

Christiane Hille, Stephan Hoppe, Ulrich Pfisterer, Avinoam Shalem

Wozu Renaissance?

Drei Positionen aus dem Institut für Kunstgeschichte der Ludwig-Maximilians-Universität München

Ein Blick auf das Vorlesungsverzeichnis und den Kalender wissenschaftlicher Veranstaltungen und Foren am Institut für Kunstgeschichte der LMU München macht es bereits deutlich: Universitäre Lehre und Erforschung der Geschichte der Kunst haben lange aufgehört, um die Werke und Künstler einer sogenannten Renaissance zu kreisen. Der ehemals scharf gezeichnete Epochenbegriff findet sich heute in einem beständig erweiterten Denkraum kultur- und medienübergreifender Referenzen, und ist nur mehr eine unter den verschiedenen Perspektiven, die mit den ihr jeweils eigenen Methoden und Dispositiven auf den Horizont einer globalen Kunst blicken.

Der Dynamik dieser Erweiterung und Neuverhandlung des für das Fach einst identitätsstiftenden Begriffs stellt sich seit der Einführung der reformierten Bachelor- und Masterstudiengänge die Herausforderung entgegen, Inhalte und Methoden der Kunstgeschichte modular, also in historisch und geographisch möglichst klar und eng gefasster Form zu vermitteln. Hier wird die Autorität der Epochenbegriffe geradezu herbeigesehnt, und teils auch bei den Studierenden die falsche Hoffnung auf eine uneingeschränkte Gültigkeit ebensolcher geweckt. Wo die Forschung um eine Differenzierung ästhetischer Traditionen und eine Inblicknahme von Diskontinuitäten auch innerhalb vormals als homogen identifizierter Orte und Perioden künstlerischer Produktion bemüht ist, verlangen sechs Semester Regelstudienzeit im Bachelor und die Vorstellung von thematisch definierten Masterprogrammen Komplexitätsreduktion, Betreuungseffizienz und Prüfbarkeit der vermittelten Inhalte.

Dieser Herausforderung muss sich freilich nicht nur die Vermittlung künstlerischer Phänomene und Praktiken des 14., 15. und 16. Jahrhunderts stellen. Doch verfügt die Kunstgeschichte mit dem Begriff der Renaissance über einen so klar umrissenen Rah-

men für den Zugriff auf einen spezifisch europäischen, genauer italienischen Werkbestand, dass die reduktionistischen Tendenzen des modularen Systems hier zu einem Hindernis seiner Erweiterung geraten könnten. Der Reichtum an Vokabular und methodischen Modellen, wie auch der mit ihnen verbundene Kenntnisstand der Renaissance-Forschung ist ohnehin so groß, dass eine fundierte Vermittlung allein dieses Fachwissens mit Hinblick auf die wenigen Pflichtveranstaltungen des reformierten Curriculums bereits nur noch schwer möglich scheint. Die Gefahr besteht, dass beide nicht das Beste, sondern das weniger Gute ineinander befördern. Für die Lehre unbedingt nötig ist daher eine wachsende Aufmerksamkeit für die Kunst des 14., 15. und 16. Jahrhunderts außerhalb Europas, bei gleichzeitiger Präzisierung der methodischen Kompetenz des Begriffsfeldes ‚Renaissance‘ auf diesen Zeitraum in Italien und an den Orten seines Kulturtransfers. Das Gelingen eines solchen Spagats entscheidet sich letztlich in der Zusammenarbeit der Lehrenden und Studierenden.

Am Institut für Kunstgeschichte der Ludwig-Maximilians-Universität München sind drei Professoren mit der Vermittlung und Erforschung künstlerischer Phänomene des 14., 15. und 16. Jahrhunderts befasst: Stephan Hoppe (Professur für Bayerische Kunstgeschichte), Ulrich Pfisterer (Lehrstuhl für allgemeine Kunstgeschichte unter besonderer Berücksichtigung der Kunst Italiens), und Avinoam Shalem (Professur mit Schwerpunkt Islamische und Jüdische Kunstgeschichte). Nach einem gemeinsamen Gespräch über die uns von der Redaktion der Kunsttexte gestellten Fragen zur ‚Vermittlung der Renaissance in Bachelor- und Masterstudiengängen‘ haben sie ihre persönliche Sicht formuliert.

(Christiane Hille)

Stephan Hoppe Renaissance als Marke?

Das Thema „Renaissance“ kann in Lehre und Forschung zweifellos auf eine lange, erfolgreiche Tradition blicken; es ist gewissermaßen eine eingeführte Marke. Diese steht aber gleichzeitig auch vor deutlichen aktuellen Herausforderungen. Als Architekturhistoriker, der sich mit frühneuzeitlichen Bauten nördlich der Alpen befasst, beobachte ich mit besonderem Interesse die aktuellen Wandlungen im Verständnis, was man heute in diesem Kontext mit gutem Gewissen unter dem Begriff „Renaissance“ adressieren kann oder sollte.

Was Renaissance noch vor einer Generation auf einem Handbuchniveau bedeutete, zeigt schnell der Blick in eine früher weit verbreitete, ausführliche Überblicksdarstellung, den in den 1970er Jahren veröffentlichten Band „Renaissance“ als Teil von Pier Luigi Nervi's Reihe der Weltgeschichte der Architektur.^[1] Es ist die italienische Kunsttradition, die hier zum alleinigen Maßstab von Innovation und künstlerischer Relevanz erhoben wird und deren sich nach und nach ausbreitende Muster in anderen europäischen Ländern verfolgt werden. Das war auch noch der Stand meiner kunsthistorischen Ausbildung an einem größeren deutschen Institut in den frühen 1990er Jahren. Diese Perspektive war zudem immer noch sehr stark formal-ästhetisch geprägt; es wird eine eindrucksvolle Große Erzählung der Erfindung und erfolgreichen Verbreitung vorgeführt. Renaissance ist hier entsprechend dem Buchkonzept natürlich vor allem ein (Bau-)Stil, ähnliches galt aber damals auch für die übrigen künstlerischen Gattungen. Dies verwundert nicht, da sich Kunstgeschichte weithin lange noch als Erzählung von der Dialektik der Stile verstand, ergänzt durch den Ansatz der kunstimmanenten ikonologischen Studien.

Dabei war der Begriff der Renaissance eigentlich schon früh auf zwei epistemologisch deutlich unterscheidbare Ebenen bezogen worden. Schon bei Jakob Burckhardt stand „Renaissance“ sowohl als Bezeichnung für eine das Mittelalter ablösende europäische Epoche, als auch für bestimmte formale Charakteristika der damit verbundenen Kunst. Solche

Operationalisierungen der Renaissance als Epochenbegriff sind zwar nie ganz aus dem Blick geraten, erst mit einer Umorientierung der Kunstwissenschaft hin zu stärker kulturwissenschaftlichen Ansätzen, vor allem im angelsächsischen Raum, etablierte sich neben der alten hegemonialen stilgeschichtlichen Bedeutung auch wieder eine alternative Lesart in Richtung eines echten Epochenbegriffs, die über das italienische Paradigma hinausging. Überzeugende Belege für diese Neuausrichtung sind u.a. Jeffrey Chipps Smiths *The Northern Renaissance* oder Marina Belozerskayas *Rethinking the Renaissance Burgundian Arts across Europe*.^[2] Gleich zweierlei wird hier ins Bewusstsein gerufen: zum Einen, dass die Epoche „Renaissance“ außerhalb Italiens nicht verspätet stattgefunden hat und der zeitgenössische Austausch intensiver und komplexer war als bislang gedacht, zum Anderen, dass auch visuelle Kulturen, die nicht den italienischen Mustern entsprachen, von den Zeitgenossen in höchstem Maße als aktuelle Kunst geschätzt wurden und mitnichten einem obsoleten „Herbst des Mittelalters“ entstammten. In der richtigen Konsequenz daraus werden heute unter dem (englischen) Renaissancebegriff Phänomene behandelt, die beispielsweise in der stärker stilhistorisch geprägten älteren deutschen Tradition keine Aufnahme in den Epochenbegriff fanden und oft immer noch nicht finden, sondern fast ausschließlich unter dem Begriff der Spätgotik adressiert und separiert werden. Im internationalen Diskurs ist also zurzeit eine deutliche Ausweitungsbeziehung des Renaissancebegriffs über das hinaus, was man das italienische oder auch virale Paradigma (Konrad Ottenheim) nennen kann, zu beobachten. In Deutschland ist man immer noch viel zurückhaltender. So wurde in der aktuellen Reihe der Kunst in Deutschland des Prestel Verlages zwar die Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts zusammen behandelt, aber unter dem Kompositittel „Spätgotik und Renaissance“.^[3]

Die Marke Renaissance trägt also offensichtlich zurzeit im angelsächsischen Bereich weiter als im deutschen. Die damit einhergehenden Inklusionsprozesse kann man, anders als ich, auch kritisieren, als zu kunstfern bezeichnen oder für eine rein pragmatische Lösung halten, in jedem Fall hat man es hier auch mit auch handfesten Konsequenzen bezüglich

Forschungsnetzungen, Konferenzprogrammen, Finanzierungen zu tun, die in der universitären Lehre nicht ignoriert werden können.

Zusätzlich zu dieser Umorientierung der Renaissancevorstellungen weg von der Stilgeschichte hin zu einem (erweiterten) Epochenbegriff ist aber aktuell auch eine anspruchsvolle theoretische Infragestellung des älteren Stilbegriffs der Renaissance überhaupt zu beobachten. Immer deutlicher wird eingefordert, dass auch die formalen Abweichungen vom italienischen Modell nicht mehr ohne weiteres einer antagonistischen „Gotik“ zuzuordnen sind, sondern dass auch die formale Diversität der Renaissancezeit nur im Kontext eines neuartigen Bewusstseins für Stiloptionen zu verstehen ist, das genuin zum Phänomen Renaissance gehört. Beispielhaft sind hier die Untersuchungen des amerikanischen Kunsthistorikers Ethan Matt Kavaler, dessen begriffliche Neuschöpfung der „renaissance gothic“ genau diese auf ganz neue Weise kontextorientierte Stilanalyse auf den sprachlichen Punkt bringt.[4]

Wie auch immer man diese Positionen im Einzelnen bewertet, es ist heute kaum mehr möglich, Renaissance ohne die zumindest sinngemäße Einbeziehung solcher Erklärungsansätze auf einem akademischen Niveau zu thematisieren. Wenn von Renaissance als europäisches Kunstphänomen gesprochen werden soll, so muss dies in Zukunft in einer pluralistischen Weise geschehen. Für die Marke Renaissance ist allerdings zu vermuten, dass mit solchen anspruchsvollen theoretischen Zugriffen Konturverluste einhergehen. „Was ist denn nun Renaissance, wenn auch Gotisches dazugehört?“ mag man fragen. Kontextbezogene Klassifikationen sind anspruchsvoller als formallogische.

Auch die Erfahrungen aus der Lehre zeigen, dass es sich bei der Vermittlung aktueller Diskurse um die Renaissance um eine ziemlich anspruchsvolle Herausforderung handelt. Denn wenn sich auch aus einer akademischen Perspektive der jüngste methodologische Wandel besonders spannend präsentiert, so ist in der Praxis leider fast durchgängig festzustellen, dass Studierende nicht nur, wie man befürchten könnte, einen methodologisch fragwürdigen, verengten Renaissancebegriff mitbringen, sondern tatsächlich kaum noch irgendein Phänomen mit dem Wort

Renaissance verbinden. Meine Unterrichtserfahrungen sowohl im Rahmen der Architekturausbildung als auch dem klassischen kunsthistorischen Studium lassen leider keinen Zweifel darüber, dass der alte Glanz des Renaissancebegriffs, der sich in Deutschland als bildungsbürgerlicher Grundbestand lange gehalten hat und sicherlich auch mit Werken vom Typ von Murays Renaissancegeschichte zusammenhing, nun einer jüngeren Generation kaum noch präsent ist. Das bedeutet nicht, dass die dazugehörigen Gegenstände unbekannt sind, so werden Ausstellungen wie aktuell zu Albrecht Dürer oder dem Landesfürsten Kardinal Albrecht von Brandenburg auch von jüngeren Personen gut besucht. Es steht nur zu vermuten, dass das Erlebte und Gesehene immer weniger zur Konturierung eines Renaissancebegriffs herangezogen wird. Das gilt übrigens auch für den italienischen Kernbestand: Selbst der Petersdom oder Bramante werden nach meiner Erfahrung kaum noch unmittelbar mit dem Begriff Renaissance in Verbindung gebracht.

Hier kommt offensichtlich zweierlei zusammen: zum Einen die faktische Auflösung eines festen Stilbegriffs als basales Lernwissen und taxonomischer Leitfaden ästhetischer Erfahrung, was sicherlich nicht nur für die Renaissance gilt, und zum Anderen das Verblässen eines Epochenbegriffs, der mit seinen Nachbarn dem Mittelalter und der Moderne als auch emotional besetzte Fixpunkte historischer Modellbildung offensichtlich nicht (mehr) konkurrieren kann. Ein Fazit aus diesen Beobachtungen scheint sich aufzudrängen, auch wenn es dem Renaissanceforscher eigenen Verständnisses vermutlich schwer fällt: Der Begriff Renaissance ist auf dem Markt der akademischen Angebote als Marke nur noch bedingt zugkräftig. Ob er in eigene Module im Rahmen der neuen Studiengänge gegossen werden sollte, erscheint mir auch angesichts der oben angedeuteten neuen methodologischen Unübersichtlichkeit fragwürdig. Über die Inhalte sagt das zum Glück nichts aus.

Ulrich Pfisterer Renaissance der Dinosaurier?

In der derzeit enorm beschleunigten universitären Wissenschaftsevolution wäre für das Fach Kunstgeschichte zu überlegen, ob der Renaissance-Forschung unter diesen verschärft-veränderten Bedingungen eines *survival of the fittest* nicht das Schicksal der Dinosaurier droht: so groß und gewichtig geworden, dass die interessanten und entscheidenden Weichenstellungen für die Zukunft an anderer Stelle ablaufen.

Außer Frage steht, dass für die Künste, ihre Wahrnehmung und Konzeptualisierung im Europa des 14., 15. und 16. Jahrhunderts Entscheidendes passierte – und darüber hinaus Italien insbesondere wegen Antike und Renaissance zum europäischen ‚Sehnsuchtsort‘, die Beschäftigung mit seiner Kunst zur „Sehnsuchtswissenschaft“ (Golo Maurer/Gerhard Wolf) wurde (dahingestellt sei hier, ob es nicht dennoch sinnvoller wäre, anstatt nur die Renaissance die gesamte Frühe Neuzeit in den Blick zu nehmen). Selbst die teils heftigen Kritiken, die unmittelbar, nachdem Giorgio Vasari den Begriff der *rinascita* / Renaissance etabliert hat, einsetzten, sollten im Gegenzug zunächst immer auch dazu beitragen, die Aufmerksamkeit und das Interesse für diese ‚Renaissance‘ zu verstärken und deren Bedeutung noch zu steigern. So war für die Kunstgeschichte die Renaissance lange Zeit nicht nur wichtigster Gegenstandsbereich, sondern auch Ausgangspunkt und Testfall für die wichtigsten neuen Methoden: für Zuschreibung (Morelli, Berenson), für eine Kunstgeschichte nach Aufgaben (Burckhardt), Formanalyse (Wölfflin), Überlieferungs-, Bedeutungs- und Ausdrucksforschung der Bilder im weitesten Sinne (Warburg), für Ikonographie/Ikonologie (Panofsky, Wind), für die Erforschung von Kunstliteratur, -theorie und -topik (Panofsky, Schlosser, Kris/Kurz), für die Architekturanalyse (Wittkower), für die Frage nach dem ‚period eye‘ (Baxandall) usw. – selbst die wissenschaftsgeschichtliche Aufarbeitung und Dekonstruktion von Epochen- und Stilbegriffen arbeitete sich an der Renaissance (und ihrem Verhältnis zum ‚Davor‘, der Gotik, und dem ‚Danach‘ des Manierismus bzw. Barock) ab. Ebenso resultierten die dezidierten ‚Ge-

genentwürfe‘ wie derjenige von Svetlana Alpers zur niederländischen Kunst des 17. Jahrhunderts als ‚Beschreibung‘ oder diejenigen von Hans Belting zum ‚Ende der Kunstgeschichte‘ bzw. zur Geschichte der Wahrnehmung und perspektivischen Darstellung zwischen Bagdad und Florenz aus intensiver Auseinandersetzung mit dem Konzept der Renaissance.

Vor dieser Kulisse nun zeichnet sich als erster Indikator eines möglichen Wandels besonders deutlich ab, daß in den letzten zwei, drei Jahrzehnten die methodischen Versuche und Neuansätze: Gender und Körper, Geschichte von Sehen und Aufmerksamkeit, Bildwissenschaft usw. (von Fragen des Digitalen, des WWW und der Neurosciences ganz abgesehen) ‚gefühltermaßen‘ an chronologisch und topographisch anderen Bereichen denn der Renaissance-Kunst entwickelt wurden. Natürlich gelten für solche Behauptungen immer Ausnahmen wie Beltings Buch zu Bagdad und Florenz oder Alexander Nagels und Christopher Woods Versuch einer neuen Bestimmung von Zeitkonzepten im 15. und 16. Jahrhundert (letztere versuchen wohl auch bereits bewusst, der beschriebenen Entwicklung entgegenzuwirken). Aber ich würde behaupten, dass bei einer Umfrage unter Studierenden, wo sie derzeit mit den Innovationen des Faches konfrontiert werden, diese mehrheitlich kaum mit ‚Renaissanceforschung‘ antworten würden

Der ‚evolutionäre Innovations-Druck‘ wird durch zwei weitere Faktoren erhöht: Zum einen scheint derzeit eine Verschiebung der Interessen in vielen Disziplinen von einer Erforschung textbasierter Episteme hin zu Wahrnehmung, Sichtbarkeit, ‚sinnlicher Intelligenz‘, ‚artistic research‘ usw. statt zu finden. Die Literaturwissenschaften entdecken zunehmend solche Themen für sich. Medienwissenschaft, *visual studies*, Film- und Theaterwissenschaften, Wissenschaftsgeschichte, sie alle beschäftigen sich mit Bildern, Objekten und Architekturen. Alle stellen neue Fragen, formulieren neue Thesen und Erkenntnisse, alle verwenden eigene, teils neue Methoden. Unter dem Vorbehalt, dass auch in diesem Fall ‚gefühlte Generalisierungen‘ mit großer Vorsicht zu bewerten sind, sei doch vermutet, dass sich das Interesse in diesen Disziplinen (teils allein schon durch das Datum der Erfindung von Fotografie, Film, Computer und Internet bedingt) vor allem auf die Zeit ab dem späteren 18.

Jahrhundert konzentriert. Die Renaissance entschwindet aus dieser Perspektive in größere historische Ferne.

Der zweite Faktor begründet sich aus der globalen Ausweitung des Blicks und dem Versuch der Überwindung des Eurozentrismus. Austauschprozesse, Migrationen, Hybridisierungen, globale Phänomene sind Stichworte damit einhergehender, neuer Leitthemen. Entsprechende Forschungsprojekte und Lehrstellen werden aber zumeist nicht zusätzlich, sondern konkurrierend zur bisherigen europäischen Kunstgeschichte etabliert. Dieses Phänomen beschreiben seit einiger Zeit insbesondere KollegInnen aus den USA, wo die traditionellen Stellen für Italian Renaissance Art umgewidmet werden oder aber erwartet wird, dass ein größeres Feld der europäischen Kunstgeschichte durch eine Stelle abzudecken ist. Vor allem aber relativiert sich in dieser globalen Perspektive auch die Relevanz und der Erkenntniswert des europäischen Renaissance-Konzepts.

Zwei noch schlechter quantitativ zu fassende Faktoren seien zumindest kurz angedeutet: Wer sich mit Renaissance-Kunst beschäftigen will, sieht sich der innerhalb der Kunstgeschichte wohl immer noch größten Ansammlung von Forschungsliteratur gegenüber, verlangt wird zudem eine sehr avancierte visuelle und methodische Kompetenz, der Wille, sich in unterschiedlichste ‚komplexe Kontexte‘ einzuarbeiten und Beherrschung mehrerer Fremdsprachen. All dies gilt selbstverständlich auch und eigentlich für alle andere Bereiche der Kunstgeschichte – allein es könnte doch sein, dass gerade auch dies Studierende von einer Beschäftigung mit ‚älterer Kunst‘ insgesamt abhält (interessant in diesem Zusammenhang, wenn auch sicher nicht monokausal zu erklären, ist der dramatische Abfall in der statistischen Zitationshäufigkeit von ‚Klassikern‘ wie Panofsky oder Gombrich; s. J. Elkins/R. Williams [Hgg.]: *Renaissance Theory*, 2008, S. IX). Seltsam verstärkend dazu dürfte die Popularität der ‚Renaissance‘ in der öffentlichen Wahrnehmung wirken, wo sich etwa Ausstellungen und Bücher mit dem Stichwort ‚Renaissance (in Italien)‘ offenbar besonders gut verkaufen und darauf bauen, dass Leser oder Besucher am besten durch das Wiedererkennen und Wiederlesen bekannter Clichés, keinesfalls durch neue Thesen, unerwartete Einsichten und intel-

lektuelle Herausforderungen geködert werden. Hier kann man tatsächlich häufig den Eindruck gewinnen, über die Renaissance sei alles gesagt.

Für die neuen Studiengänge und die veränderte Forschungslandschaft scheint mir daraus zunächst ganz prinzipiell eines zu folgern: keine speziellen Renaissance-(Kunstgeschichts-)Studiengänge (oder auch Frühneuzeit-Studiengänge), die Gefahr laufen, zu einer Art geschütztem ‚Jurassic Parc‘ für ausgestorbene Fragen und Spezialdisziplinen zu verkommen. Die Herausforderung kann nur heißen, in selbstreflektierter Auseinandersetzung mit allen anderen Epochen, Orten und Disziplinen die Relevanz und die Innovation dieses Bereichs zu beweisen. Dass ein interdisziplinärer Zusammenschluss etwa von Mittelalter- und Renaissance-/Frühneuzeitforschung, wie er an der LMU München besteht, dazu eine hervorragende Ergänzung und ein spezifisches Diskussionsforum bietet, wird damit überhaupt nicht in Zweifel gezogen.

Eine zweite Gefahr geht von der Modul- und teilweise Prüfungsstruktur der neuen Studiengänge aus. Auch dies gilt natürlich nicht nur für die Renaissance – macht sich aber wiederum bei der ‚älteren Kunst‘ besonders negativ bemerkbar: Begünstigt wird scheinbar klar definiertes Wissen, abgegrenzte Epochen, präzise Stilbegriffe und Fragestellungen, die zu eindeutigen, abprüfbaren ‚Ergebnissen‘ führen. Heinrich Wölfflins brillante Gegenüberstellung von Grundbegriffen der Kunst am Beispiel von Renaissance und Barock war zum einen so ungeheuer erfolgreich, da hier entscheidende Einsichten in die Möglichkeiten formaler Bildorganisation erkannt sind; zum anderen aber auch, da sich durch eine vereinfachte Form dieses Vorgehen verführerisch eingängig und leicht anwenden, lehren und lernen lässt (bis hin neuerdings zur computerisierten Bilderkennung). Alle seitdem erarbeitete wissenschaftliche ‚Verkomplizierung‘ setzt einer solchen Modul-Struktur dagegen Widerstände entgegen. Dabei lassen sich bestimmte Entscheidungen der Epocheneinteilung, ‚Kanonbildung‘ usw. angesichts der Vorgaben gar nicht umgehen (und fördern teils ja durch den Zwang zur Entscheidung Einsichten). Aber auch in dieser Hinsicht scheint mir, dass eine ergänzende Vorlesungs- und Seminarstruktur, die systematische Fragestellungen über Zeiten und geographische Bereiche hinweg ver-

folgt, eine entscheidende Korrektur und Ergänzung darstellen sollte. In diesen übergreifenden Kontexten stellen sich die selbstkritischen Fragen nach dem Sinn einer Benennung als Renaissance-Kunst, nach ihren Faktoren und Gründen, nach der Bedeutung ihrer Werke dann fast automatisch.

Nun sind Forschung und Universität glücklicherweise keine evolutionären Systeme, in denen allein Kampf und Zufall herrschen. Insofern wird auch die Renaissance-Kunstgeschichte nicht aussterben, sondern in veränderter, möglicherweise im Gesamt verkleinerter Form und in einer ausgeweiteten Perspektive, in der Europa einem globalen Horizont eingefügt erscheint, weiter bestehen – in diesem neuen Kontext dürfte überhaupt die größere Herausforderung und die interessantere Zukunft liegen. Vor allem aber ist zu hoffen, dass die in der ‚alten Universität‘ erarbeiteten differenzierten, vielfältigen und ausnahmsweise im Wortsinn exzellenten Fragen, Themen und Methoden, aber häufig eben auch die Lehrformen, nicht durch das für die Geisteswissenschaften vollkommen ungeeignete BA-/MA-System einen evolutionären Rückschritt erleidet. Hier wäre tatsächlich eine große evolutionäre Dynamik sehr zu wünschen – und deutet sich ja bereits durch die zahlreichen Ansätze von Korrekturen, Nachbesserungen und Entbürokratisierungen der Studienpläne, aber auch durch private Initiativen von Studierenden und Lehrenden außerhalb des Curriculums, an, so dass Chancen bestehen, dass sich letztlich doch wieder das bessere System durchsetzen wird.

Avinoam Shalem Wieder Renaissance? ...heute?

Als Professor für die Geschichte islamischer Kunst um einen Beitrag zur Frage der Renaissance-Lehre im Bachelor- und Master-Studium gebeten zu werden, ist etwas ungewöhnlich – wenn nicht sogar makaber. Das Fach der islamischen Kunstgeschichte und der Islamischen Kunst im Allgemeinen hat unter dem Begriff der Renaissance viel gelitten: Renaissance ist hier verstanden als Betrachtungsweise und Urteilsparameter – wenn nicht sogar als dogmatisches Prinzip für die gewöhnlichen Narrative der Geschichte der Kunstgeschichte als einer Geschichte des Verlusts und der Wiederfindung der klassischen Kunst, wie sie teilweise bis heute in vielen Instituten der Kunstgeschichte an deutschen Universitäten betrachtet und gelehrt wird. Es ist, so scheint es mir, als ob ein Schwarzer in Nordamerika zu seiner Meinung über die Lehre der Geschichte der Sklaverei in den nordamerikanischen Hochschulen befragt würde, oder ein Palästinenser gebeten würde, sich über die Lehre des Zionismus in Israel zu äußern. Es würde ausreichen, die harsche Haltung Jacob Burckhardts, des Gründervaters der Kunstgeschichte, gegenüber der islamischen Kunst in seinen *Weltgeschichtlichen Betrachtungen* zu zitieren, um zu zeigen, wie sein spezifischer Blick auf die Geschichte der Renaissance in Italien das Bild des Islams und seiner Kunst verzerrt hat:

„Der Islam, der eine so furchtbar kurze Religion ist, ist mit dieser seiner Trockenheit und trostlosen Einfachheit der Kultur wohl vorwiegend eher schädlich als nützlich gewesen, und wäre es auch nur, weil er die betreffenden Völker gänzlich unfähig macht, zu einer andern Kultur überzugehen. Die Einfachheit erleichterte sehr seine Verbreitung, war aber mit derjenigen höchsten Einseitigkeit verbunden, welche der starre Monotheismus bedingt; und aller politischen und Rechtsentwicklung stand und steht der elende Koran entgegen; das Recht bleibt halbgeistlich.“^[5]

Oder an anderer Stelle:

„Daneben besteht freilich das täuschende Bild von blühenden, volkreichen, gewerblichen islamischen Städten und Ländern mit Dichterfürsten, edelgesinnten Großen usw. wie z.B. in Spanien unter und nach den Omaiaden. Aber über jene Schranken hinaus, zur Totalität des Geistigen drang man auch hier nicht durch, und die Unfähigkeit zur Wandelung, zur Einmündung in eine andere, höhere Kultur war auch hier das Ende [Burckhardt meint hier die Synthese mit der Antike in der Renaissance], wozu dann noch die politisch-militärische Schwäche gegen Almoraviden, Almohaden und Christen kam.“^[6]

Mit Blick auf die Entdeckung der Perspektive, und die Wiederentdeckung der Natur und des menschlichen Körpers, zeichnet der unter Renaissance firmierende Kunstbegriff die Kunst des Islam als einen Gegensatz zu dem das Ethos der europäischen Kunst bestimmenden Prinzip der Mimesis; als eine ‚primitive‘, noch nicht entwickelte Kunst, frei von ästhetischem Gespür für Räumlichkeit und ohne die künstlerische Kompetenz ihrer Darstellung als dreidimensional. Ein Urteil, dass in der Beschreibung islamischer Kunst als ikonoklastisch, oder, im besseren Fall, ornamental resultiert.

Renaissance erscheint als ein exklusiv westliches Phänomen, welches einen besonderen Moment innerhalb einer in westlichem Besitz befindlichen Geschichte illustriert. Mehr noch, wird es als das einzige Modell einer Wiederentdeckung der Kultur der Vergangenheit gedacht, welches die Definition des Westlichen als beständiges Gegenbild des Islam zeichnet. „Warum gab es in der islamischen Kunst keine der unseren Kultur vergleichbare Renaissance?“, diese von Historikern westlicher Kunst häufig formulierte Frage verdeutlicht die argumentative Herleitung der allgemeinen Wahrnehmung einer ungebrochenen und unveränderten muslimischen Tradition. Doch wem obliegt der Anspruch auf eine Renaissance, und welchen Stellenwert kann der Begriff für eine Kultur haben, welche die sogenannte klassische Tradition, i.e. das Erbe der griechisch-römischen Antike, im Gegensatz zum lateinischsprachigen Westen nie verloren hat?^[7]

Historiker islamischer Kunst, welche diese durch die Brillen eines westlichen kunstgeschichtlichen Blicks zu schreiben und zu verstehen versuchen, bedienen sich des Begriffs ‚Renaissance‘ besonders dann, wenn es um die Berührung islamischer Kunst mit der klassischen bzw. westlichen Kunst geht. So Janine Sourdel-Thomine und Bertold Spuler im Band *Die Kunst des Islam* der deutschsprachigen Propyläen-Kunstgeschichte:

„Die islamische Kunst entspricht in allen ihren Äußerungen dem geschichtlichen Werden und der geographischen Ausbreitung einer Weltreligion. In ihren Techniken und Ausdrucksformen trat diese Kunst das Erbe der Antike an, und als im westlichen Teil des Römischen Reiches das Wissen um die Überlieferungen des Altertums allmählich erlosch, kam es in der islamischen und der in wesentlichen Zügen mit ihr verwandten byzantinischen Kunst zu einer ersten Renaissance.“^[8]

Über eine mögliche Renaissance, oder gar Renaissanceen der islamischen Kunst, wie sie beispielsweise aus der Begegnung mit und unter dem Einfluss der Kunst Chinas oder Indiens entstand, schweigen die Autoren des Bandes in dieser Einleitung.

Im Zeitalter einer Global Art History^[9], in welchem Hans Belting in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* die Frage stellt: „Was heißt es für die Kunstgeschichte als Kulturwissenschaft, dass sich die Erfindung der Perspektive einem arabischen Traktat verdankt?“^[10], und Orhan Pamuk in seinem Bestseller *Rot ist mein Name* über einen venezianischen Maler am Hof der osmanischen Sultane in Istanbul schreibt, sieht sich die deutschsprachige Kunstgeschichte nun gezwungen, die Grenze des Renaissancebegriffs zu erweitern, oder wie es Claire Farago bereits 1995 ausdrückte, eine ‚Neuausrichtung der Renaissance (Reframing the Renaissance)‘ vorzunehmen.^[11]

Was bedeutet dies für das Fach? Wie könnte man ‚orientalische‘ oder besser islamische Narrative und ihre künstlerischen Aspekte in der Geschichte der Renaissance, als dem zentralen Topos europäischer Identitätsstiftung, integrieren? Selbstverständlich steht die Kunstgeschichte nicht zum ersten Mal vor

dieser Problematik. Bislang hat sie die Komplexität in der Rivalität der Ost-West-Narrative – heute nennt man es das Aufeinandertreffen der Kulturen – recht klug behandelt, in dem sie die islamische Kunst als Intervalle ihrer eigenen Geschichte einbezogen hat.^[12] Nun will man die Geschichte der interkulturellen oder transkulturellen Beziehungen von Orient und Okzident – und innerhalb der globalen Welt allgemein – auf Augenhöhe und in einem fortlaufenden Prozess diskutieren und verstehen.

Ein erster Schritt dazu wäre es, einen anderen Namen für die globale Welt zur Zeit der italienischen Renaissance zu finden. Einen Namen, der nicht mehr exklusiv auf westlichen Begrifflichkeiten beruht, sondern objektiver scheint: Denkbar wäre eine Definition durch zeitliche und geographische Parameter: Etwa *Die globale Welt im 15. Jahrhundert*. Oder: *Von Amerika bis Japan zur Zeit der Jesuiten*. Oder auch: *Der Mittelmeerraum im 16. Jahrhundert*, um nur einige Beispiele zu erwähnen. Es geht hier nicht allein um eine politische Korrektur der gegenwärtig gültigen Benennung einer Epoche, welche den eurozentrischen Blick zu relativieren vermag, sondern vor allem auch um die pädagogische Verantwortung der universitären Lehre. Vorlesungen, Seminare und Tutorien, die sich mit der Geschichte der Kunst in diesem Zeitraum befassen, sollten sich gezwungen sehen, nicht allein Florenz, sondern auch andere Zentren in einem räumlichen Gesamtblick auf die Kunst und Architektur des jeweiligen Jahrhunderts innerhalb ihres Curriculums zu erörtern. Sei es die Stadt Kairo zur Zeit der Mamluken und ihr Austausch mit Italien, das osmanische Istanbul und seine Hofkünstler, wie beispielsweise Sinan, die Hafenstadt Malabar, Goa und das Reich von Kalicut zur Zeit des portugiesischen Handels, das timuridische Samarkand, und auch andere Handelshafenstädte in Westen und Osten Afrikas, wie z. B. Luanda und Malindi, sowie auch andere kulturelle Zentren des afrikanischen Kontinents wie z. B. Timbuktu. Es sind solche Geographien, die in die Geschichte einer sogenannten ‚Neuen Renaissance‘ integriert werden sollten.

Selbstverständlich überfordert eine so gigantische Aufgabe jeden Dozent und jede Dozentin. Man denke allein an die hierfür notwendige Kenntnis anderer als der im Fach der Kunstgeschichte bislang ar-

beitsrelevanten Sprachen. Seminare und Vorlesungen, aber auch die Forschung zur globalen Renaissance sollten deshalb in interdisziplinärer Zusammenarbeit und Lehrform gestaltet werden, es sollte gemeinsam unterrichtet und gearbeitet werden. Dabei gälte es darauf zu achten, die Integration anderer Kulturen in die Kultur der italienischen Renaissance nicht als eine Art West-östlichen Divan zu verstehen, sondern als einen Prozess der Komplexität. In seiner starken Verankerung in das Kollektiv historischen Wissens hat das binäre Denkmodell von West und Ost diese Komplexität auf eine Komparatistik zweier polarer Vektoren reduziert. Auch die Methoden und Interpretationen des Postkolonialen Diskurses bilden hier keine Ausnahme. Selbst Edward Saids Buch *Orientalism*, das unser Verständnis der Beziehungen Europas und des Orients so grundsätzlich revidiert hat, ist noch diesem Modell von Bild und Gegenbild, von einem als westlichen Eigenen imaginierten Bild vis à vis eines imaginären Bildes des Orients, verhaftet.^[13] Die Prozesse der Transkulturalität sind jedoch weit vielfältiger und vielschichtiger. Was hier zu leisten ist, ist ein umfassender Diskurs aller transkulturellen Begegnungen der Renaissance mit anderen Kulturen, sei es in Südamerika, Mexiko, Nordindien, im Osmanischen Reich, timuridischen Zentralasien oder im safavidischen Iran.

Die Betrachtung der Renaissance durch das Fach der Kunstgeschichte erlebt gegenwärtig ein verschärftes Interesse an der exakten Wahrnehmung historischer und temporaler Differenz.^[14] Seine Ausweitung auf Fragen geo-kultureller Differenz und der mit ihr verbundenen unterschiedlichen Weisen des Sehens wäre wünschenswert. Benötigt werden Methoden, welche über Florenz hinaus eine Neu-Orientierung der Renaissance vornehmen. Dabei spreche ich nicht von einer schlichten Übertragung des methodischen Dispositivs Renaissance auf die Neuen Welten des amerikanischen Doppelkontinents, Afrikas und des fernen Ostens, sondern von einer grundsätzlichen Revision der italienischen Renaissance innerhalb einer Geschichte Italiens, wie sie eine Identifizierung der spezifischen Narrative der verschiedenen Italien dieser Zeit voraussetzen würde.^[15]

Aber auch Florenz und seine örtliche Renaissance verlangt vor diesem Hintergrund eine Neubewertung, welche den globalen Aspekten der Stadt

Rechnung zollt. So ist in einzelnen und oft alltäglichen Kunstwerken von Provinzbezirken wie Florenz oder Bursa oft Aufschlussreiches über die Zusammenhänge globaler Kunstnetzwerke zu entdecken. Auch eine kritische Revision der Kunstsammlung der Medici in Florenz versprache neue Erkenntnisse für die Renaissance Italiens allgemein,^[16] welche andernfalls Gefahr liefe, als Relikt der Vorzeit nur mehr Informationen über die Vergangenheit des Fachs zu bewahren. So könnte man, metaphorisch gesagt, Bagdad in Florenz wiederentdecken, sowie auch Indien und Mexiko.^[17] Es ist, wie bereits Valentin Groebner formulierte: „Die Vergangenheit ist kein sicherer Ort – zum Glück. Geschichte ist eine Baustelle, auf der immer neue Konstellationen von Identitätspolitik ausprobiert werden.“^[18] Die Rede von einer globalen Kunst stellt gegenwärtig auch an unser Verständnis der Epoche der Renaissance neue Herausforderungen, die wir als Kunsthistoriker unbedingt annehmen sollten.

Endnoten

1. Deutsche Ausgabe: Peter Murray, *Architektur der Renaissance*, Stuttgart 1975.
2. Jeffrey Chipps Smith, *The Northern Renaissance*, London 2004; Marina Belozerskaya, *Rethinking the Renaissance. Burgundian Arts across Europe*, Cambridge (MA) 2002.
3. *Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland, Band 4, Spätgotik und Renaissance*, hg. von Katharina Krause, München 2007.
4. Ethan Matt Kavaler, *Renaissance Gothic in the Netherlands. The Uses of Ornament*, in: *Art Bulletin*, 82, 2000, S. 226–251. Vgl. auch die wesentlich von ihm mitgestaltete Tagung: *Le Gothique de la Renaissance. Actes des quatrième Rencontres d'architecture européenne*, hg. von Monique Chatenet, Paris 2011; und siehe auch: *Stil als Bedeutung in der nordalpinen Renaissance. Wiederentdeckung einer methodischen Nachbarschaft*, hg. von Stephan Hoppe, Norbert Nußbaum und Matthias Müller, Regensburg 2008.
5. Jacob Burckhardt, *Weltgeschichtliche Betrachtungen*, Stuttgart 1978, S. 100.
6. Ebd., S. 102.
7. Für die Befindlichkeit der islamischen Kunst im Schatten der Renaissance siehe Avinoam Shalem, *Über die Notwendigkeit, zeitgenössisch zu sein*, besonders S. 247–251. Siehe auch idem, *Dangerous Claims: On the 'Othering' of Islamic Art History and How It Operates within Global Art History*, in: *Die Universalität der Kunstgeschichte, Kritische Berichte. Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften*, Themenheft hg. von Monica June-ga, Matthias Bruhn und Elke Werner, 2, 2012 (im Druck).
8. Janine Sourdell-Thomine und Bertold Spuler, *Die Kunst des Islam*, Berlin 1990, S. 11.
9. Die Literatur ist inzwischen zu umfangreich, um hier erwähnt zu werden, siehe hauptsächlich: *Is Art History Global?*, hg. von James Elkins, New York/London 2007; *Globalisierung / Hierarchisierung. Kulturelle Dominanzen in Kunst und Kunstgeschichte*, hg. von Irene Below und Beatrice von Bismarck, Marburg 2005; Ulrich Pfisterer, *Origins and Principles of World Art History – 1900 (and 2000)*, in: *World Art Studies: Exploring Concepts and Approaches*, hg. von Kitty Zijlmans und Wilfried van Damme, Amsterdam 2008, S. 69–89; *The Global Art World: Audiences, Markets, and Museums*, hg. von Hans Belting, Emanuel Araújo und Andrea Buddensieg, Ostfildern 2009.
10. Hans Belting, *Aby Warburg und die Kulturtechniken*, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 24. November 2010. Siehe auch sein Buch *Florenz und Bagdad: Eine westöstliche Geschichte des Blicks*, München 2008.
11. *Reframing the Renaissance*, hg. von Claire Farago, New Haven 1995.
12. Siehe hauptsächlich: Finbarr Barry Flood, *From the Prophet to Postmodernism? New World Orders and the End of Islamic Art*, in: *Making Art History: A Changing Discipline and Its Institutions*, hg. von Elizabeth Mansfield, London 2007, S. 31–53.
13. Edward W. Said, *Orientalism*, London 1978; Siehe auch: Edward W. Said, *Orientalism Reconsidered*, in: *Literature, Politics and Theory, Papers from the Essex Conference 1976–1984*, hg. von Francis Barker u. a., London/New York 1986; Asaf Hussein u. a., *Orientalism, Islam and Islamists*, Brattleboro, VT 1984; Armando Salvatore, *Beyond Orientalism? Max Weber and the Displacement of "Essentialism" in the Study of Islam*, in: *Arabica*, 43, 1996, S. 457–485. Alexander L. Macfie, *Orientalism: A Reader*, Cairo 2000; Touraj Atabaki, *Beyond Essentialism: Who Writes Whose Past in the Middle East and Central Asia*, Amsterdam 2003; Birgit Schabler, *Riding the Turns: Edward Said's Buch Orientalism als Erfolgsgeschichte*, in: *Orient – Orientalistik – Orientalismus. Geschichte und Aktualität einer Debatte*, hg. von Burkhard Schnepel, Gunnar Brands und Hanne Schöning, Bielefeld 2011, S. 279–302. Der Begriff „imaginärer Orient“ wurde zuerst von Nochlin geprägt. Siehe: Linda Nochlin, *The Imaginary Orient*, in: *Art in America*, May 1983, S. 118–131.
14. Siehe hauptsächlich: Alexander Nagel und Christopher S. Wood, *Anachronic Renaissance*, New York 2010; idem, *Interventions: Toward a New Model of Renaissance Anachronism*, in: *Art Bulletin*, 87, 3, 2005, S. 403–415; und Christopher S. Wood, *Forgery Replica, Fiction: Temporalities of German Renaissance Art*, Chicago 2008.
15. Paula Findlen, Michelle Fontaine, Duane J. Osheim, *Beyond Florence: The Contours of Medieval and Early Modern Italy*, Stanford 2003. Siehe auch: *Reorienting the Renaissance: Cultural Exchange with the East*, hg. von Gerald Maclean, New York 2005.
16. Siehe Hannah Baader, *Universen der Kunst, künstliche Paradiese der Universalität Florenz, seine Sammlungen und Global Art History*, in: *Die Universalität der Kunstgeschichte, Kritische Berichte. Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften*, Themenheft hg. von Monica June-ga, Matthias Bruhn und Elke Werner, 2, 2012, S. 48–59.
17. Für die islamischen Kunstwerke in den Medici-Sammlungen siehe die verschiedenen Publikationen von Marco Spallanzani, der über Keramik, Metallarbeit und Teppi-

che in der Sammlung geforscht und publiziert hat. Marco Spallanzani, *Ceramiche alla Corte dei Medici nel Cinquecento*, Modena 1994; idem, *Medici Porcelain in the Collection of the Last Grand-Duke*, in: *The Burlington Magazine*, 132, no. 1046, Mai 1990, S. 316–320; idem, *Oriental Rugs in Renaissance Florence*, Florenz 2007; idem, *Tappeti orientali a Firenze nel Rinascimento*, in: *Islamic Artefacts in the Mediterranean World. Trade, Gift Exchange and Artistic Transfer*, hg. von Catarina Schmidt Arcangeli und Gerhard Wolf; Marco Spallanzani, *Metalli islamici a Firenze nel Rinascimento*, Florenz 2010.

18. Valentin Groebner, *Neues von den Alten: Renaissance retroaktiv*, in: Neue Zürcher Zeitung, 26./27. April 2008.

Autoren

Die Autoren lehren Kunstgeschichte an der Ludwig-Maximilians-Universität München.

Titel

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 Susanne Gramatzki, in: kunsttexte.de, Nr. 2, 2012 (10 Seiten), www.kunsttexte.de.