

Golo Maurer und Raphael Rosenberg

## Renaissance in der kunstgeschichtlichen Lehre aus Wiener Perspektive<sup>[1]</sup>

Die Universität Wien war vielleicht die erste, die Kunsthistoriker systematisch ausgebildet hat.<sup>[1]</sup> Bereits kurz nach der Mitte des 19. Jahrhunderts gab es hier nicht nur kunstgeschichtliche Vorlesungen für Hörer aller Fakultäten, sondern auch Seminare und seit den 1870er Jahren einen zweiten Lehrstuhl. Aus heutiger Perspektive ist es dabei überraschend, dass die Professuren keine inhaltliche Denomination hatten. Sie hießen lediglich *erste* bzw. *zweite kunsthistorische Lehrkanzel*.<sup>[2]</sup> Dies änderte sich erst im Zuge der Expansion des Institutes, als 1971 ein Ordinariat für „Österreichische Kunstgeschichte“ eingerichtet wurde (Renate Wagner-Rieger). Bis dahin waren fachliche Schwerpunkte keine vorrangigen Kriterien von Berufungen. Beide Ordinariate konnten durchaus auch zeitgleich mit Mittelalterexperten besetzt werden – so Otto Demus und Otto Pächt (1963 bis 1972).<sup>[3]</sup> Allerdings war es selbstverständlich, sich auch jenseits von fachlichen Kerngebieten zu bewegen, die Kunst aller Zeiten und vieler Regionen zu lehren. Die Renaissance war von Anfang an präsent, stand aber nur zeitweilig im Zentrum der Lehre: Nach Julius von Schlosser (Ordinarius von 1922 bis 1936) war Artur Rosenauer (Ordinarius von 1982 bis 2008) der erste Professor mit einem ausgeprägten Forschungsschwerpunkt in diesem Bereich. Das entspricht dem *genius loci*, da die ältere „Wiener Schule“ dafür bahnbrechend war, den Fokus des Faches auf anti-klassische Kunstformen zu lenken – angefangen von Wickhoffs *Wiener Genesis* (1895) über Riegls *Spätromische Kunstindustrie* (1901) bis zu Dvořáks Parteinahme für den Manierismus. Die Erforschung von Schriftquellen, gerade jenen der „Renaissance“, war allerdings von Anfang an ein

Kern der Wiener Kunstgeschichte. Rudolf Eitelberger von Edelberg, der 1852 mit seiner Ernennung zum Professor „für Kunstgeschichte und Kunstarchäologie“ die kunstgeschichtliche Lehre in Wien begründet, ist ab 1871 der Herausgeber der *Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance* (ab 1871).<sup>[4]</sup> Daran knüpft Julius von Schlosser mit seinem Jahrhundertwerk *Die Kunstliteratur* (1924) an.

Noch heute wird im Bereich der Kunstliteratur an unserem Institut intensiv geforscht. Man kann darin ein Programm sehen, auch wenn dieses nicht ausgesprochen wurde: Aus der Perspektive einer allgemeinen, grenzüberschreitenden Kunstgeschichte, die vor dem Hintergrund der übernationalen Habsburger Monarchie in Wien nie zur Disposition stand, liegt die Bedeutung der Renaissance nicht nur in der Wiederentdeckung antiker Vorbilder oder in der Erfindung der Zentralperspektive, sondern ebenso und vielleicht viel mehr in der Entwicklung des schriftlichen Diskurses über visuelle Kunst. Ein Diskurs, der mit dem Drang italienischer Bildhauer, Maler und Architekten nach einer Nobilitierung ihrer Tätigkeit eng verknüpft ist. Ein Drang, der um 1300, etwa in den Inschriften Giovanni Pisanos, deutlich zu greifen ist und der im 15. und 16. Jahrhundert zur Entstehung einer schriftlichen Reflexion über die *arti del disegno* führt. Die „Kunst“ der (italienischen) „Renaissance“ war die erste, die von einer systematischen Theorie (Alberti u.a.) und Geschichtsschreibung (Vasari) begleitet wurde. Dieser Diskurs ist der Ausgangspunkt unserer Fähigkeit, über Kunst zu schreiben. Erst durch ihn sind wir in der Lage, differenziert über visuelle Artefakte

zu sprechen, unabhängig davon, wo und wann diese Artefakte entstanden. Die Kunstgeschichte verdankt Vasari einerseits entscheidende Schritte für die Entwicklung eines Diskurses, andererseits bestimmte Paradigmen, die sich tief in das methodische Unterbewusste des Fachs gesenkt haben: die *geographische Hierarchie* der „Künstlerschulen“ mit Toskana/Florenz als Spitze sowie die *zeitliche Entwicklung* mit Michelangelo/Hochrenaissance als Höhepunkt. Darüber hinaus hat er den Blick für das Lehrer-Schüler-Verhältnis geschärft und damit entscheidend zum Modell des „künstlerischen Einflusses“ beigetragen. Wie Avinoam Shalem festgestellt hat, tut sich die Kunstgeschichte nicht leicht, sich von solchen „Narrativen der Geschichte der Kunstgeschichte als einer Geschichte des Verlusts und der Wiederfindung der klassischen Kunst“<sup>[5]</sup> zu befreien. Wie auch bei anderen Entwicklungskonzepten sind auch hier die Adverbien „schon“ oder „noch nicht“ schnell zur Hand. Es ist sinnvoll, diese Mechanismen als historiographisches Grundproblem zu thematisieren. Das Nachdenken über Konstruktions- und Rezeptionsmuster sollte nicht nur Stoff für fachgeschichtliche und methodische Propädeutika, sondern fester Bestandteil aller Seminare sein. Das entspricht insofern der Wiener Tradition, als das Interesse für die diskursiven und historiographischen Leistungen Vasaris besonders groß war, während einige seiner normativen Paradigmen schon um 1900 kritisch hinterfragt wurden.

Das Wiener Institut für Kunstgeschichte ist seit den 1960er Jahren beträchtlich gewachsen.<sup>[6]</sup> Es zählt derzeit 2000 aktive Studierende, acht Professuren, drei außerordentliche Professuren, 15 weitere wissenschaftliche, etatisierte Stellen und 16 habilitierte, nicht hauptamtlich angestellte Dozenten und Dozentinnen. Die hohe Zahl an Lehrkräften ermöglichte und erzwang eine Spezialisierung, die sich in der Widmung der Professuren wie auch in der Festlegung von Fachgebieten in den Curricula niedergeschlagen hat. Es ist aufschlussreich, die sich daraus ergebende Gliederung des Faches unter die Lupe zu nehmen, bevor wir auf die Position der Re-

naissance in diesem System zurückkommen. Die Bezeichnung der Lehrstühle ist in den Entwicklungsplänen der Universität noch teilweise mit historischen Bezeichnungen festgeschrieben. Die Schwerpunkte lassen sich daher besser mit der Selbstdarstellung der Homepage des Institutes darstellen. Hier steht derzeit (Oktober 2012) zu lesen: Byzantinische und spätantike Kunstgeschichte (Lioba Theis), Mittelalter (Michael Viktor Schwarz), Renaissance und empirische Bildwissenschaft (Raphael Rosenberg), Barock (Sebastian Schütze), Kunst der Moderne (Friedrich Teja Bach), Kunst der Gegenwart (Sebastian Egenhofer), Kunstgeschichte Asiens (Deborah Klimburg-Salter) und Islamische Kunstgeschichte (Markus Ritter) – wobei die Tätigkeiten und Interessen ganz im Sinne der Wiener Tradition in der Praxis nicht so streng eingegrenzt sind, wie es diese Aufstellung glauben machen könnte.<sup>[7]</sup> Auf der Seite der Curricula ist vorgegeben, dass Lehrveranstaltungen mindestens einem von acht „Prüfungsfächern“ zugeordnet werden: *mittlere Kunstgeschichte, neuere Kunstgeschichte, neueste Kunstgeschichte, zentraleuropäische Kunstgeschichte* (die bis vor kurzem *österreichische* genannt wurde), *byzantinische Kunstgeschichte, außereuropäische Kunstgeschichte* (eine nicht mehr zeitgemäße Bezeichnung, die demnächst – ebenfalls nicht unproblematisch – in *Kunstgeschichte Asiens* und *Islamische Kunstgeschichte* aufgeteilt werden soll), *Kunsttheorie und Methodologie, Praxisfelder der Kunstgeschichte* (bzw. „*Kunsthistorische Ergänzungsfächer*“). Diese Gebiete sind insofern gleichberechtigt, als jeder Bereich im Laufe des Bachelors mindestens einmal belegt werden muss. Darüber hinaus haben die Studierenden die Möglichkeit, eigene Schwerpunkte zu setzen. Das war bereits vor Einführung des BA/MA sehr ähnlich.<sup>[8]</sup> Natürlich können viele Lehrveranstaltungen zugleich auch mehreren Gebieten zugeordnet werden. Spätestens hier wird deutlich, dass die in den theoretischen Überschriften so klar erscheinenden Epochengrenzen in der Praxis nur noch sehr bedingt relevant sind.

Die Aufteilung der Fachgebiete folgt also zwei unterschiedlichen Kriterien: Der kanonische Corpus der europäischen Kunst ist nach Epochen disponiert (Mittelalter, Renaissance, Barock, Moderne und Gegenwart), wogegen die Gebiete außerhalb dieses Corpus nach heterogenen, geographischen (Asien), religiösen (Islam) oder kulturgeschichtlichen (Byzanz) Gesichtspunkten gegliedert sind. Bemerkenswert und durchaus typisch für die deutschsprachige Kunstgeschichte ist die eher beiläufige Berücksichtigung der lokalen Kunst. So ist Italien in Lehre und Forschung etwas stärker vertreten als Österreich. Als Ausgleich gibt es in den Curricula den Schwerpunkt „zentraleuropäische Kunstgeschichte“. Man kann diese zweigeteilte, in sich inkonsequente Systematik, die gesamte Gewichtung und überhaupt die dabei verwendeten Begrifflichkeiten mit Recht als eurozentrisch kritisieren. Mit drei Achtel nicht-europäischer Kunstgeschichte, verstärkt von habilitierten Dozentinnen im Bereich der asiatischen Kunst (Jorinde Ebert und Ebba Koch) nähert sich allerdings das inhaltliche Angebot des Wiener Instituts einer globalen Kunstgeschichte an, wobei diese Aufteilung durchaus typisch für größere Institute der westlichen Welt ist. Andersartige Systeme wären zwar möglich, haben sich aber in der Kunstgeschichte nicht durchgesetzt. Ein Vergleich mit der Musikwissenschaft kann das verdeutlichen. Letztere wurde im ausgehenden 19. Jahrhundert von Guido Adler in zwei Bereiche aufgeteilt: die „historische“ und die „systematische“ Musikwissenschaft,<sup>[9]</sup> was die Strukturierung musikwissenschaftlicher Institute im gesamten deutschsprachigen Raum maßgeblich beeinflusst hat. Etwas später kam die „ethnographische“ Musikwissenschaft als dritte Säule hinzu, die sich der nicht-europäischen Musik widmet – selbst wenn historische Zeugnisse vorhanden sind. Sieht man von gelegentlichen Professuren für Architekturgeschichte ab, sind in der Kunstgeschichte, anders als in der Musikwissenschaft, methodische oder gattungsspezifische Divisionen unüblich. Auch geographisch und/oder national orientierte Aufteilungen, wie

sie in gedruckten Kunstgeschichten lange beliebt waren,<sup>[10]</sup> haben sich in der universitären Praxis kaum festgesetzt. Die neuesten Leistungen auf diesem Gebiet sind die von der Österreichischen Akademie der Wissenschaften herausgegebene sechsbändige *Geschichte der bildenden Kunst Österreichs* und die als Spiegelung davon vom Prestel Verlag initiierte Kunstgeschichte Deutschlands.<sup>[11]</sup> Ein Blick auf die prominenten Autoren dieser Bände zeigt, dass die allermeisten Spezialisten bestimmter Epochen sind, die wenigstens sich jedoch in ihren Forschungen auf ein Land beschränken und keiner heute noch in der Lage wäre, die gesamte Geschichte der Kunst eines Landes im Alleingang auf einem vergleichbaren Niveau darzustellen.

Kehren wir also auf „die Renaissance“ in der Wiener Lehre zurück. Sie nimmt heute, laut Lehrplan, zusammen mit „dem Barock“ unter dem Etikett „neuere Kunstgeschichte“ ein Achtel der Pflichtlehre ein, mathematisch betrachtet demnächst ein Sechzehntel. De facto ist es etwas mehr, da neben den zwei Lehrstuhlinhabern und ihren Assistenten auch zwei Ao. Professorinnen (Monika Dachs-Nickel und Ingeborg Schemper-Sparholz) im Bereich der „Frühen Neuzeit“ arbeiten. Ist dieser Anteil angemessen? Was kann, was soll „Renaissance“, zumal die klassische italienische Renaissance, in der kunstgeschichtlichen Lehre heute leisten? Kein Gebiet unseres Faches ist so gründlich beforscht worden wie die italienische Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts. Die allermeisten Werke sind, teils mehrfach, publiziert; die namentlich bekannten Künstler monographisch erfasst; die Quellen umfassend editiert. Auf der Ebene des Proseminars bieten sich Renaissance-Themen gerade deswegen als Exempel für Anfängerübungen an. Auf der Ebene der Abschlussarbeiten sind klassische „Renaissance-Themen“, d.h. monographische Abhandlungen zu tatsächlichen oder vermeintlichen „Forschungslücken“ aus Ermangelung derselben dagegen am Aussterben. Anstelle der „Forschungslücke“ – hinter dem Begriff steht (wie auch beim „Desiderat“) die Vorstellung einer „Grundlagenforschung“ samt ka-

nonischem Denkmalbestand sowie statischem Fragenkatalog – sind es wohl eher neue *Forschungsperspektiven*, welche die Themenwahl der „Renaissance“ bestimmen werden oder bereits bestimmen. Gerade dort, wo die Kunstgeschichte auf Grund bester Quellen- und Forschungslage gewissermaßen die Hände frei hat, eröffnen sich Räume für methodische Innovationen. Es ist also kein Zufall, dass ein Großteil der für das Fach wegweisenden Diskussionen über Leitfragen und Vorgehensweisen am Beispiel der Renaissance-Kunst geführt wurden. Zu diesen Innovationen zählte natürlich auch, eingefahrene Renaissance-Ideen in Frage zu stellen. So haben Konzepte wie etwa die „Wiedergeburt der Antike“ oder die Vorstellung von „Höhepunkten“ ihre Anziehungskraft verloren und sind dabei, in den Bereich der Wissenschaftsgeschichte überzuwechseln. Was in der Lehre wie in der daraus resultierenden Forschung bleiben wird, ist die Gesamtheit der Objekte und Quellen. Donatellos Bronze-David wird die Kunstgeschichte immer beschäftigen, wenn auch vielleicht nicht als „erste monumentale Aktstatue der Nachantike“. In diesem Zusammenhang sollte abschließend erwähnt werden, dass das Interesse für Moderne und Gegenwart auch in Wien sehr deutlich ist, die mancherorts beklagte Flucht der Studierenden aus der älteren Kunst (und damit auch aus der Renaissance), etwa bei der Wahl von Themen für Referate und oder Abschlussarbeiten, aber durchaus nicht auszumachen ist. Vielleicht liegt das an der physischen Präsenz der Objekte aller Gattungen – von Rüstungen über Salzfässer bis zu Gemälden –, die in ihrer „Dinglichkeit“ eine starke Anziehungskraft ausüben, vielleicht auch an der noch ungebrochenen Aura der hiesigen Museen.

## Endnoten

\* Kunstgeschichte kann in Österreich als Bachelor und Masterstudiengang auch an den Universitäten in Graz, Innsbruck und Salzburg studiert werden. Da wir die Institute in den anderen Bundesländern zu wenig kennen, die Bedingungen an jedem Standort aber sehr verschieden erscheinen, beschränken wir uns im vorliegenden Bericht auf eine Wiener Perspektive. Wir danken Elisabeth Goldarbeiter-Liskar, Tanja Jenni, Friedrich Polleroß, Christoph Reuter, Heidrun Rosenberg, Wilhelm Schlink für Informationen und Kritik.

1. Zur Geschichte der Kunstgeschichte an der Universität Wien siehe zuletzt: Hans Aurenhammer, *150 Jahre Kunstgeschichte an der Universität Wien (1852-2002). Eine wissenschaftshistorische Chronik*, in: *Mitteilungen der Gesellschaft für vergleichende Kunstforschung in Wien*, 54, 2002, S. 1–15; Ders., *Zäsur oder Kontinuität. Das Wiener Institut für Kunstgeschichte im Ständestaat und im Nationalsozialismus*, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 53, 2004, S. 11–54; Ders., *Das Wiener Kunsthistorische Institut nach 1945*, in: *Zukunft mit Altlasten. Die Universität Wien 1945 bis 1955*, hg. v. Margarete Grandner, Gernot Heiss und Oliver Rathkolb, Innsbruck/Wien/München 2005, S. 174–188. Eine systematische Untersuchung der kunstgeschichtlichen Lehre in der frühen Zeit an der Universität Wien steht noch aus. Anhaltspunkte geben Hans R. Hahnloser, *Chronologisches Verzeichnis der aus der „Wiener Schule“, bzw. dem Österreichischen Institut für Geschichtsforschung, hervorgegangenen oder ihr affilierten Kunsthistoriker*, in: Julius von Schlosser, *Die Wiener Schule der Kunstgeschichte*, Innsbruck 1934, S. 211–226 und Taras von Borodajkewycz, *Aus der Frühzeit der Wiener Schule der Kunstgeschichte*. Rudolf Eitelberger und Leo Thun, in: *Festschrift für Hans Sedlmayr*, hg. v. Karl Oettinger, München 1962, S. 321–348, bes. S. 331f.
2. Heinz Schödl, *Josef Strzygowski – Zur Entwicklung seines Denkens*, Wien (Dissertation) 2011, S. 29–33.
3. Später wieder mit Gerhard Schmidt und Hermann Fillitz (1974–1992), allerdings zu einem Zeitpunkt, als zwei weitere Ordinariate eingerichtet worden waren.
4. Siehe dazu Andreas Dobsław, *Die Wiener „Quellenschriften“ und ihr Herausgeber Rudolf Eitelberger von Edelberg*, München 2009.
5. Avinoam Shalem in seinem online-Beitrag: Christiane Hille, Stephan Hoppe, Ulrich Pfisterer, Avinoam Shalem, *Wozu Renaissance? Drei Positionen aus dem Institut für Kunstgeschichte der Ludwig-Maximilians-Universität München*, in: *Teaching the Renaissance I*, hg. von Angela Dreßen und Susan-

- ne Gramatzki, in: kunsttexte.de, Nr. 2, 2012 (10 Seiten).
6. Das liegt insbesondere am freien Hochschulzugang, der lange Zeit eine Grundfeste der Zweiten Republik war. Erst in jüngster Zeit ist eine Hürde durch Pflichtprüfungen im ersten Semester eingeführt worden (Studieneingangs- und Orientierungsphase STEOP seit 2011). Die Zahl der Erstsemester für Kunstgeschichte schwankt derzeit zwischen 700 bis 800 Studierenden im Studienjahr. Knapp die Hälfte von ihnen entscheidet sich für eine Fortsetzung dieses Faches als BA (sechs Semester, 120 von 180 ECTS Kunstgeschichte), später ggf. als MA (vier Semester, 120 ECTS Kunstgeschichte).
  7. Zwar bekleidet Michael Schwarz das Ordinariat für die Kunstgeschichte des Mittelalters, er ist aber auch ein Spezialist für Max Beckmann. Lioba Theis lehrt byzantinische Kunstgeschichte, hat aber auch über Frederick Kiesler publiziert. Raphael Rosenberg interessiert sich neben der Renaissance für die Kunst des langen 19. Jahrhunderts. Sebastian Schütze hat einen Lehrstuhl für barocke Kunstgeschichte, ist zugleich ein Kenner des George-Kreises und seiner Künstler. Friedrich Teja Bach nimmt die Professur für moderne Kunst wahr, hat dennoch über Dürer habilitiert. Sebastian Egenhofer bekleidet eine Zeitprofessur für Gegenwartskunst, forscht aber auch über Hercules Segers.
  8. Die Bologna-Vorgaben wurden im Wintersemester 2008 implementiert. Die wichtigste Neuerung bestand in der Einführung des Bachelor als Zwischenabschluss (dieser scheint auf dem österreichischen Arbeitsmarkt Akzeptanz zu finden). Davon abgesehen war man bemüht, die über Jahrzehnte gewachsenen und bewährten Strukturen und Inhalte des vorhergehenden Diplomstudiengangs mit Magisterabschluss unter dem Vorzeichen einer modularisierten Beschreibung fortzuführen. Verstärkt wurde im Bachelor die Pflicht, Lehrveranstaltungen aus allen Fachgebieten zu besuchen.
  9. Guido Adler, Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft, in: *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, 1885, 1, S. 5–20.
  10. Siehe etwa Albert E. Brinckmann, *Geist der Nationen. Italiener – Franzosen – Deutsche*, Hamburg 1943; August Grisebach, *Die Kunst der deutschen Stämme und Landschaften*, Wien 1946; später unter dem Vorzeichen einer Entideologisierung Wolfgang Braunfels, *Die Kunst im Heiligen Römischen Reich Deutscher Nation*, München 1979–1989.
  11. Hermann Fillitz (Hg.), *Geschichte der bildenden Kunst in Österreich*, München 1998–2003; *Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland*, München 2006–2009.

## Autoren

Die Autoren lehren Kunstgeschichte am Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien.

## Titel

Golo Maurer und Raphael Rosenberg, *Renaissance in der kunstgeschichtlichen Lehre aus Wiener Perspektive*, in: *Teaching the Renaissance II*, ed. by Angela Dreßen and Susanne Gramatzki, in: kunsttexte.de, Nr. 3, 2012, (5 pages), www.kunsttexte.de.