Zeitschrift: Outlines
Herausgeber: Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft
Band: 9 (2015)

Artikel: Kunst, Karriere : eine Einleitung
Autor: Bätschmann, Oskar
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-872112

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 11.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Oskar Bätschmann

Kunst, Karriere. Eine Einleitung

Jörg Immendorff (1945–2007) hat seine Absicht, Künstler zu werden, 1972 und 1978 zwei Mal bildlich und schriftlich ausgedrückt. Die Gemälde, das frühere etwas dunkler als das spätere, öffnen den Blick in die Ecke einer nächtlichen Dachkammer, auf deren Boden ein junger Mann in weisser Jacke sitzt und einen Krug in der Hand hält. Im Vordergrund brennt eine grosse weisse Kerze, und durch das Fenster der Mansarde scheint der helle Mond. An die Wand gelehnt ist eine unbemalte Leinwand, und eine bemalte liegt auf dem Boden. Über dem Kopf des Malers erscheint in einer Blase sein Traum: eine aufgeschlagene illustrierte Zeitung und ein Ausschnitt aus einer Bilderausstellung. Immendorffs Text, dem Bild hinzugefügt, lautet: «Ich träumte davon, in der Zeitung zu stehen, von vielen / Ausstellungen, und natürlich wollte ich / etwas ‹Neues› in der Kunst machen./ Mein Leitfaden war der Egoismus.» Hier wurde in aller Kürze eine Künstlerkarriere mit Produktion, Präsentation und Rezeption angepeilt und als egoistische Vorstellung der Vergangenheit überantwortet. Neuheit, Aufsehen, Ruhm und Medienpräsenz – von allem, was eine erfolgreiche Karriere erreichen und verschaffen kann, fehlt nur der Lohn: das Geld, das grosse Geld – es ist jedoch als angestrebter Kontrast zur ärmlichen Dachkammer heimlich gegenwärtig.

Der Bildtitel «Ich wollte Künstler werden» holte Immendorff dreissig Jahre später in amerikanischer Übersetzung wieder ein, als die Kuratoren eine Ausstellung in Philadelphia 2004 danach benannten. Dennoch wurde 2006 dem bereits schwer kranken Immendorff der Goslarer Kaiserring verliehen, eine Auszeichnung von höchstem Ansehen, obwohl undotiert. Der Künstler wurde gelobt, es sei ihm «nie um Kunst als Selbstzweck, sondern um unmittelbare gesellschaftliche Wirkung» gegangen. Also kein verantwortungsloses L'art pour l'art, sondern eben eine wie immer geartete «unmittelbare Wirkung» auf die «Gesellschaft». Dazu hängte die Jury ein –

wahrscheinlich ironiefreies – Floskelkonglomerat um den Künstler, der für seine gesellschaftliche Wirkung etwas Besseres verdient hätte als deren Vernebelung durch Geschwurbel: «Mit radikalen Mitteln widersetzt sich Immendorff den Überlegungen der abstrakten Kunst zugunsten einer politisch und sozial engagierten Anschauung.» Das eben hatte Leon Battista Alberti 1435/1436 in seiner Schrift über die Malkunst dem tugendhaften Maler als Ziel vorgeschrieben: Durch ein vollkommenes Werk und ziviles Wohlverhalten solle er Ruhm, Erfolg und das Wohlwollen seiner Mitbürger erstreben und keinesfalls unverschämt den pekuniären Gewinn ansteuern. Geld verdirbt den Charakter, weiss die Weisheit des besitzlosen Volkes, aber warum soll der Spruch auf die Künstlerinnen und Künstler mehr zutreffen als auf Banker und Rohstoffhändler?

Zur Antwort kann dienen, dass zahlreiche uralte Mystifikationen über Habitus und Schöpfertum die Vorstellung vom Künstlertum bestimmen. Diese Täuschungen und Selbsttäuschungen sind nicht auszurotten, im Gegenteil, von fast allen, die an der Produktion, Distribution und Kommentierung von Kunst beteiligt sind, werden sie jeden Tag wie neue und frische Erscheinungen beschworen, selbst wenn die Begriffe von Künstler und Kunst durch allerlei Machinationen, Verweigerungen und Ausweitungen schon seit über hundert Jahren infrage gestellt sind. Dass die Begriffe immer noch problematisiert werden können, belegt die Dauerhaftigkeit der Mystifikationen.

Wie lange wurde den Künstlern das Gebot auferlegt, sich überhaupt in erster Linie und ausschliesslich für die Kunst zu interessieren und sich allenfalls für ihre Dienst- und Arbeitsleistungen von weltlichen und geistlichen Fürsten eine Entschädigung in Form einer gnädig gewährten Belohnung zu verdienen? Dem Künstler, der für sich und seine Familie den Lebensunterhalt verdienen musste, wurde der infame Verdacht angehängt, seine Kunst für Geld oder allenfalls für den sozialen Aufstieg zu verraten. Besser war für den Ruf des Künstlers, selbst zu darben, seine Familie hungern zu lassen oder sich ein tragisches Schicksal zuzulegen. Nichts war geeigneter als ein früher Tod, um die Berufung zum «wahren Künstler» nachweisen zu können. Der junge Adolph Menzel hat in Berlin 1834 in *Künstlers Erdenwallen* nach Johann Wolfgang von Goethe das Elend des Künstlers und seiner Familie, des Künstlers hochfliegende Pläne, den Druck eines reichen Auftraggebers, den Tod des armen Künstlers und die Apotheose seines Werks, die von dekorierten Kunstschnorrern in einer

Galerie veranstaltet wird, mit Bitterkeit aufgezeichnet. Die Auszeichnung als «wahre» oder «echte» Künstler respektive ebendieser Anspruch in Abgrenzung zu den anderen, die als «falsche» beschuldigt wurden, ist seit dem Beginn des 18. Jahrhunderts geläufig. Beschimpfungen von Künstlern reissen auch im 19. und 20. Jahrhundert nicht ab. In den 1950er Jahren erschien z. B. eine Reihe von Artikeln und Büchern, in denen zeitgenössischen Künstlern Täuschung des Publikums oder Betrug vorgeworfen wurde. Eine Fortsetzung davon ist die Bezichtigung, im Netzwerk «Kunst» seien viele verschworene Akteure mafiaähnlich damit beschäftigt, die Produzenten und die Händler zu promovieren und die Konsumenten über den Tisch zu ziehen, während doch die eigentliche Kunstmafia den illegalen Handel mit gestohlenen Kunstwerken international in grossem Stil weitgehend unbehelligt von irgendwelchen staatlichen Kontrollen betreiben kann.

Die Verbindung von «Karriere» mit «Kunst», die das internationale Symposium am Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft (SIK-ISEA) den Referentinnen und Referenten als Problem und Aufgabe stellte, hatte bis nach der Mitte des 20. Jahrhunderts noch keine Selbstverständlichkeit erlangt. Man muss sich die zwei hauptsächlichen Künstlertypen, Hofkünstler und Unternehmerkünstler, die bis ins 18. Jahrhundert konkurrierend nebeneinander tätig waren, vor Augen stellen, um zu ermessen, was das Auftauchen eines neuen Typus des «modernen Künstlers» in Frankreich und England in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts für den Kunstbetrieb von Ausstellung, Kritik, Handel und Sammlungen bedeuten konnte. Dieser neue Typus, der Ausstellungskünstler, hatte den unbedingten Willen, sich in und mit Ausstellungen direkt an das Publikum zu wenden mit grossformatigen «exhibition pieces», die statt wohlbekannter Episoden aus der griechischen oder römischen Geschichte jüngst vergangene Ereignisse aus der englisch-amerikanischen Geschichte vorstellten – wie es etwa Benjamin West oder John Singleton Copley in London gegen Ende des 18. Jahrhunderts taten. Man hat ihr Tun nicht nur mit Begeisterung betrachtet, sondern auch mit Misstrauen, und die Rede von Korruption der Kunst durch die Anpassung an den – selbstverständlich schlechten – Geschmack des Publikums oder der Masse war sofort gegenwärtig und verschwand nie mehr – bis heute?

Dass Künstler und Künstlerinnen eine Karriere anstreben, wird von der Einrichtung, die mit dem widerlichen, aber zutreffenden Begriff «Kunstbetrieb» belegt worden ist, als selbstverständliches Ziel suggeriert und mit

einem Erwartungsdruck versehen, dem niemand entkommen soll. Ausnahmen von dieser Verpflichtung, wenn sie denn vorkommen, werden unter «gescheitert» klassiert wie seinerzeit Paul Cézanne durch den Jugendfreund Emile Zola. Seither hat sich der Wettbewerb mit vielen Teilnehmern multipliziert und globalisiert. In mehreren Publikationen, im Wirtschaftsmagazin «Capital» seit 1970, ist alljährlich ein Ranking derjenigen abgedruckt, die es unter Beteiligung der Vermarkter und der übrigen Player im globalen Kunstbetrieb in die «Top Hundred» geschafft haben, wobei für künftige Anleger die Angabe des Preis-Leistungs-Verhältnisses ihres Angebots nicht vergessen wird. Wie die Rankings zustande kommen, wird kaum kommuniziert. Werden sie konsultiert, und von wem? Selbstverständlich, auch wenn es Künstler gibt, die es leugnen, immerhin sind die Ranglisten im Internet frei zugänglich, inklusive Aufstiege und Abstürze seit 2001. ArtFacts.Net kommentiert dazu: «An artist's career depends very much on the success of his or her exhibitions», und das Ranking wird als «valuable tool» empfohlen, um «upcoming trends in the market» zu erkennen.

Wenn die jungen Karrierewilligen nicht so genau wissen, wie sie es anstellen sollen, um an die Spitze zu kommen, können sie auf eine Fülle von Ratgebern zurückgreifen, die zu erfolgreichem Vorgehen im Kunstbetrieb anleiten. Bernadette Walter vertritt in ihrem Beitrag über die Ratgeberliteratur für Kunstschaffende die Auffassung, der Typ des Ausstellungskünstlers sei heute abgelöst worden vom Kunstunternehmer, «der sein Produkt und dessen Vertrieb den Bedürfnissen und Regeln des globalisierten Kunstmarktsystems» unterordne. Die Professionalisierung der Karrieristen betrifft, so muss man folgern, ausschliesslich das Management, nicht die Produktion und nicht die Performance des Produzenten. Der Ratschlag dafür könnte nur «Branding» lauten, oder, mit Immendorff, «etwas Neues», und den Produzenten steht eine breite Palette von Images – vom Outlaw zum Märtyrer, vom Helden bis zum Sport- oder Boulevardstar, vom verkannten Künstler zum Ikonoklasten oder zum Unternehmer – zur Auswahl. Nur Shootingstar kann man nicht anstreben, dieses unsinnige Etikett wird vom Netzwerk verliehen.

Grundsätzliche Image-Probleme einer Kunstschaffenden bringt Peter J. Schneemann in seiner Analyse des Aufstiegs des internationalen Stars Tracey Emin aus dem Londoner East End zur Sprache. Bei Emin und bei

anderen Kunstschaffenden ihrer Generation geht es um den beständigen Rekurs auf die «Heimat», die Selbstverortung in der Populärkultur, um den Stolz auf den kommerziellen Erfolg und um die öffentliche Beachtung. Dieser Aufstieg vom «Bad Girl» der «Working Class» zur «Celebrity», die gefeiert wird und selber triumphiert, steht nicht nur in Zusammenhang mit der spekulativen Förderung der «Young British Artists», YBA, durch Charles Saatchi, sondern auch mit der politischen Förderung der Kunst im Dienst des wirtschaftlichen Aufschwungs. In die Analyse einbezogen wird die britische Rezeption von YBA, die von harscher Kritik sich wandelte zur kumpelhaften Berichterstattung über Glamour und Skandale in entsprechenden Magazinen.

Mit der Analyse des Porträts, das Thomas Gainsborough 1778 von James Christie malte, dem Gründer des Auktionshauses, beleuchtet Bettina Gockel eine spezielle Beziehung zwischen dem Auftraggeber und dem Künstler. Gainsborough stellte im Porträt des Auktionators ein gerahmtes Landschaftsbild in die erste Bildebene und verwendete es als ein Postament für den in lässiger Schräge Stehenden. Der Beitrag zeigt auf, wie in der «eigenwilligen Komposition und Farbigkeit» des Gemäldes «die Kunst und Karriere des Malers und das Selbstverständnis des Auktionators» amalgamiert sind. Die Autorin macht neu auf Gainsboroughs «Inversion» von ikonografischen Formeln und Farbkompositionen und auf die Infragestellung der Gattung Bildnis aufmerksam. Sie bringt diese «Inversion» in Verbindung zur Ausstellungsstrategie des selbsternannten Genies, das sehr wohl den Wandel des Kunstbetriebs und die Bedeutung seines Auftraggebers realisierte.

Für Carle Vernet hatte sein Vater, der erfolgreiche Landschaftsmaler Claude-Joseph Vernet, eine Laufbahn als Historienmaler geplant. Die Ausbildung des Sohnes verlief erfolgreich bis zum «Prix de Rome» und zur provisorischen Aufnahme als Historienmaler in die Académie royale de peinture et de sculpture im August 1789. Durch die Französische Revolution erhielt diese hoffnungsvolle Karriere allerdings einen irreparablen Knick, da mit dem plötzlichen Wegfall von Auftraggebern die Nachfrage nach Historienbildern gegen Null tendierte. Alexis Joachimides zeigt in seinem Beitrag auf, wie Carle Vernet sich mit den veränderten Bedingungen arrangierte und eine neue Karriere als Maler von Genre- und Landschaftsbildern begann. Angeregt von der englischen Malerei entwickelte Carle Vernet ein Angebot von Pferdedarstellungen, übernahm aus England auch das prosperierende Gewerbe der Druckgrafik und positionierte sich

auf dem französischen Kunstmarkt in der von England übernommenen Rolle eines Dandys.

Dass die unterschiedlichen Beziehungen zwischen Kunstproduzenten, Vermarktern, Sammlungen und Museumskuratoren nur erforscht werden können, wenn die Dokumente und Materialien gesammelt, in Archiven abgelegt und zugänglich gemacht werden, zeigt der Beitrag von Michael Schmid auf, der auf die mannigfachen Probleme dieser Art von Beständen aufmerksam macht. Dazu gehören die fragmentarische Dokumentation, die Purifizierung oder Vernichtung von Dokumenten durch überlebende Angetraute respektive durch Nachkommen und die rechtlich mögliche Schliessung von Hinterlassenschaften.

Die Einwirkung eines potenten Kunstsammlers auf die Karriere von Künstlern im zweiten Drittel des 19. Jahrhunderts in Paris zeigt Laurent Langer an der Sammeltätigkeit des reichen James de Pourtalès auf. Zwar erwarb der begüterte, aus Neuchâtel stammende Sammler Werke etwa von Paul Delaroche und anderen jungen Malern zu ausgesprochen niedrigen Preisen. Doch die Erwerbungen des angesehenen Sammlers verhalfen den Künstlern zu gesteigerter Anerkennung auf dem Kunstmarkt. Offenbar besass James de Pourtalès die Gabe, Künstler mit Karrierepotenzial zu entdecken – neben Delaroche auch dessen Schüler Charles Landelle oder Horace Vernet, den Sohn von Carle Vernet – und aus seinen Investitionen Gewinn herauszuholen.

Am Beispiel der Deutschen Bank analysiert Wolfgang Ullrich in seinem Beitrag den Umgang eines Unternehmens mit Künstlern, Kunstbesitz und Kommentaren über Werke. Das Künstlerduo Clegg & Guttmann nutzte für den Auftrag, die oberste Spitze des Unternehmens abzubilden, traditionelle Formeln des Herrscherporträts. Nach Ullrich entwickelte sich ein «Machtkampf» zwischen Auftraggebern und Urhebern: Während diese die Fotokomposition öffentlich machen wollten, behielten sich die Banker die Entscheidung über die Präsentation und Reproduktion ihrer Porträts vor. Demgegenüber erfreute sich die «abstrakte» Kunst in den Chefetagen grosser Beliebtheit. An Richard Paul Lohse und Josephine Meckseper wird aufgezeigt, dass Künstler und Eigentümer die Werke «als Medium ihrer Interessen» verfolgen und der Erfolg der «abstrakten» Kunst auf der Möglichkeit beruht, sie «mühelos umcodieren» und in passende Kontexte einfügen zu können. Dazu muss eine jeweils passende Interpretation zur Verdrängung von anderen Auffassungen geliefert werden oder es wird die

Kontrolle über Kommentare und Kontexte mit geeigneten Massnahmen durchgesetzt.

Donald Kuspit, Kunsthistoriker und skeptischer Beobachter der New Yorker Kunstszene, wurde als Kritiker vor allem bekannt mit dem Buch «The Cult of the Avant-Garde Artist», erschienen 1993 und 1995 in deutscher Übersetzung, in dem die ästhetischen Voraussetzungen für die Avantgarde-Kunst eruiert und ihre Entwicklung und ihre Korruption untersucht werden. In seinem Beitrag zum Symposium «Kunst & Karriere» setzt Kuspit beim unaufhörlichen Spektakel von Events an, das er als Zentrum des heutigen Kunstbetriebs im Zeitgeist des Kapitalismus wahrnimmt. So formuliert Kuspit, der sich unter anderem auf Theodor W. Adorno und Max Horkheimers Kritik an der Kulturindustrie bezieht, im Rückgriff auf ein bekanntes Diktum: «Marx called religion the opium of the masses; aesthetically entertaining commodities are opium of the capitalist elite.» Ein Kunstwerk ist also für Kuspit heute nur noch eine ästhetisierte Ware für die Unterhaltung – oder besser eben für das Entertainment. Ist es eine resignierte Sicht auf die New Yorker Kunstszene von einem Autor, der auch mit Hegels Diktum vom «Ende der Kunst» bereits reflektiert hat?

Es ist schon beinahe vermessen, diesem kritischen Befund die treuherzigen Mystifikationen von der Künstlerin und vom Künstler entgegenzuhalten und mit Jörg Scheller den «rhetorischen Edelschimmel» auszumachen oder zu kultivieren, der den geschwurbelten Kunstjargon schmackhaft machen könnte. Das Verhängnis ist, dass man mit einer Kritik an der kollektiven «anachronistisch anmutenden Heroisierung des Künstlers» sofort ins Lager der Reaktionäre und Banausen abgeschoben wird, wohin auch die Ungläubigen von Kunst verbannt sind. «Hyperbolische Rhetorik», d. h. Verklausulierung, macht Scheller als zweites Charakteristikum des aktuellen Kunstdiskurses aus. Als dritte Besonderheit wird eine alchemistische Vermutung eruiert: Jedem noch so einfachen Objekt wird ein Geheimnis untergeschoben. Im Gegensatz zu Christian Demands Postulat von 2003 sieht Scheller nicht eine Purifikation des Kunstjargons vonnöten, vielmehr unterbreitet er den Vorschlag, den «Mix aus Hybris, Heroisierung, Beschämung, Werbung und Wissenschaftsmimikry» wie ein neues Kunstwerk und ein Baudrillard'sches Simulacrum (eine unendliche Reihe von Masken) zu betrachten. Die Optionen, mit der Aufblähung des Kunstbegriffs Schritt zu halten oder eine Purifikation des Kunstdiskurses dagegenzustellen, stehen mit Schellers Beitrag erneut zur Debatte.

Die seit jeher bestehende Konkurrenz unter den Künstlern – schon die Anekdoten von Plinius d. Ä. erzählen davon – hat sich mit der Etablierung des Ausstellungskünstlers entscheidend verschärft und wandelte sich im Lauf des 19. Jahrhunderts durch die Weltausstellungen und die 1895 etablierte Biennale von Venedig zu einem Wettkampf unter Repräsentanten von Nationen, wie er unter anderen Vorzeichen auch an den 1896 erstmals durchgeführten Olympischen Spielen der Neuzeit ausgetragen wurde. Alexandre Kostka geht für seinen Beitrag über die Kunstpropaganda der Kriegsmächte während des Ersten Weltkriegs von dieser Situation der Konkurrenz zwischen Frankreich und Deutschland aus, die sich bereits um 1910 durch die breite Opposition gegen französische Kunst in Mannheim und Bremen und in Publikationen von unerträglichem Chauvinismus abzeichnete.

Mit dem besonderen Fall eines lange anhaltenden – wahrscheinlichen – Rufmordes an Caravaggio befasst sich Matthias Oberli. Als junger unbekannter Maler kam Michelangelo Merisi aus Caravaggio in der Lombardei 1593 nach Rom und legte mit Unterstützung des römischen Adels und Kapitals eine Karriere in «atemberaubenden Tempo» hin. Die Laufbahn des gelegentlich aggressiven und gewalttätigen Malers in Rom endete 1606 abrupt mit dem Vorwurf, einen jungen Mann getötet zu haben. Lautete die Beschuldigung anfänglich Notwehr, so wandelte sie sich im Lauf der Zeit zu Mord, und dem Opfer wurde um 1650 ein liebenswürdiger Charakter verliehen, während dem Maler gleichzeitig der Ruf eines stets gewaltbereiten Raufbolds mit finsterem Gemüt angehängt wurde. Interessant ist die Verdichtung von Caravaggios düsterer Erscheinung und seinem gewalttätigen Malstil zu einer festsitzenden Legende. Nach Matthias Oberli wurde Caravaggio in Rom das Opfer seines rasanten Erfolgs, während seine Apotheose im 20. Jahrhundert einem frühen «Outlaw» und vermeintlichen Künstler-Rebellen gilt.

Mit den bildlichen Huldigungen Tizians und der Konkurrenz zwischen Venedig und Florenz, die in den Darstellungen reflektiert wird, befasst sich der Beitrag von Juerg Albrecht. In den Diskussionen um den künstlerischen Vorrang zwischen Florenz und Venedig, begonnen im 16. Jahrhundert, wurden Zeichnung und Farbe gegeneinander ins Feld geführt. Um 1655 malte der heute kaum mehr bekannte Flame Livio Mehus den Genius der Malerei, zitierte darin ein berühmtes Gemälde von Tizian und fügte sein Selbstbildnis ein. Damit setzten die gemalten Reverenzen an Tizian

ein, und schon im 18., besonders aber im 19. Jahrhundert, wurden auch Legenden der Kunstliteratur über die Kindheit, den Charakter und den Tod des venezianischen Malers bildlich umgesetzt. Diese Art von Hommage fand nach Albrecht 1863 durch Edouard Manets «unverfrorene» Appropriation der Tizian'schen Venus ein Ende. In Wien schickten Hans Makart 1884 noch eine bildliche und Hugo von Hofmannsthal eine literarische Apotheose nach.

Mit einem Problem des «verkannten Genies», einer der «hartnäckigsten» Künstlerlegenden, befasst sich Beat Wyss in seinem Beitrag. Es geht um die Frage, ob es nicht nur «antizyklisches Denken», sondern auch «antizyklische Kunst» geben könne, die erst nach einer längeren Inkubationszeit wahrgenommen, bekannt und für den Markt erschlossen werde. Die Beispiele Paul Cézanne, Piet Mondrian und Marcel Duchamp leiten über zur Untersuchung, ob Kurt Schwitters in diese Nische gehöre, der 1937 als «Entarteter» nach Norwegen emigrieren musste, dort als Künstler vergessen ging und in England, wo er unter den gefangenen deutschen Emigranten als «Spassmacher» aus der Dada-Zeit galt, erfahren musste, dass sein Lebenswerk in Trümmern lag. Schwitters hatte, wie im Beitrag gezeigt wird, keine Aufmerksamkeit für die aktuelle laute Moderne, weder in Dresden, wo er die «Brücke» nicht wahrnahm, noch in Berlin, wo er zu spät zum «Sturm» kam. Schwitters blieb unentschieden zwischen Sonntagsmalerei und einer «Ästhetisierung von Antikunst» in seinen *Merz*-Assemblagen von Materialien und Stilen.

Die Beiträge sind in diesem Band vereinigt zu einem Kaleidoskop. Es war nicht beabsichtigt, aus den farbigen Glassteinen ein Narrativ, wie man heute sagen würde, zu künsteln. Vielmehr sollten die einzelnen Beiträge Vorgänge, Images und Probleme so exemplarisch analysieren, dass die Fragestellungen zur Übertragung auf andere Fälle und Bereiche anregen könnten. Den Autorinnen und Autoren sei dafür gedankt, und den Leserinnen und Lesern seien mit den Beatles «kaleidoscope eyes» gewünscht. Für Künstlerinnen und Künstler, Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker und alle anderen Forschenden sei das Feld «Karriereforschung» retrospektiv und prospektiv in aller Breite eröffnet.

Zürich und Rom, März 2015