

Dora Imhof: Und in der Kunstgeschichte, war es da schon klar, dass es Sie zur älteren Kunstgeschichte und zur Spätantike zieht?

BB: Mein besonderes Interesse für Spätantike und Mittelalter hat sich relativ bald herauskristallisiert. Mangels entsprechender Spezialisten war es in Basel nicht möglich, Frühchristlich-Byzantinisches und Frühmittelalter zu studieren. Ich beschloss daher, mein Studium so rasch wie möglich abzuschliessen, um andere Professoren und Institutionen kennenzulernen.

FW: Das heisst, Sie waren nie im Ausland während des Studiums?

BB: Nein.

DI: Und wer war in der Kunstgeschichte an der Universität in Basel?

BB: Hans Reinhardt, Extraordinarius und Direktor des Historischen Museums, Kenner der französischen Gotik und der deutschen Malerei, und Joseph Gantner, Ordinarius, bekannt durch seine *Kunstgeschichte der Schweiz* sowie Arbeiten über Leonardo und Rembrandt. In den letzten Semestern erweckte PD. Emil Maurer (später Ordinarius an der Universität Zürich) die Begeisterung der Studierenden.

FW: Generell dann jetzt noch eine Frage zum Kunsthistorischen Seminar in Basel oder zum Institut. Gab es damals einen bestimmten Schwerpunkt, den das Kunsthistorische Institut verfolgte?

BB: Eigentlich nicht. Einer der Vorzüge von Gantner war, dass er jeden tun liess, was er wollte. Alexander Perrig schrieb seine Diss. über Michelangelos letzte *Pietà*-Idee, Alfred Wyss über das Barockkloster Bellelay, Dieter Koeplin über Lucas Cranach, Hans Rudolf Sennhauser über frühmittelalterlichen Kirchenbau in der Schweiz, Marèse Sennhauser-Girard über die karolingischen Wandmalereien in Müstair, Anita Schmidt über S. Angelo in Formis etc. etc.. Da war eine Vielfalt von Themen möglich, vom Mittelalter bis ins 19. Jahrhundert.

FW: Wo Sie jetzt schon gerade einen weiblichen Namen erwähnten, wollte ich eine generelle Frage stellen. Und zwar ist uns in der Vorbereitung aufgefallen, dass gemeinhin das Studium der Kunstgeschichte als favorisiertes Fach für das weibliche Geschlecht gilt, den akademischen Weg aber fast ausschliesslich, bis auf kleinere Ausnahmen, nur Männer begehen. Da wollte ich fragen, wie das Verhältnis zu Ihrer Studienzeit war: Wie viele Frauen, wie viele Männer haben studiert?

BB: In Basel studierten bereits in den fünfziger Jahren mehr Frauen Kunstgeschichte als Männer, aber nur wenige übten einen Beruf im Bereich der Kunstgeschichte aus. Die einzige Frau, die an verschiedenen Universitäten zu Lehraufträgen eingeladen wurde, war Yvonne Boerlin.

FW: Und dann würde ich gerne noch generell wissen, wie zahlenmässig das Verhältnis von Studierenden zum Lehrkörper war und was das eventuell auch für eine Auswirkung auf den Dialog zwischen Student und Professor hatte?

BB: Ich kann keine verlässlichen Zahlen nennen. Im Kunstmuseum bot der damalige Seminarraum circa 12-15 Personen Platz. Im Hörsaal fanden sich maximal dreissig Studierende der Kunstgeschichte ein, dazu kamen vielleicht noch einmal so viele ‚Hörer aller Fakultäten‘. Der Kontakt mit den Professoren wickelte sich vor allem in den Sprechstunden ab. Ich hatte einen sehr guten Draht zu Hans Reinhardt, den man jederzeit im Historischen Museum aufsuchen konnte. Bei Gantner musste man sich anmelden, die Gespräche verliefen eher formell.

FW: Es gab Seminare und Vorlesungen als Veranstaltungen, wie war die Gewichtung?

BB: Man musste im ganzen Studium eine einzige Seminararbeit vortragen, konnte aber, je nach Bedarf, kleinere Papers beisteuern. Das Seminar bei Joseph Gantner wurde meistens von den Studierenden bestritten, die ihre Seminararbeiten häufig während mehrerer Wochen vortrugen. Hans Reinhardt offerierte Quellenlektüre und Übungen im Historischen Museum. Die Vorlesungen beider Professoren hatten den Charakter von Übersichts- vorlesungen. Beide Professoren hielten zusätzlich eine (einstündige) Vorlesung für ein weiteres Publikum. Dazu traten Exkursionen und Museumsbesuche. Die Gewichtung von Seminar und Vorlesung lässt sich schätzungsweise mit 50:50 umschreiben.

FW: Ob Sie ein bisschen was über den Aufbau des Kunstgeschichtsstudiums erzählen können, in ganz groben Zügen?

BB: Der Aufbau bestand aus zwei Phasen: erstens aus dem Proseminar (mit kleineren schriftlichen oder mündlichen Arbeiten), zweitens aus dem Seminar mit einer einzigen, zuweilen ‚monumentalen‘ Seminararbeit. Gantner lehrte Kunstgeschichte vom frühen Christentum bis zum Ende des 19. Jahrhundert. Reinhardt hat hauptsächlich Mittelalter und vor allem Spätmittelalter und deutsche Renaissance gelehrt, gelegentlich auch französischen Barock. Die Vorlesungen und Seminare hat man nach Lust und

Das
Kunsthistorische
Seminar in Basel

Laune belegt und es wurde nicht gefragt, wie viele Seminare oder Vorlesungen man besucht hatte. Man konnte problemlos Vorlesungen in anderen Fakultäten anhören, weil vieles im Kollegiengebäude am Petersplatz angeboten wurde. Beliebt waren die Vorlesungen von Adolph Portmann, Karl Jaspers, Hendrik van Oyen, Edgar Salin, Karl Barth etc. In dem Kollegiengebäude am Petersplatz wurde eine Vielfalt von Vorlesungen sozusagen auf einer Etage angeboten. Bemerkenswert ist schliesslich, dass es in den 50er Jahren niemandem in den Sinn kam, von der ‚Anrechenbarkeit von Studienleistungen, die an einer ausländischen Universität erbracht wurden‘ zu sprechen. Der Universitätswechsel erfolgte auf unbürokratische Weise.

FW: In Basel ist das Seminar ja ganz eng mit dem Kunstmuseum zusammen, damals war es sogar, glaube ich, im Museum selbst, mittlerweile nebenan. Gab es damals schon die Möglichkeit, sich dort dann auch zu betätigen? Hat man da sozusagen mitgearbeitet, um praktische Erfahrungen zu sammeln?

BB: Übungen im Kunstmuseum und im Historischen Museum wurden sporadisch von den Universitätsdozenten angeboten, vor allem von Hans Reinhardt. Der damalige Direktor des Kunstmuseums und seine Mitarbeiter hatten kein Recht zu lehren. Ich kann mich nicht erinnern, dass man als Student in den beiden Museen mitarbeiten konnte.

FW: Dann habe ich noch eine ganz allgemeine Frage zu Ihrem Studium und zwar, ob Sie während des Studiums gearbeitet haben bei Ihrer hohen Anzahl von Wochenstunden?

BB: Nein.

FW: Und Sie haben auch nie irgendwie praktische Erfahrungen im Rahmen der Kunstgeschichte schon gesammelt während des Studiums?

BB: Ich habe einmal an einer Grabung in Bellelay, und ein anderes Mal an einer Restaurierung einer Statue bei Herrn Cadorin teilgenommen.

FW: Dann würde ich mich jetzt gerne dem Thema des Doktorats und der Habilitation zuwenden. Wie gesagt, die Spätantike, das Früh-christentum das war immer schon Ihre Richtung... Wie entwickelten sich Ihre wissenschaftlichen Interessen hin zum Thema der Dissertation über die romanische Wandmalerei in der Schweiz [*Die romanische Wandmalerei in der Schweiz, Bern 1963*]?

BB: Die romanische Wandmalerei war ein wenig bearbeitetes

Aufbau des Studiums

<p>Thema, und auch seit 1963 hat sich niemand mehr monographisch damit beschäftigt. Ich fand (und finde noch heute) romanische Wandmalerei attraktiv, weil sie Auskunft gibt über die Frage der Funktion der Bilder im räumlichen und liturgischen Kontext. Romanische Wandmalerei ist über viele Jahre mein Arbeitsgebiet geblieben. Ich wandte mich auch der romanischen Buchmalerei zu. Die Faksimile-Publikation (1981) und der Kommentarband (1987) zum Lektionar von Desiderius von Montecassino sowie das Faksimile des Exultet der Casanatense Cas. 724 (1994) sowie zahlreiche Aufsätze stehen in der Tradition dieser Interessen.</p>	<p>Dissertation</p>
<p>FW: Ich weiss, worüber Sie dissertiert haben, hingegen habe ich nicht herausgefunden, worüber Sie sich habilitiert haben. Könnten Sie mir darüber ein bisschen was erzählen?</p>	
<p>BB: Meine Habilitationsschrift war die Monographie <i>Die frühchristlichen Mosaiken in S. Maria Maggiore zu Rom, Wiesbaden 1975</i>. Während meines Romaufenthalts (1963-1969) fand eine vom Deutschen Archäologischen Institut organisierte Fotokampagne in S. Maria Maggiore statt. Ich benützte die Gelegenheit, und schaute mir die Mosaiken vom fahrbaren Turm des Photographen aus an, und nahm Notizen. F. W. Deichmann, damals ‚graue Eminenz‘ am DAI, erteilte mir dann den Auftrag, diese Mosaiken monographisch zu bearbeiten. Die ersten beiden Jahre meiner Arbeit an den Mosaiken wurden dank einem Stipendium der Universität Bonn ermöglicht. Später übernahm der Nationalfonds die Finanzierung. Deichmann war übrigens während meiner Römer Jahre mein Mentor. Ihm verdanke ich sehr viel.</p>	<p>Habilitation</p>
<p>FW: Sie hatten unter anderem ein Postdoc Fellowship des Schweizerischen Nationalfonds, dann waren Sie zu Forschungsaufenthalten im Deutschen Archäologischen Institut in Rom, Sie waren in der Bibliotheca Hertziana und im Schweizer Institut in Rom. War es damals leicht, an Stipendien zu kommen?</p>	
<p>BB: Im Gegensatz zu heute war es relativ leicht, ein Stipendium zu bekommen; diese waren jedoch eher bescheiden. Die 60er Jahre sind für die „humanities“ eine Zeit des Aufbruchs gewesen. Herr Hahnloser, der damals Referent für Kunstgeschichte im Nationalfonds war, kam eines Tages nach Rom und fragte mich, ob ich mich habilitieren wolle; der Nationalfonds hatte soeben eine neue Form von Stipendium für angehende Privatdozenten geschaffen... Ich hatte übrigens nie eine Anstellung am Deutschen Archäologischen Institut oder an der Hertziana, sondern gehörte, wie viele andere auch, zu den täglichen dankbaren Benützern der Bibliotheken und Photoarchive. Kurt Weitzmann und Ernst Kitzinger dafür sorgten, dass ich zu einem zweijährigen Forschungsaufenthalt nach Dumbarton Oaks in Washington DC. (Trustees for Harvard University)</p>	<p>Stipendien</p>

<p>kommen konnte. Beiden Gelehrten verdanke ich viel, und ich fühlte mich ihnen freundschaftlich verbunden.</p> <p>DI: Also war das aufgrund dieser allgemeinen Aufbruchstimmung und ökonomisch guten Rahmenbedingungen?</p> <p>BB: Zu den günstigen Rahmenbedingungen gehörte auch die Tatsache, dass die Kunstgeschichte in den 50er und 60er Jahren noch kein Massenfach war. Dementsprechend gab es noch nicht so viele Anwärter auf Stipendien und auf eine akademische Laufbahn.</p> <p>DI: Und wie kam denn Ihr Entschluss zustande, dass Sie eine akademische Laufbahn einschlagen wollen?</p> <p>BB: Nach dem Doktorat war mir klar, dass diejenige Form des Umgangs mit Kunstgeschichte, die mir am meisten zusagte, zu einer akademischen Laufbahn führen würde.</p> <p>FW: Das heisst, Sie hatten nie erwogen, in einen anderen Bereich zu gehen als die Lehre?</p> <p>BB: Nein.</p> <p>FW: Dann würde ich jetzt gerne auf Ihren akademischen Werdegang, auf Ihre beruflichen Tätigkeiten zu sprechen kommen. Und zwar hatten Sie ja zahlreiche Gastprofessuren in Deutschland, Amerika, überall. Von 1977 bis 2002 waren Sie Professor für Frühchristliche und Mittelalterliche Kunstgeschichte und Archäologie in Basel und auch Direktor des Kunstgeschichtlichen Seminars?</p> <p>BB: Bevor ich nach Basel berufen wurde, war ich Assistent am Basler Seminar, anschliessend sechs Jahre in Rom und zwei Jahre in Dumbarton Oaks in Washington DC.. Nach der Habilitation 1970 war ich Gastprofessor an den Universitäten Hamburg, Jerusalem (Hebrew University) und in Utrecht. Wie alle Ordinarien damals in Basel erhielt man den zusätzlichen Titel ‚Vorsteher‘ des Kunst-historischen Seminars. Während meiner Basler Zeit (1977-2002) war ich immer wieder an die Johns Hopkins University in Baltimore, an die Scuola Normale Superiore in Pisa und an die Universität Rom zu Vorlesungszyklen eingeladen. Es gab auch Einzel-einladungen wie z. B. an die National University of Tokyo oder an das Warburg Institut in London..</p> <p>FW: Und dann sind Sie 2002 bis letztes Jahr als Professor für Frühchristliche und Mittelalter Archäologie an die Università della Sapienza in Rom gegangen. Können Sie uns kurz erläutern, was Sie an der Berufung reizte und wie Sie nach Rom kamen?</p>	<p>Assistenz, Gastprofessuren und Berufung nach Basel</p>
---	---

BB: In einer akademischen Karriere spielt es eine grosse Rolle, dass man im richtigen Moment am richtigen Ort die richtige Person trifft. Eines Tages, während meiner Ferien in Südfrankreich, erhielt ich ein Telefonat von einem Kollegen von der Sapienza in Rom, der mich fragte, ob ich gerne an der Sapienza lehren möchte. Ich sagte zu und dachte, dass daraus wohl nichts würde. Aber nach ein paar Monaten bekam ich ein weiteres Telefonat mit der Nachricht, dass die Berufung „per chiara fama“ an die Sapienza „bald soweit“ sei. Ich habe nie einen schriftlichen Bescheid bekommen, aber, als ich im November 2002 in Rom ankam, war die Wahl perfekt. Ich erkundigte mich, ob ich nicht einem jungen Mann die Stelle wegnehmen würde. Man garantierte mir jedoch, dass diese Stelle für mich geschaffen worden sei, und nicht für eine allgemeine Bewerbung offen stand. Mit mir zusammen sind Christoph Frommel, Max Planck Direktor der Bibliotheca Hertziana, sowie Paul Zanker, Direktor des Deutschen Archäologischen Institutes, berufen worden; Frommel und ich kamen an die Sapienza, Paul Zanker an die Scuola Normale in Pisa. Dies war ein grosser Glücksfall, denn diese Positionen sind inzwischen aus dem Angebot der italienischen Universitäten wieder gestrichen worden. Die Berufung in meinem 67. Altersjahr an die Sapienza war nicht nur ehrenvoll, sondern auch eine grossartige Chance, in einer Weltstadt lehren zu dürfen, die mit ihren hochbedeutenden Bauten und Kunstwerken, mit ihren internationalen Institutionen und Bibliotheken und ihrem vielfältigen kulturellen Angebot gänzlich neue Perspektiven eröffnete.

FW: Mit dem Wechsel von der Schweiz nach Italien haben Sie natürlich zwei unterschiedliche universitäre Systeme kennen gelernt. Welche Vor- und welche Nachteile sehen Sie beim einen und beim anderen, wenn man das vergleicht?

BB: Die Systeme sind grundverschieden in ihrer Art und die beiden Länder sind grundverschieden. Ich kann Ihnen nur sagen, ich musste mich selbst neu erfinden, als ich nach Rom kam. Ich kann gut italienisch, da lag das Problem nicht, sondern das Problem war, wie teile ich das, was ich an Erfahrung mitbringe, den jungen italienischen Menschen mit, so dass die begeistert sind für das, was ich betreibe; das war und ist mein Hauptthema: Begeisterung und Interesse erwecken. Ich konnte unmöglich ein Manuskript aus Basel mitbringen und dieses ins Italienische übersetzen. Italienische Studenten sind zwar an eine ganz bestimmte, flüssige und manchmal wortreiche Rhetorik gewöhnt, aber wenn man sie inhaltlich richtig fordert, dann hören sie hin, selbst wenn der Redefluss zuweilen unterbrochen wird. Am Anfang hatte ich nur ganz wenig Studenten, weil die Univerwaltung keine Zeit hatte, meine Vorlesungen im Vorlesungsverzeichnis anzuzeigen. Aus anfänglich acht Studenten wurden bald achtzig Studenten. Es war für alle Seiten ein Erfolg, für die Studenten, für die Sapienza und für mich.

Università della
Sapienza in Rom

Das italienische
Studiensystem

Die Lehrgänge sind in der Schweiz und in Italien (trotz Bologna!) grundsätzlich verschieden. Ich bin froh, dass es in beiden Ländern trotz Bologna immer wieder hervorragende Köpfe gibt, die sich gegenüber den zähflüssigen Systemen behaupten können. Grundsätzlich dauert in Italien ein volles Studium der Kunstgeschichte bis zum Doktorat viel länger als in der Schweiz, weil Kurse für Fortgeschrittene (*specialistica*: 2 Jahre; *specializzazione*: 3 Jahre) absolviert werden müssen, bis man sich für ein „*dottorato di stato*“ bewerben kann. In der Regel kann ein italienischer Student nicht vor dem 25. Altersjahr an ein Doktoratsstudium denken, wenn er sein Studium mit 18 beginnen konnte. Hierbei gilt es zu berücksichtigen, dass an der Sapienza in Rom ein äusserst reichhaltiges Angebot an Vorlesungen zur Verfügung steht, wofür es nördlich der Alpen keinerlei Vergleich gibt.

FW: Ich hatte bei der Frage, wenn ich ehrlich bin, an einen speziellen Punkt gedacht, weil ich einige Jahre selbst in Italien studiert habe und was mir da sehr gefehlt hat, war die Seminararbeit, weil es eben keine Seminare gab.

BB: An der Sapienza sind Seminare unbekannt. Der Unterricht an der Sapienza besteht in der Regel aus einem Frontalunterricht. Am Ende des Semesters werden die Studierenden mündlich über den Vorlesungsstoff geprüft. Ich habe an Stelle einer mündlichen Prüfung am Ende einer Vorlesung eine schriftliche Arbeit verlangt. Vermutlich war ich der Einzige an der Sapienza, der dies tat. Am Anfang rümpften die Studenten die Nase. Es stellte sich heraus, dass ‚how to write a paper‘ ein echtes Bedürfnis der Studierenden war. Ich musste am Ende jedes Semesters gegen achtzig Papers korrigieren, und habe dafür viel Zeit aufgewendet, aber die Studenten lernten diese Form von Examen schätzen. Ich bekam sehr viel Feedback von den jungen Leuten und bekomme jetzt noch Telefonate, E-Mails und SMS; die Studierenden wollen mich als Berater oder Korreferent.

FW: Ich weiss, dass Sie am Grabungsprojekt in Gerasa teilgenommen haben, von 1994 bis 2008...

BB: Gerasa ist mein Projekt. Die Idee eine Grabung in Gerasa zu unternehmen, entstand im Zusammenhang mit meinem damaligen Forschungsthema *Die Christianisierung der spätrömischen Welt* (publiziert: Wiesbaden 2003). Ich wollte anhand einer Fallstudie untersuchen, wie sich auf dem Areal der sog. Kathedrale von Gerasa die Christianisierung abgespielt hat. Die Antwort auf diese Frage erhielt ich erst dank der Grabung im Jahr 2008.

FW: Das Projekt ist nicht nur von die Universität Basel, sondern auch von verschiedenen anderen Institutionen unterstützt worden.

Grabung in
Gerasa

BB: Das Projekt wurde von der Freiwilligen Akademischen Gesellschaft in Basel, von der Max Geldner-Stiftung in Basel, der Gerda Henkel-Stiftung in Düsseldorf und zuletzt von der Sapienza in Rom in dankenswerter Weise finanziert. Bis 1998 hatte ich zwei Basler Mitarbeiter, Carola Jäggi und Hans-Rudolf Meier, und von dann an hatte ich für drei Jahre zwei Engländer, William und Sally Bowden und seit 2003 habe ich meine römischen Archäologie-studenten (Federico Giletti, Andrea Angellini, Luisa Boccardi). An der Sapienza wird innerhalb der Archäologie ein Kurs angeboten, in dem man den Umgang mit einer Totalstation lernen kann, d.h. der digitalen Vermessungstechnik. Daher lag es nahe, Mitarbeiter für die Grabung unter den Absolventen dieses Kurses zu suchen. Die digitale, lasergesteuerte Vermessung ist wesentlich billiger, exakter und komfortabler als die herkömmliche Vermessung mit nicht-Computer gesteuerten Theodoliten.

FW: Hatten Sie neben diesem Projekt auch noch andere Projekte? Andere Grabungsprojekte oder vielleicht auch Ausstellungen, die Sie mitbetreut haben?

BB: Ich habe nie Ausstellungen gemacht. Ich bin aber immer wieder mit Publikationen beauftragt worden. Es traten Verleger an mich heran, der Propyläen Verlag mit den Propyläen Kunstgeschichte [*Spätantike und frühes Christentum, Frankfurt/M 1977*], oder der Belser Verlag mit der Faksimile Edition für den Codex Benedictus [*Lektionar zu den Festen des Heiligen Benedikt, Maurus und Scholastika, Vat. lat. 1202: Handschrift aus Montecassino entstanden unter Abt Desiderius, Zürich 1981*] und nachher ist auch eine Publikation über den Lektionar von Montecassino erschienen [*Das Lektionar des Desiderius von Montecassino, Cod. Vat. Lat 1202: ein Meisterwerk der italienischen Buchmalerei des 11. Jahrhunderts, Zürich 1987*]. Letztlich war auch Maria Maggiore eine Auftragsarbeit von der Universität Bonn. Ein weiterer italienischer Verleger beauftragte mich mit der Edition eines Faksimile des Exultet-Rotulus in der Biblioteca Casanatense in Rom (*Exultet Roma, Biblioteca Casanatense Cas.724 III. a cura di G. Cavallo. Priuli e Verlucca. 1994*). Für mich waren die Auftragsarbeiten immer anregend, weil ich es manchmal mit unbekanntem Objekten zu tun hatte und mich jeweils neu orientieren musste, was meine Synapsen in Betrieb hielt. Vor einigen Jahren erhielt ich den Auftrag von dem italienischen Verleger Panini, die Cappella Palatina in Palermo zu bearbeiten. Ich durfte 14 Mitarbeiter aus Italien, Deutschland, England und USA auswählen. Das vierbändige Werk mit 1200 Farbtafeln und ca. 800 Seiten Text ist im November 2010 erschienen (*La Cappella Palatina a Palermo. A cura di Beat Brenk. Mirabilia Italiae (ed. Salvatore Settis) Panini Modena 2010*). In den

Publikationen

letzten Jahren war ich viele Male in Palermo, um die Mosaiken von den Gerüsten aus und mit den Restauratoren zu untersuchen. Eine Auftragsarbeit bringt gewisse Nachteile (Zeitdruck), aber auch Vorteile (Zugang zum Monument). Zu den Vorteilen gehört auch, dass ich mich neu mit der Fatimidischen Kunst auseinandersetzen musste. Daher waren mehrere Reisen nach Ägypten und andere Länder Nordafrikas nötig. Nennen möchte ich in diesem Zusammenhang auch verschiedene internationale Kolloquien, die ich in Basel veranstaltet habe, z.B. über Assisi, Konrad Witz und Innovation in der Spätantike (gedruckt: Wiesbaden 1996)

FW: Ich möchte gerne einen kurzen Sprung zurück machen und zwar noch einmal zu der Zeit in Basel. Können Sie ganz grob einige Anhaltspunkte bezüglich der Grösse, der Ausstattung und der Eigenheiten des Institutes nennen, als Sie dort tätig waren?

BB: Was den Lehrkörper betrifft, so waren wir während meiner Zeit (bis 2002) stets zwei Ordinarien. Meine Kollege lehrte im Gebiet der neueren, ich im Gebiet der älteren Kunstgeschichte. Etwa drei bis vier Lehraufträge ergänzten das Angebot. Auch in Basel machte sich die weit verbreitete Tendenz bemerkbar, die Lehrveranstaltungen zur Gegenwartskunst zu Ungunsten der Kunstgeschichte vor 1900 stetig zu vermehren, was zu einer allmählichen Amputation der geschichtlichen Dimension führte. Die Ausstattung der Basler Bibliotheken ist für gewisse Gebiete (Renaissance nördlich der Alpen, Humanismus, mittelalterliche Faksimile) hervorragend, in anderen Gebieten wie Byzantinistik oder Frühchristliche Archäologie fehlt vieles. Was Textausgaben betrifft, so sind die UB, das Theologische Seminar und das Seminar für alte Geschichte sehr gut ausgestattet. Wenn man im Bereich der frühchristlichen und mittelalterlichen Kunst jedoch Forschung betreiben will, bleibt nichts anderes übrig, als die römischen Bibliotheken aufzusuchen. Ich bin während meiner Basler Lehrtätigkeit häufig nach Rom gereist, um die Bestände des DAI [*Deutsches Archäologisches Institut*] und der Bibliotheca Hertziana zu konsultieren.

FW: Sie waren ja recht lange Zeit in Basel. Das Verhältnis von Studierenden zum Lehrkörper, wie war das in der Zeit?

BB: Ich war 25 Jahre als Ordinarius tätig (vor 1977 fünf Jahre, mit Unterbrüchen, als Privatdozent). Da in meinen Seminaren kaum mehr als zwanzig Studenten anwesend waren, kannte ich meine Schüler gut und hatte einen guten Draht zu ihnen. Von vier Pflicht-Seminararbeiten mussten je zwei Arbeiten in der älteren, je zwei in der neueren Kunstgeschichte verfasst werden. Dies ermöglichte es mir, die curricula meiner Schüler beratend zu begleiten. Wichtig waren die Exkursionen nach Deutschland, England, Frankreich, Italien, Griechenland und Türkei.

Das
Kunsthistorische
Seminar in Basel

DI: Ich war auf der Exkursion in Istanbul mit, da war ich noch ganz jung. Ich glaube, ich war die jüngste, so im vierten Semester. Das war schon sehr beeindruckend.

FW: Als die Zahl der Studenten stieg, war dann das Verhältnis weniger persönlich als früher?

BB: Ich habe das nie so empfunden. Ich hatte nie übervolle Seminare, nie übervolle Vorlesungssäle.

DI: Und zu meiner Zeit habe Sie auch das Proseminar selbst betreut.

BB: Das Proseminar habe ich immer selbst übernommen. Manche meiner Kollegen fanden es unter ihrer Würde, ein Proseminar abzuhalten. Ich dachte mir, meine Studenten sollen ihren Ordinarius im ersten Semester kennen lernen. In den Proseminarien werden Grundlagen gelegt; dafür braucht man langjährige Erfahrung. Von einem gewissen Punkt an gab ich das Proseminar gelegentlich an meine Assistenten ab.

FW: Und dieselbe Frage würde ich jetzt noch einmal auf die Sapienza beziehen wollen, weil das ja wirklich ein ganz anderes System ist, auch in der speziellen Position, in der Sie an die Sapienza gekommen sind. Was gibt es da für wichtige Punkte zu nennen?

BB: Grundsätzlich ist (bzw. war) die Lehrverpflichtung eines Ordinarius an der Sapienza wesentlich geringer als nördlich der Alpen. Zwei bis drei Wochenstunden waren das legale Minimum. Dies ändert sich jetzt allmählich. Acht Wochenstunden wie in Basel sind an der Sapienza unbekannt. Es gibt keine bezahlten Assistenten an der Universität in Rom, höchstens unbezahlte, sog. ‚schiavi‘. Das sind begabte Studenten, die der Ordinarius für mancherlei Dienstleistungen heranzieht. Wenn sie Glück haben, erhalten sie einen Posten als ‚ricercatore‘. Für Exkursionen standen an der Sapienza namhafte Staatsbeiträge zur Verfügung. An gewisse Lehrveranstaltungen ist ein sog. Tirocinio gebunden, d.h. die Studenten dürfen während einiger Zeit an einer Grabung teilnehmen (wofür Kreditpunkte verteilt werden) oder sie dürfen Fundmaterialien wie z. B. Keramik bearbeiten.

FW: Im Verhältnis von Basel zu Rom könnte ich mir vorstellen, dass das zahlenmässige Verhältnis der Studierenden zum Lehrkörper ein erheblich anderes war.

BB: Die Sapienza hat (bzw. hatte) ca. fünfunddreissig Ordinariate

Unterricht in
Basel

geben, insofern das überhaupt möglich ist, und Vor- und Nachteile, die Sie vielleicht in der Reform sehen, nennen?

BB: In Italien ist die Triennale die Grundausbildung. Nach drei Jahren absolviert man die Laurea, und man hat das Recht den Titel eines Dottore zu führen, nicht so nördlich der Alpen. Der Absolvent des Lizenziats nennt sich lic.phil. Mit der Triennale kann man sich weder bei einem Museum noch bei der Soprintendenza bewerben. Nach der Laurea kommt als nächstes die Specialistica für zwei weitere Jahre (gebührenpflichtig). Der/die Studierende absolviert nochmals ein Examen und ist dann mittlerweile 22 oder 23 Jahre alt, wenn er/sie das Studium mit 18 begonnen hat. Anschliessend folgt der Corso di Specializzazione, und dieser dauert drei Jahre. Jetzt endlich kann man sich bei der Soprintendenza melden, und sieht sich einer enormen Konkurrenz gegenüber. Nur die wenigsten kommen zum Zuge. Dann schliesslich folgt das Dottorato di Stato, zu welchem man sich bewerben muss. Viele schaffen es nicht. Als ich noch in Basel tätig war, habe ich gelegentlich Absolventen der Specializzazione nach Basel für ein Doktoratsstudium kommen lassen, weil ich erkannte, dass manchen Begabten der Weg zum Doktorat in Italien verschlossen war. Von diesen italienischen Doktoratsabsolventen ist einer inzwischen Ordinario für Byzantinistik an der Università di Pavia, eine andere Ordinaria für Kunstgeschichte der frühen Neuzeit geworden

FW: Ich würde aber doch noch einmal auf die Bolognareform zu sprechen kommen.

BB: Italien erledigte die Bolognareform mit der Einführung der Triennale, und zwar auf pragmatische Weise und ohne besonderen Personalaufwand, ganz im Gegensatz zur Schweiz. Wie gesagt, handelt es sich bei der Laurea nach der Triennale um ein Examen, mit dem die Studenten nicht viel anfangen können, weil der Überbau an Examina mit Specialistica und Specializzazione immer noch Geltung hat. Die Erfinder der Bolognareform wähten, mit diesem Einheitsexamen seien die europäischen Universitäten besser miteinander vernetzt und untereinander kompatibel. Dass dem nie so sein würde, war von Anfang an klar. Lehrstoffe und Lehrprogramme sind keine Ware und Universitäten sind keine Firmen.

FW: Hat es auch etwas mit Ökonomisierung zu tun?

BB: Ja sicher. Nicht nur in Italien geht es darum, dass die Universität mit Gebühren Gewinn erwirtschaftet. Die Studenten müssen für die Specialistica 1'000 Euro pro Jahr bezahlen. Viele Museumsangestellte, Mitarbeiter der Soprintendenza usw. haben im Schnitt nicht mehr als 1'000 Euro im Monat. Man spricht in Italien von einer 1'000-Euro-im-Monat-Gesellschaft.

Bolognareform
und Laurea
Triennale in
Italien

FW: Ein weiterer Punkt, der mich noch sehr interessiert und den Sie auch schon teilweise angesprochen haben, ist die Digitalisierung und die Vernetzung im Bezug auf die Lehre, den Austausch und die Kommunikation, aber auch hinsichtlich der Forschung, insbesondere der Archäologie, die Sie auch gut kennen. Welche Rolle spielt da die Digitalisierung?

BB: Eine ganz grosse Rolle. Als ich in Rom ankam, gab es noch keine digitale Projektion, kein Powerpoint. Im ersten Jahr musste ich meine Diapositive selbst beschaffen, weil es gibt keine Diathek gab. Ich kehrte jeweils nach Basel zurück, um Dias vom Basler Seminar auszuleihen und zu duplizieren. Ich hatte die frühchristliche und mittelalterliche Abteilung der Basler Diathek während 25 Jahren selbst aufgebaut. Mit der Digitalisierung änderte sich alles sehr rasch. Mein Sohn, der sich sehr gut in allen Computertechniken auskennt, hat mich in Photoshop und Powerpoint und all diese Dinge eingeführt. Die Lehre mit PP ist m. E. ein grosser Gewinn, weil man Texte problemlos projizieren kann, man kann sie mit Bildern kombinieren, Pfeile und Beschriftungen in die Bilder setzen, anfärben etc. Ausserdem ist es einfacher mit einem USB-Stick auf Reisen (zu Vorträgen) zu gehen als mit schweren Diakästen. Erwähnen möchte ich auch den Quantensprung, der dank der digitalen hochauflösenden Fotografie eintrat. Seit ich mit einer professionellen 14 Millionen Pixel-Kamera fotografiere, sehe ich ganz wesentlich mehr auf meinen Objekten als früher. Früher konnte niemand über die Stuckfarben zwischen den Tesserae eines Mosaiks Auskunft geben; heute ist dies möglich. Dank dieser neuen Technik weiss ich wesentlich besser Bescheid über Restaurierungen. Nicht unerwähnt lassen möchte ich die digitalen Suchsysteme, sowie die Online-Lektüre von Zeitschriften, Sammelwerken, Texteditionen etc. Ich beobachte jedoch, dass die Studierenden heutzutage nicht mehr lesen als früher. Manchmal steht der Mangel an Sprachkenntnissen im Wege. Ausserdem kann niemand die heutige Publikationsflut bewältigen.

FW: Auch gerade wenn ich an Ihre vielen Gastprofessuren denke, auch da ist natürlich die Kommunikation über das Internet eine grosse Hilfe.

BB: Ich war dieses Jahr zu je einem Vortrag in Damaskus und in Istanbul sowie für ein ganzes Semester in Williams eingeladen. Alle Gespräche wickelten sich über das Internet ab.

FW: Was natürlich nicht die Kommunikation und das Kennenlernen ersetzt.

BB: Das ist klar. Ich versuche nach Möglichkeit, meine Gesprächs-

Digitalisierung

<p>partner beim Gespräch de visu kennen zu lernen.</p> <p>FW: Sie haben ja relativ lange in der Lehre gearbeitet oder arbeiten ja eigentlich immer noch in der Lehre...</p> <p>BB: Nur noch auf Anfrage, und wenn ich weiss, dass ich niemandem einen Job wegnehme.</p> <p>FW: Können Sie Veränderungen am Verhalten der Studierenden feststellen? Kann man das pauschalisieren?</p> <p>BB: Schwierige Frage. Zweifellos waren die Studenten der 50er und 60er Jahre autoritätsgläubiger als die heutigen Studenten. Italienische Studenten sind heute noch autoritätsgläubiger als schweizerische und deutsche, obwohl ihre Professoren häufig der 68er Generation angehören. Ich ziehe kritische Studenten den autoritätsgläubigen vor. Es liegt auf der Hand, dass die Vermassung, die in den letzten vierzig Jahren an den europäischen Universitäten Platz gegriffen hat, sowie die geringen Chancen, nach dem Studienabschluss eine Anstellung zu finden, das Klima ziemlich veränderten, sprich komplizierten. Europäische Universitäten wollen seit ca. zwanzig Jahren wie Firmen operieren: je mehr Studenten, desto mehr Gebühren, desto mehr Einkommen. Das ist verständlich, aber im Gegensatz zu den amerikanischen Privatuniversitäten gibt es hierzulande keine strenge Auslese der Studenten. Vorlesungen bzw. Dozenten mit geringen Studentenzahlen werden vom Lehrplan abgesetzt. Stets wechselnde langfädige Studienordnungen und Studienpläne drücken auf den Leistungswillen. Die Studierenden ziehen sich auf das Sammeln von Kreditpunkten zurück. Nur in kleinen Instituten können Studierende mit den Dozenten in einen engen Kontakt kommen. Die Universität als ‚Geschäft‘ verändert allmählich die Professoren; gewisse unter ihnen tendieren zur Selbstdarstellung und Selbstvermarktung. Gegenüber den europäischen Universitäten sind die amerikanischen Universitäten bisher nicht zu Instituten für die Massen verkommen. Ich habe bei meinen Gastprofessuren in USA nie mehr als vier Studenten pro Kurs angetroffen, sei es in Stanford, sei an der Johns Hopkins University, und anderswo; und ich musste dabei kein schlechtes Gewissen haben. Hierin liegt der grosse Vorteil der privaten Universitäten, die ihre Studenten sorgfältig auswählen. Amerikanische Studenten sind meistens sehr interessiert und motiviert, und sie stellen jede Menge Fragen. Sie wissen, dass ihre Eltern grosse Summen (40'000-50'000 \$ im Jahr) für das Studium aufbringen müssen. Sie wollen ihren Eltern gegenüber beweisen, dass sie arbeiten. Sie wissen auch, dass sie zu einer Elite gehören, und wollen das beweisen. Ich habe in meiner Basler Zeit wenig mit dem Problem der Vermassung zu tun gehabt, schon eher in Rom.</p>	<p>Vergleich Europa und USA</p>
---	---------------------------------

die Stilgeschichte an Terrain verloren, und die Ikonologie mutierte klammheimlich zur Ikonik, welche den ganzen Reichtum der Kunstgeschichte auf das Bild reduziert.
Die 68er Generation lenkte das Interesse auf die Sozialgeschichte, gleichzeitig verhalf sie dem Auftraggeber und dem Künstler zu ihrem Recht. Im Ringen um neue Parameter macht neuerdings die Bildgeschichte mehr auf sich selbst als auf die Kunst aufmerksam. Bedeutende Entdeckungen und Neuerungen gehen häufig von der Tätigkeit der Denkmalpfleger und der Restauratoren aus, und die mit sich selbst beschäftigte Kunstgeschichte braucht manchmal lange, bis sie die Wichtigkeit der Neufunde zur Kenntnis nimmt. Das Methodenkarussell der Kunstgeschichte funktioniert nach dem Prinzip ‚Der König ist tot. Es lebe der König‘. Angesichts dieser Tatsache besteht immer die Möglichkeit, eine eigene Methode aus den Objekten zu entwickeln, mit denen man sich gerade beschäftigt.

FW: Gibt es vielleicht auch ein grösseres Interesse von der Gesellschaft aus, eben noch nicht einmal aus dem wissenschaftlichen Bereich, in Richtung Kunstgeschichte, stellt die Gesellschaft andere Anforderungen an die Kunstgeschichte?

BB: Je mehr die Kunstgeschichte fremdbestimmt ist, desto mehr vermag sie heutzutage das Interesse der Gesellschaft zu wecken, weil diese von der Kunstgeschichte Antworten im Hinblick auf den Sinn unseres kulturellen, politischen, religiösen etc. Daseins erwartet. Die Kunstgeschichte verkommt dann unter Umständen zur Pop-Philosophie oder zum Vehikel wie immer gearteter Erklärungsmodelle, die etwas über den Sinn des menschlichen Daseins verkünden wollen. Schlecht ist dies nicht unbedingt, zumal manche Künstler seit dem Ende des zweiten Weltkriegs immer wieder Kunstwerke schufen, die den Menschen in seinem kosmopolitischen Umfeld ins Blickfeld nehmen. Aber ich habe wenig Verständnis für die Phrasendrescherei, deren sich die Pop-Philosophie bedient. Ein Teil der Gesellschaft hat in den letzten Jahrzehnten gelernt, auf den rein ästhetischen Kunstgenuss zu verzichten und das Kunstwerk gleichsam der eigenen Denkfabrik einzuverleiben. Wer diesen Schritt einmal vollzogen hat, wird gleichzeitig einen neuen Zugang zur Kunst der Gegenwart und des Mittelalters finden.

DI: Wobei sich natürlich das Interesse schon verbreitert hat. Die Zahl der Museen, die gegründet wurden oder...

BB: Sie haben recht. Museen sind ein kapitaless Instrument der Kunstvermittlung. Sie spiegeln die gleiche Entwicklung, welcher die Kunstgeschichte qua Disziplin unterworfen ist. Die Kunst der Gegenwart und der Moderne zieht sehr viel mehr Publikum an als die Kunst des Mittelalters. Der Unterschied liegt jedoch darin: An einer Universität kann man Mittelalter-Veranstaltungen personell

Kunsthistorische
Fragestellungen
und Methoden

und zeitlich reduzieren. Man kann aber ganz unmöglich Museen mit Sammlungen mittelalterlicher Kunst schliessen oder liquidieren. Museen dienen dazu, Kunst für die nächsten Generationen zu retten, zu erhalten und nicht zu magazinieren. Man kann mittelalterliche Kunst nicht wegwerfen, weil sie weniger Publikum anzieht als moderne Kunst. Es ist die Aufgabe der Kunsthistoriker, dafür zu sorgen, dass Kunst gleichsam rund um die Uhr und ohne Rücksicht auf ihre zeitliche Entstehung erhalten und an die heutige Gesellschaft vermittelt wird. Es ist nicht die Rolle des Kunsthistorikers, an die einzelnen Epochen Noten zu verteilen, sondern er ist gehalten, seine Verantwortung wahrzunehmen, die darin besteht, für alle Epochen der Kunstgeschichte ein Verständnis zuhanden seiner Zeitgenossen zu erarbeiten. Wenn ihm das nicht gelingt, hat er seine Mission verpasst. Es könnte auch der Kunst der jetzigen Gegenwart passieren, dass sie eines Tages kein Publikum mehr anzieht. Diese Ermüdungserscheinungen der modischen Gestimmtheit dürfen keinen Einfluss auf die Erhaltung von Kunstwerken haben.

FW: In der das Interview begleitenden Lehrveranstaltung, die Dora Imhof mit uns macht, geht es ja auch darum, die Geschichte der Kunstgeschichte auf die Schweiz bezogen hin zu untersuchen. Was sollte Ihrer Meinung bei der Geschichtsschreibung der Kunstgeschichte in der Schweiz berücksichtigt werden?

BB: Ich glaube nicht, dass in der Schweiz grundsätzlich andere Bedingungen herrschen als in Deutschland oder Frankreich. Schweizerische Kunstgeschichte hat sich immer sehr stark an die Deutsche angelehnt und war von dieser seit dem 19. Jahrhundert geprägt. Gleichzeitig besteht in der Schweiz aufgrund ihrer Vielsprachigkeit ein natürliches Interesse für die Kulturen unserer Nachbarländer. Voraussetzung dazu ist die Pflege der Mehrsprachigkeit. Man kann dies als Standortvorteil bezeichnen. Dazu kommt, dass sich schweizerische Kunsthistoriker häufig sehr gut in der Kunst der Nachbarländer auskennen, was man von z.B. italienischen und französischen Kunsthistorikern weniger behaupten kann. Schweizerische Kunstgeschichte sollte jedoch vermehrt zum Schweizerischen Bildungshorizont gehören und sie sollte an Schulen, Museen und Universitäten vermittelt werden. Kunstgeschichte sollte ein Maturitätsfach sein.

DI: Es gibt zumindest Verschiebungen, denke ich. Französische Schweiz und deutschsprachige Schweiz, da gibt es unterschiedliche Bereiche.

BB: Selbstverständlich ist die französischsprachige Schweiz mehr nach Paris orientiert, das Tessin mehr nach Italien. Das sind altbekannte Tatsachen. Wichtig ist, dass die verschiedenen

Kunstgeschichte
und Museum

Schweizerische
Kunstgeschichte

‚Röstigräben‘ überwunden werden. Dazu gehört die entsprechende Kenntnis der Sprachen. Ich habe im Proseminar den Studenten die Kenntnis der Sprachen (nicht nur unserer Landessprachen) wärmstens empfohlen.

DI: Ja, daran kann ich mich gut erinnern: Wie viele Sprachen man können sollte als Kunsthistoriker.

BB: So weit ich es überblicke, ist die kunsthistorische Forschung an den schweizerischen Universitäten ziemlich international ausgerichtet.

DI: Und jetzt gibt es natürlich noch eine weitere Öffnung, die Ihnen eigentlich entgegenkommt, denke ich, Richtung arabischer Raum oder Richtung afrikanischer, also eigentlich das ganze Fach, das sowieso...

BB: Wenn ich meinen Kindern sagen müsste, was für Sprachen sie studieren sollen, dann würde ich ihnen empfehlen: Arabisch, Russisch und Chinesisch.

FW: Ja, das war es. Ich bedanke mich sehr herzlich für das Gespräch.

Das Gesprächsprotokoll, von Filine Wagner transkribiert, wurde von Beat Brenk teilweise ergänzt und korrigiert.