Kunstgeschichte in Österreich zur Zeit zu leisten vermag.

Herr Bogner wollte wissen, welches Verhältnis wir zur Kunstgeschichte haben. Ich bin selbst Kunsthistoriker oder habe zumindest Kunstgeschichte studiert. Als Fernsehproduzierender steht man dem Kunsthistoriker in einer Doppelrolle gegenüber. Auf der einen Seite verbreitet man das, was er erarbeitet hat, auf der anderen Seite verdünnt man es, dessen muß man sich völlig bewußt sein. Es ist so ähnlich wie beim Suppenwürfel. Der ist ein Konzentrat: das ist die Arbeit des Kunsthistorikers. Wir werfen ihn ins heiße Wasser des Mediums, und dann wird er verdünnt, aber für eine große Masse hoffentlich genießbar. Wir sind Vermittler, wir wollen redliche Vermittler sein, ich hoffe, wir sind es immer. Wir bieten Hilfsmittel zum Begreifen an, aber durchaus subjektiv.

Es gibt zwei Dinge, an die wir gebunden sind: an das eine halten wir uns, an das andere können wir uns nicht halten. Es gibt den Bildungsauftrag des ORF, das ist eben unsere Teiltätigkeit auf dem Gebiet der bildenden Kunst und der Kunstgeschichte, und es gibt das Objektivitätsgebot, an das wir uns halten sollen, an das wir uns aber nicht halten können, weil es unmöglich ist, objektiv zu sein. Schon die Notwendigkeit, aus zehn Ausstellungseinladungen vier herausgreifen zu müssen, weil die Sendezeit nicht für zehn Ausstellungen reicht, erzeugt Subjektivität. Objektivität ist nicht möglich, das habe ich schon gesagt. Wir können nicht so vorgehen, wie die Kollegen vom Aktuellen Dienst, die Objektivität oder Scheinobjektivität, wenn Sie so wollen, darin dokumentieren, daß sie auf 30 Sekunden Vranitzky 20 Sekunden Riegler und 10 Sekunden Haider folgen lassen. Das ist in der Kunstberichterstattung nicht möglich. Daher gebe ich gerne zu, daß die Kunstberichterstattung sehr subjektiv ist.

Es kommt aber noch etwas anderes dazu: Selbstverständlich ist das, was an Kunst oder Kunstgeschichte – Kunstgeschichte beginnt für mich mit der Fertigstellung eines Werks – im Fernsehen erscheint, nicht mit der Realität dieser Kunst, die gemacht worden ist oder die in einer Ausstellung zu sehen ist, identisch. Es handelt sich um eine zweite Realität, und damit spreche ich die Frage an, die Herr Bogner vorhin gestellt hat. Diese zweite Realität ergibt sich weniger aus der Subjektivität von uns Machern als aus den Eigengesetzlichkeiten des Mediums. Ein Kunstwerk ist räumlich erlebbar, in einer bestimmten räumlichen Situation; wir zwingen es in eine Fläche. Die Kamerabewegung hat eine besondere Eigenart, die Farbe, die Sie im Fernsehen sehen, ist eine Farbe, die auf eine völlig andere Art und Weise zustande kommt als die Farbe

in der Realität: es ist eine Umsetzung, eine zweite Farbe. Durch Schnitt, Musik und durch den Kommentar wird die Wirklichkeit noch mehr in die Ebene einer zweiten Wirklichkeit verschoben. Der einzige Vorzug, den ich für uns in Anspruch nehmen kann, ist – obwohl sich die Dinge in dem Augenblick, in dem sie über den Bildschirm flimmern, sehr stark verändern, daß wir zeigen können, worüber die anderen nur reden oder schreiben.

Ich möchte noch auf einen Satz reagieren, den Herr Skreiner vorhin ausgesprochen hat, nicht weil ich zurückpolemisieren möchte, sondern weil er einen ganz guten Anknüpfungspunkt bietet. Herr Skreiner hat vorhin, ich glaube in seinem kurzen Einleitungsstatement, davon gesprochen, daß der ORF immer nur Hrdlicka zeigt; das stimmt nicht, er zeigt gelegentlich auch Raichner oder Nitsch. Ich will damit sagen, Herr Skreiner hat unrecht, aber er hat selbstverständlich auch recht, denn auch wir krallen uns am Etablierten fest. Das ist nicht so, weil wir nur das Etablierte haben wollen, wir versuchen auch immer wieder, gegenzusteuern. Aber es liegt irgendwo im Zwang dessen, was uns ökonomische und gesellschaftliche Verhältnisse auferlegen, wir werden hauptsächlich zur Berichterstattung über das Etablierte mehr oder weniger gezwungen. Unsere Gegensteuerungsversuche finden zwar statt, aber sie sind relativ bescheiden. Damit möchte ich fürs erste schließen, auf Details werden wir sicher noch zu sprechen kommen.

Schmidt-Wulffen: Merkwürdigerweise gerät man als Journalist in die Situation, die eigene Zunft vehement verteidigen zu müssen. Seit Tagen rätsle ich, was die Kunstgeschichte dazu bringt, zu fragen, warum nicht mehr Kunsthistoriker Journalisten werden. Man fragt sich offensichtlich gar nicht, warum nicht mehr Kunsthistoriker z. B. Köche werden. Man geht offensichtlich davon aus, daß der Journalismus etwas ist, in das man mit zwei/drei Aufbaueminaren schon hineinkommt. Dieser Ansicht möchte ich zunächst einmal vehement widersprechen. Wer von den Kunsthistorikern Journalist werden will, der soll das Handwerk lernen, der soll diesen Beruf lernen, aber das eine hat nichts mit dem anderen zu tun. Nicht jeder Diplomingenieur, der Rennwagen konstruiert, wird auch zwangsläufig gleich Rennfahrer. Von daher sollte man die Dinge erst einmal auseinanderhalten. Zugegeben, die Kunsthistoriker sind die Akademiker, die Journalisten sind wohl eher die Handwerker, die zwar als Denkschulung ein Studium absolviert haben, aber sich nun doch recht pragmatisch über die Runden retten müssen – und das meine ich gar nicht abfällig. Ich nehme das Stichwort von Herrn Stark auf: „Verdünnen“, vor allen Dingen aber „Vermittler“, da ist sicherlich etwas Wahres daran. Wenn ich das in den letzten Tagen richtig verfolgt habe, erwartet man, spätestens wenn es aufs Doktorat zugeht, vom Kunsthistoriker, daß er Neues erfindet. Journalisten sind dazu nicht unbedingt in der Lage, sie sollen auch gar nichts Neues erfinden. Die Kunsthistoriker sind offenbar einer Disziplin unterworfen, einer Disziplin ihres Fachs, und sie qualifizieren sich dadurch, daß sie diese Disziplin einhalten. Der gute Jour-

nalist kultiviert seine Talente, d. h. er muß seine Vermittlung immer wieder neu erfinden. (Ich verkürze hier jetzt ein bißchen.) Ich glaube, daß in dieser etwas groben Gegenüberstellung von Disziplin versus Talent doch ein Punkt steckt, über den man nachdenken könnte. Der Journalist arbeitet viel mehr mit mimetischen Mitteln. Er hat meist nicht viel Platz. Es gibt also den Zwang, auf kleinstem Raum doch noch etwas zu vermitteln, und das geschieht eben durch Inszenierung eines Textes, durch elliptische Mittel, durch Andeutung, durch Metapher, und da sind wir schon wieder beim Handwerk. Was mich interessiert, ist, wie weit kann eigentlich die Kunstgeschichte diese mimetischen Prozesse vernachlässigen? Wie groß ist die wissenschaftskritische Selbstsicherheit innerhalb der Geisteswissenschaft Kunstgeschichte, daß sie sich auf diesen Wissenschaftsbegriff des Sicherns, Erklärens, Beschreibens zurückziehen kann? Wir haben in der Philosophie seit Jahren eine große Verunsicherung. Diese kreist exakt um die Begriffe, die Sie in Ihren Diskussionen immer noch relativ selbstverständlich voraussetzen, und ich frage mich, ob, wenn man diese Begriffe mit Fragezeichen versieht, man dann nicht zwangsläufig in eine größere Nähe zum Werk kommt, ob man nicht auch bedenken sollte, inwiefern andeutende Sprache Erkenntnisinstrument sein könnte.

Rauch: Darf ich gleich mit zwei Punkten auf Herrn Schmidt-Wulffen eingehen: Er meinte, der Journalist müßte nicht Kunsthistoriker sein, er soll sein Handwerk gelernt haben oder so ähnlich. Wenn ich einen Gerichtssaalberichtersteller höre, der nicht Jurist ist, dann werde ich feststellen, daß er entsetzliche Begriffe verwendet, und weder der Jurist wird sich auskennen noch der Laie, der in der Zeitung den Text liest. Ähnlich ist es vielleicht auch beim Kunsthistoriker. Es ist oft schlimm, wenn in diversen österreichischen Tageszeitungen über kunsthistorische Dinge Nichtkunsthistoriker referieren. Es wäre schon sinnvoll, die gemeinsame Sprache zu kultivieren und durch Studium gemeinsame Begriffe zu erarbeiten. Damit komme ich zum Essay. Wenn ich einen Essay schreibe, dann muß ich zunächst einmal die Begrifflichkeit, die Sprachlichkeit erarbeitet haben; dann kann ich vielleicht in der lockeren Art des Essays weiterschreiben, dann wird das Ergebnis interessant. Da gehört viel Mut dazu, und der wird in der Kunstgeschichte noch in großem Maße zu fordern sein.

Zurück zum eigentlichen Kunswissenschaftler, zum Kunsthistoriker in seiner Ausbildung. Wir haben bereits über die neuen Medien gesprochen. Ich komme aus einem uralten Medium, aus dem Druck-/Verlagswesen. Seit Jahrhunderten spielt sich die Forschung, die Wissenschaft, Kunstwissenschaft und jede andere Wissenschaftssparte – insofern sind die Probleme der letzten Tage nicht nur kunsthistorische, sondern Probleme jedes spezialisierten Wissenschaftsfachs – in kleinen Zirkeln ab. Dort schreiben Forscher, Gelehrte, Fachwissenschaftler für Forscher und Fachwissenschaftler. Das Erstaunliche ist, und das hat Herr Dilly gerade in der Pause erzählt, daß 80% aller jemals gelebt habenden Kunsthistoriker jetzt leben. Betracht-

ten Sie die unglaubliche Zahl der Kunsthistoriker und vergleichen Sie damit die sehr kleine Zahl oder unverändert kleine Zahl an verkaufbaren Ergebnissen der Kunstgeschichte. Das streng wissenschaftliche Fachbuch, die kunsthistorische Zeitschrift, ob das Wiener Jahrbuch oder das Grazer oder irgendwelche internationalen, sie haben keine Zuwächse in den Verkaufszahlen. Ganz im Gegenteil! Wir kämpfen mit Fernleihe, wir kämpfen mit Kopieren, wir kämpfen mit allen möglichen Reduktionen in der Auflage, obwohl doch das Potential auch der Wissenschaftler enorm gestiegen ist. Und der kleine Kreis, dieser Elfenbeinturm der Forschung, der ist wahrscheinlich wirklich notwendig und der soll sich auch gar nicht ändern, denn für die Forschungsarbeit ist diese Isolation sicherlich notwendig. Daneben aber, neben dem eigentlich wissenschaftlichen Forschungsbereich ist ein großer gesellschaftlicher Interessenzuwachs an der Kunstgeschichte zu bemerken, und hier wäre es, glaube ich, eine wesentliche Aufgabe des Kunsthistorikers, sich zu fragen, ob er dieser Herausforderung gerecht wird, ob er sich ihr stellen will oder ob er die Deckung des Bedarfs an kunstgeschichtlicher Information, an verständlich gemachter Kunstgeschichte kampflos anderen überlassen will oder ob er als Kunsthistoriker sehr wohl solche Themen aufgreifen, vereinfacht darstellen und ganz bewußt für ein großes Publikum aufbereiten möchte. Vom Verleger her gesehen wäre dies sicherlich die Idealvorstellung. Wir waren immer wieder überzeugt, daß der strenge Wissenschaftler der Befähigteste wäre zu vereinfachen, weil er weiß, was er weglassen kann, was er einfacher formulieren kann, weil er den Background hat, den der Journalist eben nicht hat. Dieser kennt zwar das Handwerk, wie Sie gesagt haben, sehr gut und hat die notwendige Eloquenz, doch fehlen ihm natürlich die fachlichen Grundlagen. Es wäre ja auch schlimm für die Kunstgeschichte, wenn man innerhalb von zwei Monaten ein großes kunstgeschichtliches Gebiet ausreichend erfassen könnte, um ein Buch darüber zu schreiben. Es ist sicherlich der Wunschtraum vieler Verleger, daß der Gelehrte jene Themen, die er gerade im Jahrbuch für Kunstgeschichte beschrieben hat, auch für ein großes Publikum aufgreift.

Noch ganz kurz ein drittes Phänomen, das noch zu diskutieren sein wird: Inwieweit sollten neben diesen traditionellen Formen der Veröffentlichung nicht auch die anderen Medien viel mehr vom Kunsthistoriker aufgegriffen werden? Der Kunsthistoriker müßte einfach in den anderen Medien mit dabei sein, er müßte sich verstärkt bemühen, dort zu Wort zu kommen.

Bogner: Bevor ich Peter Weibel zu sprechen bitte, möchte ich – weil ich glaube, daß er in eine andere Richtung diskutieren wird – zu den Fragen von Herrn Rauch die anderen Teilnehmer sprechen lassen. Es wurde klar definiert, daß es eine Kluft zwischen dem wissenschaftlichen Kunsthistoriker und dem Journalisten gibt, die u.a. auf der Selbstdisziplinierung des Wissenschaftlers beruht, der sich aus der historischen Entwicklung des Faches, aus dem Standesethos des Wissenschaftlers heraus Barrieren geschaffen hat, die

es ihm schwer machen oder gar nicht möglich erscheinen lassen, in journalistischen Bereichen tätig zu sein. Als einen Ausweg hat Herr Rauch auf die Essayform verwiesen. Herr Schmidt-Wulffen hat angedeutet, daß andere als unsere gewohnten methodischen Mittel angewandt werden sollten, z.B. das Andeuten oder das assoziative Darlegen. Er meinte, daß auch dies Vermittlungsmethoden für den wissenschaftlich denkenden Kunsthistoriker wären. Der Essay ist eine Form, die auch Sie, Herr Haider, als Redakteur der Sonntagsbeilage „Spektrum“ der Zeitung „Die Presse“ interessieren müßte.

Haider: Wir kommen zum Problem des deutschen Professors, der, anders als der italienische oder französische Professor, eine gewisse Zeitungsscheu hat. Scheu ist er auch auf anderen Gebieten; etwa wird ein Kunstgeschichteprofessor in deutschen Ländern, und da zähle ich Österreich dazu, auch nie Bürgermeister. Ich habe mich in meinem kleinen Wirkungsbereich immer bemüht, in Kenntnis der Vorbehalte gegenüber meiner Journalisten-Halbbildung – ich bin nämlich nur Nebenfachkunsthistoriker – an Autoritäten zu delegieren, so sie schreiben können. Ich habe auch immer wieder diskrete Hilfestellung angeboten und geleistet, Texte im Sinne des Zeitungssessays zu meliorisieren, und bin einige Male zu schönen Ergebnissen gekommen. Ich persönlich habe wenig Angst davor, daß jemand zu einem Thema, zu dem er eine Ausstellung gemacht hat, nicht auch in der Zeitung etwas Gutes schreiben könnte; weil er sich auf dem Gebiet am besten auskennt. Daß man als Schreiber eines Artikels immer gerade den anderen sucht, den Konkurrenten oder den Feind, das ist eine mir im Geistesleben unwürdig erscheinende Inszenierung, die ich wirklich nicht fördere. Viele österreichische Museumsdirektoren haben ihre Publikationstätigkeit der letzten 10/15 Jahre auf „Fremdenverkehrsbände“ konzentriert. So sind sehr schöne Bücher in einem sehr ordentlichen Verlag erschienen, und diesen Verlag hat dann auch der Staat gekauft. Das ist ein sehr schönes, hieratisch amtlich geschlossenes System, das aufzusprengen niemandem gelingt. Da müßte schon einer, der dort drinnen sitzt, Selbstverzicht üben.

Was die Zugänglichkeit zum Beruf Journalist angeht, möchte ich den Korpsgeist lieber missen. Ich bin im Zweifelsfall für einen freien Zugang zu diesem Beruf, denn würde er reglementiert, wie sähe das aus in Österreich? Da käme man entweder aus der linken oder der rechten Tür in die Redaktionen. Ein Studium schadet nicht, und ich meine, daß der Vorteil eines geistes-, eines kunstwissenschaftlichen Studiums und unter Umständen einzelner Philologien ein nützliches Grundgerüst ist. Es gilt, in einem Fachgebiet einmal vertikal die Geschichte durchzudenken und sich historisch zu orientieren.

Bogner: Ich glaube, da haben Sie Herrn Schmidt-Wulffen falsch verstanden.

Schmidt-Wulffen: Ja natürlich sollte man informiert sein, wenn man in den Journalismus geht. Es scheint mir nur nicht zwangsläufig zu sein, daß jemand, der

Kunstgeschichte studiert hat, besser als Kunstkritiker geeignet ist und nicht z.B. als Literaturkritiker. Umgekehrt kenne ich sehr viele Literaturwissenschaftler, die ganz ausgezeichnete Kunstkritiker sind; ebenso gibt es sehr gute Kunstkritiker, die Kunsthistoriker sind. Das ist vielleicht auch nicht das Problem; zu kritisieren ist nur diese Zwangsläufigkeit. Ich selbst bin Seitensteiger; das bringt eine gewisse journalistische Allroundschulung mit sich. Ich glaube, es ist nicht damit getan, die Universität zu verlassen und dann über Galerieausstellungen zu schreiben, sondern man sollte doch etwas vom Handwerk verstehen. Ich verstehe unter Handwerk, daß man weiß, daß es verschiedene Textsorten gibt, daß man weiß, welche zu welchem Phänomen passen, wie man sich welchem Phänomen nähern kann, daß man gelernt hat, mit Textlängen, mit Sendezeiten umzugehen, daß man eben verstanden hat, wie man einen Gedanken, den man ja vielleicht sogar durch eine Ausstellung hindurch konstruieren kann, auf eine bildhafte Formel bringen kann. Da war der Einwand von Herrn Rauch interessant, der meinte, die Kunsthistoriker sollten mehr im Fernsehen tätig sein. Das Fernsehen ist natürlich viel mehr noch als der gedruckte Text ein Anschauungsmedium, d. h. hier dominiert die Frage, wie gehe ich mit solchen Bildern um.

Etwas ist mir noch wichtig! Hier entsteht der Eindruck, als würden die Kunsthistoriker mit sehr viel Liebe zum Kunstjournalismus und zur Kunstkritik hinüberschauen. Dem ist ja nicht so, sondern die Kunstgeschichte sanktioniert sehr stark all diejenigen, die sich diesen Massenmedien zuwenden. Ich denke z.B. an einen Absolventen der Kunstgeschichte, der nach großem Engagement im Kunstjournalismus endlich Kunstvereinsleiter in einer großen Stadt wird und sich dort sehr verdient macht und nebenbei wunderschöne Monographien in einem sehr bekannten deutschen Magazin schreibt. Nachdem die ersten grauen Haare kommen, und ein progressives kunsthistorisches Institut meint, diesen Kollegen zum Aufpolieren der Kollegenschaft an der Universität zu benötigen, trocknet er als Autor geradezu aus. Wenn er z.B. über Picabia schreibt, meint er, dessen Leidenschaft für Autos nicht mehr erwähnen zu können. Getreu den akademischen Spielregeln beschränkt er sich auf die Werkexegese. Das tut er nicht, weil er nicht plastisch schildern kann – das ist auch nicht der Vorwurf, es gibt ja ganz hervorragende Autoren unter den Kunsthistorikern –, sondern ganz offensichtlich, weil ihm die Kollegenschaft über die Schultern schaut und er Angst hat, sich zu blamieren, wenn er in einer größeren Zeitung nun locker, auch aus der Perspektive einer Biographie, versucht, in ein solches Werk einzuführen. Da sind wir eben bei der Sanktionierung dieser anschaulichen Sprachlichkeit. Ich kann vielleicht viel mehr über Picabia vermitteln unter dem Stichwort 'Auto'. Ich kann mit einem Bild vielleicht viel klarer die Leute in ein Verständnis hineinführen, als wenn ich es herbeierkläre.

Bogner: Eine Zwischenbemerkung: Herr Draxler ist erkrankt, d. h. es fehlt in unserer Runde der akademische

Kunsthistoriker, der in verschiedenen Bereichen, im Journalismus, in der Ausstellungsorganisation und auch in der Forschung tätig ist. Nachdem so viele Kunsthistoriker anwesend sind, hoffe ich, daß jemand zu diesen konkreten Punkten Stellung bezieht.

Gerlach (nimmt an Stelle von Helmut Draxler an der weiteren Diskussion teil): Ich hätte bei diesem Thema, das viel spannender ist als die, die in den letzten Tagen abgehandelt wurden, gehofft, daß da ein Kunsthistoriker aus Wien sitzt, weil das ein Thema ist, das man aus einer ortskundigen Perspektive beschreiben muß. Offenkundig sind die Bedingungen in Wien, in einer Großstadt, ganz andere als in einer Kleinstadt wie Aachen, aus der ich komme. In Aachen gibt es das obige Problem nicht, weil die Tageszeitung überhaupt keinen Spezialisten für den Bereich Kunst hat, sondern sich natürlich einen der Studenten holt und diesen über eine Ausstellung berichten läßt. Und der Institutsdirektor, bei dem dieser Student vielleicht einmal promovieren will, heißt dies selbstverständlich gut.

Bogner: Vor zwanzig Jahren wurde an unserem Wiener Institut eine Aufnahmearbeit, soweit ich mich erinnere, mit der Bemerkung, sie wäre zu journalistisch, abgelehnt. Ich glaube, die Kollegin, der das passierte, ist sogar hier. Das ist eine Haltung, die sich bis heute durchzieht. Es ist genau das Gegenteil von Aachen der Fall; wir in Wien stehen vor dem Problem, daß es scheinbar nicht möglich ist, innerhalb der Wissenschaftsdisziplin Forscher zu sein und gleichzeitig in den Medien, in der Berichterstattung, in der Kritik zu arbeiten. Es ist, worauf in den letzten Tagen immer wieder hingewiesen wurde, in der strengen Hierarchie der Wertungen vielen, die es wollten, unmöglich oder sehr schwer möglich, beide Tätigkeiten zu vereinigen. Sie müssen sich entscheiden, ob sie nun der einen Zunft oder der anderen angehören wollen. Ich halte das für eine schlechte Position im Rahmen unseres Auftrags, das Fachwissen auch zu vermitteln. Das ist sicherlich ein lokales Problem. Herr Schmidt-Wulffen, Sie haben in Ihren uns zugesandten Statements die Frage angerissen, inwieweit man im kunsthistorischen, kunstwissenschaftlichen Bereich durch Assoziation sehr wohl vermitteln kann. Würden Sie diesen Gedanken bitte etwas näher ausführen.

Schmidt-Wulffen: Den Streit, ob etwas noch Forschung ist oder nicht mehr Forschung ist, wird man wohl kaum abstellen können. In der Philosophie – und ich rede immer über die Philosophie, weil ich eben kein Kunsthistoriker bin, sondern Philosophie studiert habe – ist es so, daß die Grabenkämpfe sehr groß sind. Ist die Schreibe eines Derrida² noch Philosophie oder schon Literatur? Aber es ist eine Auseinandersetzung, die für das wissenschaftstheoretische Verständnis der Disziplin seit sehr langer Zeit produktiv ist, weil dadurch Begriffe, wie eben der Wahrheitsbegriff, der Realitätsbegriff, der Intentionalitätsbegriff diskutiert werden, und weil man sich der eigenen Position unsicher wird.

In diesem Zusammenhang fand ich vorhin den Beitrag von Herrn Gerlach sehr wichtig. Es gibt die Kunstkritik,

die gewohnt ist, mit Künstlern umzugehen, die mit dem Risiko umgeht und die auch Spaß hat, sich zu exponieren und Fehler zu machen. In diesem Bereich beginnt ein Wertewandel ganz anderer Art, denn die Künstler selbst arbeiten praktisch an diesen Begriffen; ihre Werke widerlegen gewisse Denkstrukturen, und die Kritiker versuchen davon zu lernen, weil sie sich natürlich auch ihres eigenen begrifflichen Instrumentariums unsicher sind. Ich empfinde das als eine sehr fruchtbare Bewegung, nicht einmal gegen die Kunstgeschichte gerichtet, weil auch sehr viele Kunsthistoriker dabei sind. Aber es ist interessant, daß diese Auseinandersetzung in der zeitgenössischen Kunst eben unter Rückgriff auf die Philosophie ausgetragen wird und nicht unter Rückgriff auf die Kunstgeschichte.

Bogner: Herr Sterk, noch eine Frage zum Begriff des Essays: Ist diese Mittelstufe, also die Umsetzung des wissenschaftlich Erarbeiteten in eine höherwertige Form der Darstellung, wie sie unter dem Begriff Essay gefaßt wird, im Unterschied zur reinen Berichterstattung in Ihrem Medium möglich, in welcher Form und mit welchem Werkzeug?

Sterk: Natürlich ist die essayartige Umsetzung möglich, ich würde sogar so weit gehen — aber das sind dann immer die Einzelfälle —, zu behaupten, daß im Fernsehen auch die Darbietung von selbsterarbeiteter kunsthistorischer Forschung möglich ist. Denn es ist ja nicht ausgeschlossen, daß ein Gestalter einer 45-Minuten-Dokumentation nicht nur an die Halde der Kunstgeschichte herangeht und dort abräumt, sondern es ist denkbar, daß er selbst einmal Dinge, die ihm interessant erscheinen, erforscht und sogar bis zu den Quellen geht. Solche Beispiele gibt es ja. Es sind Ausnahmen, dagegenspricht zugegebenermaßen der Tagesbetrieb, der das nicht zuläßt, aber es sind Dinge, die möglich sind.

Es gibt vielleicht zwei Voraussetzungen, die notwendig sind: Die eine Voraussetzung ist, daß man entsprechend Zeit zur Verfügung hat, Zeit, um etwas darzustellen, aber auch Zeit, um diese Darstellung zu erarbeiten; die andere Voraussetzung ist jene, die Herr Schmidt-Wulffen angerissen hat, die Beherrschung des Handwerks. Man darf nicht vergessen, der Film und das elektronische Video sind ja etwas ganz ähnliches, sie können jemanden, der es kann, zum Versuch einer Art künstlerischer sehhafter Umsetzung reizen, herausfordern; es gibt Beispiele für Fernsehdokumentationen, nicht nur über Kunst und Kunstgeschichte, sondern auch über ähnlich gelagerte Bereiche, die fallweise durchaus in die Nähe einer künstlerischen Produktion zu rücken sind. Es ist jede Zwischenform möglich. Was die Lage manchmal ein bißchen trostlos erscheinen läßt — und ich gebe zu, mir erscheint sie auch vielfach trostlos —, ist, daß wir in so viele Zwänge eingesperrt sind, daß wir soundsovielen Einheiten abliefern müssen, daß wir über soundsovielen Ausstellungen berichten müssen, daß wir soundsoviel Großereignisse wahrnehmen müssen.

Gerlach: Ich würde noch zu dem Punkt Essay und Forschung etwas sagen, und zwar anschließend an

Herrn Schmidt-Wulffen. Ich glaube, es ist doch ein fundamentaler Unterschied, ob man einen journalistischen Bericht, also einen für den unmittelbaren Umsatz, d. h. also über das Tagesereignis, oder über das gerade vergangene Ereignis einen Essay in einer Tageszeitung oder auch in einem Monats- oder Vierteljahresfachblatt schreibt oder ob man Forschung macht. Gehen wir einmal ein bißchen zurück an den Punkt, wo die Tageszeitung anfängt, Kunstkritik zu bringen, in die Mitte des 19. Jahrhunderts etwa. Es wird der Zeitungsbericht der damaligen Zeit in der heutigen Erforschung der Kunst des 19. Jahrhunderts als Dokument, als Dokument einer zeitgenössischen Äußerung benutzt, wie z. B. das Tagebuch eines Zeitzeugen, er wird also als Zeitzeugenschaft herangezogen. Die Zeitzeugenschaft selber ist aber keine Forschung, sondern Exemplifikation. Wenn Sie z. B. als Philosoph sagen, Sie sind mit der Problematik einer bestimmten tradierten Begrifflichkeit in der Philosophie vertraut, dann kann das, was Sie journalistisch machen, nur die Exemplifikation dieses Zweifels sein, nicht aber eine distanziert kontrollierte, rationale Argumentation über das Problem. Sie können es exemplifizieren, das ist aber etwas anderes, das ist das, was wir Zeitzeugenschaft nennen. Diese ist wiederum der Gegenstand der Kunstgeschichte als Material für Forschung. Insofern haben wir es durchaus mit dem Kunstjournalismus zu tun, den wir als Zeitzeugen benötigen. Das meinte ich vorhin mit dem Einlassen des Engagierten, mit dem Position- und Parteiergreifen und dem Betroffensein, das ist Zeitzeugenschaft, das ist nicht Forschung — diese Dinge müssen wir wohl auseinanderhalten!

N.N.: Ich habe eine gezielte Frage an Herrn Sterk. Er hat gemeint, er sei hier in seiner Funktion als Vertreter des ORF, er hat aber nur einen Teilbereich angesprochen, jenen des Fernsehens. Es erhebt sich die Frage, wie der Rundfunk über Kunst berichtet. Herr Sterk hat uns, dem Auditorium, die Möglichkeit belassen, zu beurteilen, wo wir finden, daß der Bildungsauftrag erfüllt sei oder nicht, ob es ausreichend sei, wie und wieviel berichtet wird. Ich möchte ihn fragen, wie er das persönlich sieht.

Sterk: Zum Rundfunk kann ich überhaupt nichts sagen, weil ich nicht für den Hörfunk arbeite, und aus Zeitgründen kaum Radio, ausgenommen die politischen Journale, höre. Ich habe keine Meinung dazu, aus Nichtwissen. Aber die Kollegin Grundmann ist hier, sie hat das jahrelang gemacht, vielleicht kann sie anschließend in der Diskussion ein paar Worte darüber verlieren. Zum Fernsehen, wenn Sie mich so offen herausfordern, sage ich Ihnen eine ganz einfache Antwort: Sicherlich gibt es dort zuwenig Kunstanteil, aber „zuwenig“, das sagen auch die Kollegen aus den anderen Fachbereichen.

Weibel: Was die Kollegen vorhin geschildert haben, scheint mir die klassische Funktion der Kunstgeschichtsschreibung darzustellen, aber gleichzeitig die bürgerliche Illusion über ihre eigene Tätigkeit zu beschreiben. Man hat hier gezeigt, wie quasi der Journalist, der Kritiker die Funktion hat, etwas zu speichern

und zu vermitteln. Wenn eine Ausstellung stattfindet, wird sie durch das Massenmedium weiterverbreitet bekannt gemacht und gleichzeitig auch gespeichert. Die Frage ist aber nur, wofür gespeichert. Quasi für die Geschichte? Das ist die klassische Funktion der Medien. Ich muß hier betonen, daß wir immer unterscheiden müssen zwischen den Massenmedien und den technischen Medien, als Technik selbst, als Wesen der Technik. In diesen beiden Funktionen haben Medien gegenüber der Kunst immer eine Art dienende Funktion gehabt.

Hier beginnt aber schon ein bißchen die bürgerliche Täuschung, denn die Geschichtsschreibung in den Medien liefert einen großen anonymen Text, den ich einen sozialen Text nennen würde, der von einer Relevanzhierarchie geprägt ist. Es ist für die Aufnahme in die Kunstgeschichte eine Kritik in der AZ nicht so wichtig, leider, wie z. B. ein Buch im Böhlauverlag. Es gibt diese Stufen der Hierarchien, die bestimmen, was der Wert einer Tageszeitung, was der Wert eines kunsthistorischen Essays ist.

Medien haben aber nicht nur eine dienende Funktion, sowohl auf dem technischen als auch auf dem massenmedialen Level, sondern sie haben auch eine konstitutive Funktion. Dieser große soziale Text, von der Kritik bis zur Journalistik, schreibt tatsächlich die Kunstgeschichte, konstruiert sie auch, egal auf welche Weise; darüber können wir noch streiten. Es gibt dazu ein sehr infames Buch (aus dem Jahr 1975), deswegen ist es auch nicht beliebt, es ist auch ziemlich falsch, es heißt: „The painted word“ (Das gemalte Wort), von Tom Wolf, der vorgeschlagen hat, man sollte alle Texte der berühmten Kritiker der New Yorker Abstrakten Schule auf Fahnen vor das Museum hängen, weil diese Kritiken ja diese abstrakten Werke groß gemacht haben. Es gibt aber das Beispiel, das heute schon erwähnt worden ist, von Beuys oder auch Kiefer, die auch durch den Text gemacht worden sind. Richtig wäre die Frage aber so zu stellen: Wieweit gibt es innerhalb dieser dienenden, also der speichernden und der verbreitenden, zirkulierenden Funktion der Medien Verschiebungen? Das ist der eigentliche Punkt, über den wir reden. Der Punkt ist der, das ist eine These von mir und ist ja heute schon bei der vorigen Diskussion bei Herrn Kreiner durchgeklungen, daß die Kunstgeschichte dabei ist, ihre Macht zu verlieren, Kunstgeschichte selbst zu machen. D. h. der Kunsthistoriker handelte vielleicht früher einmal in der Illusion, derjenige zu sein, der Kunstgeschichte macht; nur heute erlebt er sein blaues Wunder, denn er hat diese Macht verloren. Da stütze ich die These von Herrn Maenz sehr deutlich. Es gibt natürlich Ausnahmen, d. h. daß auch der Kunstgeschichtler den Markt machen kann oder sozusagen dies versuchen kann. Es gibt ja Kunsthistoriker, wie Bogner oder Kreiner, die Ausstellungen machen, die also in den Markt und in diese sozialen Strategien eintreten, die Herr Schmidt-Wulffen erwähnt hat.

Der Kunsthistoriker hat in der Geschichte einen Moment erreicht, wo er das Schreiben der Kunstgeschichte, die Konstruktion der Kunstgeschichte an an-

dere mediale und soziale Mächte verliert, z. B. an den neuen Typus des Ausstellungsmachers. Nun geht es darum festzustellen, welche Mächte, welche sozialen und historischen Mächte das sind. Ich sage mit Herrn Maenz, daß diese sozialen Mächte eben der Markt selbst sind und auch immer waren. Wir haben nur diese bürgerliche Illusion gehabt, daß die technischen Medien oder die Massenmedien noch einen Beitrag liefern könnten. Es ist ganz offensichtlich so, daß ein Künstler jeden Tag einen Artikel in einem Massenmedium haben könnte, ohne daß dies im geringsten seinen Marktwert steigern würde. Es gibt so viele Künstler, auch in Österreich, die einen großen Marktwert haben, die aber kaum in den Tageszeitungen vorkommen, geschweige denn im Fernsehen. D. h. die Relevanz der Massenmedien ist enorm gesunken. Es ist dies ein Teillaspekt, eine Verschiebung, die ich auf ein bestimmtes Modell zurückführe. Nämlich auf die Konvergenz von drei Arten Öffentlichkeit: die normale historische Öffentlichkeit, die res publica; zweitens die Medienöffentlichkeit; drittens der erweiterte Markt. Diese drei Öffentlichkeiten schieben sich übereinander, überlagern einander. Wir verfügen heute über mehrere Öffentlichkeiten. Die klassische Öffentlichkeit, z. B. eine Ausstellung auf einem öffentlichen Platz, in einer Galerie oder in einem Museum, bildet die erste Stufe. Darüber legt sich aber die Medienöffentlichkeit, das ist die Medienrealität. Wenn die nicht funktioniert, haben Sie eigentlich schon nicht veröffentlicht. Sie publizieren etwas, z. B. im Böhlauverlag; wenn das Buch nicht besprochen wird, ist es keine res publica. Es ist nicht publiziert worden, ist nicht öffentlich geworden, wenn es nicht die Medienöffentlichkeit, die Medienrealität erreicht.

Aber darüber ist eine weitere Öffentlichkeitsschicht auszumachen, der Markt. Ein Künstler, der besprochen wird, aber nicht gekauft wird, den kann Herr Maenz nach ein, zwei, drei Malen nicht mehr ausstellen. Es ist effektiv der Markt, an den die Kunstgeschichte ihre bisherige historische Macht verliert. Und das führt uns jetzt zu einer interessanten Debatte. Ich behaupte, daß beim Thema 'Kunstgeschichte und Medien' die Massenmedien nicht nur etwas an Saft und Kraft verloren haben, sondern in der ganzen Debatte zu einer irrelevanten Größe herabgesunken sind. Darum sind diese Porträts („Künstler-Lexikon“), die Sie da machen werden, ganz unwichtig; das sind nette Feiertagsbeschäftigungen für Ihre Redakteure, aber sie haben überhaupt keine Relevanz mehr. Es ist wichtig einzusehen, was vorhin falsch geschildert worden ist, daß die Relevanz der Kunstgeschichte klarerweise noch bei den Alten Meistern gilt. Österreich hatte um die Jahrhundertwende sehr sehr große Künstler, die heute keinen Marktwert haben, bei Sotheby's z. B., weil sie nicht über eine entsprechende wissenschaftliche Bearbeitung verfügen, weil es keine Bücher gibt, die ihren Wert in der Kunstgeschichte lokalisieren. Die Jahrhundertwendekünstler, mit ganz wenigen Ausnahmen, könnten noch einen Marktwert erreichen, wenn wir gute Kunsthistoriker hätten, die sich darauf spezialisierten, ihnen ein historisches Umfeld zu geben.

Die österreichische Lyrikerin-Friederike Mayröcker hat

das Wort „Medium“ immer mit „ä“ geschrieben wie „Mädchen“, die „Mädien“, und zwar nach dem Spruch: „Die dienenden Damen und die verdienenden Herren“. Das Problem der Medien ist nicht aus dem gesamtgesellschaftlichen Zusammenhang zu lösen und darf nicht von der Frage getrennt werden, wie die Medien überhaupt entstanden sind. Es gibt primär die dienende Funktion der Medien, sie waren wirklich dienend, die Medien, die Mädchen; das Problem beginnt, weil sie sich jetzt emanzipieren und aus dem bloß reproduktiven und bloß zirkulierenden Tun heraus wollen und produktive Medien werden wollen. Das führt zur sogenannten Medienkunst oder auch zu Künstlern wie Jeff Koons oder anderen, die versuchen, die Medien als soziale Strategie einzusetzen. Diese Versuche führen zu der Frage, was bedeutet es, wenn die Medien – sei es massenmedial, sei es technisch – faktisch versuchen, aus ihrer dienenden Funktion herauszutreten. Dieses Kapitel kann ich nur andeuten, es wäre sonst zu lange. Es hat damit zu tun, daß vor 200 Jahren, als die Massenmedien technisch aufzutreten begannen, eine Einteilung getroffen worden ist, die besagt, daß es produktive Körper und reproduktive Körper gibt. Klarerweise waren die reproduktiven Körper die Frauen und die produktiven, die arbeitenden Körper waren die Männer. Das geht bis zur Ästhetik von Kant, die betont, daß es mechanische Künste gibt, aber dies eigentlich nicht die Schönen Künste sind, etc., da gibt es einen langen historischen Schwanz, der die bürgerliche Ideologie verfestigt hat. In dem Moment, wo die Kunstgeschichte diese Macht an den Markt verliert, tritt das Phänomen auf, daß sich auch die Medien emanzipieren wollen. Der Künstler hat erkannt, daß der Markt das Tor in die Kunstgeschichte ist. Die Albertina war eine private Sammlung; das wichtigste Museum in Österreich, das Museum moderner Kunst, ist – leider und immer noch – eine private Sammlung: das „Museum“ Ludwig. Der Sammler, der Markt bestimmt den Wert der Kunstgeschichte, im Prinzip! Es gibt klarerweise immer wieder Chancen, daß das umgestoßen wird, so wie auch Rom untergegangen ist und auch Griechenland, so wird das auch hier passieren; aber im Prinzip ändert das nichts an der sozialen Tatsache, daß die Medien versuchen, von der dienenden Funktion in die produktive aufzusteigen und dadurch in die Kunstgeschichte einzutreten; das war die Hoffnung, die Utopie von Walter Benjamin bis zu Malraux' imaginärem Museum usw. Es ist die Vision, daß das Distribuieren und das Speichern in eine unabhängige Medienrealität umschlagen kann, in eine unabhängige Existenz des Kunstwerks in den Medien, in den Büchern, und daß der Künstler sich sozusagen ohne den Markt in die Kunstgeschichte einschreiben kann. Diese Illusion, die in den 60er Jahren besonders stark war, ist mittlerweile gescheitert, der Markt ist noch stärker geworden, stärker denn je, und hier möchte ich auf eine Aussage von Herrn Skreiner anspielen. Er hat natürlich recht, es liest niemand diese Vorwörter, aber gleichzeitig habe auch ich mit der Behauptung recht, daß die Tatsache, daß er darüber etwas schreibt doch zur Konstruktion der

Kunstgeschichte beiträgt. Es ist ein Unterschied, ob ein Maler ein Vorwort von ihm hat oder nicht. Man sieht das schön, weil vorhin Anselm Kiefer erwähnt worden ist, daß dessen berühmter Siegeszug durch die USA nicht durch Vorwörter im klassischen Sinne eingeleitet worden ist, denn die waren kunsthistorisch gesehen wirklich extrem lächerlich und dämlich; was aber das Wichtige war – gleich am Anfang, ungefähr drei Seiten –, das war die Liste der Leihgeber und der Museen: die „Crème de la crème“! Wenn Sie einen Katalog mit drei Seiten einleiten können, die alle wichtigen Sammler und alle wichtigen Museen, die die Werke hergeliehen haben, enthalten, dann kann man gegen diesen Künstler nichts mehr sagen. Da ist faktisch die totale Liquidation der Kunstgeschichte und des Kunstessays eingetreten.

Sterk: Ich muß darauf unbedingt reagieren, weil ich glaube, Peter Weibel, Sie haben jetzt etwas absolut Falsches gesagt. Und zwar aus folgendem Grund: Die Macht der Medien ist nicht im Sinken, die Macht der Medien ist im Steigen, sie ist ungebrochen wie nie zuvor. Die Medien verhindern Kraftwerksbauten, die Medien schießen Politiker ab, die Medien inszenieren wochenlange Diskussionen um läppische Autonomiertafeln, also die Macht der Medien ist stärker denn je. (*Einwurf von Weibel:* Wir reden von der Kunstgeschichte!) Ja Moment, Moment, das ist der springende Punkt. Dort kommt dann auch ein Künstler vor, aber ein Künstler, der im Kunstbetrieb schon längst, seit Jahrzehnten keine Rolle mehr spielt. Der springende Punkt ist folgender: Die Kunst spielt bei uns eine geringe Rolle und hat einen geringen Stellenwert, deswegen spielt sie in den Medien eine untergeordnete Rolle, das ist ein getreuer Spiegel der Situation, aber zu sagen, daß die Macht der Medien im Sinken ist, bitte schön, das ist ein absoluter Unsinn; im Gegenteil: Ich habe Angst vor der Macht der Medien.

Bogner: Wir haben einen Kulturboom im Ausstellungswesen, im Museumswesen. Zeichnet er sich in den Medien demnach nicht ab?

Sterk: Oh ja, der zeichnet sich sehr wohl in den Medien ab! Das ist ja die Einseitigkeit, wenn z. B. – ich habe da selbst mitgespielt, fühle mich aber nicht als Mitschuldiger, weil ich, meiner Ansicht nach, positiv mitgespielt habe – im kunsthistorischen Museum eine Ausstellung wie „Prag um 1600“ stattfindet, dann machen wir eine 45-Minuten-Dokumentation, dann berichten wir schon aus Essen, wo die Ursprungsausstellung gewesen ist, dann begleiten wir das Ereignis ständig, es wird über diese Ausstellung im Wiener Lokalfernsehen gesendet, es gibt also Medienecho noch und noch.

Bogner: Sie reagieren also auf diesen Kulturboom?

Sterk: Wir reagieren und verstärken.

Bogner: Nehmen wir an, diese Vermittlungsfunktion wird ausreichend wahrgenommen; wie steht es aber mit Eigenproduktionen, d. h. mit einem Äquivalent zu diesen kulturellen Produktionen im Ausstellungs-

Museumswesen, mit kulturellen Produktionen des Fernsehens also, die unabhängig von diesen Ereignissen entstehen? Ich meine nun nicht, wie es anfangs gesagt wurde, daß die Medien Ereignisse brauchen, damit sie reagieren können, also einen Gorbatschow-Frau-Eröffnungsbuch usw., sondern ich meine die Eigenproduktion von kulturellen, kunsthistorischen und zeitgenössischen Beiträgen, die unabhängig von solchen Ereignissen entstehen und nicht den Leitideen des Kulturbooms entsprechen. Worauf führen Sie zurück, daß dieser eigenproduktive „Boom“ im Fernsehen nicht gegeben ist?

Sterk: Weil das Fernsehen ein Massenmedium ist und in erster Linie von den Leuten abhängt, die uns Redakteuren die Programmaufträge geben. Wir können uns ja nur wehren und versuchen, diese zu beeinflussen oder mit guten Ideen zurückzuschließen, aber in letzter Konsequenz gibt es ja doch Intendanten und einen Generalintendanten. Dieser hat zwar keinen konkreten Programmeinfluß, aber Intendanten entscheiden und gehen eben von anderen Gesichtspunkten aus als wir; die gehen von marktpolitischen und kommerziellen Erwägungen aus und auch ein bißchen davon – ich sage das polemisch –, daß sie in vier Jahren wieder gewählt werden wollen und daß sie natürlich die Deckung für all das brauchen.

Weibel: Darf ich kurz auf Herrn Sterk antworten. Ich habe von der Macht der Medien in bezug auf die Kunstgeschichte gesprochen. Da ist das Gegenteil der Fall von dem, was Sie über Kraftwerke gesagt haben. Das zeigt ja wiederum die Naivität, mit der die Massenmedien selbst agieren. In der Kunstgeschichte ist es doch so: Die österreichischen Künstler von Willi Kopf bis Otto Zytko, die haben ihre große internationale Karriere gemacht, ohne je im Fernsehen nur einigermaßen repräsentiert gewesen zu sein. Es ist eben wirklich irrelevant, im Gegenteil: es ist sogar schädlich. Ein Künstler wie der Rainer, der wehrt sich daher mit Händen und Füßen dagegen, gewissermaßen, daß er nicht zu populär wird, d. h. er versucht schon, eine Popularität zu erreichen, im „Profil“ usw. oder mit irgendwelchen Fälschungsskandalaktionen, die er inszeniert, aber nicht im TV. Wenn Sie den Hundertwasser erwähnen mit den Nummerntafeln: das bleibt ja nicht ohne Wirkung! Weil er massenmedial so präsent ist, verliert er seinen Namen in der Kunstgeschichte. Genauso verliert einer, der TV-Kulturjournalist wird, sein Renommé als Kritiker. Das Faktum ist, daß die Galeristen und einige Ausstellungsmacher, die vielleicht gleichzeitig auch Historiker sind, diesen Künstlern ihre Relevanz gegeben haben. Können wir uns darüber einigen?

Es ist ein Jammer, Sie haben es ja selbst gesagt, daß Sie nur reagieren und verstärken; Sie beschreiben sich als dienend, wie ich gesagt habe, Sie sind nicht eine produktive Kraft. Sie hätten aber die Möglichkeit, als Massenmedium eine produktive Kraft zu sein, konstruktiv am Kunstdiskurs teilzunehmen. Aber eben weil Sie sich immer auf die Macht der Mehrheit stützen, haben Sie ja nur eine geliehene Macht, und das wi-

derlegt ja eigentlich Ihr Statement, denn nicht Sie haben Hainburg gestürzt, sondern eine Minorität und die Kronen-Zeitung. Es gibt ein berühmtes, klassisches Werk, das natürlich die österreichischen Fernsehleute nicht lesen: „Theorie der kognitiven Dissonanz“³, darin wird gezeigt, was Sie selber immer umgangssprachlich sagen: Massenmedien bestätigen, verstärken nur, was da ist. Die Frage ist, was verstärken Sie, Herr Sterk? Sie verstärken das, was ohnehin schon mehrheitlich da ist, verstehen Sie! Das ist die Aussage dieses Werks: Wenn ein Zuschauer vor einem Massenmedium sitzt oder ein Massenmedium vor sich hat, sei es die Zeitung oder das Fernsehen, und neue Informationen bekommt, dann wird er immer die Information auswählen, die sein schon vorhandenes Vorurteil bestärkt. D. h. nachdem die Mehrheit der Österreicher schon gegen Hainburg war, aus verschiedensten Gründen, die nicht einmal so respektabel sind, hat das Massenmedium Kronen-Zeitung sich „draufsetzen“ und diese Tendenz verstärken können. Aber Sie hätten eben als Medium die Chance, nicht nur zu verstärken und zu bejubeln, was da ist, sondern die Chance, das Medium zu einer kritischen Einstellung oder utopischen Einstellung zu nützen. Ich kann Ihnen ein Beispiel geben: Herr Haider hat sie angeführt, diese unseigenen Jubelveranstaltungen, die wir in Wien haben. Da haben Sie und die Medien nie und nimmer den Mut gehabt, keiner von Ihnen, im Massenmedium, das angeblich so mächtig ist, nur ein Wort zu sagen gegen den Bürgermeister, gegen die Stadträtin, ganz und gar nichts. Sie haben nicht einmal bemerkt, daß bei der Ausstellung „Wien um 1900“, also „Traum und Wirklichkeit“, einer der wichtigsten Österreicher, nämlich Ernst Mach, der zentral für das Geschehen verantwortlich war, gar nicht gezeigt wurde. In der Pariser Version dieser Ausstellung, die von Franzosen gemacht wurde, war Ernst Mach hingegen eine zentrale Figur. In Wien wurde er nicht mit einer Silbe erwähnt, Sie finden ihn nicht einmal im Register des Katalogs! Und da haben Sie ein Massenmedium, das angeblich so mächtig ist, das so etwas nicht einmal feststellen kann. Ich könnte noch etliche Beispiele bringen.

Rauch: Mir ist nicht klar, weshalb das Vorhandensein eines Markts für die Bedeutung kunstwissenschaftlicher Ergebnisse nötig ist. Wir müssen ja nicht immer im Markt bleiben. Ich weiß nicht, die Freilegung des Iwein-Zyklus in Rodeneck ist wissenschaftlich interessant und die Datierung ist wichtig, aber es ist kein Markt vorhanden. Trotzdem ist es ein bedeutendes kunstwissenschaftliches Ergebnis, oder liege ich mit dieser Ansicht ganz falsch?

Weibel: Ich rede von der gegenwärtigen Kunst, wo versucht wird, aus Gegenwart Geschichte zu konstruieren, d. h. man muß etwas sammeln, was dann kulturelles Gedächtnis wird, was gespeichert wird, und hier helfen die Medien mit. Das, wovon Sie reden, das ist erstens einmal faktisch schon Geschichte und zweitens auch relativ obsolet, da kann man auch nichts mehr daran verdienen, verstehen Sie?

Rauch: Aber ist nur das interessant, woran man verdienen kann?

Bogner: Würdest Du das bitte erklären. Es interessiert uns Kunsthistoriker natürlich sehr, von jemandem, der über Medien redet, zu hören, wann die wissenschaftliche Arbeit obsolet ist.

Weibel: Weil sie faktisch zu dem, was Herr Schmidt-Wulffen vorhin gesagt hat, also zu den Fragen der Gegenwart – was ist Wahrheit? was ist Macht? – keinen Beitrag mehr liefert. Solche Forschungen liefern zu diesen zentralen Fragestellungen, was ist Objektivität, was ist Macht, was ist Wahrheit, was ist Zukunft, keinen Beitrag mehr. Die Kraft der Künstler der Gegenwart besteht immer noch darin, daß sie Scheinrealitäten vorstellen oder angreifen, daß sie ein Spiel mit diesen historisch überkommenen Codizes machen, daß sie – einigermaßen noch – eine politische Kraft haben.

Schmidt-Wulffen: Was die Situation in der Gegenwartskunst seit zehn Jahren auszeichnet, ist, daß wir diese Unterscheidung zwischen medialer und originaler Realität gar nicht mehr treffen. Das sind Begriffe, die innerhalb des Kunstgeschehens operabel geworden sind, was eben diesen merkwürdigen Ort von Kunstkritik, von Künstlern, und vor allen Dingen auch der beiden zueinander, ausmacht. Man darf nicht übersehen, daß die klassische Situation der Kunstkritik überholt ist. Es wird oft beklagt, daß die Kunstkritik gar nicht kritisch ist; wir befinden uns eben – und diese Auflösung des Unterschieds dieser beiden Realitäten ist nur ein Symptom davon – in einer ganz anderen Konstellation, wo wir viel interaktiver arbeiten. Ich habe das bei Ihnen vorhin so verstanden, Herr Weibel, jedenfalls was diesen kleinen Zirkel von Kritikern angeht, die nicht im Fernsehen und nicht im Radio präsent sind. Vielleicht ist das ein Manko, daß man sich diese Orte nur mit ungeheuren Anstrengungen erobern kann, und dazu fehlt vielen Kollegen einfach die Zeit. Es ist dieser Kreis vielleicht, was man beklagen muß, für viele junge Autoren so eine Art Durchlauferhitzer. Es ist ja erstaunlich, wie wenig Kunsthistoriker letztlich in den Medien beruflich hängenbleiben. Wir sind ja vom Aussterben bedroht! Die fangen alle an, Herr Gerlach, Sie haben das beschrieben, das wird gefördert im 7., 8., 9. Semester. Sobald sich etwas Besseres bietet, und das ist z.B. das Hospitieren am Museum oder ein Volontariat in einem Kunstverein oder die Assistenz an einer Universität, wird diese Tätigkeit mit fliegenden Fahnen verlassen. Man muß ganz kraß sehen, da spreche ich wieder von dem Wertegefälle, das Schreiben ist für die jungen Kunsthistoriker eine Alternative zum Taxifahren, das ist ein Job, mit dem man sich Geld verdient, und da muß man sich nicht wundern, wenn dann relativ wenig Substanz in dieser Zunft drinnen bleibt, wenn das offensichtlich keiner so richtig ernst nimmt.

Haider: Daß der Markt alles ist, diskutieren wir wenigstens schon seit zehn Jahren. Würde diese Aussage haltbar sein, müßte sie auch für andere Künste gelten,

und für die Literatur läßt sie sich nicht halten. Sicher werden nicht so große Umsätze bewegt, gewiß gibt es kein so rasches Reichwerden, gewiß sind also die flinken Schreiber aus der Literaturkritik, die nicht so einträglich ist, schon lange in die Kunstkritik auf hohem Niveau geflüchtet, in die Inseratenplantagen des Kunsthandels, wo ordentliche Honorare gezahlt werden. Wenn Sie an die Zeitschriften denken, die einem Kreditkartenorganisationen ins Haus stopfen, sehr schöne und sehr reiche Zeitschriften, dort schreiben brave Kunsthistoriker für gutes Geld über Kunst, über Literatur finden Sie da kaum etwas.

In vielem, glaube ich, hat Weibel unrecht, wenn er dem Aktionismus zubilligt, er habe sich ohne Medien durchgesetzt. (**Weibel:** Habe ich nie gesagt!) Jedenfalls haben sich viele wichtige österreichische Künstler ohne Medien durchgesetzt. Ich war ein paar Tage vor der Eröffnung der Hollein-Ausstellung über die Jahrhundertwende im Künstlerhaus; da haben sich die Fotografenteams der internationalen Zeitschriften die Türklinke in die Hand gegeben. Das muß organisiert werden, und wird auf einem höheren internationalen, professionelleren Niveau veranstaltet; anders als bei unseren Kleinzeitungen, wo die Kunstkritik zum Teil wirklich nicht zu lesen ist und hinter jedem Großereignis irgendwelche Verdächtigungen lauern.

Bogner: Ich möchte in bezug auf diese Frage folgendes aus einem Text von Herrn Schmidt-Wulffen zur Kölner Ausstellung „Bilderstreit“ wiedergeben: „Am Ende aber stellt sich heraus, daß das Ausstellungswesen selbst obsolet geworden ist, schließlich bildet die Berichterstattung über den Bilderstreit einen integralen Bestandteil der Ausstellung, so daß man auf der Pressekonferenz auch gesondert darauf hinwies. Wenn aber die Vermittlung wesentliches Element der Ausstellung ist, dann kann die Vermittlung auch demnächst für sich selbst stehen.“ Diese Aussage geht doch in die Richtung des anfangs von mir zitierten Textes von Peter Weibel: Der Künstler macht einen Katalog, die Ausstellung wird mehr oder weniger gar nicht dem Publikum vorgestellt, weil die Medienrealität das Wichtigste ist. D.h. auch Sie, Herr Wulffen, meinen voraussehend, daß es nur mehr auf die Vermittlung ankommen wird, daß man die Ausstellung selbst, das Original gar nicht mehr brauchen wird. Das würde eine enorme Macht und Akzeptanz der Medien bedeuten.

Schmidt-Wulffen: Ich kann dazu direkt nicht viel sagen.

Sterk: Ich wundere mich, daß wir darüber überhaupt reden, es ist doch so, daß der Mensch heute überhaupt in erster Linie medial lebt. Wieviel verbringt man denn in seinem privaten Bereich und wieviel bezieht man aus dem Medium? Das kann man jetzt als einen Vorteil sehen, aber man kann es genauso gut als Nachteil sehen, man kann es werten, wie immer man will, aber es ist doch so, daß wir heute vielfach unser Leben medial vermittelt bekommen: ob wir jetzt beim Krieg im Irak, im Iran oder irgendwo „dabei sind“ oder ob wir ein Kinostück oder sonst irgendetwas sehen – ein Großteil ist uns medial vermittelt worden.

Schmidt-Wulffen: Und ich glaube, man muß sehr genau unterscheiden, der „Bilderstreit“ war ja nun eine recht konservative Ausstellung, in dem Sinne, daß er sich hauptsächlich auf das klassische Tafelbild, das Gemälde bezogen hat. Beim Gemälde kann es nicht angehen, daß die Medien die hauptsächlichste Vermittlungsfunktion übernehmen, weil – ich muß das hier ja nicht erzählen – das Gemälde vermittelt sich der Wahrnehmung über gewisse Spuren, die das Foto verwischt. Das ist aber sicher ein Sonderfall. Interessant ist doch, daß dieses Problem den Künstlern seit spätestens Mitte der 70er Jahre vertraut ist, so daß sie längst diese Medienproblematik mit aufgenommen haben. Es gab ja Ende der 70er die sogenannte Wilde Malerei, wo man immer sagte, das sind ja Bilder, die nur für die Medien gemalt sind, die nur fotografiert, abgebildet werden sollen. Das war zum Teil tatsächlich ein Thema, nicht in dem anklagenden Sinne, wie das dann kolportiert wurde. Und heute passiert eben sehr viel in der Kunst, indem die Gesetze der Medien quasi nun selbst als Ausdrucksmittel benutzt werden.

Gerlach: Der Markt hat schon immer die Kunstgeschichte, den Weg der Kunstgeschichte vorgezeichnet, wobei ich jetzt ein bißchen unterscheiden muß zwischen Geschichte der Kunst und Kunstgeschichte, weil ich Kunstgeschichte immer als Institution, als wissenschaftliche Institution verstanden haben möchte. Wenn ein römischer Prälat im frühen 17. Jahrhundert sich darüber beklagt, daß die niederländischen Romantisten – wie wir die niederländischen Maler in Rom nennen – den Markt, die Preise kaputt machen, ist das ein gutes Zeugnis, eines der frühesten, das wir haben, daß also das Wahrnehmen des Markts bei Sammlern schon ein alter europäischer Prozeß ist. Im 19. Jahrhundert, wie wir ohnehin wissen, hat es ja zunächst noch gar keine Museen gegeben, die haben die Sammler doch erst erfunden. Die Museen sind gegründet worden, als die Kaufleute, die die großen Sammlungen im 19. Jahrhundert zusammengetragen hatten, starben; da haben die Städtekommunen die Museen gegründet. Die zweite Gründungswelle der Museen erfolgte, als die nächste Generation der Sammler ausstarb, nämlich kurz vor oder nach dem Ersten Weltkrieg. Auch jetzt haben wir eine Gründungswelle: Die ganzen Sammlungen sind so voll, daß die Sammler nicht mehr wissen, wohin damit. Herr Ludwig weiß doch nicht mehr, wohin damit, deshalb gründet er überall Museen. Das Kapital hat die Kunstgeschichte schon immer geschrieben, lange bevor wir anfangen, sie zu reflektieren, insofern ist das gar nichts Neues.

Weibel: Neu ist, daß im 19. Jahrhundert mit dem Aufkommen der öffentlichen Sammlungen – sogenannten öffentlichen Museen – die bürgerliche Illusion entstanden ist. Und diese Illusion ist heute zerbrochen, denn in den 20er Jahren – mit Cassirer und anderen – konnten ja noch die Brüder von Kunsthistorikern und Philosophen Galerien machen und etwas bewirken.

Gerlach: Jetzt haben wir sozusagen den negativen Aspekt dieser Illusion beschrieben. Ich bin nun einmal

Vertreter der Zunft und habe deshalb die institutionale Pflicht, auch die positiven Seiten dieser Zunft darzustellen. Es ist sicherlich ein Teil bürgerlichen Selbstverständnisses, über so etwas – das mag sogar ein spezifisch europäisches Phänomen sein – wie ein historisches Gedächtnis zu verfügen. Das ist eine Dimension, eine Erweiterung von Wissen um diese Welt, dazu gehört auch die Erweiterung sozusagen in der zeitlichen Dimension nach rückwärts, über die eigene Biographie hinaus, die eigene Lebenserfahrung zumindest. Es ist ein Instrument der Vergewisserung, der Verortung meiner Identität in dieser Welt. Denn was macht denn Kunst anderes? Die Kunst stellt Historie dar, wie immer das heute im einzelnen Kunstwerk aussieht. Die zentralen Themen sind ja noch präsent, es ist das Bildnis, also Historie als zeitliche Verortung, es ist die Landschaft als die räumliche Verortung, es ist das Bildnis als die personelle Identität der Präsenz. Das sind die zentralen Bildthemen, die nach dem Mittelalter, mit Beginn der bürgerlichen Kunst in der Renaissance erfunden wurden. Die haben das europäische Bildbewußtsein getragen; das ist die Kunstgeschichte der bürgerlichen Gesellschaft seit Beginn der Renaissance bis heute.

Weibel: Herr Gerlach, Sie haben vom bürgerlichen Selbstverständnis gesprochen. Das ist aber der Punkt! Wenn man durch den Prado geht, erfährt man ja von der spanischen Realität fast gar nichts. Denn die Leute haben ja nur beauftragt und gesammelt, was die Widerspiegelung ihrer aristokratischen Pläsiere war. Ich komme auf den Punkt! Nach den ganzen großen ästhetischen Systemen, Hegel, Kant usw., hat das Bürgertum geglaubt – im 19. Jahrhundert und bis heute –, es würde diese historischen Ansprüche, eben diese Gedächtnisarbeit, Kultur als Gedächtnisarbeit, durch das Sammeln erfüllen. Aber das Problem ist eben, daß das nicht mehr funktioniert. Dieser idealistische Anspruch zerbricht jetzt langsam, und das ist vorhin eingeklagt worden. Das habe ich zuvor gemeint. Ich habe nichts gegen den Markt selbst. Ich beschreibe ihn ja nicht als eine finstere Kraft, nicht als Dämon von irgendwoher, ich möchte nur sagen, daß es nicht die akademische Disziplin der Kunstgeschichte ist, die diese Macht noch hat, die sie eine Zeitlang gehabt hat und die sie in ihrem Selbstverständnis mehr gehabt hat als sie in der Wirklichkeit gehabt hat.

Bogner: Ich möchte folgende Frage an den Schluß stellen: Wie wird von den Teilnehmern die Stellung des Kunsthistorikers in den Medien definiert und wie das Verhältnis des Kunstjournalisten zur akademischen Disziplin? Dabei soll nicht die Kluft negiert werden, sondern es gilt, die Aufgaben, Methoden und Verhaltensweisen zu bestimmen.

Gerlach: Die Frage ist ganz einfach zu beantworten. Wir erleben das in der Bundesrepublik. Kaum geht aus irgendwelchen Gründen auch nur die Fiktion um, daß es irgendwelche finanziellen Problemen gibt, dann wird als erstes die Kunstgeschichte gestrichen. Das haben wir erlebt: Götz Pochat ist nach Graz gegangen, prompt ist in Aachen die Stelle gestrichen worden, die

er innehatte. Das geschieht völlig problemlos, nicht Herr Weibel? Insofern will die bürgerliche Gesellschaft die Kunstgeschichte ja gar nicht; sie kann sie sofort entbehren, sie streicht sie zusammen. Wir wissen es doch: Die 80% der Kunsthistoriker, die je gelebt haben, gibt es seit 1900. Dies deshalb in der kurzen Zeit, weil die Kunstgeschichte als Fach am Ende des 19. Jahrhunderts eingerichtet worden ist. Die bürgerliche Gesellschaft wird sie genau in dem Moment, wo sie sie nicht mehr braucht, abschaffen, ganz einfach. Aber solange sie existiert, hat die Kunstgeschichte den gesellschaftlichen Auftrag, das Bedürfnis nach historischem Gedächtnis zu befriedigen. Das ist der Auftrag, den sie im Verständnis dieses bürgerlichen Erbes nach wie vor hat. Ich könnte mir ein Szenarium vorstellen, das in der Tat mit den Medien zusammenhängt: das mediale Museum, siehe EXPO Sevilla, wo das, was Kunstgeschichte heute macht, gar nicht mehr erforderlich ist. Das wird eine andere Welt sein, d. h. ich behaupte, daß die Krise der Kunstgeschichte noch gar nicht da ist. Im Moment gibt es sie gar nicht, es gibt so ein paar Problemfelder, die aber nicht hausgemacht sind, sondern bei denen es sich, wie z. B. in der Philosophie, um Probleme der Umstrukturierung unserer Weltvorstellungen handelt. Die Krise der Kunstgeschichte wird erst kommen, wenn — das wird vielleicht noch ein paar Jahre dauern — die mediale Kunst, also Hypertext mit Bild, für jeden übers Telefon verfügbar sein wird. Dann wäre es denkbar, daß die Kunstgeschichte, zumindest in der heutigen Form, von der Gesellschaft nicht mehr als universitäre Institution gefragt sein und daher abgeschafft werden wird, ich kann mir das vorstellen.

Rauch: Ich mir nicht! Jede Wissenschaft hat bis jetzt Schrumpfungprozesse oder Modernismen oder Ausbreitungen erlebt. Wir haben geisteswissenschaftliche Bereiche, die sind so klein geworden, kleiner geht es wahrscheinlich nicht mehr, aber dieser harte Kern, der wird bleiben, der hat international ja auch seine Korrespondenz, der hat nach wie vor sein Forschungsobjekt, ob das die Althilologie ist oder egal was. Ich glaube, daß der traditionelle Wissenschaftler in Österreich bei dem enormen Boom und Interesse an historischer Fragestellung entweder mitmischen muß oder zuschaut, wie es andere tun. Es ist schade, wenn der Kunsthistoriker seine Sichtweise nicht mit einbringt und bei Großausstellungen, wie wir das gestern gehört haben, nicht von vornherein aufspringt, sondern nachher beleidigt ist, weil er nicht gefragt wurde oder weil er nur Hilfsdienste hat leisten dürfen und ähnliche Sachen. Ich glaube, man muß einfach dieses Medienklavier ausnützen, um die kunsthistorische Sichtweise einzubringen.

Schmidt-Wulffen: Ich glaube auch, daß es gar nicht darum gehen kann, den Bestand der Kunstgeschichte in Frage zu stellen. Im Sinne eines gesellschaftlichen Erinnerungsvermögens wird durch sie eine ganz wichtige Arbeit geleistet. Hier wurde aber die Frage gestellt, wie es mit den Medien steht. Von der Seite der Medien kann man eigentlich nur sagen, wer Lust hat, über

Kunst zu schreiben, soll sich durchschlagen. Es gibt immer eine Handvoll Leute, die das gemacht hat, die sich gegen die Widerstände durchgesetzt hat. Vielleicht können die kunsthistorischen Institute hier mehr Möglichkeiten aufzeigen; sie können sicherlich nicht medien-spezifisch ausbilden, aber sie können sicherlich Möglichkeiten aufzeigen. In Hamburg, wo ich an der Akademie bei den Künstlern lehre, weiß ich von den Kunsthistorikern, daß die Berichterstattung über Kunst im Fernsehen analysiert wird. Man kann sich die Kunstkritik auch als eine schreibende Zunft, als ein Medium vornehmen und sie durchleuchten. Das sind sicherlich Wege, um Studenten hinzuführen. Wo ich ein Defizit sehe, mit allen Vorbehalten, denn dazu kenne ich die Zunft nicht gut genug, ist die wissenschaftskritische Untersuchung des Fachs. Ich meine nicht nur die elliptische, die weisende Sprache, ein Operieren mit der bildhaften Sprache, sondern auch Fragen, wie können wir eigentlich damit in ernsthafter Weise leben; ein Ansatzpunkt wäre sicher das berühmte 'Offene Kunstwerk' von Umberto Eco. Die Frage, was hat das eigentlich mit diesem ästhetischen Objekt, das ja aus der Hermeneutik seit langem bekannt ist, auf sich, wie stellen wir da Konsensus her und mit welchen Instrumenten stellen wir Konsensus her?

Ich glaube, daß die Medienwelt sehr stark Einfluß nehmen wird, und zwar nicht so sehr weil es so viele Medien gibt und weil soviel berichtet wird, sondern der Aspekt der Digitalisierung wird unsere Erkenntnisformen sicherlich tiefgreifend verändern. Ein Aspekt, den man beim Wertewandel bedenken muß: Durch die Digitalisierung könnte die Rolle des Autors verschwinden; Digitalisierung wirkt auch in Hinsicht auf Verwischung von Realitätsgrenzen, und das betrifft unsere Erkenntnisformen. Ich finde, daß nach der Akzeptanzkrise von Wissenschaft, die wir eine lange Zeit hatten, die künstlerische Erkenntnisform eigentlich etwas ist, was bisher sehr wenig untersucht wurde. Wenn man den Boom auf dem Markt beobachtet, dann darf man das vielleicht nicht nur unter spekulativen Vorzeichen sehen, sondern es gibt vielleicht sogar ein Suchen nach dieser alternativen Erkenntnisform, für die es in unserer Gesellschaft ja auch andere Hinweise gibt. Ich frage mich, ob die Analyse dieser künstlerischen Erkenntnisform nicht auch eine Heimat in der Kunstgeschichte haben sollte, sie ist bisher allein, soweit ich weiß, den Ästhetikern vorbehalten.

Sterk: Über die Zukunft der Kunstgeschichte als Wissenschaft, da maße ich mir kein Urteil an. Der Stand des Kunsthistorikers hat unter dem Aspekt der Freizeitgesellschaft, die sich ja immer mehr ausbreitet, sicher eine große Zukunft vor sich, als Lieferant, das ist eine Hoffnung für ihn, aber sicher auch eine sehr schwere Gefährdung.

Weibel: Ich glaube, daß gerade der Anspruch, den Herr Gerlach an die Kunsthistoriker gestellt hat — und das ist ja immer der generelle Anspruch an die Kunstgeschichtler, das historische Gedächtnis oder ein Spiegel mit Gedächtnis zu sein —, eben nur erfüllt werden

kann, wenn der Kunstmstoriker an diesem Modell, das ich Öffentlichkeit/Medienöffentlichkeit und Markt genannt habe, partizipiert, d. h. wenn er eben als Kunst-historiker auch gleichzeitig am Markt teilnimmt und als Journalist schreibt, d. h., daß er die Kunstgeschichte durch die Medien und durch den Markt mitzukonstruieren hilft. Und wir haben ja eben von Skreiner über Hofmann bis zu Bogner Beispiele dafür, daß solche Dinge auch in Österreich entwickelt worden sind, daß die Kunsthistoriker eben auch die Geschichte der Kunst mitkonstruieren wollen. Hier ist nur eines zu beachten, daß dabei nicht soziales Unrecht verewigt wird. Nicht alle Kunsthistoriker sind automatisch auf Seiten der Utopie, sondern der Großteil der Kunsthistoriker, das ist meine persönliche Einschätzung, steht — ganz im Gegenteil — oft im Dienste der herrschenden Klasse.

Haider: Mir steht ein Schlußwort eigentlich nicht zu, weil ich das altmodischste, unbeweglichste Medium repräsentiere. Unser Zeitungsgeschäft ist mit der Volkshochschule verwandt und stammt, grosso modo, aus der Aufklärung. Wir haben im Bereich der Kunstkritik wenig Ressourcen, eben weil es dazu zuwenig Inserate gibt in den altmodischen Zeitungen, was sich wieder erklärt aus der Tatsache, daß eine Schwarzweißzeitung nicht einmal imstande ist, ordentliche Abbildungen zu bringen, ausgenommen Holzschnitte. Ich kann mir für die Zukunft nur wünschen, daß neben der Intensivierung der Veranstaltungswerbung und Veranstaltungsinformation und natürlich des Veranstaltungsservices, die Literatur, wozu auch das kunsthistorische Essay zählt, daß also diese Form, die die Zeitung 1:1 reproduzieren kann, inhaltlich besser gepflegt wird.

Bogner: Ich danke allen Teilnehmern. Es wurde auf dieser Tagung einige Tage lang über verschiedene Bereiche unseres Tätigkeitsfelds diskutiert, von Kunsthistorikern und von Nichtkunsthistorikern, doch ausschließlich von Personen, die alle in der Kunstszene aktiv sind. Für morgen haben wir uns die Probe aufs Exempel vorgenommen: die Weltausstellung 1995 in Wien. Die Weltausstellung bietet eine Herausforderung für den Kunsthistoriker, und zwar in all den jetzt besprochenen Gebieten. Die einzige Haltung, die ich nicht akzeptieren würde, ist, zu sagen, das geht mich nichts an. In jedem unserer Berufsfelder müßte jetzt eine Diskussion und ein Handeln einsetzen in Richtung dieser Inszenierung unserer Republik, wie auch immer man das nennen mag; ein mitarbeitendes und darin kritisches, ein begleitendes oder kontrollierendes Verhalten usw. Alle diese Möglichkeiten stehen insofern offen, als zum heutigen Zeitpunkt noch sehr wenig fix ist. In vier Jahren soll sich niemand von uns beschwären, daß er nichts gewußt hat oder nicht gefragt wurde. Ich bin sicher, kaum einer von uns wird gefragt werden, wenn er sich nicht in irgendeiner Weise eigenverantwortlich einmischt. Die Diskussion darüber zu beginnen, und dieses Einmischen jetzt schon zu exemplifizieren, sind das Ziel des morgigen Round-Table-Gesprächs.

¹ Inszenierte Kunstgeschichte, Ausstellungskatalog Museum für angewandte Kunst, Wien 1988/89

² Vgl. u.a. Jacques Derrida, Die Postkarte, von Sokrates bis zu Freud und jenseits, Berlin 1982

³ L.A. Festinger, A Theory of Cognitive Dissonance, New York 1957