

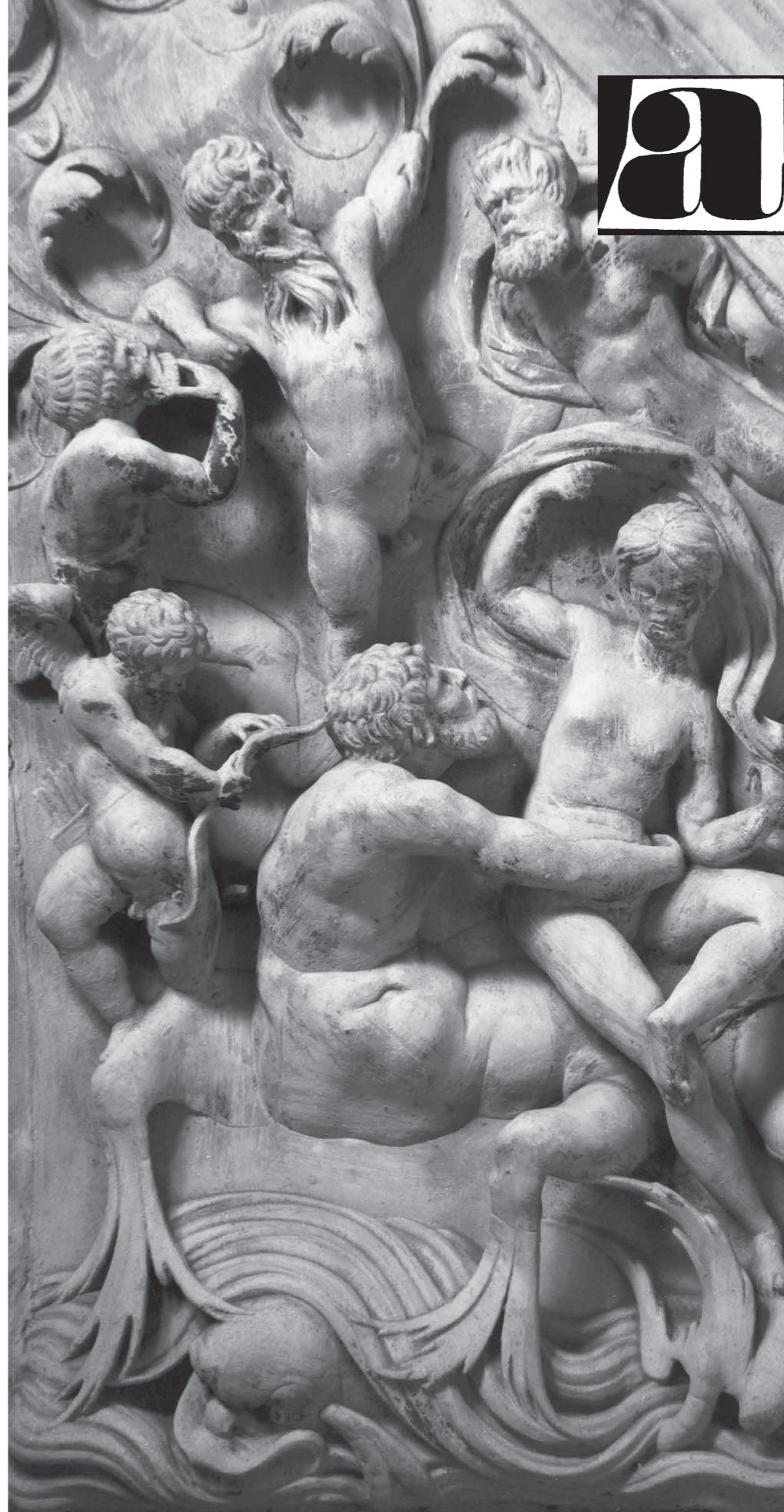
ARS

ISSN 0044-9008

ARS 2/2015

ARS

48, 2015, 2



Časopis Ústavu dejín umenia
Slovenskej akadémie vied
*Journal of the Institute of Art History
of the Slovak Academy of Sciences*

ars 2015

Ročník / Volume 48

Číslo / Number 2

Časopis Ústavu dejín umenia Slovenskej akadémie vied
Journal of the Institute of Art History of the Slovak Academy of Sciences

HLAVNÝ REDAKTOR / EDITOR-IN-CHIEF:

Ján Bakoš

ČÍSLO ZOSTAVILA / EDITED BY:

Marina Dmitrieva – Antje Kempe

VÝKONNÝ REDAKTOR / EDITORIAL ASSISTANT:

Veronika Kucharská

REDAKČNÝ KRUH / EDITORIAL BOARD:

Ján Bakoš, Dana Bořutová, Ingrid Ciulisová, Ivan Gerát, Jozef Medvecký

RADA PORADCOV / ADVISORY BOARD:

Prof. Dr. Wojciech Bałus (Jagellonian University, Krakow), Prof. Dr. László Beke (Hungarian Academy of Sciences, Budapest), Prof. Dr. Heinrich Dilly (Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg), Dr. Marina Dmitrieva (Geisteswissenschaftliches Zentrum Geschichte und Kultur Ostmitteleuropas an der Universität Leipzig), Prof. James Elkins (School of the Art Institute of Chicago and University College Cork), Prof. Robert Gibbs (University of Glasgow), Prof. Dr. Thomas DaCosta Kaufmann (Princeton University), Prof. PhDr. Jiří Kuthan, DrSc. (Charles University in Prague), Prof. Dr. Sergiusz Michalski (Eberhard Karls Universität Tübingen), Dr. Milan Pelc (Institute of Art History, Zagreb), Prof. Dr. Piotr Piotrowski (Adam Mickiewicz University, Poznan), Prof. Dr. Michael Viktor Schwarz (Universität Wien), Prof. Paul Stirton (The Bard Graduate Center for Studies in the Decorative Arts, Design, and Culture, New York), Prof. Dr. Viktor I. Stoichita (Université de Fribourg), Prof. Dr. Wolf Tegethoff (Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München)

ADRESA REDAKCIE / ADDRESS OF EDITOR'S OFFICE:

Ústav dejín umenia SAV, Dúbravská cesta 9, 841 04 Bratislava 4, IČO: 00 228 061. Tel./Fax: 0421-2-54793895
e-mail: jan.bakos@savba.sk, veronika.kucharska@savba.sk, http://www.dejum.sav.sk

TEXTY / TEXTS ©

Wojciech Bałus, Milena Bartlová, Robert Born, Marina Dmitrieva,
Maciej Górny, Antje Kempe, Krista Kodres, Milan Pelc 2015

PREKLADY / TRANSLATIONS ©

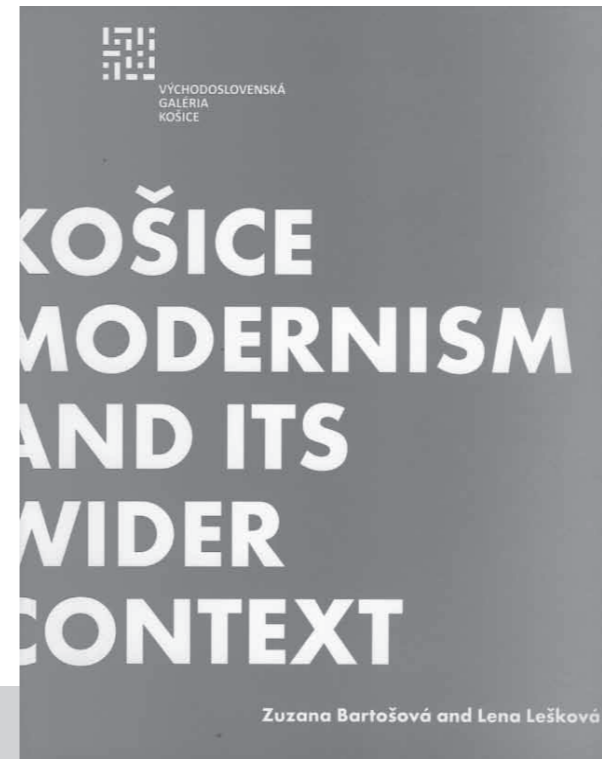
Autori/Authors, Veronika Kucharská 2015

Za reprodukčné práva obrazových materiálov zodpovedajú autori príspevkov.
All rights of the producers of the pictures reproduced are reserved by authors of contributions.

Časopis je evidovaný v databázach / The journal is indexed in Avery Index to Architectural Periodicals,
Bibliography of the History of Art, EBSCO, ERIH, Ulrich's Periodicals Directory.

NA OBÁLKE / ON THE COVER:

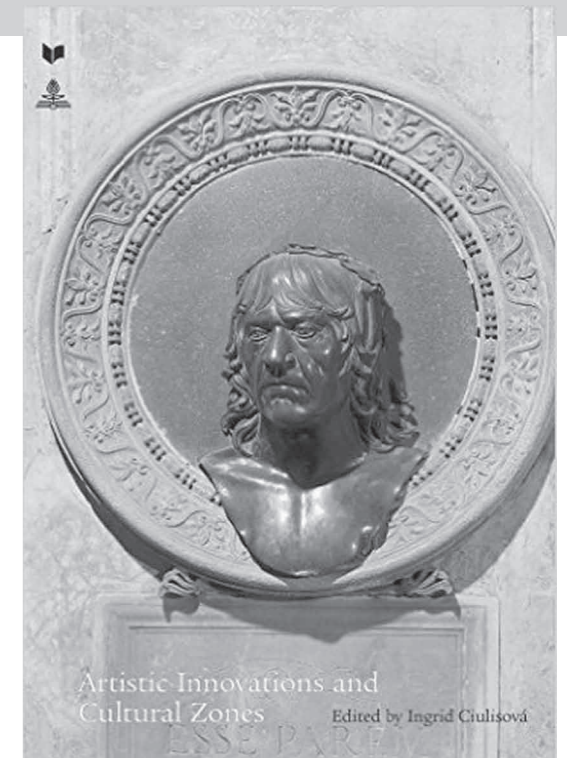
Bartolomeo Berrecci: Triton and Nereid with Amor, Sigismund's chapel, Wawel Cathedral in Kraków, 1515–1533.
(Pozri s. 148, obr. 3 / See p. 148, fig. 3)



Zuzana Bartošová – Lena Lešková (eds.)

**KOŠICE MODERNISM
AND ITS WIDER CONTEXT**

Košice : Východoslovenská galéria, 2013, 147 pp.
ISBN 978-80-85745-68-9.



Ingrid Ciulisová (ed.)

**ARTISTIC INNOVATIONS
AND CULTURAL ZONES**

Frankfurt am Main : Peter Lang Publishing
Group – Bratislava : Veda, 2014, 296 pp.
Spectrum Slovakia Series; 7.
ISBN 978-3-631-66122-2.

Obsah / Contents

ÚVOD / INTRODUCTION

Marina DMITRIEVA – Antje KEMPE

Elastische Dialektik: Zur dynamischen Entwicklung der marxistischen Renaissance-Forschung (111)

Elastická dialektika: k dynamickému vývoju marxistického bádania o renesancii

ŠTÚDIE / ARTICLES

Krista KODRES

Stil und Bedeutung: über konkurrierende Renaissancemodelle in der polarisierten Welt des Kalten Krieges (118)

Slob a význam: o konkurujúcich modeloch renesancie v polarizovanom svete studenej vojny

Maciej GÓRNY

Renaissance ist ein Fremdwort. Die marxistischen Geschichtsschreibungen Ostmitteleuropas auf der Suche nach „fortschrittlichen Traditionen“ (136)

Renesancia je cudzie slovo. Marxistické historiografie stredovýchodnej Európy v hľadani „pokrokových tradícií“

Wojciech BAŁUS

Die Sigismundkapelle in Krakau – oder die Renaissanceforschung zwischen dem wissenschaftlichen Diskurs der Stalinzeit und dem venezianischen Spiegel des Eisernen Vorhangs (145)

Žigmundova kaplnka v Krakove – alebo výskum renesancie medzi vedeckým diskurzom stalinského obdobia a benátskym zrkadlom železnej opony

Robert BORN

Die Renaissance in Ungarn und Italien aus marxistischer und nationaler Perspektive. Beobachtungen zur Situation in Ungarn vor und nach 1945 (160)

Renesancia v Maďarsku a Taliansku z marxistickej a národnej perspektívy. Úvahy k situácii v Maďarsku pred a po roku 1945

Milan PELC

Der Manierismus zwischen gegensätzlichen Urteilen: der Fall Grgo Gamulin (179)

Manierizmus medzi protikladnými názormi: prípad Grga Gamulina

Milena BARTLOVÁ

Troubles with Mannerism: Czech Art History between Nationalism and Postmodernism (192)

Potíže s manýrismem: české dějiny umění mezi nacionalismem a postmodernou

Elastische Dialektik: Zur dynamischen Entwicklung der marxistischen Renaissance-Forschung

Elastická dialektika: k dynamickému vývoju marxistického bádania o renesancii

Marina DMITRIEVA – Antje KEMPE

In seinem Anfang der 1980er Jahre im französischen Exil geschriebenen leidenschaftlichen Essay *Un Occident kidnappé ou la tragédie de l'Europe centrale* beschrieb Milan Kundera Ostmitteleuropa, oder, wie er es nannte, Zentraleuropa, nicht im Sinne eines staatlichen Gebildes, sondern als eine Kultur- und Schicksalsgemeinschaft in der polarisierten Welt des Kalten Krieges. Was verschiedene Länder Zentraleuropas miteinander verband, wäre, so Kundera, „la défense de leur identité, ou, autrement dit: c'est la défense de leur occidentalité“.¹ Die Polarisierung betraf dabei nicht nur den kulturellen und gar existentiellen Widerstand gegen die Hegemonie der Sowjetunion auf der einen Seite, sondern äußerte sich auch im „Vergessen“ dieses Europas auf der anderen Seite des Eisernen Vorhangs. Damit wurde dieser, wie Wojciech Bałus ihn metaphorisch beschreibt, zu einem venezianischen Spiegel: einer Barriere, die von Osten her durchsehbar war, wohingegen der Westen sich in ihr selbstbespiegelte.² Diese Disproportionierung wirkte sich auch auf die kunstgeschichtliche Forschung wie den Denkmälerbestand in den Ländern aus, die nach 1945 unter die Hegemonie der Sowjetunion fielen.³ In Abhängigkeit von dem jeweiligen

V úvode svojej oduševnenej eseje *Un Occident kidnappé ou la tragédie de l'Europe centrale* napísanej v osemdesiatych rokoch vo francúzskom exile, vykreslil Milan Kundera stredovýchodnú Európu, alebo ako ju nazval, centrálnu Európu, nie v duchu štátneho útvaru, ale ako kultúrne a osudové spoločenstvo v polarizovanom svete studenej vojny. To, čo spájalo rôzne krajiny centrálnej Európy, bolo podľa Kunderu „la défense de leur identité, ou, autrement dit: c'est la défense de leur occidentalité“.¹ Polarizácia sa pritom na jednej strane netýkala len kultúrneho a vôbec existenčného odporu voči hegemonii Sovietskeho zväzu, ale prejavila sa aj v „zabudnutí“ tejto Európy na druhej strane železnej opony. Týmto sa stala, ako ju metaforicky opísal Wojciech Bałus, benátskym zrkadlom: bariéra, ktorá bola smerom z východu priehľadná, naproti čomu západ sa v nej obdivne pozoroval.² Táto disproporciónacia vplývala aj na umeleckohistorický výskum ako pamiatkový inventár v krajinách, ktoré po roku 1945 upadli do hegemonie Sovietskeho zväzu.³ V závislosti od stavu umeleckých

¹ KUNDERA, M.: « *Un occident kidnappé* » ou la tragédie de l'Europe centrale. In: *Le Débat*, 27, 1983/5, S. 3-23, hier S. 5.

² Siehe den Beitrag von Wojciech BAŁUS in diesem Heft / Pozri príspevok Wojciecha BAŁUSA v tomto čísle.

³ Wesentlich hierzu das Forschungsprojekt *Asymmetrische Kunstgeschichte? Erforschung und Vermittlung 'prekärer' Denkmälbestände im Kalten Krieg* am Institut für Kunst- und Bildgeschichte der Hum-

Bestand an Kunstwerken, der fachlichen Tradition wie auch den spezifisch nationalen und historischen Hintergründen wurden mit unterschiedlicher Intensität die neuen politisch-ästhetischen Leitlinien aufgenommen und die Wissenschaftslandschaft transformiert.⁴ Der Renaissance kam dabei der Status einer Leitkategorie zu, die das marxistische Programm der Kunstgeschichtsschreibung und die jeweilige nationale Ausrichtung der osteuropäischen Kunstgeschichten dialektisch miteinander verband. Die Renaissance sowie die Forschung zur Renaissance zum Gegenstand einer transnationalen kunstgeschichtlichen Wissenschaftsgeschichte zu machen, war Ziel des 2015 in Greifswald veranstalteten Workshops unter dem Titel *Die Renaissance der Renaissance. Die Aneignung einer Epoche in der marxistischen Kunstgeschichtsschreibung*, dessen Beiträge in dieser Ausgabe publiziert werden. Maßgeblich war hierbei zum einen das Verständnis, dass die Forschungen zur Renaissance – ob als historischer Begriff einer Kulturepoche, Stil oder Mythos verstanden – Narrative bilden, welche prägend für das Selbstverständnis unseres Faches sind.⁵ Die sich hierbei verschrän-

diel, odbornéj tradície ako aj špecifických národných a historických súvislostí, boli s rozdielnou intenzitou prijaté nové politicko-estetické smernice a vedecká scéna sa transformovala.⁴ Renesanciou pritom prináležal status vedúcej kategórie, ktorá dialekticky spájala marxistický program historiografie dejín umenia a príslušné národné nastavenie východoeurópskych dejín umenia.

Vytvoriť z renesancie ako aj z bádania renesancie predmet medzinárodnej umeleckohistorickej vedeckej histórie, bolo cieľom workshopu pod názvom *Renesancie renesancie. Prisvojenie jednej epochy v marxistickej historiografii umenia* usporiadaného v roku 2015 v Greifswalde, ktorého príspevky sú publikované v tomto čísle. Rozhodujúcim tu na jednej strane bolo pochopenie, že výskumy renesancie – chápané ako historický pojem kultúrnej epochy, sloh alebo mýtus – tvoria naratívy, ktoré sú formujúce pre seba porozumenie nášho odboru.⁵ Personálne, inštitucionálne, ideologické a metodické, navzájom sa pretínajúce vlákna tvoria inštrumentárium, prostredníctvom ktorého možno skúmať rozdielne dynamiky diskurzu ako zmeny interpretačných modelov v ich príslu-

boldt-Universität zu Berlin / K tomu predovšetkým výskumný projekt *Asymmetrische Kunstgeschichte*, (wie Anm. 3) auf die von Katja BERNHARDT und Antje KEMPE geleiteten Sektion „(Dis)Kontinuitäten. Kunsthistoriografien im östlichen Europa nach 1945“ auf dem 32. Kunsthistorikertag in Greifswald 2013 verwiesen. Die Ergebnisse wurden als Themenheft publiziert / K problematike umeleckých historiografií v socialistických krajinách po r. 1945 odkazujeme okrem projektu *Asymmetrische Kunstgeschichte* (pozn. 3) na sekciju vedenú Katjou BERNHARDT a Antje KEMPE „(Dis)kontinuität. Umelecké historiografie vo východnej Európe po r. 1945“ na 32. umeleckohistorickom dni v Greifswalde 2013. Výsledky boli publikované ako tematické číslo v: *(Dis)Kontinuitäten. Kunsthistoriographien im östlichen Europa nach 1945*, hg. v. Katja Bernhardt und Antje Kempe, kunsttexte.de/ostblick, Nr. 4, 2015, www.kunsttexte.de/ostblick. Die Rolle der Wiener Schule in der Kunstgeschichtsschreibung Ostmitteleuropas thematisiert Ján Bakos: BAKOŠ, J.: *Discourses and Strategies: the Role of the Vienna School*

in Shaping Central European Approaches to Art History & Related Discourses. Frankfurt a. M., Bern, New York 2014 (Series of Slovak Academy of Sciences, 5). Einen Überblick gibt auch RAMPLEY, M. – LENAIN, T. – LOCHER, H., – PINOTTI, A. – SCHOELL-GLASS, C., – ZIJLMANS, K. (Eds.): *Art History and Visual Studies in Europe. Transnational Discourses and National Frameworks*. Brill Studies on Art, Art History, and Intellectual History. Vol. 4. Leiden-Boston 2012, BORN, R. – JANATKOVA, A. – LABUDA, A. S. (Hrsg.): *Die Kunsthistoriographien in Ostmitteleuropa und der nationale Diskurs*. Berlin 2004 (Humboldt-Schriften zur Kunst- und Bildgeschichte; 1).

⁴ Zur Problematisierung der Kunsthistoriografien in den sozialistischen Ländern nach 1945 sei neben dem Projekt *Asymmetrische Kunstgeschichte*, (wie Anm. 3) auf die von Katja BERNHARDT und Antje KEMPE geleiteten Sektion „(Dis)Kontinuitäten. Kunsthistoriografien im östlichen Europa nach 1945“ auf dem 32. Kunsthistorikertag in Greifswald 2013 verwiesen. Die Ergebnisse wurden als Themenheft publiziert / K problematike umeleckých historiografií v socialistických krajinách po r. 1945 odkazujeme okrem projektu *Asymmetrische Kunstgeschichte* (pozn. 3) na sekciju vedenú Katjou BERNHARDT a Antje KEMPE „(Dis)kontinuität. Umelecké historiografie vo východnej Európe po r. 1945“ na 32. umeleckohistorickom dni v Greifswalde 2013. Výsledky boli publikované ako tematické číslo v: *(Dis)Kontinuitäten. Kunsthistoriographien im östlichen Europa nach 1945*, hg. v. Katja Bernhardt und Antje Kempe, kunsttexte.de/ostblick, Nr. 4, 2015, www.kunsttexte.de/ostblick. Die Rolle der Wiener Schule in der Kunstgeschichtsschreibung Ostmitteleuropas thematisiert Ján Bakos: BAKOŠ, J.: *Discourses and Strategies: the Role of the Vienna School*

⁵ Aus der unüberschaubaren Anzahl an Publikationen sei exemplarisch verwiesen auf / Z neprehľadného množstva publikácií odkazujeme exemplárne na: HÖNES, H. CH. – KUHN, L. – PETCU, E. J. – THÜRINGEN, S. (Hrsg.): *Was war die Renaissance? Bilder einer Erzählform von Vasari bis Panofsky*. Passau 2013; LEE, A. – PÉPORTE, P. – SCHNITKER, H. (Hrsg.): *Renaissance? Perceptions of Continuity and Discontinuity in Europe, c.1300- c.1550*. Leiden [u.a.] 2010; FARAGO, C.: *The Concept of the Renaissance today: What is at Stake?* In: *Renaissance Theory*, Hrsg. v. Elkins, J., New York 2008 (The art seminar; 5), S. 69-93; LOCHER, H. *Renaissance*. In: Themenheft „Mythen der Kunstgeschichte“. *Kritische Berichte*, Bd. 35, 2007, H. 3, S. 31–34; WOOD, CH. S.: *Art history's normative Renaissance*. In: GRIECO, A. (Ed.): *The Italian Renaissance in the Twentieth Century*. Florence 2002, S. 65-92.

kenden personellen, institutionellen, ideologischen und methodischen Strängen einer Wissenschaftsgeschichte bilden ein Instrumentarium, mittels dem unterschiedliche Dynamiken des Diskurses und v.a. die Veränderungen von Interpretationsmodellen in ihrem jeweiligen historischen Kontext untersucht werden können.⁶ Zum anderen erscheint die normative Kraft und die positive Bewertung der Renaissance in der kunstgeschichtlichen Forschung ein geeignetes Untersuchungsobjekt, an dem sich die Formierung nationaler Kunstgeschichten unter sozialistischen Vorzeichen in einem nicht als Einheit aufzufassenden Zeitraum von 1945 bis 1989 verfolgen lässt.

Epochenmodelle und Stildeutungen

Die Renaissance wurde dergestalt nach 1945 zu einem Feld ideologischer Auseinandersetzungen, auf dem die traditionellen „westlichen“ Narrative den neuen „östlichen“ Renaissancediskursen gegenübergestellt wurden.⁷ In diesem Sinne ist der zu Beginn der 1950er Jahre in verschiedenen Übersetzungen veröffentlichte Sammelband sowjetischer Kunsthistoriker *Gegen die bürgerliche Kunst und Kunstwissenschaft* als programmatisch zu verstehen, da hiermit ein allgemeines Modell eines historisch-materialistischen Epochenverständnis geliefert wurden, in dem der Renaissance aufgrund ihrer historisch-gesellschaftlichen Fortschrittlichkeit ebenso wie ihrer künstlerischen Stellung zum klassischen Erbe der Antike eine besondere Stellung zukam.⁸ Insbesondere die Ausrichtung auf Klassen und gesellschaftliche Gruppen als treibende Kräfte einer historischen Entwicklung reflektiert in gewisser Weise nicht nur das materialistische Geschichtsbild, sondern

nom historickom kontexte.⁶ Na druhej strane sa javí normatívna sila a pozitívne hodnotenie renesancie v umeleckohistorickom výskume, ako vhodný objekt bádania, na ktorom možno sledovať formovanie národných dejín umenia pod socialistickým znamením v období rokov 1945 až 1989, ktoré nemožno vnímať ako celistvé.

Modely období a výklady slohov

Renesancia po roku 1945 sa stala poľom ideologických sporov, na ktorom boli tradičné „západné“ naratívy konfrontované s novými „východnými“ diskurzmi o renesancii.⁷ V tomto zmysle je treba chápať zborník sovietskych historikov umenia *Proti buržoáznemu umeniu a umenovede* publikovaný začiatkom päťdesiatych rokov vo viacerých prekladoch ako programový, nakoľko tu bol podaný všeobecný model historicko-materialistického pochopenia doby, v ktorom renesancii na základe jej historicko-spoločenskej pokrokovosti rovnako ako jej umeleckého postoja ku klasickému dedičstvu antiky, prináležalo mimoriadne postavenie.⁸ Obzvlášť zameranie na triedy a spoločenské skupiny ako hnacie sily historického vývoja reflektuje istým spôsobom nielen materialistický obraz dejín ale aj hodnotu, ktorá prináležala mase voči jedincovi v tomto politickom systéme. Michail Alpatov, ktorý sa neskôr odklonil od oficiálnej línie, považoval za nutné vo svojom príspevku s vojnovou metaforou obrániť renesanciu, ktorá „nie je žiadnou malichernou akademickou otázkou periodizácie“.⁹

Nešlo o nič menej, ako o zachovanie jednoty renesancie voči pokusom posunúť hranice skrz postuláciu fenoménov renesancie a *renovatio* ako aj

⁶ Siehe hierzu zuletzt / Pozri k tomu naposledy: ENGEL, U.: *Stil und Nation: Barockforschung und deutsche Kunstgeschichte (ca. 1830 bis 1933)*. Paderborn 2013; BOHDE, D.: *Kunstgeschichte als physiognomische Wissenschaft: Kritik einer Denkfigur der 1920er bis 1940er Jahre*. Berlin 2012 (Schriften zur modernen Kunsthistoriographie, 3).

⁷ Siehe hierzu auch den Beitrag von Krista KODRES in diesem Heft / Pozri k tomu aj príspevok Kristy KODRES v tomto čísle.

⁸ GRABAR, I. E. – KEMENOW, W. S. (Hrsg.): *Gegen die bürgerliche Kunst und Kunstwissenschaft*. Berlin 1954, S. 161–193. Originaltitel: *Protiv buržuaznogo iskusstva i ickusstvoznanija*. Moskva 1951.

Im selben Jahr erschien eine polnische Übersetzung, 1953 eine ungarische. Zur Analyse des Sammelbandes siehe / V tom istom roku vyšiel poľský preklad, r. 1953 maďarský. K analýze zborníka pozri: HARTMANN, U.: Die „Verteidigung“ der Renaissance. Zur Auseinandersetzung sowjetischer Kunsthistoriker mit der „bürgerlichen“ Kunstwissenschaft zu Beginn des Kalten Krieges. In: BARTSCH, T. – MEINER, J. (Hrsg.): *Kunst. Kontext. Geschichte*. Festgabe für Huber Faensen zum 75. Geburtstag. Berlin 2003, S. 295–309.

⁹ ALPATOV, M. W.: Zur Verteidigung der Renaissance (Gegen die Theorien der bürgerlichen Kunstwissenschaft). In: *Gegen die bürgerliche Kunst*, wie Anm. 8, S. 161–193, hier 193.

den Stellenwert welcher der Masse gegenüber dem Individuum in diesem politischen System zukam. Michail Alpatov, der später von der offiziellen Linie abwich, sah sich in seinem mit Kriegsmetaphorik ausgestatteten Beitrag zur Verteidigung der Renaissance veranlasst, die „keine kleinliche akademische Frage der Periodisierung“ sei.⁹ Es ging um nichts geringeres, als die Einheit der Renaissance gegenüber den Versuchen zu bewahren, durch die Postulierung von Renaissance und *Renovatio*-Phänomenen sowie eines von einem Stilpluralismus, der auch den Manierismus einschloss, die Grenzen zum Mittelalter wie der Neuzeit zu verschieben. Alpatov stand mit dieser Ansicht keineswegs alleine, auch westliche Kunsthistoriker wie Hans Sedlmayr, Erwin Panofsky und Ernst H. Gombrich beschäftigte diese Problematik der Epochengliederung. Gleichwohl offenbart sich bei Alpatov ein diskontinuierliches Epochenverständnis, das zwangsläufig mit der normativ gesetzten Kategorie der kunstgeschichtlichen Stilgeschichte in Konflikt stehen musste. Dergestalt geriet der Stil in den nachfolgenden Forschungen von osteuropäischen Kunsthistorikern einerseits zu einem formalen Instrument der auf Autonomie bedachten Wissenschaftlichen Methode gegenüber der auf verordnete „Inhalte“ konzentrierten Untersuchung betrachtet wurde.¹⁰ Andererseits führten Überlegungen zu Epochenmodellen in den 1970er Jahren zu einer Erweiterung des Denkmodells Stil. In Opposition zur ästhetisch-formalen Analyse von Kunstwerken erfuhren dabei auch die sozialgeschichtlichen Ansätze von Frederick Antal und Arnold Hauser eine späte Rezeption, deren Verlauf für Ungarn Robert Born in seinem Beitrag nachzeichnet. Der ostdeutsche Kunsthistoriker Harald Olbricht führte beispielsweise in seinem Aufsatz *Gotik im Quattrocento oder: Der ausgebliebene Dialog zwischen Frederick Antal und Aby Warburg* eine Synthese derer beiden im Titel erwähnten Ansätze durch.¹¹ Hierbei analysierte er Stil

slohového pluralizmu, ktorý zahŕňal aj manierizmus, k stredoveku a novoveku.

Alpatov nebol s týmto názorom v žiadnom prípade osamelý, aj západných historikov umenia ako Hansa Sedlmayra, Erwina Panofského a Ernsta H. Gombricha zamestnávala táto problematika členenia období. Jednako sa u Alpatova prejavuje diskontinuálne porozumenie období, ktoré nutne muselo stáť v konflikte s normatívne stanovenou kategóriou umeleckohistorických dejín slohu. Tak sa sloh v nasledujúcich výskumoch východoeurópskych historikov dejín umenia stal na jednej strane formálnym nástrojom vied, ktoré si zakladali na autonómii, keďže analýza slohu bola považovaná za objektívnu vedeckú metódu voči výskumu koncentrovanému na predpísané „obsahy“.¹⁰ Na druhej strane viedli úvahy k modelom období v sedemdesiatych rokoch k rozšíreniu myšlienkového modelu slohu. V protiklade k esteticko-formálnej analýze umeleckých diel zažili pritom aj sociálnohistorické pojednania Fredericka Antala a Arnolda Hausera neskorú recepciu, ktorej priebeh v Maďarsku načrtáva vo svojom príspevku Robert Born.

Východonemecký historik dejín umenia Harald Olbricht vypracoval napr. vo svojom článku *Gotika v quattrocente alebo: Chýbajúci dialóg medzi Frederickom Antalom a Aby Warburg* syntézu oboch rozpráv uvedených v titule.¹¹ Pritom neanalyzoval sloh len ako vnútornú vlastnosť umeleckého diela, ktorá dodáva kompenzačné, argumentačné či hnacie prostriedky, ale aj – v nadväznosti na Antalovu nasledujúcu generáciu zastúpenú Pierrom Bourdieuom – ako sloh každodenného života. V tomto zmysle chápal obrazy ako „vizuálne deje“, ktoré pôsobia ako predlohy správania a vzťahov a majú vytýčiť rámec pre spoločenskú konfiguráciu. Práve tu sa ukazuje, že predstavitelia príslušných národných dejín umenia – podľa formulácie Milana Pelca – s „elastickou dialektikou“, reagovali na politické nariadenia a adaptovali ideologický model záväzný čiastočne do

¹⁰ So BARTLOVA, M.: *Art History in the Czech and Slovak Republics*. In: RAMPLEY, M. – LENAIN, T. – LOCHER, H., – PINOTTI, A. – SCHOELL-GLASS, C., – ZIJLMANS, K. (Eds.): *Art History and Visual Studies in Europe. Transnational Discourses and National Frameworks*. Brill Studies on Art, Art History, and Intellectual History. Vol. 4. Leiden-Boston 2012, S. 305-314, hier S. 310.

¹¹ OLBRICHT, H.: *Gotik im Quattrocento oder: Der ausgebliebene Dialog zwischen Frederick Antal und Aby Warburg*. In: MÖBIUS F. (Hrsg.): *Stil und Gesellschaft*. Dresden 1984, S. 199-225.

nicht nur als eine kunstwerkimmanente Eigenschaft, die Ausgleichs-, Argumentations- oder Antriebsmittel liefere, sondern auch – in Anlehnung an die Nachfolgeneration Antals vertreten durch Pierre Bourdieu – als einen Stil im Alltagsleben. In diesem Sinne verstand er Bilder als „visuelle Handlungen“, die als Vorbildmuster von Verhalten und Beziehungen fungieren und den Rahmen für eine gesellschaftliche Konfiguration abstecken sollten. Bereits hieran zeigt sich, dass die Vertreter der jeweiligen nationalen Kunstgeschichten mit einer – nach der Formulierung Milan Pelc – „elastischen Dialektik“, auf die politischen Vorgaben reagierten und das teilweise bis in die frühen 1960er Jahren verbindliche ideologische Modell adaptierten.¹² Es zeichnete sich dabei aber auch ein produktiver Umgang mit methodischen Ansätzen und Fragestellungen der westlichen Kunstgeschichte ab, die zur Analyse des regionalen Denkmälerbestandes herangezogen wurden, wie es Wojciech Bałus anhand der sich wandelnden Interpretation der Sigismundkapelle in Krakau in seinem Beitrag aufzeigt.

Renaissance oder Odrodzenie?

Im Falle Polens und Ungarns werden allerdings auch die Grenzen des materialistischen Geschichtsmodells deutlich, das in Bezug auf Italien mit der dortigen Stellung des Bürgertums konkurrenzfähig war, jedoch nicht mit der historisch schwer zu negierenden Rolle der Höfe bei der Aufnahme und Verbreitung der Renaissance in Ostmitteleuropa. Es oblag somit den Kunsthistorikern in den jeweiligen Ländern das Modell zu adaptieren, um den nationalen Renaissancen ihren Platz einzuräumen.¹³ Maciej Górny führt diesen Aspekt in seinen Ausführungen zur Beurteilung der Renaissance in der Geschichtsforschung der DDR, der Tschechoslowakei und der Volksrepublik Polen aus. National oder kosmopoli-

ziatku šest'desiatych rokov 20. storočia.¹² Pritom sa odrážalo ale aj produktívne narábanie s metodickými formuláciami a problémami západných dejín umenia, ktoré boli použité k analýze regionálneho pamiatkového inventáru, ako to načrtáva vo svojom príspevku Wojciech Bałus na príklade meniacej sa interpretácie Žigmundovej kaplnky v Krakove.

Renaissance alebo Odrodzenie?

V prípade Poľska a Maďarska sú však zreteľné aj hranice materialistického modelu dejín, ktorý bol vo vzťahu k Taliansku s tamojším postavením mešťanstva konkurenčný, avšak nie s úlohou dvorov pri recepcii a šírení renesancie v stredovýchodnej Európe, ktorú historicky ťažko poprieť. Historici dejín umenia v príslušných krajinách tak mali za úlohu adaptovať model pridelenia miesta národným renesanciám.¹³ Maciej Górny rozvádza tento aspekt vo svojich úvahách k hodnoteniu renesancie vo výskume dejín NDR, Československu a Poľskej ľudovej republiky.

Národný alebo kozmopolitný – podľa týchto kritérií bola hodnotená humanistická kultúra renesancie ako aj celý stredovek. Pojem *renaissance* pocitovaný ako cudzí, bol napr. v Poľsku nahradený domácim *odrodzenie* (v Sovietskom zväze *vozroždenie*), čo doslovné znamená „znovuzrodenie“. Označenie *renaissance* sa v umeleckohistorickom názvosloví opäť začalo objavovať až v šest'desiatych rokoch.

V dejinách umenia NDR bol naproti tomu pojem ranoburžoáznej revolúcie favorizovaný ako heslo pre zobrazenie období, naproti tomu pod kategorizáciou *renaissance* boli diskutované otázky adaptácie a recepcie talianskej renesancie v nemeckojazyčnom ako aj všeobecne v severskom prostredí.¹⁴ Domáca renesancia slúžila ale aj na to, aby udržiavala národné tradície vo vymedzení k talianskemu referenčnému modelu alebo poskytovala nové impulzy pre pocho-

¹² Siehe den Beitrag von Milan PELC in diesem Heft. Aufschlussreich ist in dieser Hinsicht auch der 1964, d.h. noch in der Tauwetterzeit, vom Institut für Kunstgeschichte in Moskau herausgegebene Sammelband *Die aktuelle Kunstwissenschaft im Ausland* – eine sehr informative, obwohl kritisch konzipierte Wiedergabe aktueller Theorien / Pozri príspevok M. Pelca v tomto čísle. V tomto ohľade je vysvetľujúcim aj zborník *Aktuálna umenoveda v zahraničí* vydaný v r. 1964,

to zn. ešte v období odmäku, Inštitútom dejín umenia v Moskve, VIPPER, B. – LIVANOVA, T. (Hrsg.): *Sovremennoe iskusstvoznaniye za rubežom: očerki* [Die zeitgenössische Kunstwissenschaft im Ausland: ein Umriss]. Moskva 1964.

¹³ Siehe hierzu auch die Beiträge von Robert BORN und Wojciech BAŁUS in diesem Heft / Pozri aj príspevky Roberta BORNA a Wojciecha BAŁUSA v tomto čísle.

tisch – nach diesen Kriterien wurde die humanistische Kultur der Renaissance gewürdigt sowie das gesamte Mittelalter taxiert. Der als fremd empfundene *Renaissance*-Begriff wurde dabei beispielsweise in Polen durch das heimische *Odrodzenie* (in der Sowjetunion durch *Vozroždenie*) ersetzt, was wortwörtlich „Wiedergeburt“ bedeutet. Die Bezeichnung *Renaissance* fand dort erst in den 1960er Jahren wieder Eingang in den kunstgeschichtlichen Sprachgebrauch. In der DDR-Kunstgeschichte wurde dagegen der Begriff der frühbürgerlichen Revolution als Stichwort für die Epochendarstellung favorisiert, wohingegen unter der Kategorisierung *Renaissance* Fragen der Adaption und Rezeption der italienischen Renaissance im deutschsprachigen sowie allgemein nordischen Raum diskutiert wurden.¹⁴ Die einheimische Renaissance diente aber auch dazu, in Abgrenzung zum italienischen Referenzmodell nationale Traditionen zu pflegen oder neue Impulse für das Verständnis der heimischen Transformation von Stil und Motiven zu geben. Während in den publizierten Konferenzpapieren *Renaissance und Humanismus in Mittel- und Osteuropa. Eine Sammlung von Materialien*, die in der Schriftenreihe der Deutschen Akademie der Wissenschaften 1962 erschienen, zunächst der gesamte osteuropäische Raum in den Blick genommen wurde, offenbaren bereits die Gliederung wie auch die Inhalte der einzelnen Beiträge einen jeweils nationalen Zugriff und die damit verbundene Betonung nationaler Leistungen bei der Adaption wie der Ausprägung eigener Stilformen.¹⁵ Jan Białostocki stellte diesen nationalen Narrativen schließlich eine transnationale Betrachtung Ostmitteleuropas entgegen. Sein Buch, in dem er die regionalen und überregionalen Verflechtungen der Renaissance in der Mitte Europas belichtete, war allerdings, im Sinne der eingangs zitierten Klage Kunderas über das Vergessen Osteuropas, nur für die westliche Forschung bestimmt.¹⁶

¹⁴ Siehe hierzu beispielsweise das nicht nur für Fachkreise konzipierte Überblickswerk / Pozri napr. prehľadové dielo koncipované nielen pre odborné kruhy: HÜTT, W.: *Wir und die Kunst. Eine Einführung in Kunstbetrachtung und Kunstgeschichte*. Berlin 1959.

¹⁵ IRMSCHER J. (Hrsg.): *Renaissance und Humanismus in Mittel- und Osteuropa. Eine Sammlung von Materialien*. Berlin 1962 (Schriften der Sektion für Altertumswissenschaft; 32), 2 Bde.

penie domácej transformácie slohu a motívov. Pokým publikované konferenčné príspevky *Renescencia a humanizmus v strednej a východnej Európe. Zbierka materiálov*, ktoré vyšli v sérii Nemeckej akadémie vied v roku 1962, si spočiatku všimli celý východoeurópsky priestor, ukázalo práve členenie ako aj obsahy jednotlivých príspevkov príslušne národný prístup a s tým spojený dôraz národných úkonov pri adaptácii ako aj formovaní vlastných slohových foriem.¹⁵ Jan Białostocki postavil napokon proti týmto národným naratívom nadnárodné pozorovanie stredovýchodnej Európy. Jeho kniha, v ktorej osvetlil regionálne a nadregionálne prepojenia renesancie v strede Európy, bola však, v zmysle v úvode citovanej Kunderovej sťažnosti o zabudnutí východnej Európy, určená len pre západný výskum.¹⁶

Manierizmus: stratégie, cesty, okľuky

Zostavenie problematik dejín slohu a otázky vlastného kultúrneho dedičstva sa realizovalo v prehodnotení manierizmu. Pokým v Sovietskom zväze ešte do osemdesiatych rokov platil kritický postoj voči manierizmu¹⁷, v krajinách východného bloku sa stal skúšobným kameňom v narábaní s modernými a predtým kriticky vnímanými vedeckými teóriami. Pre Viktora Lazareva to bola „formalistická odchýlka“, ktorá rozhodla o podstate manierizmu. Chorvátsky historik dejín umenia Grgo Gamulin ocenil naproti tomu tento slohový smer takmer o dve desaťročia neskôr ako „hodnotný a nenahraditeľný“, ako to vo svojom príspevku uvádza Milan Pelc. Jaromír Neumann ohodnotil manierizmus vôbec ako *missing link* v českej historiografii. Tým sa, podľa analýzy Mileny Bartlovej, udiala premena zo zahraničného umenia na pražskom cisárskom dvore, ktoré bolo ľudu cudzie, na vynikajúci prejav národnej kultúry, na vehikel, vďaka ktorému mohla byť his-

¹⁶ BIAŁOSTOCKI, J.: *The Art of the Renaissance in Eastern Europe: Hungary – Bohemia – Poland*. Oxford 1976. Siehe hierzu / K tomu pozri CIULISOVÁ, I.: Notes on the History of Renaissance Scholarship in Central Europe: Białostocki, Schlosser and Panofsky. In: LEE, A. – PÉPORTÉ, P. – SCHNITKER, H. (Hrsg.): *Renaissance? Perceptions of Continuity and Discontinuity in Europe, c.1300- c.1550*. Leiden [u.a.] 2010, S. 349-357.

Manierismus: Strategien, Wege, Umwege

Eine Zusammenführung der Problematiken der Stilgeschichte und der Frage nach dem eigenen Kulturerbe erfolgte in der Neubewertung des Manierismus. Während in der Sowjetunion noch bis in die 1980er Jahre eine kritische Einstellung gegenüber dem Manierismus galt¹⁷, wurde er in den Ländern des Ostblocks zu einem Prüfstein im Umgang mit modernen und vorher kritisch wahrgenommenen wissenschaftlichen Theorien. Für Viktor Lazarev war es eine „formalistische Abnormität“, die über das Wesen des Manierismus entschied. Der kroatische Kunsthistoriker Grgo Gamulin bewertete dagegen knapp zwei Jahrzehnte später diese Stilrichtung als „wertvoll und unentbehrlich“, wie Milan Pelc in seinem Beitrag ausführt. Jaromír Neumann bezeichnete den Manierismus gar als einen *missing link* in der tschechischen Historiographie. Es vollzog sich damit, folgend der Analyse von Milena Bartlová, eine Verwandlung von der volksfremden und ausländischen Kunst am Prager Kaiserhof zu einer herausragenden Erscheinung nationaler Kultur, zu einem Vehikel, mit dem die böhmische beziehungsweise tschechische Kultur als gleichwertiges Mitglied des europäischen Erbes wahrgenommen werden konnte. In der DDR wurde dagegen über den Umweg der Kunstkritik eine Erweiterung des Forschungskanons angestrebt.¹⁸ Ausgehend von der zeitgenössischen Kunst wurde darauf verwiesen, dass die Renaissance zu statisch sei, um die zeitgenössischen Probleme darzustellen, der Manierismus dagegen diese böte.

Die vorliegende Publikation bietet einen ersten Zugang zu der hier skizzierten Thematik einer transnationalen Renaissanceforschung in Osteuropa. Viele Fragen wären noch zu analysieren, die Genese der jeweiligen Fachdiskussionen, die ihre Wurzeln teilweise in den kunsthistoriografischen Traditionen der Zwischenkriegszeit haben, bleibt noch zu schreiben. Ebenso fehlen noch Darstellungen zu den institutionellen Verflechtungen, insbesondere zur Rolle der Wissenschaftsakademien. Die in der vorliegenden Ausgabe präsentierten Ansätze verdeutlichen aber zum jetzigen Zeitpunkt bereits, dass es genauso wenig wie es *die eine Renaissance* gab, nicht von *der einen Renaissanceforschung* im Sozialismus gesprochen werden kann.

torická česká resp. novodobá česká kultura vnímaná ako rovnocenný člen európskeho dedičstva. V NDR sa naproti tomu usilovali o rozšírenie výskumného kánonu.¹⁸ Vychádzajúc zo súčasného umenia bolo upozorňované na to, že renesancia je príliš statická, aby zobrazila súčasné problémy, naopak manierizmus by tieto ponúkol.

Predkladaná publikácia ponúka prvý prístup k načrtnutej tematike nadnárodného výskumu renesancie vo východnej Európe. Ostáva analyzovať ešte mnoho otázok, spísať genézu príslušných odborných diskusií, ktoré majú svoje korene čiastočne v umeleckohistoriografických tradíciách medzivojnového obdobia. Rovnako chýba ešte predstavenie inštitucionálnych prepojení, osobitne k úlohe akadémii vied. Úvahy prezentované v predkladanom vydaní už ale v tomto okamihu objasňujú, že rovnako málo ako jestvovala *jedna renesancia* nemožno hovoriť ani o *jednom výskume renesancie* počas socializmu.

¹⁷ Zur Rezeption des Manierismus in der Sowjetunion siehe / K recepcii manierizmu v Sovietskom zväze pozri: DMITRIEVA, M.: Die Renaissance hinter dem Eisernen Vorhang. In: *kunsttexte.de/ostblick*, 4, 2015.

¹⁸ MÖBIUS, H.: Dialog über Jahrhunderte hinweg. Zu Fragen der Beziehung zwischen Renaissancekunst und Gegenwart. In: *Bildende Kunst*, 1973, Heft 4, S. 159-163.

Stil und Bedeutung: über konkurrierende Renaissancemodelle in der polarisierten Welt des Kalten Krieges

Krista KODRES

Meinen Ausführungen möchte ich einige Erklärungen voranstellen. Erstens verspricht der Titel meines Beitrages vielleicht zu viel. Er klingt so, als wollte ich einen vollständigen Überblick über die Renaissanceforschung nach dem Zweiten Weltkrieg liefern. Das ist im Rahmen eines Artikels freilich kaum möglich. Hauptgegenstand meiner Untersuchung sind die wichtigsten Texte sowjetischer Kunsthistoriker vom Ende des Krieges bis zur Tauwetterperiode, also von ca. 1945 bis 1965, und die ihnen zugrunde liegenden Überlegungen zur Charakterisierung einer Renaissancekunst. Ergänzend werden die wenigen in der Estnischen SSR zu diesem Thema publizierten Texte hinzugezogen. Die auf der anderen Seite des Eisernen Vorhangs dazu erschienenen Publikationen sind aufgrund der deutlich höheren Anzahl weitaus schwieriger zu überblicken. In estnischen Bibliotheken sind sie zudem kaum zu finden: eine Folge der sowjetischen Zensur. Kurzum: Mein Versuch, den Renaissancediskurs der „Ostkunstgeschichte“ und der „Westkunstgeschichte“ zu vergleichen, kann wirklich nur als ein erster Versuch gelten.

Der Anfang meiner Überschrift – Stil und Bedeutung – bringt zweitens die Kernproblematik des

Themas zum Ausdruck. Die Stilfrage war aber in den 1950er und 1960er Jahren des vergangenen Jahrhunderts nicht nur in der Sowjetunion wichtig. Auch die vielgestaltigen Kunstwissenschaften des Westens verloren laut Andrea Pinotti erst „nach den 50er Jahren“ das Interesse an ihr.¹ Die Interpretation und Vermittlung der Bedeutung von Kunstwerken stellt eine der kunstgeschichtlichen Hauptaufgaben dar. Damit wird ein geschichtlicher Gegenstand in den Stand des Wissens erhoben. Dieses Wissen wird seinerseits auf der Basis bereits bestehender Kenntnisse einer Disziplin errichtet, die sich in einem geschichtlichen Prozess entwickelt haben, oder anders gesagt, sie entstehen innerhalb des diskursiven Rahmens einer Disziplin, der selbst modifiziert und geändert werden kann. Obwohl Fachdiskurse international verlaufen, spielen bei der Konstruktion von Wissen auch lokale Kontexte eine Rolle. Hayden White betont, dass der Geschichtsdiskurs, ganz gleich welche Informationen oder welches Wissen der Historiker mit seiner Hilfe zu vermitteln suche, diesem stets eine narrative Form verleihe.² Indem man davon erzählt, erweckt man von einem Objekt eine bestimmte Vorstellung.³ So ist es auch mit der Kunst (sei es ein Kunstwerk oder eine

* Dieser Aufsatz ist entstanden im Rahmen des Staatlichen Forschungsprojekts der Estnischen Republik *Historicizing art: Knowledge production in art history in Estonia amidst changing ideologies and disciplinary developments* (2015-2018, PUT788).

¹ PINOTTI, A.: Formalism and the History of Style. In: RAMPLEY, M. – LENAIN, T. – LOCHER, H. – PINOTTI, A. – SCHOELL-GLASS, C. – ZIJLMANS, K. (Hrsg.): *Art History and Visual Studies in Europe. Transnational Discourses*

and *National Frameworks*. Leiden-Boston 2012, S. 75-90, hier S. 81.

² WHITE, H.: Literary Theory and Historical Writing. In: WHITE, H.: *Figural Realism. Studies in the Mimesis Effect*. Baltimore-London 1999, S. 1-26.

³ FAIRCLOUGH, N.: *Discourse and Social Change*. London 1992.

ganze Periode), von der Kunsthistoriker mittels der Sprache ein gewisses Bild erschaffen. Das Kunstwerk wird nämlich in eine Perspektive gerückt, die dann als ein Filter für die Betrachtung ähnlicher Objekte und Erfahrungen wirkt und zum Verständnis ihrer Bedeutung beiträgt. Man arbeitet dabei mit verschiedenen sprachlichen Werkzeugen, z. B. mit Begriffen. Meiner Ansicht nach machen gerade die Begriffe Stil und Bedeutung und insbesondere die Beziehung zwischen dem Renaissancestil und seiner Bedeutung in den Jahrzehnten nach dem Zweiten Weltkrieg sowohl im Osten als auch im Westen den Kern der kunstgeschichtlichen Debatten aus. Ich möchte daher zeigen, wie der Prozess des „Renaissance-Machens“ in ideologisch und gesellschaftlich verschiedenen Umgebungen verlaufen ist und welche ideologischen und lokalen Kontexte zum besseren Verständnis der damaligen Kunstgeschichten zu beachten sind. Nicht zuletzt interessiert mich, warum die Renaissanceforschung auf beiden Seiten des Eisernen Vorhangs eine so prominente Stellung innerhalb der Kunstgeschichte eingenommen hat.

Die „stalinistische Renaissance“

Die Grundlagen für die „objektive“ Interpretation der Kunst wurden in der Sowjetunion schon vor dem Zweiten Weltkrieg geschaffen. Um einer sozialistischen Kunstbetrachtung einen theoretischen Rahmen zu geben, wurden in den 1930er Jahren erstmals zwei thematische Sammelbände herausgegeben: *K. Marx, F. Engels. Über die Kunst* (1933) und *Lenin über Kultur und Kunst* (1938).⁴ Bekanntermaßen entwickelte Karl Marx selbst keine umfassende Kunst- oder Kunstgeschichtstheorie, sondern berührte diese Thematik nur gelegentlich bei der Diskussion anderer Probleme, so u. a. in der Schrift *Zur*

Kritik der politischen Ökonomie (1859). Darin würdigt er die ästhetischen Leistungen der alten Griechen: Er schreibt, „dass sie [die Künste der griechischen Antike] für uns [...] in gewisser Beziehung als Norm und unerreichbare Muster gelten“.⁵ Friedrich Engels legte zwar ebenfalls keine geschlossene Kunst- oder Kunstgeschichtstheorie vor, hebt aber in seiner *Dialektik der Natur* eine historische Epoche samt ihrer künstlerischen Produktion besonders hervor: die Renaissance. Sie sei „die größte progressive Umwälzung, die die Menschheit bis dahin erlebt“ habe, eine Zeit, in der sich Italien „zu einer ungeahnten Blüte der Kunst“ erhob, die als „ein Widerschein des klassischen Altertums“ erschienen und „nie wieder erreicht worden“ ist.⁶ Zudem hat sich Engels mit dem Realismusbegriff beschäftigt und ihn als positive künstlerische Erscheinung definiert. Obwohl er in diesem Zusammenhang auch das literarische Schaffen von Honoré de Balzac anführt, wird sein Realismusbegriff deutlich: Er ist die wahrhaftige, aber zugleich verallgemeinernde Darstellung der menschlichen Gesellschaft bzw. des Menschen und seiner Umgebung.⁷

Der marxistische Literaturwissenschaftler Georg (György) Lukács trug hingegen viel zu einer neuen Kunsttheorie bei. Die zentrale Behauptung seiner sog. gnoseologischen Theorie ist, dass Gesellschaften ein totales, einheitliches Ganzes seien, das unweigerlich von existierenden sozio-ökonomischen Formationen bestimmt werde, die wiederum die objektiven Inhalte der Kunst bestimmten. Objektivität bedeutete dabei nicht die „naturalistische“ Darstellung der sichtbaren Wirklichkeit, sondern das Erschaffen einer der Wirklichkeit inhärenten, verallgemeinernden Abstraktion durch den Künstler. Dieser gesellschaftliche, objektive Inhalt des menschlichen Seins konnte nach Lukács nur mithilfe des Realismus angemessen er-

⁴ Die Herausgeber waren Michail Lifšic und Franz Schiller. Dazu siehe z. B. HOBSBAWM, E.: *Wie man die Welt verändert. Über Marx und Marxismus*. München 2014, S. 136-151.

⁵ MARX, K.: *Poliitilise ökonomia kriitika* [Zur Kritik der politischen Ökonomie]. Tallinn 1965, S. 168; KIVIMÄE, M.: *Winckelmannist Marxi ja Engelsini*. Kultuuriline sallivus historismi ja klassitsismi esteetiliste suhete probleemina: Livšitsi juhtum [Von Winckelmann bis Marx und Engels. Kulturtoleranz als Problem der ästhetischen Beziehungen zwischen Historizismus und Klassizismus: der Fall Lifšic].

In: *Kunstiteaduslike Uurimusi / Studies on Art and Architecture / Studien für Kunstwissenschaft*, 2008, Nr. 1–2 (17), S. 111-155, hier S. 120. Diese wie alle weiteren Übersetzungen in diesem Text stammen von Krista Kodres.

⁶ ENGELS, F.: *Looduse dialektika* [Dialektik der Natur]. Tallinn 1980 [deutsch erstmals: 1873], S. 5 f.

⁷ In seinem Brief an Margaret Harkness (1888): https://www.marxists.org/archive/marx/works/1888/letters/88_04_15.htm (letzter Zugriff: 05.10.2015).

fasst werden: „Nur realistische Kunst versinnbildlicht das menschliche Wesen.“⁸

Neben der Realismuskonzeption galt das Verständnis der Klassiker von den Beziehungen zwischen Gesellschaft und Kunst (Kultur) als grundlegend. Entsprechend der materialistischen Gesellschaftstheorie spiegelt die Kunst, als zum sog. Überbau gehörend, die materielle Basis der Gesellschaft und deren Produktionsverhältnisse wider. In der Sowjetunion entwickelte Wladimir I. Lenin aufgrund dieser Hauptthese sein Konzept über die zwei Kulturen. Jede Gesellschaft sei, weil sie aus zwei konkurrierenden Klassen bestehe, demnach durch zwei Kulturen gekennzeichnet: durch die Kultur der Unterdrückten und durch die Kultur der Unterdrückten.⁹

Zusammenfassend kann man sagen, dass schon vor dem Zweiten Weltkrieg die Klassiker des Marxismus den Ideologen der UdSSR gesellschaftstheoretische und auch ästhetische Anhaltspunkte zur Entwicklung eines neuen Kunstbewusstseins boten. Neben Marx, Engels und Lenin wurden auch die russischen Literaten des 19. Jahrhunderts Nikolaj Černyševskij, Vissarion Belinskij und Aleksandr Herzen oft zitiert.

Nach dem Krieg hielten es die sowjetischen Führer für nötig, auch den Kunstwissenschaftlern, die man sowohl für „falsche“ Werke der zeitgenössischen Kunst als auch für eine „falsche“ Auslegung des künstlerischen Erbes verantwortlich machte, konkrete Anleitungen an die Hand zu geben.¹⁰ 1949 diskutierte man daher Probleme der Kunsttheorie und -kritik auf der dritten Sitzung der Akademie der Künste der UdSSR.¹¹ 1950 erschienen die Ergebnisse dieser Sitzung in der Zeitschrift *Iskusstvo* (Kunst),

dem Zentralorgan der Akademie der Künste, in Form eines Leitartikels unter der Überschrift *Die Pflicht der sowjetischen Kunstwissenschaftler* sowie ausführlicher in einem Aufsatz des Kunsthistorikers Anatolij Štambok mit dem Titel *Gegen eine idealistische Darstellung der Kunstentwicklung*. 1951 erschien schließlich der Sammelband *Gegen die bürgerliche Kunst und Kunstwissenschaft* mit Artikeln führender Kunsthistoriker.¹² Mit diesem Band kann der Entwicklungsprozess eines stalinistischen Kunst- und Kunstgeschichtsdiskurses als abgeschlossen betrachtet werden. Institutionell sollte der Diskurs von dem in der Nachkriegszeit entstandenen Institut für Kunstgeschichte in Moskau (*Institut iskusstvoznaniija*) und dessen Abteilung für „klassische Kunst“ Westeuropas sowie von dem an der Akademie der Künste angesiedelten Institut für Kunstwissenschaft (*Institut teorii i istorii izobrazitel'nych iskusstv Akademii chudožestv*) in Moskau gesichert werden.¹³

In den Veröffentlichungen der Zeitschrift *Iskusstvo* wurde auch das Verhältnis von Stil und Bedeutung – Form und Inhalt – in einer „materialistischen Ästhetik“ formuliert. Dies geschah unter scharfer Kritik „subjektiv-idealistischer“ Beiträge sowjetischer Kunstwissenschaftler. Die Kunstauffassungen dieser „Sünder“ wurden mit der in der westlichen Kunstwissenschaft angeblich dominierenden „formalistischen Stilllehre“ verglichen, deren ausschließliches Interesse eine Betrachtung der Kunstformen sei. Die Aufgabe der sowjetischen Kunstwissenschaftler sei es dagegen herauszuarbeiten, welchen Beitrag das jeweilige künstlerische Phänomen für die Entwicklung der Gesellschaft geleistet habe. Stark kritisiert wurden auch zwei prominente Kunstwissenschaftler, und zwar Michail Alpatov (1902–1986), der Autor

⁸ LEHMANN, J.: *Die blinde Wissenschaft. Realismus und Realität in der Literaturtheorie der DDR*. Würzburg 1995, Zitat: S. 110.

⁹ Lenin äußerte seine Kunstauffassung in den Beiträgen: *Leo Tolstoj als der Spiegel der Revolution* (1908), *Kritische Bemerkungen über die Nationalfrage* (1913) und *Parteiliche Organisation und parteiliche Literatur* (1905) – publiziert in: LENIN, V.: *Kirjandusest ja kunstist* [Über Literatur und Kunst]. Tallinn 1964, S. 91-95, 131, 151, 250-254.

¹⁰ Die Beschäftigung der Machthaber mit Fragen der Kunstgeschichtsschreibung war ein Teil des politischen Angriffs auf alle Kunstarten (Musik, Theater, Literatur usw.), der in den

Jahren 1946–1949 unter der Leitung von Andrej A. Ždanov durchgeführt wurde.

¹¹ Siehe auch AZATYAN, V.: Cold-War Twins: Mikhail Alpatov's *A Universal History of Arts* and Ernst Gombrich's *The Story of Art*. In: *Human Affairs*, 19, 2009, Nr. 3, S. 289-296, hier S. 294.

¹² Auf Deutsch wurde er in der DDR im Jahre 1954 publiziert: *Gegen die bürgerliche Kunst und Kunstwissenschaft*. Berlin 1954.

¹³ DMITRIEVA, M.: Die Renaissance hinter dem Eisernen Vorhang. In: *kunsttexte.de/ostblick*, 4/2015-10 <http://www.kunsttexte.de/index.php?id=661> (20.01.2015).

der *Allgemeinen Kunstgeschichte* (1948), und Viktor Lazarev (1897–1976), der damals v. a. durch das Buch *Die Kunst Novgorods* (1937) bekannt war.

Im Gegensatz zur formalistischen Kunstwissenschaft, so schreibt Štambok in seinem Beitrag, „betont die materialistische Ästhetik eine unauflösbare Wechselwirkung von Form und Inhalt [...]“.¹⁴ Grundsätzlich werde diese Beziehung von Form und Inhalt durch die objektive Wirklichkeit der Gesellschaft bestimmt, diese wiederum durch die materielle Basis – also den Besitz an Produktionsmitteln. Bei dem Verhältnis von Form und Inhalt gehöre die Form zum Überbau oder zur „Sphäre der sozialen Ideologie“¹⁵, welche die zuvor genannte objektive Wirklichkeit widerspiegele. Doch die Kunst sei nicht nur eine passive Reflexion des gesellschaftlichen Seins, sondern auch ein durchaus aktives Phänomen, das selbst an der Umorganisation der Gesellschaft teilnehme.

Um anhand der Renaissancekunst die Verschränkung von Inhalt und Ausdrucksform zu demonstrieren, bringt Štambok Raffaels Gemälde *Die Sixtinische Madonna* als Beispiel an: „Die strenge Unvollendetheit, die klassische Klarheit, die Erhabenheit und Eleganz der Formen des Gemäldes waren der Ausdruck gewisser humanistischer Tendenzen, die sich unter dem Eindruck der neuen Wirklichkeitsvorstellungen der Renaissance formierten und neue ästhetische Ideale zum Vorschein brachten. Die neuen ästhetischen Normen konnten sich nicht länger auf das Arsenal der Formen einer christlichen Dogmatik beschränken, selbst wenn die Kunst weiterhin eine kultische Bedeutung trug. Diese sich widersprechenden Tendenzen in der Kunst spiegelten die Widersprüche der gesellschaftlichen Ordnung. Das alles war für die Zeitgenossen natürlich keineswegs begreiflich. In kleinsten Nuancen, die – sei es bewusst oder unbewusst – sich der kanonisierten Darstellung traditioneller Themen verweigerten, kamen deutliche soziale Vorstellungen zum Ausdruck. So

war die Form eines Werkes kein neutrales Element, sondern wurde selbst zum Inhalt und trug zugleich immer eine gewisse ideelle Last.“¹⁶

Als was bestimmte die sowjetische Kunstwissenschaft den Inhalt der Renaissancekunst? Der nach starker Kritik in den Jahren 1949/50 „umerzogene“ Lazarev beschäftigte sich damit am gründlichsten in dem Sammelband *Gegen die bürgerliche Kunst und Kunstwissenschaft*, der – wie schon erwähnt – den stalinistischen kunstgeschichtlichen Diskurs zusammenfasst. In seinem Aufsatz *Gegen die Verfälschung der Kulturgeschichte der Renaissance* setzt sich Lazarev zum Ziel, den progressiven Charakter des Renaissancezeitalters zu beweisen. Er tut dies, indem er sich einerseits auf die marxistischen Klassiker stützt und zugleich den Humanismus-Begriff als zentral anerkennt, wie ihn Jacob Burckhardt in *Die Cultur der Renaissance in Italien* (1860) herausgearbeitet hat. Andererseits nimmt er eine andere Position ein als viele Autoren vor und nach dem Krieg, darunter Johan Huizinga und Paul Oskar Kristeller, besonders aber im Vergleich zu denjenigen, die wie Jean-Nicolas-Louis Durand und Lynn Thorndike in der Zeitschrift *Journal of the History of Ideas* publizierten, sowie zu den „katholischen Autoren“ Konrad Burdach, Ernst Walser und Francesco Olgiati. Lazarev kommt zu dem Schluss, der progressive Inhalt der Renaissancekunst beruhe v. a. auf dem Aufstieg des Bürgertums als der zur damaligen Zeit wirtschaftlich und sozial fortschrittlichsten Klasse, sodann auf dem Humanismus und Antiklerikalismus sowie auf der Antigotik und der Entwicklung der Naturwissenschaften. Diese Aspekte hätten die bürgerlichen Autoren in „ihrer Begeisterung für eine ganz aus dem Mittelalter und der Religion geborenen Renaissance“, also ohne eine deutliche Grenze, totgeschwiegen. Damit sei das Wesen dieser Epoche völlig verzerrt, ja regelrecht „neutralisiert“ worden.¹⁷

Den Aufsatz von Alpatov zur *Verteidigung der Renaissance (gegen die Theorie der bürgerlichen Kunstwissenschaft)*,

¹⁴ ŠTAMBOK, A.: Protiv idealističeskovo isktolkovanija razvitija iskusstva [Gegen eine idealistische Darstellung der Kunstentwicklung]. In: *Iskusstvo*, 1950, Nr. 5, S. 57.

¹⁵ Ibidem, S. 56.

¹⁶ Ibidem, S. 57.

¹⁷ LAZAREV, V.: Protiv falsifikacii istorii kulturny Vozroždenija [Gegen die Verfälschung der Kulturgeschichte der Renaissance]. In: GRABAR, I. E. – KEMENOV, V. S. (Hrsg.): *Protiv buržuaznovo iskusstva i iskusstvoznanija* [Gegen die bürgerliche Kunst und Kunstwissenschaft]. Moskva 1951, S. 109–128.

übrigens im selben Sammelband erschienen, hat Uwe Hartmann bereits gründlich analysiert.¹⁸ Kurz zusammengefasst bestehe der Kardinalfehler der bürgerlichen kunstgeschichtlichen Kritik darin, die Kunst allein nach ihrer äußeren Form zu systematisieren und einzuordnen, ohne die dahinterstehenden sozialen Inhalte wahrzunehmen, die in Wahrheit die Bedeutung eines Kunstwerkes bestimmen.¹⁹ Spannend sind dabei Alpatovs Verweise auf die westliche Kunstgeschichte, die ihn als Kenner der Historiographie des Renaissance-Manierismus vor und nach dem Kriege ausweisen.²⁰

Es ist interessant zu verfolgen, wie die sowjetischen Kunsthistoriker den ideologisch vorgeschriebenen und natürlich auch kontrollierten kunstwissenschaftlichen Kanon auf konkrete Phänomene der Kunst anzuwenden versuchten. Mit dem 500. Geburtstag von Leonardo da Vinci im Jahre 1952 war schließlich die Zeit für eine beispielhafte Darstellung der Renaissancekunst gekommen.²¹

Das gesamte erste Kapitel von Viktor Lazarevs Buch *Leonardo da Vinci* widmet sich der Bestimmung von dessen Kunst sowohl im Hinblick auf die Kunstformen seiner Zeit als auch auf die sozialen Bedingungen. Gleich zu Anfang stimmt der Autor den Leser positiv ein, denn Leonardo gehört laut Lazarev zu den „Titanen seines Zeitalters“ aufgrund der „Kraft seines Verstandes, seiner genialen Fähigkeit die wissenschaftliche Zukunft vorherzusehen, seiner technischen Erfindungen und schließlich seiner großen, realistischen Kunst wegen“.²² Auf den folgenden Seiten untermauert Lazarev dann seine Ausführungen erst einmal gründlich mit Zitaten der

Klassiker (Marx, Engels, Lenin) zu methodologischen Fragen und bringt dann jene sozialen und ideologischen Faktoren zur Sprache, die in der Kunst von Leonardo die Einheit von Form (= Stil) und Inhalt (= Bedeutung) bedingten: die demokratische Entwicklung in Florenz Mitte des 15. Jahrhunderts (die Jugend Leonardos), die Institutionen und Gilden der Florentiner Handwerker (auf denen der Fortschritt der Renaissancekultur beruhte), die humanistische Ideologie fortschrittlich gesinnter Bürger (die der feudalen und kirchlichen Übermacht zu widerstehen vermochte) und den Fortschritt von Naturwissenschaft und Technik, doch gleichzeitig auch die zu seiner Schaffenszeit bereits einsetzende Reaktion des Feudalsystems, die konservative, kirchliche Scholastik und den Mystizismus. In Leonardos Kunst spiegelte sich die Dialektik dieser gleichzeitig existierenden, rückschrittlichen wie progressiven gesellschaftlichen Kräfte wider, und zwar „[...] in einer Form, die bereits ein Realismus auf höherem Niveau an der Grenze zwischen Früh- und Hochrenaissance war“. Visuell sei für diesen Realismus eine „verallgemeinernde Form“ kennzeichnend geworden, „eine Eröffnung tieferer, psychologischer Welten des Menschen, eine Vereinfachung der Komposition zum Zwecke größerer Monumentalität, die Verwendung von Licht und Schatten, um die Lebendigkeit der Figuren zu steigern, die Ausarbeitung einer realistischen Methode und deren Verknüpfung mit einem festen, theoretischen Fundament“.²³ Leonardos Kunst habe weit über seine Zeit hinaus gewirkt und „eine progressive Rolle im Kampf mit dem Manierismus und mit anderen formalistischen Abnormitäten“ gespielt.²⁴

¹⁸ HARTMANN, U.: Die „Verteidigung“ der Renaissance. Zur Auseinandersetzung sowjetischer Kunsthistoriker mit der „bürgerlichen“ Kunstwissenschaft zu Beginn des Kalten Krieges. In: BARTSCH, T. – MEINER, J. (Hrsg.): *Kunst. Kontext. Geschichte*. Festgabe für Huber Faensen zum 75. Geburtstag. Berlin 2003, S. 295-309.

¹⁹ ALPATOV, M.: K zaščitu Vozroždenija (protiv teorii buržaznovo iskusstvovoznanija) [Verteidigung der Renaissance (gegen die Theorie der bürgerlichen Kunstwissenschaft)]. In: GRABAR – KEMENOV 1951, (wie Anm. 17), S. 129-153.

²⁰ Nikolaus Pevsner (*Gegenreformation und Manierismus*, 1915), Erwin Panofsky (*Idea*, 1924), Wilhelm Friedländer (*Die Entstehung des anticlassischen Stils in der Malerei um 1520*, 1925),

Max Dvořák (*Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*, 1928), Werner Weisbach (*Manierismus und Gegenreformation*, 1928), Pierre Lavedan (*Histoire d'art*, 1944), Giuliano Briganti (*Il manierismo e Pellegrino Tibaldi*, 1945), Otto Benesch (*The Art of the Renaissance in Northern Europe*, 1947).

²¹ Erschienen sind eine Monographie, ein Sammelband und eine populärwissenschaftliche Publikation über Leonardo da Vinci.

²² LAZAREV, V.: *Leonardo da Vinci*. Moskva 1952, S. 7.

²³ Ibidem, S. 27.

²⁴ Ibidem, S. 28.

In Deutschland gilt Albrecht Dürer als Leonardos Parallelfigur. Dürer vermochte nach den Worten des damals noch jungen Autors Michail Liebmann „als ein echter Sohn des deutschen Volkes all das zum Ausdruck zu bringen (die Unterdrückung durch die Feudalherren, die Amoralität der katholischen Kirche, die Eigennützigkeit der Großkaufleute, aber eben auch den Humanismus und den der Epoche eigenen Drang zur Wissenschaftlichkeit), was Deutschland am Ende des 15. und Anfang des 16. Jahrhunderts durchlebte“.²⁵ Dürers Kunst spiegelte „mittels seines tiefen Realismus“ also „den Inhalt des gesamten Zeitalters“.²⁶

Ein weiteres Problem der marxistisch-leninistischen Kunstgeschichte, das mit der Einheit von Stil und Bedeutung unmittelbar zusammenhing, war die Frage der künstlerischen Entwicklung. 1950 erläuterte der bereits erwähnte Kunsthistoriker Štambok die Grundidee der Entwicklung der Stile.²⁷ Demnach gehe die materialistische Kunstwissenschaft davon aus, dass eine gesetzmäßige Entwicklung der Kunst durch die sozialökonomischen Entwicklungsprozesse in der Gesellschaft bestimmt werde (und keineswegs davon unabhängig sei, wie die Formalisten, allen voran Heinrich Wölfflin, es behaupteten). Da in der Geschichte Gesellschaften stets als Klassengesellschaften auftreten würden, vollziehe sich in ihnen ein Klassenkampf, der sich auch in der Kunst widerspiegeln würde. Der leninistischen Erkenntnis- und Spiegeltheorie zufolge existieren in jeder Epoche zwei antagonistische Ausprägungen der Kunst: die Kunst der Unterdrückten und die Kunst der Unterdrückenden, eine die unvermeidliche Entwicklung der Gesellschaft bremsende, regressive und eine die Entwicklung vorantreibende, progressive Kunst. Der Standpunkt einer Klasse aber verändert sich im Laufe der Geschichte. In unserem Kontext ist es wichtig zu wissen, dass während des Renaissancezeitalters das Bürgertum, im Gegensatz zum feudalen Adel, in der Gesellschaftsentwicklung noch eine positive Rolle spielte. Diese

historisch positive Rolle zeigte sich auch in den von ihm in Auftrag gegebenen Kunstwerken. Schließlich interpretierte jeder Künstler selbst die Welt von einem bestimmten sozialen Standpunkt her.

Die Kraft, welche die Entwicklung der Kunst in Bewegung setzt, ist diesem Schema zufolge der Klassenkampf. Indem Štambok dieses Schema auf die Entwicklung der Kunst in der Periode der Renaissance anwandte, hob er hervor, dass von einer stetigen, positiven Entwicklung der Stile nicht die Rede sein könne. So sei es vielmehr ausgeschlossen, den Manierismus und Akademismus des 16. Jahrhunderts zu einer Brücke zum Realismus des 17. Jahrhunderts zu erklären. Bei ihm handle es sich im Gegenteil um einen Stil des Niedergangs, der einer gesellschaftlichen Krise entspreche, einem reaktionären Feudalismus, und damit letztlich um einen die progressive Entwicklung der Gesellschaft behindernden Stil, der in dieser geschichtlichen Etappe die Oberhand über die Renaissance behalten habe.²⁸ Der Autor gelangte dann zu der Schlussfolgerung, dass es einer „wissenschaftlich kompetenten“ sowjetischen Kunstwissenschaft unmöglich sei, nach Art der westlichen Formalisten alle kunstgeschichtlichen Stile gleich zu bewerten.

Michail Alpatov wandte die marxistische Entwicklungstheorie sowohl in einem Aufsatz von 1950, mit dem er sich reinzuwaschen versuchte, als auch in dem bereits erwähnten Sammelband *Gegen die bürgerliche Kunst und Kunstwissenschaft*²⁹ von 1951 auf die Renaissance an. Auch hier spiegelt sich in der Entwicklung des Renaissancestiles der Fortschritt der gesellschaftlichen progressiven Kräfte wider: „Die ganze Epoche hindurch, angefangen bei der Frührenaissance, lässt sich beobachten, wie die realistischen Künstler gegen die obligatorische (aber nicht der Wahrheit entsprechenden) Darstellungsweise aufbegehren: Giotto und Masaccio übertreffen das Erbe der Spätgotik, Caravaggio stellt sich gegen den Manierismus, an die Stelle von El Greco tritt Velázquez [...]“.³⁰ Engels zitierend charakterisiert

²⁵ LIEBMANN, M.: *Dürer*. Moskva 1957, S. 4.

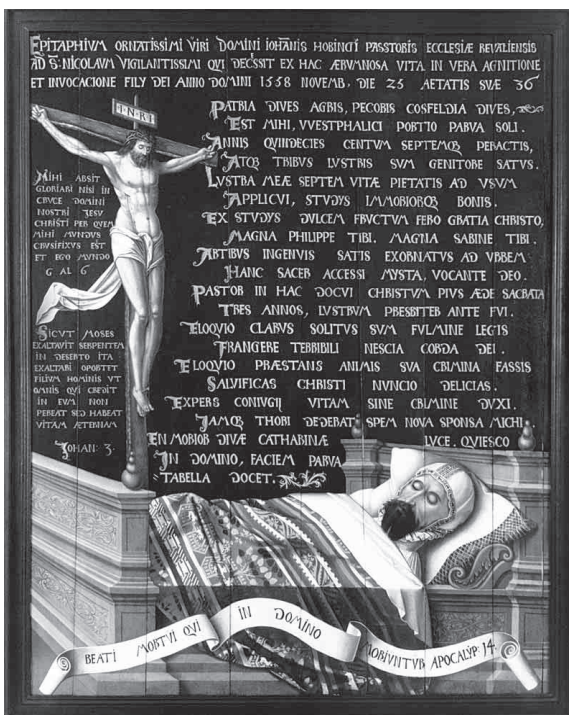
²⁶ *Ibidem*.

²⁷ ŠTAMBOK 1950, (wie Anm. 14).

²⁸ *Ibidem*, S. 55, 57.

²⁹ GRABAR – KEMENOV 1951, (wie Anm. 17).

³⁰ ALPATOV, M.: Po povodu vseobščei istorii iskusstva [Im Zusammenhang mit der allgemeinen Kunstgeschichte]. In: *Iskusstvo*, 1950, Nr. 5, S. 85.



1. Epitaph des Pastors Johann Hobingke, St. Nikolaikirche von Tallinn, ca. 1558. Foto: ca. 1930er Jahre, Estnisches Kunstmuseum Tallinn.

Alpatov die Renaissance als eine außergewöhnliche Epoche von umwälzender Bedeutung, weshalb „die Renaissance innerhalb unseres kunstgeschichtlichen Erbes einen der ersten Plätze einnimmt“.³¹ Es fällt auf, dass auch Alpatov den nach gesellschaftlichen Aspekten bewerteten progressiven Inhalt auf den „Realismus“ der Renaissance überträgt. Folglich ist derjenige der anerkannteste Kunststil, der in der Kunstgeschichte die positivste Ästhetik besitzt.

Nach dieser Konzeptionsphase eines Diskurses zur allgemeinen Kunstgeschichte und zur Renaissance folgte die Phase seiner Etablierung in den verschiedenen Sowjetrepubliken der UdSSR, aber auch des Exports in die sozialistischen „Bruderländer“. In den 1944 annektierten Ländern Estland, Lettland und Litauen setzte die Implementierung der marxistischen Geschichts- und Kulturbetrachtung unmittelbar nach dem Krieg ein,³² und zwar mit entsprechenden Folgen für „bürgerliche“ Kunsthistoriker, die bereits vor dem Krieg tätig gewesen waren.³³ Ich möchte hier nur eine der direkt von diesem neuen Diskurs betroffenen Arbeiten erwähnen. In der estnischen Publikation *die Geschichte der Estnischen SSR* (1955) steht folgende Bemerkung zur Renaissance: „Das künstlerische Leben in Estland stand zu der genannten Zeit [nämlich der Renaissance] in deutlichem Kontrast zu anderen Ländern, in denen die Umgestaltung der ökonomischen Bedingungen die Renaissancekunst hervorgebracht hatte. Die Renaissance, die sich als eine Kunst des aufstrebenden Bürgertums entwickelte, fand im Baltikum nicht die dazu erforderlichen sozial-ökonomischen Bedingungen vor. [...] Werke, die man als Renaissancekunst ansprechen könnte, sind in estnischen Breiten ausgesprochen selten und selbst diese wenigen stammen nicht von hiesigen Künstlern. Auf der Grundlage dieser wenigen der Renaissance ähnlichen Werke kann von einem Zeitalter der Renaissance in Estland deshalb nicht gesprochen werden.“³⁴ Damit wurde die Renaissance aus ideologischen Gründen aus der estnischen Kunstgeschichte beseitigt (Abb. 1-3). Das traf übrigens nicht auf Russland zu. In der Zeitschrift *Iskusstvo* schrieb Aleksej Zotov 1950, dass die Entwicklungen in der russischen Gesellschaft vom 14. Jahrhundert bis zum 17. Jahrhundert als parallele Erscheinung der westeuropäischen Renaissance anzusehen seien.³⁵

³¹ ALPATOV 1951, (wie Anm. 19), S. 154.

³² HENNOSTE, T.: 20. sajandi eesti kirjandusteadus Euroopa kirjandusteaduse taustal. 20. loeng: stalinistlik aeg I: institutsioonid, inimesed ja ideoloogia [Estnische Literaturwissenschaft im Lichte der europäischen Literaturwissenschaft. Die Stalinismus-Zeit: Institutionen, Leute, Ideologie]. In: *Vikerkaar*, 2010, Nr. 9, S. 91-102; KANGILASKI, J.: Realismi mõiste metamorfoosid nõukogude kunstiteoorias [Metamorphosen des Begriffs Realismus in der sowjetischen Kunsttheorie]. In:

Kunstiteaduslikke Uurimusi / Studies on Art and Architecture / Studien für Kunstwissenschaft, 2003, Nr. 1–2 (12), S. 11–24.

³³ KODRES, K. – MICKÜNAITĒ, G. – PELŠE, S.: Cultures of Interruptions. Art History in the Baltic States: Estonia, Latvia and Lithuania. In: RAMPLEY u. a. 2012, (wie Anm. 1), S. 249–274.

³⁴ NAAN, G. (Hrsg.): *Eesti NSV ajalugu* [Geschichte der Estnischen SSR]. Bd. 1. Tallinn 1955, S. 391.



2. Ratsbänke, St. Nikolaikirche von Tallinn, 1556/57 (1944 verbrannt). Foto: ca. 1930er Jahre, Estnisches Kunstmuseum Tallinn.



3. Die Waage von Tallinn, 1554/55 (1944 verbrannt). Foto: ca. 1930er Jahre, Estnisches Kunstmuseum Tallinn.

Revisionistische Kunstgeschichte in der Sowjetunion während der Tauwetter-Zeit

1964 erschien im Moskauer Verlag *Nauka* (Wissenschaft) der Sammelband *Die zeitgenössische Kunstwissenschaft im Ausland*.³⁶ Darin finden sich drei für unser Thema bedeutsame Artikel. German Nedošivin (1910–1983), der schon während des Stalinismus zu den führenden Kunstwissenschaftlern der UdSSR gehörte, stellte seinen Beitrag unter den Titel *Über die Geschichte der zeitgenössischen westlichen Kunstsoziologie*. Die ebenfalls bekannte Natalja Geršenson-Čegodajeva (1907–1977) steuerte einen Aufsatz *Über Entwicklungstheorien der Kunst in der Kunstwissenschaft West-Europas 1900–1940* bei. Michail Liebmann (1920–2011) war schließlich mit dem Artikel *Ikonologie* darin vertreten. Die Einleitung zu diesem Band schrieb der ebenfalls sehr prominente Boris Vipper (1888–1967), der bereits 1922 Wölfflins Buch *Das Erklären von Kunstwerken* übersetzt und das

Vorwort dazu verfasst hatte.³⁷ Der Ton von Vipper war im Vergleich zu früher deutlich moderater, einige Ansichten westlicher Kunsthistoriker bewertete er sogar positiv. Was war inzwischen geschehen?

1956 fand in Moskau am Institut für Weltliteratur (*Institut mirovoj literatury*) eine Diskussion zum Thema Realismus statt. Die retardierende, aber doch hoffnungsvolle emotionale Lage am Anfang der Diskussion veranschaulicht ein Kommentar Nedošivins: „Wir befinden uns in einem normalen Prozess, im Stadium des Katers nach der Gewalt der Dogmen und Schemen, die unsere Arbeit immer gestört haben [...]“.³⁸

Damit begann eine Debatte über das Wesen und über die Tragweite des Realismus, die nicht nur in der Literaturwissenschaft, sondern auch in der Kunstwissenschaft lange Zeit beherrschend war.³⁹ Sie betraf auch das Renaissanceverständnis. Vor allem war sie aber ein Zeichen für den Drang, in einer auf Nikita S. Chruščev Befehl hin sich modernisierenden und

³⁵ ZOTOV, A.: Puti razvitija russkovo iskusstva [Die Entwicklungswege der russischen Kunst]. In: *Iskusstvo*, 1950, Nr. 5, S. 41.

³⁶ VIPPER, B. – LIVANOVA, T. (Hrsg.): *Sovremennoje iskusstvoznanije za rubežom: otšerki* [Die zeitgenössische Kunstwissenschaft im Ausland: ein Umriss]. Moskva 1964.

³⁷ VEL'FLIN, G.: *Istolkovanie iskusstva* [Das Erklären von Kunstwerken]. Moskva 1922.

³⁸ NEDOŠIVIN, G.: Spory o realizme. Diskussija [Streit über den Realismus. Eine Diskussion]. In: *Literaturnaja Gazeta*, 1957, Nr. 3, S. 40.

³⁹ Die Diskussion wurde fortgesetzt in der Allunionszeitschrift *Literaturnaja Gazeta*. Seit 1957 widmete sich jedes neue Heft einem bestimmten Thema. Vgl. auch: BERNSTEIN, B.: Seoses vaidlustega realismi üle [Im Zusammenhang mit der Diskussion über den Realismus]. In: *Iskusstvo*, 1966, Nr. 3, S. 13-22.

nach Westen öffnenden Gesellschaft die Kunstdoktrin des sozialistischen Realismus zu revidieren. Die Transformation des Realismusbegriffs vollzog sich in Form von Debatten: mit Marxisten aus dem Osten wie Bertolt Brecht, der 1955 mit dem Stalin-Friedenspreis ausgezeichnet wurde und schon 1938 das Buch *Volkstümlichkeit und Realismus* geschrieben hatte, und mit Marxisten aus dem Westen, in dem 1963 Roger Garaudy *D'un réalisme sans rivages* (russ. 1966) verfasste. Zudem entwickelte sich eine Diskussion zwischen den führenden Kunsthistorikern in Moskau und in Leningrad (VII. Plenum der Leitung des Künstlerverbandes 1960), bei der sich Dogmatiker und Revisionisten gegenüberstanden. Selbstverständlich untermauerten auch die Revisionisten ihre Argumentation mit den Klassikern des Marxismus-Leninismus, indem sie einerseits die subjektiven Aspekte der Kunst betonten und andererseits die Notwendigkeit einer Veränderung der realistischen Formen und der Entstehung neuer Ausdrucksmittel (neuer Formen) damit zu rechtfertigen suchten, dass die Geschichte eben nicht stehengeblieben und bereits eine neue Etappe der sozialistischen Gesellschaft erreicht worden sei.⁴⁰ Die Auffassung, dass der Realismus zu verschiedenen Zeiten eben auch visuell verschieden sein könne, machte es erforderlich, den Begriff des Realismus neu zu interpretieren.

Die sog. revisionistischen Ideen begann man auch in kunstgeschichtlichen Beiträgen bereits in den Anfangsjahren der Tauwetter-Periode anzuwenden. Kennzeichnend dafür war die Kritik an Lukács' gnoseologischer Theorie, welche die Gesellschaft als eine geschlossene und vollkommen von der sozial-ökonomischen Basis bestimmte Einheit auffasste. Lazarev hob in seinem 1956 erschienenem Hauptwerk, *Der Ursprung der italienischen Renaissance. Die Kunst der Protorenaissance*, die Unvereinbarkeit der Theorie von Lukács mit dem dialektischen Argumentationsmodell hervor: „Selbst in einem

auf den ersten Blick so einheitlichen Zeitalter wie der Renaissance gab es in Wirklichkeit eine Menge Widersprüche, die besonders in den Kämpfen der verschiedenen Strömungen der Gotik mit der Renaissance zum Ausdruck kamen.“⁴¹ 1962 schrieb Vipper einen wichtigen theoretischen Aufsatz mit dem Titel *Einige Thesen zum Stilproblem*. Darin betont er den längst bekannten Standpunkt der Klassiker, demzufolge „die ökonomische Basis keinen unmittelbaren Einfluss auf die Kunst“ hat.⁴² Dieser Meinung nach sollte die Bedeutung eines Kunstwerks eines bestimmten Stils nicht mehr unbedingt mit dem Inhalt der herrschenden sozial-ökonomischen Formation zusammen gehen.

Die Spuren des solchermaßen veränderten Diskurses lassen sich besonders gut beobachten anhand der 1966 erschienenen Aufsatzsammlung *Renaissance. Barock. Klassizismus. Das Problem des Stils in der westeuropäischen Kunst des 15.–17. Jahrhunderts*, für die Vipper die Einleitung schrieb. Als er darin auf das Thema des Stils zu sprechen kommt, gibt er ihm eine neue, ausgesprochen weit gefasste Bedeutung. Ein Stil sei „eine Verallgemeinerung, eine Summe, ein System von Merkmalen, die sich in die reale Wirklichkeit einschalten, auch in die ästhetischen Ideale des Zeitalters, in ihre Übersetzung in künstlerische Formen und in die Verkörperung dieser Übersetzung in der Kunst“.⁴³ Klar wird auch, dass ein Unterschied gemacht werden müsse zwischen Stil und Methode: letztere sei bei Domenico Ghirlandaio eine völlig andere als bei Sandro Botticelli gewesen, der eine „realistische Methode“ benutzt habe, obwohl beide im gleichen Zeitalter lebten. Vipper versuchte so, die innerhalb „großer Stilepochen“ existierende Vielfalt „künstlerischer Methoden“ oder „stilistischer Tendenzen“ zu begründen, die stellenweise eine Paralleltät, aber auch wieder „ungleiche Entwicklungen“ auf dem Gebiet verschiedener Länder und verschiedener Kunstgattungen aufweisen.

⁴⁰ Ibidem.

⁴¹ LAZAREV, V.: *Proisbozdenije italjanskovo Renessansa. Iskusstvo Protorenessansa* [Der Ursprung der italienischen Renaissance. Die Kunst der Protorenaissance]. Moskva 1956, S. 65.

⁴² VIPPER, B.: *Neskolko tezisov k probleme stilja* [Einige Thesen zum Stilproblem]. In: *Tvortšestvo*, 1962, Nr. 9, S. 11 f.

⁴³ VIPPER, B.: *Vvedenie* [Einleitung]. In: *Renessanss. Barokko. Klassitsizm. Problema stilei v zapadnoevropeiskom iskusstve XV–XVII vekov* [Renaissance. Barock. Klassizismus. Das Problem des Stils in der westeuropäischen Kunst des 15.–17. Jahrhunderts]. Moskva 1966, S. 6.

Neben Vipper stieg seit den 1960er Jahren Liebmann zum führenden Renaissanceexperten der Sowjetunion auf. Er spezialisierte sich auf die deutsche Renaissance und stellte seine neue Sichtweise zunächst in dem Aufsatz *Das Problem der Evolution des Stils in der deutschen Kunst vom 15.–16. Jahrhundert* (1963) vor.⁴⁴ Liebmann ging vornehmlich von Vippers Unterscheidung der Kategorien Epoche und Stil aus. Er behauptet, es gebe ein Zeitalter der Renaissance, dessen Kunststil sich durch eine Reihe allgemeiner, wesentlicher Züge auszeichne – durch „Anthropozentrismus, die Entdeckung der realen Welt und [den] Versuch, eine verallgemeinerte, aber überzeugende Natur zu zeigen und von der Wirklichkeit zu erzählen, die Inspiration durch die Antike [...], wobei diese Züge sich in der ‚klassischen‘ Renaissancemalerei Italiens mit der größten Vollkommenheit und Klarheit zeigen. Zweifellos existieren sie auch in den Renaissanceen der anderen Länder Europas, doch das mit unterschiedlichem Gewicht und mit unterschiedlicher Bedeutung. [...] Das gibt uns das Recht von verschiedenen nationalen Zügen der Renaissance in unterschiedlichen Ländern zu sprechen.“⁴⁵ Liebmann behauptet weiter, verschiedene Gattungen eines Zeitalters könnten sich mit unterschiedlicher Geschwindigkeit entwickeln. Im Hinblick auf Deutschland betreffe dies die Fortdauer des gotischen Stils inmitten der Renaissance – besonders in der Architektur. Diese Fortdauer spiegele die dialektische Entwicklung der deutschen Gesellschaft wider, deren Charakter vom Kampf der feudalen und progressiven Mächte geprägt gewesen sei.⁴⁶ Dieselbe reaktionäre Bedeutung verleiht Liebmann dem Manierismus. Er beschreibt ihn in seinem Artikel *Das Problem des Stils in der bildenden Kunst der italienischen Renaissance* als Reaktion des Feudalismus, Ansturm der Gegenreformation,

Rückzug des Humanismus und Entfremdung der Künstler vom Volk.⁴⁷

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Veränderungen in der Kunsttheorie der UdSSR während der 1960er Jahre v. a. eine Überprüfung des Realismusbegriffs und eine holistische Darstellung der Geschichte sowie für die Kunstgeschichte ein anderes Verständnis der Renaissancekunst mit sich brachten. Im Einklang mit der Transformation des Realismusbegriffs betonte beispielsweise Vipper in seiner theoretischen Einleitung in den Sammelband von 1966 nicht länger die „realistische“ Darstellungsweise als einzige, positive Ästhetik, denn „im Laufe einer Durcharbeitung des Verhältnisses von Kunst und Wirklichkeit mag ‚Unähnlichkeit‘ am Ende womöglich eher berechtigt sein als ‚Ähnlichkeit‘“.⁴⁸

Zugleich wurde aber auch deutlich, dass der Begriff Stil als hermeneutische Kategorie das Potenzial zu immer größerer Verschwommenheit hatte und in eine Sackgasse führte. Das wird auch in Vippers Einleitung deutlich, in der er mit dem Problem der geschichtlichen Vielfältigkeit der Stile zwar ernsthaft, aber letztlich ergebnislos ringt. Die These über die Entwicklung von Stilendenzen innerhalb einer Stilepoche führte zu der paradoxen Erkenntnis, auch wenn Vipper sie so nicht ausspricht, dass die Kunstformen ihre eigene, selbständige Entwicklungsgeschichte haben. Das war ein Kontext der bisherigen Theorie inakzeptabler Standpunkt, der von nun an allmählich in den sowjetischen kunstgeschichtlichen Diskurs einzusickern begann. In der Estnischen SSR schrieb Jaak Kangilaski 1967 in einem Beitrag zur allgemeinen Kunstgeschichte offen: „Die Kunst ist eine Form des gesellschaftlichen Bewusstseins, ein gesellschaftliches Phänomen, das nicht durch etwas anderes zu ersetzen ist oder sich auf etwas anderes zurückführen lässt. Des-

⁴⁴ LIEBMANN, M.: Problema evolutsii stilja v nemetskom iskusstve XV–XVI vekov [Das Problem der Evolution des Stils in der deutschen Kunst vom 15.–16. Jahrhundert]. In: *Ot epohi Vozroždenija k dvatsatomu veku: problemo zarubežnovo iskusstva* [Von der Epoche der Renaissance bis zum zwangigsten Jahrhundert: Probleme der Kunst im Ausland]. Moskva 1963, S. 90–103. Noch ausführlicher hat Liebmann die Entwicklungsgeschichte der deutschen Renaissancekunst in seiner Monographie zu diesem Thema beschrieben: *Iskusstvo Germanij XV i XVI vekov* [Die deutsche Kunst des 15.–16. Jahrhunderts]. Moskva 1964.

⁴⁵ Ibidem, S. 98.

⁴⁶ Ibidem, S. 93 f., 102.

⁴⁷ LIEBMANN, M.: Problema stilja v izobrazitelnom iskusstve epohi Vozroždenija v Italii [Das Problem des Stils in der bildenden Kunst der italienischen Renaissance]. In: *Renessans. Barokko. Klassitsizm* 1966, (wie Anm. 43), S. 42.

⁴⁸ VIPPER 1966, (wie Anm. 43), S. 7.



4. Die erste touristische Broschüre über Denkmäler der Renaissance und des Barocks in Tallinn. Tallinn 1961.

wegen ist die Kunst verhältnismäßig selbständig und ihre Entwicklung hat eine eigene Logik und Folgerichtigkeit.⁴⁹ Und der ebenfalls in Estland tätige Boris Bernstein schrieb: „Beispiele für einander zuwiderlaufende Strömungen und für die genetische Verwandtschaft ganzer Kunstepochen lassen sich mühelos hinzufügen [...]“⁵⁰

⁴⁹ KANGILASKI, J.: *Kunsti kukeaabit. Algeadmisi kunstist ja kunstiajaloo* [Das ABC der Kunst. Allgemeine Kenntnisse über Kunst und Kunstgeschichte]. Tallinn 1967, S. 149.

⁵⁰ BERNSTEIN 1966, (wie Anm. 39), S. 16.

⁵¹ KODRES, K.: Writing the Renaissance: Mai Lumiste and the Soviet Art History Discourse. In: *Kunstiteaduslikeke Uurimusi / Studies on Art and Architecture / Studien für Kunstwissenschaft*, 2013, Nr. 1–2 (22); = Special Issue: *Studying Medieval and Early Modern Art in Soviet Estonia*, S. 42–59.

⁵² WOOD, Ch. S.: Art History's Normative Renaissance. In: GRIECO, A. J. – ROCKE, M. – SUPERBI, F. G. (Hrsg.): *The Italian Renaissance in the Twentieth Century*. Acts of International

Als eine weitere Folge der Veränderungen im sowjetischen kunstgeschichtlichen Diskurs ist die Konstruktion von „nationalen Renaissancestilen“ zu sehen und das nicht nur in Bezug auf die Kunstgeschichte Deutschlands oder der Niederlande, sondern auch z. B. mit Blick auf die Kunstgeschichte Estlands, in dem es mit dem Hinweis auf eine fehlende sozial-ökonomische Basis zehn Jahre früher noch keine Renaissance geben durfte (Abb. 4).⁵¹

„West-“ und „Ost-Renaissance“ – ein Vergleich

Im Gegensatz zur UdSSR gab es in der westlichen Kunstwissenschaft nach dem Krieg keinen einheitlichen staatlichen Renaissancediskurs. Einig sind sich die Historiographen nur darin, dass Burckhardts Buch *Die Cultur der Renaissance in Italien* auf die gesamte Kunstgeschichtsschreibung zur Renaissance einen nachhaltigen Einfluss ausübte. Burckhardts These, bei der Renaissance handle es sich um ein Zeitalter des Humanismus, welches die Antike wiederentdeckt habe und sich der Genialität des italienischen Volkes verdanke, wurde zum gedanklichen Horizont für die Interpretation der Phänomene der Renaissance, von dem sowohl seine Unterstützer als auch seine Gegner auszugehen pflegten.⁵² Auch die für die marxistisch-leninistische Kunstgeschichte zum Axiom gewordenen, in Engels *Dialektik der Natur* verkündeten und hier schon erwähnten Ansichten über die Rolle des Humanismus und des Bürgertums waren ganz offenbar von Burckhardt inspiriert.

Im westlichen kunstgeschichtlichen Kanon war die These vom Beginn eines inhaltlich neuen Zeit-

Conference Florence, Villa I Tatti, June 9–11, 1999. Florence 2002, S. 65–92; BRUCKER, G.: The Italian Renaissance. In: RUGGIERO, G. (Hrsg.): *A Companion to the Worlds of the Renaissance*. Oxford 2002, S. 23–38, hier S. 23; SOUSLOFF, C. M.: Art. In: WOOLFSON, J. (Hrsg.): *Palgrave Advances in Renaissance Historiography*. Basingstoke–New York 2005, S. 141–155, hier S. 147; ZORACH, R.: Renaissance Theory: A Selective Introduction. In: ELKINS, J. – WILLIAMS, R. (Hrsg.): *Renaissance Theory. The Art Seminar*. New York–London 2008, S. 3–36; HONES, H. C. – KUHN, L. – PETCU, E. J. – THÜRIGEN, S.: Leben der ausgezeichneten Bilder, Bücher und Kunsthistoriker von Vasari bis Panofsky, oder: Was war Renaissance? In: HONES, H. C. – KUHN, L. – PETCU, E. J. – THÜRIGEN, S. (Hrsg.): *Was war Renaissance? Bilder einer Erzählform von Vasari bis Panofsky*. Passau 2013, S. 4 f.

alters bis zum 20. Jahrhundert mit einer bestimmten visual-ästhetischen Formsprache verknüpft: der Formsprache der italienischen Kunst des 15. bis Anfang des 16. Jahrhunderts. Die in Epochen gegliederte Geschichte und der Stil bzw. die ästhetische Form machten die zwei Grundpfeiler der Renaissancedeutung aus. Überhaupt kam den Darstellungen der Renaissancekunst, das erkannte Ernst Gombrich bereits zu Beginn der 1960er Jahre, bei der Herausbildung eines Kanons der Kunstgeschichte, insbesondere eines Stilkanons, eine wesentliche Rolle zu.⁵³ Diese Konstruktion brachte auch die marxistisch-leninistische Kunstwissenschaft nicht ins Wanken, die ja selbst – wie bereits gezeigt – im Rahmen dieses Kanons operierte.

Aus diesem Fundament ergeben sich noch weitere Probleme und Interessen, welche die sowjetische und die westliche Kunstgeschichte in den Nachkriegsjahren gemeinsam hatten. Dass Humanismus sowie „italienische Renaissance und [italienischer] Stil“ geradezu notwendig zusammengingen und dadurch den Diskurs dominierten, wurde nicht nur von den sowjetischen Kunsthistorikern der Tauwetter-Periode thematisiert, sondern auch von den Kultur- und Kunstgeschichtlern nördlich der Alpen. Doch die italienische Renaissance galt auch weiterhin als Maßstab der künstlerischen Entwicklung. Wie Alexander Lee gezeigt hat, wurde nach dem Zweiten Weltkrieg die europäische Diskussion über die Renaissance außerhalb Italiens wesentlich von Johan Huizingas *Herbst des Mittelalters* (1919) bestimmt. Huizinga behauptet darin im Anschluss an Burckhardt, dass die Verbreitung der Ideen und Kunstformen der Antike in Frankreich und den Niederlanden ver-

gleichsweise nur eine formelle gewesen sei.⁵⁴ Diesen Gedankengang unterstützte auch Erwin Panofsky in seinem Buch *Renaissance and Resuscitations in Western Art* (1960).⁵⁵ Auf welche Weise ein italo-zentrischer Renaissancediskurs und die Konstruktion nationaler Renaissancen konkurrierten, haben Keith Moxey⁵⁶ für die Malerei der Niederlande und Jeffrey Chipps Smith⁵⁷ anhand von Dürer-Interpretationen überzeugend gezeigt. Dies lässt sich z. B. auch nachverfolgen in Anthony Blunts 1953 erschienener und später zum Klassiker gewordener Untersuchung *Kunst und Architektur in Frankreich von 1500–1700*.

Ein Problem, das in der Zeit des Kalten Krieges die Kunsthistoriker auf beiden Seiten quälte, war die Anfangszeit der Renaissance. Hier lässt sich erneut die kanonische Herangehensweise erkennen, wenn es darum ging, erste Formveränderungen zu erkennen oder die Kunstgeschichte zu periodisieren. Bereits in den 1920er Jahren kam es zu einem „Aufstand der Mediävisten“⁵⁸, in dessen Verlauf renommierte Kulturwissenschaftler die Gültigkeit einer Periodisierung der Renaissance in Anlehnung an Burckhardt in Zweifel zogen. Sie behaupteten vielmehr, die Antike sei bereits im Mittelalter wiederentdeckt worden.

In der westlichen Historiographie der Nachkriegszeit war es bekanntermaßen Panofsky, der in seinem Renaissancebuch versuchte, die Definition und Periodisierung der Begeisterung für die Antike, die sich im Laufe der Geschichte wiederholt hatte, auf eine neue, systematische Grundlage zu stellen. Auch Panofsky ging dabei grundsätzlich von der Konzeption Burckhardts aus. Er unterschied die Renaissance von früheren Zeitaltern, die sich auf die Antike zurückbesonnen hatten, und bestimmte sie

⁵³ GOMBRICH, E.: Norm and Form. The Stylistic Categories of Art History and their Origins in Renaissance Ideals. In: GOMBRICH, E.: *Norm and Form. Studies in the Art of Renaissance*. Bd. 1. London-New York 1966, S. 81-98.

⁵⁴ HUIZINGA, J.: *Herfsttij der Middeleeuwen* [Herbst des Mittelalters]. Haarlem 1919 [englische Erstauflage: 1924, deutsche Erstauflage: 1931].

⁵⁵ PANOFSKY, E.: *Renaissance and Resuscitations in Western Art*. New York 1972, S. 205 f.; LEE, A.: Introduction: A Wider Renaissance? In: LEE, A. – PEJORTE, P. – SCHNITKER, H. (Hrsg.): *Renaissance? Perceptions of Continuity and Discontinuity in Europe, c. 1300–1550*. Leiden-Boston 2010, S. 247-268.

⁵⁶ MOXEY, K.: Art History's Hegelian Unconscious: Naturalism as Nationalism in the Study of Early Netherlandish Painting. In: MOXEY, K.: *The Practice of Persuasion. Paradox and Power in Art History*. Ithaca-London 2001, S. 8-41.

⁵⁷ SMITH, J. Ch.: The Invention of Dürer as a Renaissance Artist. In: LEE u. a. 2010, (wie Anm. 55), S. 331-348; BURKE, P.: *The European Renaissance. Centres and Peripheries*. Oxford 1998.

⁵⁸ BLACK, R.: The Renaissance and the Middle Ages. Chronologies, Ideologies, Geographies. In: LEE u. a. 2010, (wie Anm. 55), S. 27-44.

als eine Epoche, welche die klassische Form und den Inhalt zu integrieren vermochte und an der Wende zum 13. Jahrhundert in Italien begann.⁵⁹ Panofskys Entwicklungsmodell des Renaissancestils gestaltete sich wie folgt: Entscheidend für den Beginn des Stils war „der radikale Bruch mit dem Repräsentationsprinzip des Mittelalters. Seine zweite Stufe, die eher in Architektur und Skulptur ihren Anfang nahm als in der Malerei und die sich in Beziehung zur klassischen Antike stellte, kann an den Anfang des 15. Jahrhunderts verlegt werden. Die dritte Phase als Klimax der gesamten Entwicklung führte schließlich alle drei Künste einer Synthese zu und brachte vorübergehend die Dichotomie zwischen naturalistischer und klassischer Anschauung zum Verschwinden. Sie begann an der Schwelle zum 16. Jahrhundert.“⁶⁰ Mit einer solchen Beschreibung der Stilentwicklung war nicht nur die westliche,⁶¹ sondern auch die sowjetische Kunstwissenschaft während der Tauwetter-Zeit einverstanden.⁶²

Mit dem Problem der Stilentwicklung beschäftigten sich also die Kunstwissenschaftler diesseits und jenseits des Eisernen Vorhangs. Genauso unvermeidlich war das Problem der treibenden Kraft, die diese Entwicklung überhaupt in Gang setzte. Bei Panofsky schöpfte die Renaissancekunst ihre Entwicklungenergie aus dem antiken Erbe.⁶³ Die Überlegungen der sowjetischen Kunstgeschichtsschreibung dazu sind weiter oben bereits angesprochen worden. Während des Stalinismus und der Tauwetter-Periode war die treibende Kraft der Klassenkampf. Er gab sowohl die Bedeutung als auch die Bewertung des Stils vor. So stand der Manierismus auch noch in den 1960er Jahren für die negative, feudal-aristokratische

Seite der frühkapitalistischen sozialen Gegensätze, wohingegen die positive, bürgerliche Seite durch den künstlerischen „Realismus“ verkörpert wurde – durch die Hochrenaissance. Im Hinblick auf den Westen soll in diesem Zusammenhang daran erinnert werden, dass 1955 in Amsterdam eine große Ausstellung unter dem Titel *Triumph des Manierismus* stattfand und 1961 in New York der 20. Kongress der Kunstwissenschaftler unter dem Thema *Renaissance und Manierismus*. Dort wurde dem Manierismus ein anderer Inhalt gegeben.⁶⁴ Er wurde zu einem Stil wie jeder andere.⁶⁵ Die „Geistesgeschichtler“ kritisierend wurde ferner die Frage gestellt, „ob nicht bei jedem Werk, ganz gleich aus welcher Periode, nur darauf geschaut werden sollte, was dieses in einer bestimmten Situation erreicht habe.“⁶⁶ In der Sowjetunion wurde der Manierismus erst in der zweiten Hälfte der 1970er Jahre als ein vollwertiger Stil anerkannt.⁶⁷

Eine solche Hierarchisierung der Kunststile⁶⁸ mithilfe eines sozial-ästhetischen Maßstabes war jedoch auch den westlichen Kunsthistorikern nicht ganz fremd. Vor allem sei hier auf den schon erwähnten Italozentrismus verwiesen. Selbst die Überlegungen Panofskys zu einer Renaissancekunst im nördlichen Europa des 15. Jahrhunderts als *rinascimento senz' antichità* und der Kunst des 16. Jahrhunderts als von Italien geliehen können als eine Degradierung der nördlichen Renaissance gelesen werden.⁶⁹ Was das Problem der Entwicklung des Stils betrifft, so ist anzunehmen, dass sich die Sichtweisen auf die Renaissance bei den sowjetischen Marxisten-Leninisten und bei den Marxisten des Westens, Friedrich Antal und Arnold Hauser, glichen. Tatsächlich aber ernte-

⁵⁹ PANOFSKY 1972, (wie Anm. 55), S. 39; LEE, A.: Introduction: Seeing is Believing? The Renaissance and the Arts. In: LEE u. a. 2010, (wie Anm. 55), S. 97-114.

⁶⁰ PANOFSKY 1972, (wie Anm. 55), S. 39.

⁶¹ WOOD 2002, (wie Anm. 52), S. 82.

⁶² LIEBMANN 1966, (wie Anm. 47), S. 16.

⁶³ PANOFSKY 1972, (wie Anm. 55), S. 177.

⁶⁴ RUBIN, I. E. (Hrsg.): *The Renaissance and Mannerism. Studies in Western Art*. Acts of the twentieth international congress of the history of arts. Bd. 2. Princeton-New Jersey 1963. Siehe

auch die Monographie von BAUMGART, F.: *Renaissance und Kunst des Manierismus*. Köln 1963.

⁶⁵ SHEARMAN, J.: Maniera as an aesthetic ideal. In: RUBIN 1963, (wie Anm. 64), S. 200-221, hier S. 221.

⁶⁶ GOMBRICH, E.: Introduction: the historiographic background. In: RUBIN 1963, (wie Anm. 64), S. 163-173.

⁶⁷ DMITRIEVA 2015, (wie Anm. 13), S. 10-11.

⁶⁸ Siehe auch GOMBRICH 1963, (wie Anm. 66), S. 92.

⁶⁹ PANOFSKY 1972, (wie Anm. 55), S. 206-208; LEE 2010, (wie Anm. 59), S. 255.

ten sowohl Antal für seinen Artikel *Florentine Painting and its Social Background* (1947) als auch Hauser für seine umfangreiche *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur* (1951) in dem sowjetischen Sammelband *Die zeitgenössische Kunstwissenschaft im Ausland* neben Lob auch Kritik. Antal habe die „revolutionären“ Bedingungen des Zeitalters nicht ausreichend deutlich mit der Entwicklung der Kunststile in Verbindung gebracht. Bei Hauser missfielen die Inkonsequenzen bei der Verknüpfung mit der gesellschaftlichen Basis, bei der Hervorhebung der Idee der „ästhetischen Autonomie“ und bei der Problematisierung der Konzeption einer progressiven Entwicklung der Kunst.⁷⁰ Gegen Hausers Herangehensweise ergriff auch der andere Flügel das Wort wie der sich als „Nicht-Hegelianer“ verstehende Gombrich. Schon 1953 kritisierte dieser Hausers *Sozialgeschichte* im *Art Bulletin*: „Die Entwicklung der Kunst lässt sich nicht auf eine einzige, alles bestimmende Beziehung reduzieren.“⁷¹ Auch Antals richtungweisende Darstellung der sozialgeschichtlichen Entwicklung der Renaissance inspirierte damals die westlichen Kunstgeschichtsschreiber in keiner Weise.⁷² Eher war in den ersten beiden Jahrzehnten nach dem Zweiten Weltkrieg für einen großen, wenn nicht den größten Teil der westlichen Untersuchungen zur Renaissance eine Fokussierung auf die geographische Genese des Stils kennzeichnend oder auf die Entwicklung des Stils eines bestimmten Künstlers, für die der allgemeine „Geist der Zeit“ oder die einfach separat beschriebenen politischen und kulturellen Ereignisse nur den Hintergrund abgaben. Schlägt man beispielsweise die umfangreiche Bibli-

ographie in *Le grand atelier d'Italie: 1460–1500* (1965) von André Chastel auf, die den damals aktuellen Untersuchungsstand zur italienischen Renaissance wiedergibt, so dominieren dort deutlich gerade jene Art von Publikationen. Chastels Studie über die Stile der italienischen Renaissance ist u. a. auch ein gutes Beispiel für das von Gombrich propagierte Entwicklungsmodell der Kunst, welches die „treibende Kraft“ als ein der Kunst innewohnendes Bestreben definierte, die Probleme ganz konkreter Kunstsituation zu lösen.⁷³ Für Chastel machte der Wettkampf zwischen den unterschiedlichen Stilen der Schulen oder der Studios den Inhalt der Entwicklung der italienischen Kunst aus.⁷⁴

Wenn man sich mit der Kunstgeschichte des Kalten Krieges auseinandersetzt, dann kommt man natürlich auch an dem Begriff der Ikonologie nicht vorbei und auch nicht daran, dass sich der Neuplatonismus im Laufe der 1960er Jahre durch eine Welle neuartiger Analysen von Erwin Panofsky, Rudolf Wittkower oder Richard Krautheimer zum wichtigsten interpretativen Diskurs entwickelte.⁷⁵ Ich werde mich mit der Ikonologie nicht länger aufhalten, möchte aber trotzdem daran erinnern, dass für Panofsky die Stilgeschichte nur ein korrekatives Prinzip auf der ersten Stufe der ikonologischen Analyse war, der vor-ikonographischen Stufe, und von daher nicht direkt die Bedeutung des Werkes bestimmte, also auch kein eigenständiger Untersuchungsgegenstand war. „Erst durch die Themen und ihre Konzeption (indem wir sie als ‚kulturelle Symbole‘ dechiffrieren) erreichen wir die wesentlichen Tendenzen der Ideen des Menschen“, schrieb Panofsky.⁷⁶

⁷⁰ NEDOŠIVIN, G.: Ob istorii sovremennoi zapadnoi sotsiologii iskusstva [Über die Geschichte der zeitgenössischen westlichen Kunstsoziologie]. In: VIPPER – LIVANOVA 1964, (wie Anm. 36), S. 7-39.

⁷¹ GOMBRICH, E.: Review of Arnold Hauser, The Social History of Art. In: *Art Bulletin*, 35, 1951, S. 79-84. Siehe auch BORN, R.: World Art Histories and the Cold War. In: *Journal of Art Historiography*, 9, 2013, S. 1-21, hier S. 18, = <https://arthistoriography.files.wordpress.com/2013/12/born.pdf> (letzter Zugriff: 05.10.2015).

⁷² EMISON, P.: Developing a Twenty-First-Century Perspective on the Renaissance. In: ELKINS – WILLIAMS 2008, (wie Anm. 52), S. 347.

⁷³ GOMBRICH, E.: *Art and Illusion. Introduction: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*. London 1977, S. 2-8.

⁷⁴ CHASTEL, A.: *Le grand atelier d'Italie: 1460–1500*. Paris 1965.

⁷⁵ BREDEKAMP, H.: Götterdämmerung des Neuplatonismus. In: *kritische berichte*, 14, 1986, Nr. 4, S. 39-48.

⁷⁶ PANOFSKY, E.: *Meaning in the Visual Arts: Papers in and on Art History*. Garden City 1955, S. 41.

Im Zusammenhang mit der Ikonologie möchte ich trotzdem Liebmanns Kommentare zu Panofskys Analyse *Sinn und Bedeutung in der bildenden Kunst* anführen. Sie erschienen in Form eines Artikels, wie oben schon erwähnt, in dem Sammelband *Die zeitgenössische Kunstwissenschaft im Ausland*. Darin beschreibt Liebmann zunächst ausführlich die verschiedenen Stufen und Kontrollmechanismen der ikonologischen Methode und verweilt schließlich länger bei Panofskys Interpretation von Dürers *Melencolia I*. Liebmann zeigt sich mit Panofskys Schlussfolgerung einverstanden, das Bild sei das „geistige Selbstportrait“ eines Künstlers, der in einem schwierigen und an Widersprüchen reichen Zeitalter zu leben hatte, und fügt hinzu: „In Panofskys Analyse spiegelt sich, wie in einem Mikrokosmos, ein ganzes Zeitalter, das Zeitalter der Renaissance des Nordens.“⁷⁷ Panofsky wird außerdem für die ikonologische Methode gelobt, denn diese sei eine Reaktion auf den typisch westlichen „kunstwissenschaftlichen Subjektivismus“.⁷⁸ Die darauf folgende, ziemlich harsche Kritik (teilweise der späteren Panofsky-Kritik im Westen⁷⁹ ähnlich) wirft Panofsky vor, er halte die Themen oder Sujets der Werke für ihren Inhalt und zwingt die Forschung durch seine einseitige Ausrichtung auf neuplatonistische Interpretationen dazu, in jedem Kunstwerk metaphorische Repräsentationen zu sehen, die stets einen verborgenen Hintergedanken tragen würden. Am schlimmsten war für Liebmann jedoch, dass Panofsky wie auch andere Ikonologen nicht an „Fragen des ästhetischen Wertes eines Kunstwerks“ interessiert zu sein schien. Ihm zufolge führt dies dazu, dass „auf eine entsetzliche Weise verschiedenste Kunstwerke zueinander in Beziehung gesetzt werden [...] und die Grenzen zwischen genialen, schlicht guten, mittelmäßigen und schlechten Künstlern einfach verschwinden“.⁸⁰ Außerdem kritisiert Liebmann nun die These, das Bild sei ein den „Geist des Zeitalters“ repräsen-

tierendes Werk, die noch bei Dürer seinen Beifall gefunden hatte, sowie die Sicht auf den Künstler als ein humanistisches Genie und natürlich „die vollkommene Abwesenheit jeglicher sozialen Analyse“.⁸¹ Am Schluss erklärt Liebmann verallgemeinernd, die gesamte Ikonologie spiegele die gesetzmäßige Entwicklung der Kunstgeschichtswissenschaft wider, die „mit einem tragischen Dilemma der westlichen Kultur zusammenhänge“. „Die formale Analyse ist den Ikonologen zu primitiv, einer ‚Kunstgeschichte als Geistesgeschichte‘ im Sinne Dvořáks fehlt die wissenschaftliche Grundlage. Aber der Schamanismus der Theoretiker der Psychoanalyse, des Surrealismus und des Abstraktionismus kommt erst recht nicht infrage.“⁸²

Zusammenfassung

Gewiss gab es noch weitere Ähnlichkeiten zwischen der Sowjetunion und dem Westen in der Renaissanceforschung, als die hier anhand der Probleme von Stil und Epoche, Stil und Bedeutung, Stil und Entwicklung vorgestellten. Beispielsweise lässt sich beobachten, wie künstlerische Probleme der Renaissance in Zusammenhang gebracht wurden mit der Entwicklung der zeitgenössischen Gesellschaft und Kunst. Arnold Hauser beschrieb dies sogar als Ziel seiner Kunstgeschichtsschreibung. Auch die romantisierende Darstellung des Künstlers als Genie ist für beide Lager kennzeichnend. Auf beiden Seiten war man in durchaus ähnlicher Weise zudem mit etwas beschäftigt, dass man die Biologisierung einer Periode oder eines Stils nennen könnte. Man schrieb von „Geburt“, von „Entwicklung“, von „Verhalten“. Ähnlich war ferner der Versuch, das Zustandekommen eines Kunstwerks auf eine einzige, allumfassende Ursache zurückzuführen und die „Objektivität“ und „Wissenschaftlichkeit“ der Kunstgeschichte zu gewährleisten.

⁷⁷ LIEBMANN, M.: Ikonologia [Ikonologie]. In: VIPPER – LIVANOVA 1964 (wie Anm. 36), S. 68.

⁷⁸ Ibidem, S. 72.

⁷⁹ Etwa KAEMMERLING, E. (Hrsg.): *Bildende Kunst als Zeichensystem. Bd. 1: Ikonographie und Ikonologie: Theorien. Entwicklung. Probleme*. Köln 1984; BAL, M. – BRYSON, N.: *Semiotics and*

Art History: A Discussion of Context and Senders. In: *Art Bulletin*, 73, 1991, Nr. 2, S. 174-208.

⁸⁰ LIEBMANN 1964, (wie Anm. 77), S. 75.

⁸¹ Ibidem, S. 73, 76.

⁸² Ibidem, S. 75 f.

Wie ich zu zeigen versucht habe, lassen sich die Ähnlichkeiten zum größten Teil auf die Ressourcen zurückführen, wie sie sich im modernen Kanon der Kunstgeschichte ausgebildet haben und welche die Interpretationen des Westens wie des Ostens eingrenzten. Die Bestandteile dieses Kanons hat Catherine M. Sousloff auf hervorragende Weise zusammengefasst: „In der Kunstgeschichte stützt sich der Begriff ‚Renaissance‘ auf eine Serie historiographischer und ästhetischer Konzepte. Diese sind: (1) ein mimetischer Standard, mit dem alle visuellen Repräsentationen gemäß ihrer Natur- oder Wirklichkeitstreue gemessen werden; (2) materielle Artefakte, die als Träger von Bedeutungen fungieren, die charakteristisch für sie selbst wie für ihre Hersteller und in weiterem Sinne für die Kultur sind, die sie hervorgebracht haben; (3) eine progressive Chronologie als eine für das kunstgeschichtliche Erzählen wichtige, strukturierende Methode; (4) die Geographie als stilbestimmender Faktor; (5) der Stil als die bedeutendste Kategorie zur Bewertung sichtbarer Formen.“⁸³

Die Veränderungen in diesem Kanon, die besonders im ersten Jahrzehnt des Kalten Krieges in der Sowjetunion bedeutend wurden, waren dagegen bedingt durch unterschiedliche philosophische Auffassungen von der Welt und durch die sich daraus ergebenden unterschiedlichen Ideologien. Im Renaissance-narrativ des Westens galt als die Ursache für das Entstehen und die Entwicklung des Stils hauptsächlich der Humanismus, der zugleich als „Geist der Epoche“ angesprochen wurde. In den Renaissance-darstellungen der Sowjetunion verbarg sich der Inhalt der Kunst, und die treibende Kraft lag im Kampf der feudalen und der bürgerlichen sozial-ökonomischen Formationen und in ihrer Dialektik, die zugleich dem einen oder dem anderen Pol des vertretenen Stils eine positive oder negative Bewertung einbrachten. Dementsprechend fiel auch die Definition und Rangordnung der Renaissance-künstler in West und Ost teilweise unterschiedlich aus. Manieristische Künstler fanden in der sowjeti-

schen Kunstgeschichte der 1940er bis 1970er Jahre keine Unterstützer.

Obwohl beide Lager unter ideologischen Vorzeichen ein unterschiedliches Verständnis vom Funktionieren des Kunstsystems hatten, war man sich doch einig über die Aufgabe der Kunstgeschichte in der Gesellschaft. Panofsky zitiert in diesem Kontext am Ende seines Aufsatzes *The History of Art as a Humanistic Discipline* den *homo universale* der Renaissance – Marsilio Ficino: „Die Geschichte ist nicht allein dazu da, um das Leben angenehm zu machen, sondern auch um ihm eine moralische Bedeutung zu verleihen.“⁸⁴ Im totalitären System der Sowjetunion wurde die gesellschaftlich-ideologische Funktion der Kunstgeschichte enger und politisch gezielter definiert: (Auch) die Kunstgeschichte sollte als ein pädagogisches Instrument an der Erziehung eines neuen, sozialistischen Menschen beteiligt sein. Die Periode der Renaissance passte dem sowjetischen System so gut ins Konzept, weil sich dialektische Parallelen zur „Neugeburt“ und zur „Geburt eines neuen Menschen“ im Zeitalter des Sozialismus ziehen ließen. Es stellt dabei kein Paradox dar, dass nach dem Zweiten Weltkrieg dieselbe, auf Jacob Burckhardt zurückgehende Deutung der Epoche („Befreiung des Individuums“), obwohl aus andersartigen Gründen als in der Sowjetunion, auch im Westen hoch bewertet wurde.⁸⁵

In totalitären Systemen hat jeder Autor den staatlichen Auftrag zu erfüllen und wird gegebenenfalls dazu gezwungen, seine Texte umzuschreiben. Als sich der ideologisierte Auftrag nach 1955 änderte, folgte ihm auch der Diskurs: Er wurde modernisiert bzw. „westernisiert“. Der politische Terror und die kulturellen Manipulationstechniken der Stalin-Zeit aber hatten im Bewusstsein der Menschen Spuren hinterlassen. Wie tief und auch wie lang diese Spuren bei einzelnen Kunsthistorikern in verschiedenen disziplinären Zentren der riesigen Sowjetunion waren und in welcher Weise sie ihre Renaissanceinterpretationen beeinflussten, ist eine Frage der zukünftigen Forschung. Um die „horizontale Kunstgeschichte der

⁸³ SOUSLOFF 2005, (wie Anm. 52), S. 146.

⁸⁴ PANOFSKY 1955, (wie Anm. 76), S. 25.

⁸⁵ ZORACH 2008, (wie Anm. 52), S. 13 f.

Renaissance“⁸⁶ zu vertiefen, wäre weiter zu fragen, ob und inwiefern sich die sowjetischen Kunstgeschichten nicht nur von den westlichen, sondern auch von den (offenbar ebenfalls verschiedenen⁸⁷) Kunstge-

schichten innerhalb des sozialistischen Ostblocks unterschieden. Zudem steht die Frage im Raum: Wie entwickelte sich die Renaissanceforschung in den 1970er und 1980er Jahren?

Sloh a význam.

O konkurujúcich modeloch renesancie v polarizovanom svete studenej vojny

Resumé

Hlavným predmetom tohto výskumu sú texty sovietskych (aj sovietskoestónskych) historikov umenia k renesančnému umeniu v čase od stalinizmu do obdobia odmäku – teda v období studenej vojny v rokoch 1945 – 1965. V poslednej časti príspevku sú porovnané s textami, ktoré boli publikované na opačnej strane „železnej opony“. Kritické čítanie dokazuje, že interpretácia renesancie v oboch umeleckohistorických táboroch sa koncentrovala najmä okolo vzťahu slohu a významu a otázok periodizácie. V texte sú položené nasledovné otázky: ako boli objasňované a používané pojmy „sloh“ a „význam“ (obsah) v marxisticko-leninských dejinách umenia renesancie, teda aká renesancia bolo ponúknutá publiku? Jestvovala a prečo jestvovala vo vnútri sovietskych diskurzov dynamika? Boli „západná“ a „sovietska“ renesancia počas obdobia studenej vojny totálne odlišné?

Už v tridsiatych rokoch 20. storočia sa v Sovietskom zväze dospelo k formulácii princípov marxisticko-leninských dejín umenia, ktorých základ bol vypožičaný od klasikov marxizmu. Fundamentálnou sa stala Marxova spoločenská teória, podľa ktorej podstatu kultúrnej nadstavby určovala hospodárska základňa. Druhým pilierom bola Leninova teória

o dvoch umeniach v každej triednej spoločnosti – historickom (progresívnom) umení utlačených a (negatívnom) umení utláčateľov. Do tretice zohrávala dôležitú úlohu doktrína socialistického realizmu. V kontexte príspevku je obzvlášť dôležitý aj Friedrich Engels, keďže vo svojej „Dialektike prírody“ charakterizoval renesanciu ako „najväčší progresívny prevrat, ktorý ľudstvo doposiaľ zažilo“. Bol to čas, kedy sa „Taliansko (povznieslo) k neobyčajnému rozkvetu umenia, ktoré sa zjavilo ako odraz klasického staroveku a už nikdy potom nebolo dosiahnuté“.

Po druhej svetovej vojne boli v Sovietskom zväze ako súčasť novej totalitarnej kultúrnej politiky definované smernice pre umenovedcov, ktoré boli zakrátko vyložené v celozväzovom časopise „Umenie“. V roku 1951 vyšiel zborník s článkami vedúcich historikov dejín umenia „Proti buržoáznemu umeniu a umenovede“. V príspevku sú bližšie posudzované články Viktora Lazareva „Proti falšovaniu renesancie“ a Michaila Alpatova „Obrana renesančného umenia“, ako aj texty, ktoré boli publikované v roku 1952 k 500. výročiu narodenia Leonarda da Vinciho. Možno zovšeobecniť, že v stalinistických diskurzoch o renesancii sa tento sloh javil ako najvýznamnejší

⁸⁶ Paraphrasiert von PIOTROWSKI, P.: Towards a Horizontal History of Modern Art. In: *Writing Central European Art History. Patterns_Travelling Lecture Set 2008/2009* – http://www.erstestiftung.org/patterns-travelling/content/imgs_h/Reader.pdf (letzter Zugriff: 05.10.2015), S. 4.

⁸⁷ BORN 2013, (wie Anm. 71), S. 20; BAKOŠ, J.: *Discourses and Strategies. The Role of the Vienna School in Shaping Central European Approaches to Art History and Related Discourses*. Frankfurt/Main u. a. 2013.

umelecký sloh v histórii, keďže sa v ňom úplne zjednotili realistická estetika a pozitívny spoločenský obsah (humanizmus, antiklerikalizmus, demokratizácia, rozvoj prírodných vied, antigotika) a umenie týmto vo veľkej miere spolupôsobilo na svetodejinnom vývoji. Tento „správny“ vzťah slohu a jeho významu potom na interpretáciu lokálnych objektov samozrejme adaptovali aj historici dejín umenia Estónskej sovietskej socialistickej republiky.

V roku 1964 vyšiel v Moskve zborník „Súčasná umenoveda v zahraničí“. Bol produktom „obdobia odmäku“ vyvíjajúceho sa od roku 1955, ktorého dôsledky sa v oblasti umenia a dejín umenia odzrkadľovali predovšetkým v revízii koncepcie socialistickeho realizmu. Narábanie s renesanciou zo strany Viktora Lazareva, Borisa Vipperu a Michaila Liebmannu sa oprelo o v skutočnosti dávno známe stanovisko klasikov, podľa ktorého „ekonomická základňa nemá na umenie žiaden bezprostredný vplyv“. Umenie teda mohlo mať relatívne samostatnú vývojovú cestu a na holistickú interpretáciu historických epoch sa rezignovalo. Okrem toho bol zmenený zmysel pojmu „realizmus“, pričom dôležitú úlohu zohrávali diskusie o hraniciach a formách realizmu (Roger Garaudy „D'une réalisme sans rivages“ (1963) a Bertolt Brecht so svojou teóriou odcudzenia). V roku 1966 vyšla zbierka „Renesancia. Barok. Klasicismus“, kde bola použitá nová interpretácia vzťahu slohu a významu aj na úvahy o renesancii. Jedným z dôsledkov „elasticizácie“ pojmu realizmus bolo uznanie „iných renesančných slohov“, slohov mimo Talianska. Zároveň bolo však aj čoraz jasnejšie, že pojem sloh ako hermeneutická kategória mal potenciál k čoraz väčšej neurčitosti.

V protiklade k ZSSR nejestvoval v západnej umenovede po vojne žiaden jednotný diskurz o renesancii. Jednako sú však historiografi zajedno o rozhodujúcom vplyve, ktorý mali na interpretáciu tejto epochy knihy Jacoba Burckhardta „Kultúra renesancie v Taliansku“ (Die Cultur der Renaissance in Italien, 1860) a Johanna Huizingu „Jeseň stredoveku“ (Herbst des Mittelalters, 1919, nem. 1931). Na oboch stranách múra ostali v prvých povojnových

desaťročiach aktuálne otázky periodizácie. Erwin Panofsky vo svojej knihe „Renesancia a obroda v západnom umení“ (Renaissance und Renaissance in Western Art, 1960) podporil tézu humanizmu opierajúceho sa o dedičstvo antiky, ako rozhodujúceho epochálneho obratu a ako najdôležitejšej charakteristiky renesancie; tomu zodpovedajúcou bola renesancia predovšetkým talianskym javom. Hoci sovietska umenoveda v období odmäku podporovala Panofského periodizáciu, v šesťdesiatych rokoch sa objavili pokusy konštruovať renesanciu aj pre severné krajiny (Nemecko, Holandsko).

Naopak manierizmus, ktorého problematika zažila na západe veľké znovuzrodenie, nebol v Sovietskom zväze do sedemdesiatych rokov uznaný ako samostatná slohová epocha kvôli svojmu sociálnemu obsahu (aristokratická reakcia) ako aj „nerealistickej“ estetike. Čo sa týka západných marxistov Friedricha Antala (Florentine Painting and its Social Background, 1947) a Arnolda Hausera („Sozialgeschichte der Kunst und Literatur“/Sociálne dejiny umenia a literatúry, 1951), inšpirovali sociálnohistorické deje vývoja renesancie západných historiografov dejín umenia v malej miere; pre sovietskych neboli zase Antal a Hauser dostatočne marxistickí. Ikonologická metóda bola v Sovietskom zväze kvôli absencii pozornosti voči sociálnym významom ako aj voči „otázkam estetickej hodnoty umeleckého diela“ prijímaná kriticky (Liebmann 1964).

Na záver možno skonštatovať, že renesančné dejiny umenia oboch ideologických táborov mali mnoho podobností, pretože rámec pojednání tvoril umeleckohistorický diskurz rozvíjaný na západe od 19. storočia. Diskurzívne rôznorodosti, ktoré sa v naráčiach postarali o mutácie, boli naproti tomu podmienené rozdielnymi filozofickými chápaniami sveta a z nich vyplývajúcich rozdielnymi ideológiami. Krátko na to bola v totalitárnom systéme Sovietskeho zväzu užšie a politicky cielenejšie definovaná aj spoločensko-ideologická funkcia dejín umenia: (aj) dejiny umenia by sa mali ako pedagogický nástroj podieľať na výchove nového, socialistického človeka.

Renaissance ist ein Fremdwort. Die marxistischen Geschichtsschreibungen Ostmitteleuropas auf der Suche nach „fortschrittlichen Traditionen“

Maciej GÓRNY

Der Wiederaufbau der wissenschaftlichen Einrichtungen nach dem Zweiten Weltkrieg in Ostmitteleuropa fand nicht in einem politischen Vakuum statt. Die neuen kommunistischen Behörden mischten sich zwar nicht entschieden in Fragen ein, die das gesamte Historikermfeld betrafen, aber gewisse propagandistische Schachzüge und ideologische Erklärungen hatten beträchtlichen Einfluss auf die Historiker. Nicht alles ergab sich dabei aus Eigenarten der Nachkriegsregime, sondern auch aus gesamteuropäischen Tendenzen. Eine solche Tendenz war etwa die Zentralisierung der Wissenschaft oder auch die allgemein verbreitete Überzeugung, man müsse die Wissenschaft dem sog. einfachen Volk näher bringen.¹

Die Historiker standen unter vielfältigem Druck. Die Studierenden versuchte man zu „proletarisieren“ und zusammen mit den Professoren zum Parteieintritt zu bewegen. Arbeiter- und Bauernkindern sollte der Weg zu einer höheren Bildung erleichtert werden, indem man Vorstudienanstalten und neue

Zulassungsregeln schuf. Tatsächlich wurden viele junge Leute aus niedrigeren Gesellschaftsschichten zum Studium zugelassen, v. a. in Polen und in der DDR (eine Ausnahme stellte die Tschechoslowakei dar). Darüber hinaus erlitten manche Professoren Schikanen durch ParteistudentInnen. Die Geschichtswissenschaften wurden zudem zentralisiert: Im Zuge des „Sturms auf die Festung Wissenschaft“ schränkte man die Freiheit der Lehre ein, und zentral verordnete Programme ersetzten die freie Wahl von Seminaren und Vorträgen. Neue Fächer wurden in den Studienplan aufgenommen, die sich unter den verschiedensten Bezeichnungen den Grundsätzen des Marxismus und der politischen Indoktrination widmeten. Wie in anderen Wissenschaftszweigen importierte man das sowjetische Stufensystem. Dies führte zu mehr staatlichen Examen und damit auch zu mehr staatlicher Kontrolle. Jede dieser Maßnahmen könnte man als Zweck kommunistischer Wissenschaftspolitik auffassen.² Zugleich waren sie aber auch Maßnahmen zur Schaffung einer marxistischen

¹ Siehe u. a. HUDEK, A.: *Najpolitickéjšia veda. Slovenská historiografia v rokoch 1948–1968* [Die politischste Wissenschaft. Die Slowakische Geschichtsschreibung 1948–1968]. Bratislava 2010; SOMMER, V.: *Angažované dejepisectví. Stranická historiografie mezi stalinismem a reformním komunismem (1950–1970)* [Engagierte Geschichtsschreibung. Parteigeschichte zwischen Stalinismus und Reformkommunismus (1950–1970)]. Praha 2011; APOR, P.: *Fabricating Authenticity in Soviet Hungary. The Afterlife of the First Hungarian Soviet Republic in the Age of State Socialism*. London 2014; NAJBAR-AGIČIĆ, M.: *U skladu s marksizmom ili činjenicama? Hrvatska historiografija 1945–1960* [Im

Einklang mit dem Marxismus oder mit den Fakten? Kroatische Geschichtsschreibung 1945–1960]. Zagreb 2013; GÓRNY, M.: *„Die Wahrheit ist auf unserer Seite“: Nation, Marxismus und Geschichte im Ostblock*. Köln-Weimar-Wien 2011; LAITKO, H.: Die Idee der Forschungsakademie: ein historisch gewachsenes Projekt. In: GIRNUS, W. – MEIER, K. (Hrsg.): *Forschungsakademien in der DDR – Modelle und Wirklichkeit*. Leipzig 2014, S. 427–452.

² CONNELLY, J.: *Captive University. The Sovietization of East German, Czech and Polish Higher Education 1945–1956*. Chapel Hill-London 2000.

Geschichtswissenschaft. Die Historiker sollten die marxistisch-leninistische Methodologie übernehmen, politisch kontrollierbar sein und ein Geschichtsbild schaffen, in dem die nationale Geschichte im Geist des Marxismus neu aufleuchtete. Diese neue Interpretation sollte sich speziell in Universitätslehrbüchern und zentralen historischen Zeitschriften wiederfinden. Diese bilden die Grundlage meiner Überlegungen, wobei Polen, die Tschechoslowakei und die DDR im Fokus meiner Ausführungen stehen und ich andere Ostblockländer nur am Rande erwähnen werde. Chronologisch konzentriere ich mich auf die sog. Stalinismusperiode, die zwar in den erwähnten Ländern nicht gleich lange dauerte, aber im Allgemeinen erst in den 1960er Jahren endgültig abgeklungen war. Fragen der Kunstgeschichte, die in diesem Heft von den Spezialisten behandelt werden, lasse ich dabei fast ganz unerwähnt.

Die 1950er Jahre bezeichnen eine Periode der Formulierung marxistisch-leninistischer Interpretationen der Nationalgeschichte, die in späteren Jahrzehnten immer wieder als Bezugspunkt dienten. Ob kritisch umgedeutet wie in der polnischen Historiographie der 1970er und 1980er Jahre, stillschweigend reinterpretiert wie in der „Preußenrenaissance“ der späten DDR oder feierlich zelebriert wie in der „normalisierten“ Tschechoslowakei – letztlich sind das „die“ marxistischen Interpretationen schlechthin. Diese Narrative haben Einiges gemeinsam. Mit dem Marxismus-Leninismus wurde überall eine spezifische Methodik zur Erforschung der Geschichtsprozesse übernommen, die v. a. (wenn auch nicht ausschließlich) darauf basierte, bei der Analyse der Vergangenheit deren Phänomene in fortschrittliche und rückständige einzuteilen. Diese Phänomene konnten einen höheren oder niedrigeren Stellenwert haben. Auf dieser Grundlage konstruierte man Entwicklungslinien, die von den ersten „Guten“ in der Nationalgeschichte durch Jahrhunderte bis zu den Kommunisten führten. Andererseits „entdeckte“ man auch bestimmte Kontinuitäten zwischen den alten und den neuen „Bösen“ – Kreuzrittern, Feudalherren, dem Klerus, Monopolkapitalisten, NATO-Streitkräften usw. Die Aufgabe, kohärente und lesbare Interpretationen zustande zu bringen, erwies sich jedoch als kompliziert. Es gab keine passenden Vorläufer, da die hauseigenen Linken oft zu den „Reaktionären“ gezählt wurden wie im Fall

der polnischen Sozialisten, die zu national und anti-russisch waren, um zitierbar zu sein. Wie gefährlich es sein konnte, an den einheimischen Traditionen anzuknüpfen, zeigten die Säuberungen unter den nationalen Kommunisten in Polen und in der Slowakei. Da die Marxisten unter den Historikern niemals und nirgends eine einheitliche und konfliktfreie Gruppe bildeten, waren ihre Thesen der Kritik der Kollegen ausgesetzt, die deren Übereinstimmung mit der Lehre der Klassiker verifizierten. Darüber hinaus wurden die Thesen, die in der nationalen Historiographie schließlich als marxistisch eingestuft wurden, von Kollegen aus anderen sozialistischen Staaten kritisiert. Eine marxistische Interpretation der Nationalgeschichte musste sich im engen Spielraum zwischen „bürgerlichem Nationalismus“ und „Kosmopolitismus“ bzw. einer der „Miseretheorien“ bewegen, wie die von Alexander Abusch vertretene Interpretation des deutschen Sonderwegs von seinen Kritikern spöttisch genannt wurde.³ Wie schwierig das war, soll an einem Beispiel veranschaulicht werden.

In der marxistischen Auffassung der Nationalgeschichte wird bestimmten Momenten eine besondere Bedeutung zugemessen, die man faktisch oder nur potenziell in den Katalog der nationalen „fortschrittlichen Traditionen“ hätte aufnehmen können. Aus der Sicht dieser Methodologie gehörten sämtliche sozialen und politischen Umbrüche bzw. Umbruchsversuche zu Schlüsselereignissen. Solch ein Umbruch konnte den Übergang zu einer weiteren, höheren Stufe der Entwicklung im Sinne der Formationstheorie bedeuten. Zu den ersten „revolutionären“ Ereignissen in der Geschichte gehörte die Entstehung der mittelalterlichen Staatlichkeit. Aus marxistischer Sicht traten die Vorteile einer starken, am besten nationalen Macht in vielen historischen Momenten zutage: Man erkannte sie in der mittelalterlichen Monarchie, aber auch in den Gestalten der großen Führer. Im Sonderfall der Slowaken, die besonders lange Teil einer fremden Monarchie waren, deutete man sogar einzelne Aspekte der Habsburgerherrschaft positiv und stellte sie dem anarchischen und reaktionären ungarischen Adel entgegen. Kontroverse Auseinandersetzungen zwischen slowakischen und ungarischen Marxisten

³ GÖRNY 2011, (wie Anm. 1), S. 42-44.

ziehen sich wie ein roter Faden durch die Nachkriegsgeschichte bis in die 1980er Jahre.⁴ Schließlich hätten die Nationalbewegungen des 19. Jahrhunderts ihre Fortschrittlichkeit nicht nur der Tatsache zu verdanken, dass sie für die soziale Befreiung kämpften, sondern auch ihrer Forderung nach Schaffung eines eigenen Nationalstaates. In dieser Hinsicht konnten sich die marxistischen Historiker auf entsprechende Zitate berufen, welche die Anerkennung der nationalen Frage sowohl durch Marx als auch durch Lenin dokumentierten. Die nächsten Gegenstände von Interesse waren die Arbeiterbewegung und schließlich die Große Sozialistische Oktoberrevolution, deren entscheidender Einfluss auf die Unabhängigkeit der neugegründeten Staaten Ostmitteleuropas zu den Dogmen des Marxismus-Leninismus gehörte.

Auch die Renaissance und der mit ihr verbundene Humanismus wurden selbstverständlich in den Katalog fortschrittlicher Momente aufgenommen. An der Fortschrittlichkeit dieser Entwicklungen konnten keine Zweifel gehegt werden. Das Jahr 1953 feierte man in Polen als *Rok Odrodzenia* (Renaissance-Jahr, wobei das Wort Renaissance durch „Wiedergeburt“ ersetzt wurde) und als Kopernikus-Jahr mit Konferenzen, Ausstellungen und Lesungen. Gemäß den Direktiven des Zentralkomitees der Polnischen Vereinigten Arbeiterpartei (*Polska Zjednoczona Partia Robotnicza*, PZPR) sollten die Feierlichkeiten hauptsächlich zeigen, „dass die polnische Ideologie dieser Epoche fortschrittlich war“ und dass „wir keineswegs nur Empfänger der Strömungen aus dem Ausland waren“.⁵ Damit verband man zwei weitere Ziele: den Kampf gegen die katholischen Kirchenstrukturen und die Betonung des polnischen Beitrags zur internationalen Wissenschaft. Die politische, kulturelle und wissenschaftliche Prominenz schmückte das Ehrenkomitee. Neben dem Vorsitzenden des Ministerrates und Parteichef Bolesław Bierut sowie dem Staatsratsvorsitzenden Aleksander Zawadzki saßen

die Schriftsteller Maria Dąbrowska und Jarosław Iwaszkiewicz sowie die Professoren Roman Ingarden, Kazimierz Ajdukiewicz und Leopold Infeld im Komitee, um nur die bekanntesten zu nennen. Den Schwerpunkt der Feierlichkeiten bildete eine große Konferenz in Warschau, eröffnet von Vizepremier Józef Cyrankiewicz. Die Redner unterstrichen besonders die heimische Provenienz der fortschrittlichen Kultur in der Frühen Neuzeit in Polen. Es sei völlig falsch, predigte Cyrankiewicz, die Renaissance mit Kosmopolitismus gleichzusetzen: „So war es der Kosmopolitismus, der den Chauvinismus und die Unterwürfigkeit förderte, die andere Nationen erhöhte und gleichzeitig uns von den Errungenschaften des Humanismus isolierte. So wurde der Kosmopolitismus zu einem bequemen Werkzeug der intellektuellen Degradierung Polens, [er wurde] ein Instrument im Kampf mit der einheimischen fortschrittlichen Bewegung; in jenem Kampf, der von der adeligen und klerikalen Reaktion geführt wurde, welche Polen in den Abgrund führte; in jenem Kampf, der seit der Wiedergeburt – von den vorherigen Epochen nicht zu sprechen – [ausgetragen wird], den die katholische Reaktion seit dem 17. Jahrhundert bis hin zu den faschistischen Strömungen in der Zwischenkriegszeit hinein führte, und der Polen wieder ins Verderben stürzte, bis hin zum Kosmopolitismus, der in den Überbleibseln der heutigen Emigration [vorherrscht], die gerne dasselbe machen würde, es ihr aber zum Glück das erste Mal in der Geschichte unserer Nation nicht möglich ist.“⁶

Die Botschaft war eindeutig angekommen. Kein Redner benutzte mehr das eindeutig zu kosmopolitisch klingende Wort „Renaissance“. In den nächsten Jahren sollte es im Übrigen fast ausschließlich nur noch in der Kunstgeschichte angewandt werden. Die einzige Ausnahme war ironischerweise ein Sprachwissenschaftler, Witold Taszycki, der aber letzten Endes aus unbekanntem Gründen von einem

⁴ HÖLLER, A.: Die tschechoslowakische Historiographie der siebziger und achtziger Jahre. Ihre Auseinandersetzung mit der ungarischen Geschichtsforschung. In: *Ungarn-Jahrbuch*, 1989, S. 211-226.

⁵ Archiwum Akt Nowych (Warschau), Sign. 237/XVI – 169, KC PZPR Wydział Nauki i Szkolnictwa Wyzszego – Notatka informacyjna (ohne Datum). Diese wie alle weiteren Über-

setzungen in diesem Text stammen vom Autor.

⁶ Z przemówienia Prezesa Rady Ministrów Józefa Cyrankiewicza na sesji naukowej PAN poświęconej Polskiemu Odrodzeniu [Aus der Rede des Premierministers Józef Cyrankiewicz auf einer wissenschaftlichen Konferenz der PAdW zur polnischen Renaissance]. In: *Sobótka*, 8, 1953, Nr. 1, S. 5-8, hier 5 f.

anderen Sprecher ersetzt wurde. Dieser vermied dann das R-Wort. Das Problem der marxistischen Interpretation der Frühen Neuzeit war damit bei Weitem noch nicht gelöst.

Der Kosmopolitismus stellte nicht die einzige Schwierigkeit in der marxistisch-leninistischen Vereinnahmung frühneuzeitlicher Geschichte dar. Eine weitere lag darin, dass es in manchen Ländern Ostmitteleuropas keine national relevanten Narrative gab, die mit dieser Epoche verbunden waren. Auch hier lieferte Polen ein extremes Beispiel. Maria Dąbrowska hielt die Kopernikus-Feierlichkeiten für eine überparteiische, patriotische Angelegenheit, die ihr sehr am Herzen lag. Umso bitterer kommentierte sie die Gleichgültigkeit der polnischen Öffentlichkeit. Im Juni 1953 nahm sie an einer Kranzniederlegung am Kopernikusdenkmal in Warschau teil: „Es gab kümmerliche Delegationen mit Blumen, Fotografen und Rundfunkreportern. [...] Es dauerte etwa eine halbe Stunde, es war heiß. Dann hielt Dembowski eine Rede von der Tribüne vor dem Denkmal. Lange und immer wieder erzählte er von der ‚Dunkelheit des Mittelalters‘, die durch die genialen Ideen Kopernikus’ zerstreut worden war. Dabei strömte die ‚Dunkelheit des Mittelalters‘ regelrecht auf den beiden Straßenseiten in Form von Hunderten von Knaben mit Kokarden und Mädchen in langen weißen Kleidern, die zur Erstkommunion gingen.“⁷

Die beiden obengenannten Probleme – Kosmopolitismus und die schwache Präsenz der Epoche in der auf die Nation zentrierten Geschichtsauffassung der 1950er Jahre – können freilich als ein polnisches Spezifikum interpretiert werden. Doch auch in den anderen Historiographien Ostmitteleuropas erwiesen sich die Frühe Neuzeit und die damit verbundenen Phänomene als problematisch.

Für die DDR-Historiographie lag die zentrale fortschrittliche Tradition im 16. Jahrhundert. Schon in Abuschs *Der Irrweg einer Nation* nahm die „deutsche Misere“ ihren Anfang in der Niederlage des deutschen Bauernaufstandes.⁸ Abusch beschrieb diesen aus der Perspektive zweier bedeutender Persönlichkeiten, die Vertreter der einander feindlich gegenüberstehenden gesellschaftlichen und politischen Lager waren – Thomas Müntzer und Martin Luther. Die Revolution sei jedoch gescheitert. Die Schuld hierfür trage, so Abusch, Luther. Er habe das Entstehen eines dauerhaften Bündnisses zwischen Bürgertum und Bauernschaft nicht zugelassen, und seine Lehre darauf beschränkt, das Volk in Abhängigkeit von den Feudalherren zu belassen.⁹

Der Bauernkrieg stellt somit den ersten Akt einer frühbürgerlichen Revolution dar.¹⁰ Max Steinmetz, der 1960 einen Definitionsversuch unternahm, war der Meinung, dass die Jahre 1476 und 1535 Zäsuren der Revolution bilden. Zu Beginn der Bewegung habe es Einflüsse des Hussitismus, der Ideologie des ungarischen Aufstands von György Dózsa, aber auch der beginnenden Reformation gegeben.¹¹ Letztere habe die Rolle eines Katalysators für die gesellschaftliche Erhebung gespielt, allerdings gegen den Willen ihrer Urheber. Leo Stern schrieb, „daß die drei großen Gestalten der religiösen Reformation: John Wyclif, Jan Hus und Martin Luther gegen ihren Willen in die politischen und sozialen Kämpfe ihrer Zeit, namentlich in die revolutionären bäuerlichen Erhebungen gegen die bestehende Feudalordnung hineingezogen wurden“.¹²

Als man sich in den 1950er Jahren in der DDR von einer hyperkritischen Interpretation der Nationalgeschichte, wie sie beispielsweise von Abusch vertreten worden war, abwandte, veränderte sich auch die

⁷ DĄBROWSKA, M.: *Dzienniki powojenne 1950–1954* [Tagebücher der Nachkriegszeit 1950–1954]. Bd. 2. Warszawa 1996, S. 388.

⁸ ABUSCH, A.: *Der Irrweg einer Nation. Ein Beitrag zum Verständnis deutscher Geschichte*. Berlin 1951, S. 27.

⁹ *Ibidem*, S. 21.

¹⁰ MEUSEL, A.: Disposition des Hochschullehrbuches der Geschichte des deutschen Volkes (1400–1648). In: *Zeitschrift für Geschichtswissenschaft* 1, 1953, S. 759–788.

¹¹ STEINMETZ, M.: Die frühbürgerliche Revolution in Deutschland (1476–1535). Thesen zur Vorbereitung der wissenschaftlichen Konferenz in Wernigerode vom 20. bis 24. Januar 1960. In: *Zeitschrift für Geschichtswissenschaft* 8, 1960, S. 113–116.

¹² STERN, L.: Martin Luther und Philipp Melanchthon – ihre ideologische Herkunft und geschichtliche Leistung. Eine Studie der materiellen und geistigen Triebkräfte und Auswirkungen der deutschen Reformation. In: *Wissenschaftliche Zeitschrift der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg*, 2, 1952/53, Nr. 6, S. 158–293, hier S. 32.

Einschätzung der Reformation, nicht aber das Urteil über ihren Initiator. Man gestand ihm nun lediglich zu, dass seine Ansichten bis 1521 den erhofften (in diesem Fall negativen) Einfluss auf die Einstellung der Deutschen zum Papsttum gehabt hätten.¹³ In der 1952 erschienenen Arbeit *Thomas Müntzer und seine Zeit* von Alfred Meusel wird Friedrich Engels zitiert, der die Reformation für einen Teil der frühbürgerlichen Revolution gehalten habe. Ein anderer Teil desselben Phänomens sei der Bauernkrieg gewesen.¹⁴ Vielfach wurde hervorgehoben, die Reformation dürfe nicht als religiöses oder kulturelles Phänomen behandelt werden, sondern v. a. als Phase und Effekt des Klassenkampfes.¹⁵ Anfangs bewertete man die schweizerische „progressiv-bürgerliche“ Reformation positiv und stellte sie der deutschen „feudal-absolutistischen“ Reformation gegenüber.¹⁶ Auch wenn Meusels Luther-Interpretation schon in den 1950er Jahren die Kritik einiger Kollegen hervorrief, kam es erst im folgenden Jahrzehnt zu weitergehenden Veränderungen in der Beurteilung Luthers. Das immer positivere Bild des Reformators hing auch mit den politischen Veränderungen zusammen, mit dem Verzicht auf die Forderung nach deutscher Einheit und dem Entstehen der Idee einer ostdeutschen Nation. Schließlich hieß es, wie Josef Foschepoth bemerkte, Thomas Müntzer sei ohne den Wittenberger Reformator nicht möglich gewesen.¹⁷ Zu Beginn der 1980er Jahre war Luther bereits vollgültiger Teil des Katalogs der fortschrittlichen Traditionen in der DDR, sodass man 1983, als in Westdeutschland das Luther-Jubiläum gefeiert wurde, im Osten eine Konkurrenzveranstaltung aufzog.¹⁸

Thomas Müntzer bereitete der DDR-Historiographie keine solchen Interpretationsschwierigkeiten wie Luther. In der deutschen historiographischen Tradition hatten sich zwei gegenläufige Interpretationen dieser Persönlichkeit ausgeprägt. Georg Satorius oder auch Leopold Ranke sahen in Müntzer den Zerstörer der alten Sozialordnung, eine für den Staat gefährliche Gestalt. Aus denselben Gründen wurde er von liberal-demokratischen Historikern wiederum geschätzt, von Karl Hammerdörfer oder – nach der Revolution von 1848 – von Wilhelm Zimmerman. In der DDR-Historiographie stellte Müntzer bis Mitte der 1960er Jahre schlicht den fortschrittlichen Gegenpart Luthers dar, wobei die ostdeutschen Wissenschaftler dem religiösen Charakter seiner Ansichten eine geringe Bedeutung beimaßen. Müntzer sei v. a. ein Propagandist und Agitator der frühbürgerlichen Revolution gewesen.¹⁹

Das Urteil über den Revolutionär fiel umso besser aus, als er „nur dunkel ahnen [konnte], was Marx und Engels wußten, daß die am meisten ausgebeutete Klasse einst eine welthistorische Mission zu erfüllen haben würde“.²⁰ Zu den oft gebrauchten Phrasen der ostdeutschen Propaganda gehörte das Schlagwort „Verwirklichen wir die Ideen Thomas Müntzers“, wobei gewiss nicht seine religiösen Ideen gemeint waren.²¹

Trotz dieses hohen Lobes für ihren Anfänger war die frühbürgerliche Revolution in Deutschland (wie auch in anderen Ländern Ostmitteleuropas) gescheitert. Auch wenn die Revolution im Interesse der noch nicht existierenden Bourgeoisie gewesen sei, habe die ihr am nächsten stehende Klasse, das

¹³ VOGTHERR T.: „Reformator“ oder „frühbürgerlicher Revolutionär“? Martin Luther im Geschichtsbild der DDR. In: *Geschichte in Wissenschaft und Unterricht*, 39, 1988, Nr. 10, S. 594-613, hier S. 596.

¹⁴ FOSCHEPOTH, J.: *Reformation und Bauernkrieg im Geschichtsbild der DDR. Zur Methodologie eines gewandelten Geschichtsverständnisses*. Berlin 1976, S. 33.

¹⁵ STEINMETZ, M.: (Rez.) Alfred Meusel: *Thomas Müntzer und seine Zeit*. Berlin 1952. In: *Zeitschrift für Geschichtswissenschaft*, 1, 1953, S. 971.

¹⁶ KÖDITZ, H.: Die gesellschaftlichen Ursachen des Scheiterns des Marburger Religionsgesprächs vom 1. bis 4. Oktober 1529. In: *Zeitschrift für Geschichtswissenschaft*, 2, 1954, S. 37-70, hier S. 70.

¹⁷ FOSCHEPOTH 1976, (wie Anm. 14), S. 110.

¹⁸ BRINKS, J. H.: *Die DDR-Geschichtswissenschaft auf dem Weg zur deutschen Einheit. Luther, Friedrich II. und Bismarck als Paradigmen politischen Wandels*. Frankfurt/Main-New York 1992, S. 12.

¹⁹ KOBUCH, M.: Thomas Müntzers Weggang aus Allstedt. Zum Datierungsproblem eines Müntzerbriefs. In: *Zeitschrift für Geschichtswissenschaft*, 8, 1960, S. 1632-1637.

²⁰ WERNER, E.: Messianische Bewegungen im Mittelalter. Teil 2. In: *Zeitschrift für Geschichtswissenschaft*, 10, 1962, S. 598-622, hier S. 616.

²¹ FOSCHEPOTH 1976, (wie Anm. 14), S. 151.

Bürgertum, nicht nur die Bauernbewegung nicht unterstützt, sondern sei auch gegen sie aktiv geworden. Foschepoth wies auf zwei Möglichkeiten hin, wie dieses Problem zu interpretieren sei: Man könne davon ausgehen, dass die Volksmassen objektiv im Interesse des Bürgertums gehandelt hätten, das sich in diesem historischen Moment der Konterrevolution angeschlossen, also gegen seine eigenen Interessen gehandelt habe, oder man könne das Bürgertum in einen bewusst oder unbewusst fortschrittlichen, zugunsten der Revolution agierenden Teil und einen reaktionären Teil untergliedern.²² Die ostdeutsche Historiographie verwendete beide Erklärungen, und beide ließen sich auf eine einfache Feststellung reduzieren: Diese Revolution sei einige Jahrhunderte zu früh ausgebrochen.

Weder der Humanismus und die Renaissance noch die Reformation oder gar der Bauernkrieg zählten also in den 1950er Jahren ohne Weiteres zu den „fortschrittlichen Traditionen“ der ostdeutschen Nationalgeschichte. Kosmopolitisch, reaktionsverdächtig oder erfolglos (letzteres galt gleichermaßen für die Volksaufstände in anderen Ländern Ostmitteleuropas, etwa für den Dózsa-Aufstand in Ungarn) – es fehlte an historischer Substanz, um ein erfolgreiches marxistisch-leninistisches Narrativ zu ermöglichen. Solche Forderungen erfüllte eigentlich nur eine sog. frühbürgerliche Revolution, die hussitische.

Der Hussitismus spielte in der marxistischen Historiographie der Tschechoslowakei eine herausragende Rolle. Dies rührte daher, dass die Historiker schon zuvor hier die wichtigste Epoche der tschechischen Geschichte ausgemacht hatten.²³ Nicht ohne Bedeutung blieb die Tatsache, dass sich die beiden führenden jungen marxistischen Historiker Tschechiens der 1950er Jahre – Josef Macek und František Graus – für diese Frage interessierten. Die neue marxistische Interpretation der Hussitenzeit folgte einer von Graus vorgeschlagenen Periodisierung, die drei Zeiträume umfasste: Übergewicht der armen Schichten, Überge-

wicht der Bürger sowie als letzte Phase und zugleich als Höhepunkt die Schlacht bei Lipany und der Sieg des Adels.²⁴ Wer aber die zahlreichen Arbeiten von Macek und von anderen marxistischen Mediävisten liest, hat oft den Eindruck, dass gar nicht der Prozess der Transformation religiöser Bewegungen in eine Revolution im Zentrum der Darstellung steht, weshalb auch die Periodisierung der Revolution kein besonders wichtiges Problem ist. Sehr viel ausschlaggebender schienen die Urteile über individuelle und kollektive Akteure der Geschehnisse. Der Grund hierfür liegt darin, dass wir es bei der Bewertung des Hussitismus nicht nur und nicht hauptsächlich mit historischem Material zu tun haben, sondern mit einem Mythos. Auf der einen Seite handelt es sich um einen nationalen Mythos, der seit Langem in der tschechischen Kultur präsent ist. Auf der anderen Seite wurde der Hussitismus in den 1950er Jahren zu einem besonders wichtigen, ersten Kettenglied der „fortschrittlichen Traditionen“, sodass ihn die marxistische Historiographie bis zu einem gewissen Grad alternativ zum traditionellen Verständnis des Mythos aufbaute.

Entgegen den marxistischen Forderungen nach einer „Entheroisierung“ der Geschichtsschreibung spielten in der tschechischen Interpretation der hussitischen Revolution zwei Helden dieser Zeit eine Schlüsselrolle: Jan Hus und Jan Žižka. Die älteren Geschichtsschreiber hatten nicht selten den einen dem anderen gegenübergestellt und mal die religiösen Vorzüge des Reformators (etwa František Palacký), mal den genialen Führer (so Václav Vladivoj Tomek) hervorgehoben. In den Arbeiten der 1950er Jahre wurde Hus als konsequenter Internationalist dargestellt, dem aller nationalistischer Eifer fremd gewesen sei. In diesem Bild spielte seine Einstellung zu den Deutschen eine besondere Rolle. Hus' Internationalismus ging dabei aber nicht so weit, dass er in Kosmopolitismus umschlug. Im Gegenteil, er sei ein eifriger Patriot gewesen, offen für Aufforderungen zu slawischer Zusammenarbeit.²⁵

²² Ibidem, S. 72.

²³ Vgl. ŠMAHEL, F.: *Idea národa v husitských Čechách* [Die Idee der Nation im hussitischen Böhmen]. Praha 2000, und ČORNEJ, P.: *Lipanské ozvěny* [Das Echo von Lipany]. Praha 1995.

²⁴ GRAUS, F.: *Pokus o periodisaci českých dějin* [Ein Versuch

der Periodisierung der tschechischen Geschichte]. In: *Československý časopis Historický*, 1, 1953, S. 202-213.

²⁵ MACEK, J. – GRAUS, F. – TIBENSKÝ, J. (Hrsg.): *Přehled československých dějin (Maketa)* [Umriß einer tschechoslowakischen Geschichte (ein Entwurf)]. Bd. 1. Praha 1958, S. 176.

Die marxistischen Historiker der Tschechoslowakei hatten jedoch ein großes interpretatorisches Problem zu lösen. Hus war nämlich nicht nur Prediger – seine Äußerungen waren also nur schwer in die Sprache politischer Programme und der sozialen Revolution zu übersetzen –, sondern seine Lehre enthielt zudem auch keine revolutionären Elemente, allenfalls Aufforderungen zu einer Rückkehr zum wahren Glauben, zu Reinheit und zur Beseitigung der Fehler der Kirche. Dieser Probleme war man sich bewusst.²⁶ Man löste sie durch die Feststellung, seine gemäßigte Ideologie habe im Kontext seines eigenen Schicksals revolutionäre Züge angenommen.²⁷ Nicht nur die Tatsache, dass Hus den Märtyrertod erlitten hatte und zum nationalen wie religiösen Symbol geworden war, verlieh seiner Gestalt revolutionären Charakter. Noch zu Lebzeiten soll der Prediger eine Evolution vollzogen haben. Macek zufolge ist es zu einer „dialektischen Verkoppelung“ der bedeutenden Persönlichkeit mit dem revolutionär aufgebrauchten Volk gekommen. Seine Lehre habe einen „optimistischen“, fortschrittlichen Charakter erhalten.²⁸ Nach Meinung der marxistischen Forscher wurden die Hussiten nicht von der Liebe zu Gott oder dem Streben nach Erlösung zu ihren Taten angetrieben, sondern vom Humanismus, Antiklerikalismus und Glauben an den Fortschritt der Menschlichkeit, also von Werten, die auch für viel spätere fortschrittliche Bewegungen charakteristisch gewesen seien.²⁹ Gemeinsam und überzeitlich sei auch der Wille gewesen, die Reaktion, die Ausbeuter und das ganze Feudalsystem zu zerstören.³⁰

Žižka wurde von den marxistischen Forschern besonders geschätzt. Ähnlich wie Hus habe er dank seiner Geradlinigkeit die Unterstützung der „fortschrittlichen Armut“ erlangt.³¹ Und auch er habe sich

unter dem Einfluss einfacher, revolutionär bewegter Menschen, die unter ihm dienten, verändert.³² Das positive Zeugnis, das man dem hussitischen Anführer ausstellte, rührte wohl v. a. aus seinen überdurchschnittlichen militärischen Talenten her. Den marxistischen Historikern zufolge ist Žižka viel nationaler gewesen als Hus. Ein Ereignis, das in den Augen der Kommunisten einen Schatten auf Žižka warf, war sein rücksichtsloser Umgang mit den hussitischen Sektierern, den Adamiten. Anders als die früheren, historisch „unreifen“ Ketzer seien die Adamiten, so Milan Machovec, „keine religiösen Verrückten [gewesen], sondern Kämpfer für die Rechte und den Sieg der Armen. [...] Ihr gesunder Menschenverstand, ihre sinnliche Erfahrung und die daraus gezogenen Schlussfolgerungen hatten es auf die mittelalterliche Finsternis abgesehen und trugen die Anfänge des Atheismus in sich.“³³ Die Adamiten wurden also zu einer Art frühen Humanisten empor stilisiert. Aussicht auf die Verwirklichung eines so radikalen Programms habe es jedoch nicht gegeben. Die tschechischen Historiker hatten weniger Sympathie für die Volksbewegung, die keine Chance gehabt habe, den Beginn der nächsten Formation zu beschleunigen.³⁴ Am Beispiel Žižkas und der Adamiten ist besonders gut zu sehen, wie sich die national-liberale patriotische Tradition und die Bemühungen um die Entstehung einer marxistischen Historiographie gegenseitig durchdrangen. Dabei konnten die Akzente jedoch unterschiedlich verteilt sein. Machovec schien eher dem nationalen Marxismus anzuhängen als Macek. Über die Adamiten schrieb er schlicht: „Hätten bei der hussitischen Revolution unter den Volksmassen ähnliche Irrwege und das Vertrauen auf Hilfe von oben vorgeherrscht, so hätte die zur Entwaffnung des Volkes geführt, das anschließend nicht mehr

²⁶ Vgl. MACEK, J.: *Ktož jsú boží bojovníci* [Wer waren die Gotteskrieger]? Praha 1951, S. 14; MACEK, J.: *Husitské revoluční hnutí* [Die hussitische revolutionäre Bewegung]. Praha 1952, S. 50.

²⁷ MACEK 1951, (wie Anm. 26), S. 14.

²⁸ MACEK 1952, (wie Anm. 26), S. 49 f.

²⁹ ZELINKA, T. Č.: *Husitskou Prabou* [Durch das hussitische Prag]. Praha 1955, S. 10.

³⁰ MACEK 1952, (wie Anm. 26), S. 11 und 79.

³¹ DURDÍK, J.: *Husitské vojenství* [Die hussitischen Krieger]. Praha 1954, S. 12.

³² Vgl. CHOC, P.: *Boje o Prabu za feudalismu* [Kämpfe um Prag im Feudalismus]. Praha 1957, S. 335.

³³ MACHOVEC, M.: *Husovo učení a význam v tradici* [Hus' Lehre und ihre Bedeutung für die Tradition]. Praha 1953, S. 202.

³⁴ MACEK 1952, (wie Anm. 26), S. 98.

an die Dreschflügel, sondern an Christus geglaubt hätte.“³⁵ Auch die polnische Historikerin Ewa Maleczyńska schrieb, die Adamiten hätten keine so wichtige Rolle gespielt, wie man sie ihnen zuweise. Interessanterweise wird in dem 1957 veröffentlichten Universitätslehrbuch zur Geschichte Polens, das von Maleczyńska mitverfasst worden war, auf sehr ähnliche Weise eine andere, einige Jahrhunderte jüngere radikale Gruppe beurteilt – die Polnischen Brüder. Ihre Ideologie „war in gesellschaftlicher Hinsicht das fortschrittlichste Programm der polnischen Wiedergeburt, auch wenn es unter den damaligen Verhältnissen utopisch war“. Wie bei den Adamiten habe es sich um die „nicht organisierte und nicht als Klasse formierte Armut“ gehandelt.

„Ihre Apologie des Handwerks und die Verehrung der eigenen Handarbeit begünstigten die Entwicklung der Waren- und Geldwirtschaft. [...] Die linken Arianer propagierten einen utopischen Kommunismus, der fast allen Programmen der niedrigen Volksschichten eigen und den damaligen sozioökonomischen Verhältnissen weit voraus war.“³⁶ Der Verfasser dieser Zeilen, Kazimierz Lepszy, sah eigentlich nur zwei ernstzunehmende Schwächen der arianischen Ideologie: Der arianische Adel habe die Bauern ebenfalls unterdrückt, und der Pazifismus der Polnischen Brüder sei in einigen Fällen sogar schädlich gewesen: „Die Haltung der Polnischen Brüder, die Angriffs- und Verteidigungskriege insgesamt verurteilten, ist verständlich. Doch im edlen Standpunkt der Arianer gegenüber Kriegen lag auch eine ernste Gefahr. Auf der einen Seite führte er dazu, dass sie sich an keinem Krieg beteiligten, selbst wenn er geführt wurde, um die Unabhängigkeit des Vaterlandes zu verteidigen. Auf der anderen Seite bedeutete der Verzicht auf den Waffengebrauch, dass man auf den mit der Waffe in der Hand zu führenden Kampf um soziale Gerechtigkeit verzichtete.“³⁷

Die Arianer stellten einen wichtigen Aspekt der polnischen Feierlichkeiten im Jahre 1953 dar. Sie verkörperten, sozusagen, den demokratischen Humanismus jener Epoche. Zugleich weisen sie auf die

Schwächen hin, die es besonders schwer machten, aus der frühneuzeitlicher Geschichte „fortschrittliche Traditionen“ herauszukristallisieren. Das Bild der hussitischen Revolution in der tschechoslowakischen Historiographie macht deutlich, welche Voraussetzungen dafür erfüllt werden mussten. Mit aller Sympathie gegenüber Bauern oder braven Häretikern, was zählte, war eher die kriegerische Leistung Žižkas als fortschrittliche Ideen. Dachten wirklich die Organisatoren des Kopernikus-Jahres, das goldene Zeitalter der Kultur könne eine genauso tiefe Quelle der „fortschrittlichen Traditionen“ werden wie der kriegerische und im Kampf gegen Kreuzzüge erfolgreiche Hussitismus? Dass die Kopernikanische Revolution eine frühbürgerliche oder nationale Revolution ersetzen könne? Die Schwierigkeiten bei der Eingliederung solcher Kulturphänomene in die Kette des historischen Fortschritts sind eine Illustration der Abhängigkeit des Marxismus-Leninismus von einfachen, mobilisierenden und integrierenden historischen Narrativen. Für diese war der Kampf mit der Waffe in der Hand ein größeres Verdienst als die (rhetorisch gleichsam als „Kampf“ stilisierten) Errungenschaften des Geistes. Interessanterweise gehörten sogar die anerkannten Vorläufer der modernen Kommunisten, die frühmodernen utopischen Ketzler, zu diesen vernachlässigten Elementen der Nationalgeschichte, soweit sie durch ihre kriegerischen Leistungen keinen Platz in den Meistererzählungen gefunden hatten. Die Hussiten – als Ausnahme – erweckten das Interesse der marxistischen Forscher prinzipiell nicht als eine religiöse Bewegung, sondern als ein früher und erfolgreicher Versuch einer frühbürgerlichen Revolution. Unter solchen Voraussetzungen waren die Chancen, eine tiefgreifende Beeinflussung der polnischen Geschichtskultur durch das polnische Renaissance-Jahr zu erzielen, von Anfang an eher gering. Offensichtlich haben seine Ideengeber die von Josef Stalin selbst postulierte „nationale Form“ der marxistisch-leninistischen Geschichtsauffassung ein wenig unterschätzt.

³⁵ MACHOVEC 1953, (wie Anm. 33), S. 205.

³⁶ ŁOWMIANŃSKI, H. (Hrsg.): *Historia Polski* [Die Geschichte Polens]. Bd. 1. T. 2. Warszawa 1957, S. 288.

³⁷ *Ibidem*, S. 289.

Renesancia je cudzie slovo. Marxistické historiografie stredovýchodnej Európy v hľadani „pokrokových tradícií“

Resumé

Hlavná úloha režimu verných historikov v stalinistickej stredovýchodnej Európe spočívala v preberaní marxisticko-leninskej metodológie od sovietskych historikov bez ďalšieho premýšľania, byť politicky kontrolovateľný a vytvoriť obraz histórie, v ktorom by boli nanovo interpretované národné dejiny v duchu marxizmu. Táto nová interpretácia bola prezentovaná predovšetkým v univerzitných učebniciach a centrálnych historických časopisoch. Z týchto premís vyplynula zmes marxizmu a štátom sankcionovaného nacionalizmu. Vo vzťahu k obdobiu renesancie je v príspevku diskutované privilegované postavenie „národných tradícií“ v týchto

historiografiách. Kultúrne fenomény ohodnotené ako pokrokové (humanizmus alebo pacifizmus) boli postavené do tieňa. Naproti tomu zohrávali ústrednú úlohu národní hrdinovia a vojenské postavy, ako napr. vodcovia husitov v československej historickej vede. Z týchto rozporných predpokladov vyplynula paradoxná úloha epochy v marxisticko-leninských historiografiách stredovýchodnej Európy. Aj keď všeobecne akceptovaná, manifestovala sa ich pokrokovosť predovšetkým v oblastiach, ktorým bolo v národne uvedomelých historických názoroch ponúknuté málo miesta, predovšetkým v umení a dejinách literatúry.

Die Sigismundkapelle in Krakau – oder die Renaissanceforschung zwischen dem wissenschaftlichen Diskurs der Stalinzeit und dem venezianischen Spiegel des Eisernen Vorhangs

Wojciech BAŁUS

I.

Was wäre geschehen, wenn Aby Warburg Krakau besucht hätte? Hätte er in der Sigismundkapelle im Dom auf dem Wawel (Abb. 1) die Ideenwelt wiedererkannt, die er in der Kultur des florentinischen *Quattrocento* wahrnahm? Die Frage ist durchaus berechtigt, wenn man den sepulchralen Charakter des Baues bedenkt, der einen Vergleich mit der Dekoration und der Ausstattung der Sassetti-Kapelle in der Kirche Santa Trinità in Florenz nahelegt.¹ Die Krakauer Kapelle – ähnlich der florentinischen – wäre für ihn eine dualistische Welt gewesen: im unteren Teil dem christlichen Denken untergeordnet (Abb. 2) – dieses vertreten die in Nischen untergebrachten Heiligenfiguren, aus ruhigen, ernsten Formen gebaut, die der Majestät des Todes und der eschatologischen Hoffnung auf Erlösung durchaus gemäß scheinen – oben dagegen, in der Partie der blinden palladianischen Fenster entschieden *all'antica* – dynamisch, von den drückenden Harnischen und üppigen Gewändern befreit, von Tritonen bewohnt, die gegeneinander kämpfen, v. a. aber reizende Ne-reiden in eindeutig sexuellen Absichten anzulocken suchen (Abb. 3). Was wäre in seiner Interpretation

aus jenen nackten Göttinnen mit bogenartig über ihren Köpfen gefalteten Gewandstücken geworden? Oder aus den tobenden, athletischen Torsi doppelschwänziger Meerestotköpfe mit extrem gespannten Muskeln? Wie hätte er das Nymphenmotiv, die „äußerlich bewegten Beiwerke“ und Pathosformeln gelesen? Als ein Streben nach der Überschreitung von Grenzen der mittelalterlichen „Kirchenzucht“ durch befreiende Anknüpfungen an die Antike? Als den Gegensatz zwischen der theokratischen Denkweise des Mittelalters und einer sich gerade offenbarenden neuen Ordnung? Dabei wurden ja diese seltsamen Darstellungen nicht etwa in der Grabkapelle eines bürgerlichen Geschlechts angebracht, sondern im Mausoleum eines polnischen Königs.

Die Sigismundkapelle, eine Arbeit der Werkstatt Bartolomeo Berreccis aus den Jahren 1515–1533, nimmt einen höchst bedeutenden Platz in der Geschichte der polnischen Kunst ein. Ihr Wert wurde schon von August Essenwein betont, als er sie, „eine Perle der Renaissance diesseits der Alpen“ nannte.² Bis zum Ende des Zweiten Weltkrieges betrachtete man sie aus der Perspektive der Stilkunde. Ihre Ikonographie wurde erst in den 1950er Jahren

¹ WARBURG, A.: Francesco Sassetis letztwillige Verfügung. In: WARBURG, A.: *Ausgewählte Schriften und Würdigungen*. Hrsg. v. D. Wuttke. Baden-Baden 1992, S. 137–163, hier S. 150–154.

² ESSENWEIN, A.: Die Domkirche zu Krakau. In: *Mitteilungen der k. k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale*, 10, 1865, S. 57–90, hier S. 80. – Den Forschungsstand rekapituliert MOSSAKOWSKI, S.: *King Sigismund Chapel at Cracow Cathedral (1515–1533)*. Kraków 2012, S. 15–23.



1. Bartolomeo Berrecci:
Die Sigismundkapelle,
Außenansicht, Krakauer
Dom auf dem Wawel,
1515–1533. Foto: Łukasz
Szuster, Zamek Królewski
na Wawelu.

Gegenstand von Analysen. Dabei ist nie dem von Warburg gebahnten Weg der Renaissanceinterpretation gefolgt worden. Bald sah man die Kapelle als prächtiges Beispiel der klassischen Kunst Italiens an, die zu Beginn des 16. Jahrhunderts an die Weichsel verpflanzt wurde, bald als Gebilde mit einem einheitlichen christlichen und Renaissanceprogramm, bald

– episodenhaft – als Werk, dessen Interpretation auf die marxistisch-stalinistische Sicht der Geschichte zugeschnitten wurde. Lediglich ein einziges Mal wurde die Unstimmigkeit zwischen der Ikonographie des unteren und der des oberen Bereichs zum Gegenstand einer Abhandlung wie im Weiteren aufgezeigt werden soll.



2. Bartolomeo Berrecci:
Die Sigismundkapelle,
Innenansicht, Krakauer
Dom auf dem Wawel,
1515–1533. Foto: Łukasz
Szuster, Zamek Królewski
na Wawelu.

II.

Die stalinistische Ideologie wurde 1949 in Polen als Richtschnur für Politik, Wissenschaft und Kultur dekretiert. Die Geschichte wurde in fortschrittliche und reaktionäre Epochen eingeteilt. Die von Friedrich Engels entworfene Sicht der Renaissance als

der größten Revolution in der Geschichte Europas beeinflusste auch die Art und Weise, wie stalinistische Ideologen diesen Zeitraum wahrnahmen.³ In Polen

³ Siehe z. B. ALPATOV, M.: Zur Verteidigung der Renaissance (gegen die Theorien der bürgerlichen Kunstwissenschaft). In: GRABAR, I. E. – KEMENOW, W. S. (Hrsg.): *Gegen die bür-*



3. Bartolomeo Berrecci: Triton und Nereide mit Amor, Sigismundkapelle, Krakauer Dom auf dem Wawel, 1515–1533. Foto: Rudolf Kozłowski, Zamek Królewski na Wawelu.

ging die positive Einschätzung der Renaissance auf die schon vor dem Zweiten Weltkrieg übliche Sicht des 16. Jahrhunderts als „Goldenen Zeitalters“ der Nationalkultur zurück. Der im Geiste des Stalinismus

vorgenommenen Umdeutung lag die These zugrunde, dass das Hauptsubjekt der sozialen, wirtschaftlichen und kulturellen Wandlung der Königshof gewesen sei, der eine Zentralisierung der Staatsmacht angestrebt habe, und zwar mit dem Ziel, Einflüsse des Großadels einzuschränken, wobei er mit der neuen, erst jetzt zu Wort kommenden Gesellschaftsschicht – dem Bürgertum – Hand in Hand gegangen sei.⁴ Die Renaissance wurde in diesem Kontext nicht aufgrund von stilistischen, sondern aufgrund von weltanschaulichen Merkmalen definiert. Nach der Lenin'schen „Theorie der Reflexion“ war die Kunst ein Abbild der Wirklichkeit, die durch den auf einer ökonomisch-sozialen Basis errichteten Überbau gefiltert wurde. Realistische Tendenzen sah man als Ausdruck fortschrittlicher Bestrebungen an.⁵ Aus diesem Grunde hob man an der Renaissance realistische Elemente hervor, während der Manierismus mit seinen als unnatürlich angesehenen Formen negativ bewertet wurde. „Durch eine idealistische Haltung mehrerer bürgerlicher Kunsttheoretiker und -historiker“ – stellte Juliusz Starzyński fest – „erklärt sich unter anderem die Tatsache, dass man zuungunsten der Erkenntniswerte des Renaissancerealismus zahlreiche Dekadenzmerkmale in der Kunst des 16. oder des beginnenden 17. Jahrhunderts so hoch schätze, die dem Begriff des sog. Manierismus entsprachen. Indem die bürgerliche Wissenschaft in ihren Forschungen über die Kunst des 15. oder 16. Jahrhunderts eigenen subjektivistischen und formalistischen Neigungen unterliegt, rückt sie sowohl im künstlerischen Schaffen als auch in ästhetischen Theorien das Wirken einer reaktionären, neuplatonischen Tendenz in den Vordergrund und verleiht dieser Strömung den Namen ‚eines tiefen Spiritualismus‘.“⁶ Das Aufkommen realistischer Tendenzen bestimmt

gerliche Kunst und Kunstwissenschaft. Berlin 1954, S. 161-193. Der Artikel war ein vom Verfasser unternommener Versuch, sich gegen den Vorwurf zu verteidigen, er habe den Standpunkt der offiziellen Ideologie nicht linientreu genug vertreten. Dieser Vorwurf traf ihn nach der Veröffentlichung der *Geschichte der Kunst* (1948). Siehe hierzu BORN, R.: World Art Histories and Cold War. In: *Journal of Art Historiography*, 9, 2013, S. 1–21, hier S. 9, = <https://arthistoriography.files.wordpress.com/2013/12/born.pdf> (letzter Zugriff: 05.10.2015).

⁴ KĘPIŃSKI, Z. – CHMARZYŃSKI, G.: *Sztuka polskiego Odrodzenia jako wyraz ideologii społecznej* [Die polnische Rena-

issancekunst als Ausdruck der sozialen Ideologie]. Warszawa 1953, S. 2 f.

⁵ RÖHRL B.: *Kunsttheorie des Naturalismus und Realismus*. Hildesheim-Zürich-New York 2014, S. 96 f.

⁶ STARZYŃSKI, J.: Wokół dyskusji nad sztuką polskiego Odrodzenia [Zur Diskussion über die Kunst der polnischen Renaissance]. In: *Materiały do Studiów i Dyskusji z Zakresu Teorii i Historii Sztuki, Krytyki Artystycznej oraz Metodologii Badań nad Sztuką*, 13, 1953, S. 210-213, hier S. 211 f. Diese wie alle weiteren Übersetzungen in diesem Text stammen vom Autor.

in der polnischen Kunst den Beginn der Renaissance. „Renaissancistisch“ hieß v. a. „antimittelalterlich“ und nicht mit der Anwendung von italienisch-antikisierenden Stilformen verbunden. Der Prozess der Entstehung neuer ideell-künstlerischer Werte, behauptete Starzyński, „beginnt in der Renaissance unter dem Druck fortschrittlicher Kräfte des eigenen ökonomischen Bodens, und in der Ideologiesphäre nimmt er zuweilen die Gestalt eines deutlichen Kampfes um den nationalen Charakter der neuen, humanistischen Kultur an – im qualitativen Gegensatz zu universellen und kosmopolitischen Strömungen des Spätmittelalters“.⁷ Als „renaissancistisch“ wurde in der Forschung also schon die Kunst der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts betrachtet, v. a. die Werke von Veit Stoß. Sie hätten bürgerliche und zugleich humanistische Ansichten ausgedrückt, denn sie gäben realistisch menschliche Gestalten in deren Welt wieder. „Der Mensch wird zum neuen Helden der Kunst jener Zeit. Es handelt sich hier nicht mehr um eine konsequent anthropomorphe, dem Spätmittelalter eigene Darstellung überirdischer Wesen. Jetzt überträgt man alle Ideen, selbst die theologischen und moralischen, die als Situations- oder Handlungsmotive vorkommen, in eine ausgebaute Sprache psychologischer Impulse, die sich in physischen Gebärden, der Mimik und in Bewegungen menschlicher Gestalten äußert.“⁸

Ein anderes bedeutendes Element der polnischen Renaissancekunst stellte – neben dem Realismus – deren Verbindung mit heimischen Motiven dar. Es war allerdings nicht so leicht, irgendwelche der polnischen Kunst eigenen Stilelemente herauszufinden. Deshalb wurde postuliert, sich auch in dieser Hinsicht auf den Werkinhalt zu konzentrieren. Wie Ksawery Piwocki schrieb, „kann eine genaue Untersuchung des Werkinhalts – obwohl auf den ersten Blick eine deutlich eigene Form nicht vorhanden ist – einen direkten Zusammenhang mit dem gesell-

schaftlichem Leben Polens aufdecken, das heißt, dass das Werk sich nur vor dem Hintergrund der Ortsbedingungen verstehen lässt. Mit einem solchem Werk haben wir es in jenem Zeitraum zu tun, wenn wir den Veit-Stoß-Altar untersuchen, hierhin gehört auch – trotz gewisser Abweichungen – die Sigismundkapelle. Aus demselben Grunde kann man die Kunst von Berecci [sic!] nicht ‚rein italienisch‘ nennen. [...] Mit anderen Worten: Forschungen über den heimischen Charakter der Kunst dürfen sich also nicht (wie Kunstforschungen überhaupt) auf die Formanalyse beschränken; man sollte hingegen jeweils mit Inhalten beginnen, die mit Funktionen des Werkes in dessen Zeit verbunden sind.“⁹

In der so bestimmten polnischen Renaissance nahm die Sigismundkapelle – neben dem Arkadenhof des Königsschlosses (Abb. 4) – einen beispielhaften Platz ein. Der Arkadenhof wurde dabei als „Überwindung der strengen Spaltung zwischen Außen- und Innenleben durch die humanistische Kunstströmung“ interpretiert, als „Überwindung der Trennung durch Wände, die letzten Endes auch eine Klassentrennung im mittelalterlichen Feudalismus versinnbildlicht habe“, während man das Mausoleum Sigismunds des Alten für einen Bestandteil der künstlerischen Kampagne zur „Stärkung des Throns“ erachtete.¹⁰ Als kuppelbedeckter Zentralbau habe sich die Kapelle vom gotischen Domkörper abgehoben (Abb. 1), wodurch die Unabhängigkeit von der Institution Kirche betont worden sei. Gleichzeitig habe der „plastische Inhalt“ ihrer Dekoration eine Synthese der neuen „Menschensicht und jenes für den Humanismus so charakteristischen paganen Elements“ verkörpert.¹¹ Die neue, realistische Sicht des Menschen habe in der Figur des Königs ihren vollendeten Ausdruck gefunden, das pagane Element dagegen in der grotesken Verzierung, bei der wiederum „eine antikisierende, hedonistische Sinnlichkeit“ zu Wort komme, die „bacchische Sze-

⁷ Ibidem, S. 210.

⁸ KĘPIŃSKI, Z.: O początkach sztuki Odrodzenia [Über die Herkunft der Renaissancekunst]. In: *Materiały do Studiów i Dyskusji z Zakresu Teorii i Historii Sztuki, Krytyki Artystycznej oraz Metodologii Badań nad Sztuką*, 13, 1953, S. 214-248, hier S. 244.

⁹ PIWOCKI, K.: Zagadnienie realizmu i rodzimości w sztuce

polskiego Odrodzenia [Die Frage des Realismus und des heimischen Charakters in der Kunst der polnischen Renaissance]. In: *Materiały do Studiów i Dyskusji z Zakresu Teorii i Historii Sztuki, Krytyki Artystycznej oraz Metodologii Badań nad Sztuką*, 13, 1953, S. 221-228, hier S. 221.

¹⁰ KĘPIŃSKI – CHMARZYŃSKI 1953, (wie Anm. 4), S. 17.

¹¹ Ibidem, S. 20.



4. Arkadenhof des Königsschlusses auf dem Wawel in Krakau. Foto: Stanisław Michpta, Zamek Królewski na Wawelu.

nen mit Nymphen und Tritonen nicht scheut“ und dadurch „der renaissanceistischen Lebensfreude“ Luft mache (Abb. 3).¹²

In der stalinistischen Betrachtungsweise stellte die Sigismundkapelle ein einheitliches Werk dar. Aus den Analysen entfernte man alles, was allzu eindringlich an religiöse Dekorationselemente erinnerte (v. a. an Heiligenfiguren), oder man unterdrückte zumindest ihre christliche Aussage. „Aus dem Renaissancegeist der gesamten Kapellendekoration“ – so Adam Bochnak – „war auch die Entscheidung geboren, Sigismund den Alten als Salomon und Severin Boner als David zu porträtieren. Der Brauch, bedeutende Persönlichkeiten der Gegenwart als Gestalten

darzustellen, die auch Gegenstand des religiösen Kultes waren, wurde in der Renaissance eine Form der Verehrung von hervorragenden Individuen und damit auch ein kennzeichnendes Symptom der Verweltlichung der Kunst, die im Mittelalter fast ausschließlich im Dienste der Religion und der Kirche stand.“¹³ (Abb. 5) Solche Maßnahmen ermöglichten es, das Bauwerk in den obrigkeitlich definierten Epochenrahmen einzupassen. Die so gedeutete Kapelle konnte zum Ausdruck eines der fortschrittlichen sozial-ökonomischen Entwicklung entwachsenen Realismus werden, zu einer Komponente eines vom König vorgegebenen politischen Programms, der gegen die Dominanz des Großadels und der Kirche

¹² Ibidem, S. 21.

¹³ BOCHNAK, A.: *Kaplica Zygmuntowska* [Die Sigismundkapelle]. Warszawa 1953, S. 21.



5. Bartolomeo Berrecci: Severin Boner als David, Sigismundkapelle, Krakauer Dom auf dem Wawel, 1515–1533. Foto: Rudolf Kozłowski, Zamek Królewski na Wawelu.

kämpfte, und damit ein „heimisches“ Erzeugnis sowie ein humanistisches Glaubensbekenntnis an den vitalistischen, mit der mittelalterlichen Askese und Religiosität brechenden Hedonismus. Nun konnte man sogar einen Schritt weiter gehen und dem Bauwerk eine besondere Stellung in der allgemeinen

Kunstgeschichte zuerkennen: „Der Schöpfer der Kapelle und Urheber der figuralen Plastik, Berrecci [sic!], gibt seine laizistische und realistische Haltung der Welt und den Künftleraufgaben gegenüber zu erkennen, und zwar in einer Weise, die auch in Italien durch ihre Kühnheit aufgefallen wäre.“¹⁴ In der Folge konnte man den von italienischen Künstlern errichteten und dekorierten Bau ohne jeglichen ideologischen Zweifel in den Bestand des fortschrittlichen und gleichzeitig genuin polnischen Kulturerbes aufnehmen. Zdzisław Chmarzyński und Gwido Kępiński stellten fest: „In späteren Renaissancewerken findet sich nichts, was eine solche Vollkommenheit besäße und dabei an politischer Schärfe, ideologischer Fortschrittlichkeit und geistiger Weite mit dem humanistischen Programm der Kapelle konzeptionell vergleichbar wäre. So dürfen wir das Sigismund-Mausoleum als wahres Nationaldenkmal der polnischen Renaissance betrachten.“¹⁵

III.

Das Jahr 1953 wurde in Polen zum „Jahr der Renaissance“ erklärt. Sein Höhepunkt war eine von der Polnischen Akademie der Wissenschaften veranstaltete, interdisziplinäre Konferenz.¹⁶ Während in der Hauptstadt über ideologische Aspekte der Renaissanceforschung in Polen debattiert wurde, arbeitete in Krakau ein junger Gelehrter, Lech Kalinowski, seit einem Jahr an einer monumentalen Abhandlung über die Sigismundkapelle. Er vollendete sie zwei Jahre später, stellte sie 1956 nunmehr unter der sich veränderten Situation des politischen Tauwetters als Referat vor und veröffentlichte sie 1960.¹⁷ Die Abhandlung widersetzte sich der offiziellen Sicht der polnischen Renaissance und den bis dahin verwendeten Methoden zu deren Erforschung. Dies war schon im Titel erkennbar: *Künstlerische und ideelle Inhalte der*

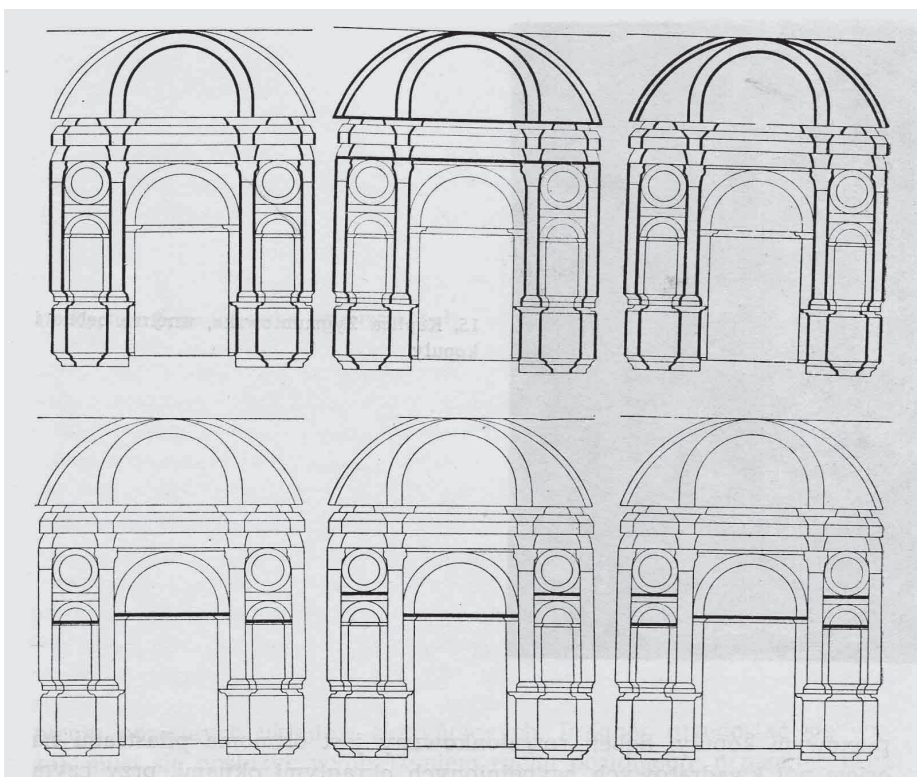
¹⁴ KĘPIŃSKI – CHMARZYŃSKI 1953, (wie Anm. 4), S. 20 f.

¹⁵ Ibidem, S. 21.

¹⁶ Siehe hierzu den Beitrag von Maciej GÓRNY in diesem Heft.

¹⁷ KALINOWSKI, L.: Treści artystyczne i ideowe Kaplicy Zygmuntońskiej [Künstlerische und ideelle Inhalte der Sigismundkapelle]. In: KALINOWSKI, L.: *Speculum artis. Treści dzieła sztuki średniowiecza i renesansu* [Speculum artis. Die Inhalte von Kunstwerken des Mittelalters und der Renaissance]. Warszawa 1989 (Erstausgabe 1960), S. 414–538, hier S. 418.

Die Abhandlung muss in ihrer grundsätzlichen Gestalt schon 1954 abgeschlossen gewesen sein, denn in diesem Jahr hat man ihm u. a. auf deren Grundlage den Grad des Kandidaten der Wissenschaften verliehen, siehe: GADOMSKI, J.: Lech Kalinowski 1920–2004. In: *Folia Historiae Artium*, 10, 2005, S. 7–26, hier S. 10.



6. Schemen der Wandgliederungen in der Sigismundkapelle nach Lech Kalinowski. Repro: KALINOWSKI 1989, (wie Anm. 17), S. 431.

Sigismundkapelle. Die mit dem Aufbau der Grundlagen für eine kommunistische Wissenschaft befassten Kunsthistoriker bedienten sich gern des Ausdrucks „Inhalt“. Es wäre hier außer auf den bereits oben angeführten Begriff „plastischer Inhalt“ auch auf die von Piwocki verwendeten phraseologischen Verbindungen hinzuweisen wie etwa „heimische Inhalte“, v. a. aber „künstlerische und ideologische Inhalte“.¹⁸ Obwohl auch Kalinowski auf dieses Vokabular zurückgreift, offenbart das eingeschobene Adjektiv den eklatanten Unterschied zum offiziellen Sprachgebrauch.

Während nämlich das Adjektiv „ideologisch“ eindeutig dem Vokabular der offiziellen Sprache entstammte und die marxistisch-stalinistische Weltansicht konnotierte, war das Wort „ideell“ frei von solchen Bezügen.¹⁹ Und so war auch die Abhandlung von Kalinowski bar aller Spuren von Marxismus und marxistisch geprägter Methodologie.

Die Sigismundkapelle wurde dort zunächst einer stilistischen und dann einer ikonographischen Interpretation unterzogen. Der Verfasser wies auf die früheren Forschern schon bekannten Inkonsistenzen in der inneren architektonischen Gliederungen des

¹⁸ PIWOCKI 1953, (wie Anm. 9), S. 227 f.

¹⁹ Kalinowski war bis an sein Lebensende der Meinung, der Terminus „Ideologie“ beziehe sich nur auf aufgezwungene und politischen Zielen untergeordnete Ansichten: KALINOWSKI, L.: Sztuka średniowieczna a ideologia [Mittelalterliche Kunst und Ideologie]. In: CIEŚLIŃSKA, N. – RUDZIŃSKI,

P. (Hrsg.): *Fermentum massae mundi. Jackowi Woźniakowskiemu w siedemdziesiątą rocznicę urodzin* [Fermentum massae mundi. Jacek Woźniakowski zum Siebzigsten Geburtstag]. Warszawa 1990, S. 357-362. Siehe auch: BAŁUS, W.: A Marginalized Tradition? Polish Art History. In: RAMPLEY, M. u. a. (Hrsg.): *Art History and Visual Studies in Europe. Transitional Discourses and National Frameworks*. Leiden-Boston 2012, S. 439-449, hier S. 444.

Bauwerkes hin – wie etwa auf die Unterschiede in der Gebälklage des Hauptteiles und der Seitenteile der unteren Wandpartien (Abb. 6) oder auf die Tatsache, dass die Tambourpilaster mit den Kassetten der Kuppelschale nicht zusammenlaufen – und bezeichnete sie als manieristisch. Seine stilistische Diagnose lehnte sich an den Artikel Rudolf Wittkowers über *Michelangelo's Biblioteca Laurenziana* an, genauer an dessen letzten, dem Vestibül (*Ricetto*) gewidmeten Teil. Von dort übernahm er den gesamten Begriffsapparat, wobei er in der Krakauer Kapelle alle von Wittkower beschriebenen Merkmale des architektonischen Manierismus wiedererkannte, das heißt „den unlösbaren Konflikt“ (*insoluble conflict*) zwischen dem Arrangement einzelner Bauteile, die „Unstetigkeit der Bewegung“ (*unstable movement*), die Funktionsumkehrung (*inversion*) sowie strukturelle Funktionsänderungen (*permutation*).²⁰

Der unlösbare Konflikt hat Kalinowski zufolge nicht nur die formelle Struktur des königlichen Mausoleums, sondern auch dessen Ikonographie geprägt. Im Schlussteil seiner Abhandlung schrieb er: „Das Gegensatzprinzip, das wir in der architektonischen Komposition [...] erkannt haben, wiederholt sich auch in Gegensätzen zwischen ideellen Inhalten. Es sind nämlich Doppelinhalte: einerseits religiöse, andererseits weltliche.“²¹ Der Verfasser analysierte die Wahl der Heiligen und Propheten sowie die Inschriften am unteren Teil des Gebäudes und führte sie auf das vom König formulierte Inhaltsprogramm zurück. Darüber hinaus besprach er in Anlehnung an Wittkowers *Architectural Principles in the Age of Humanism* die sakrale Bedeutung des Zentralgrundrisses in der italienischen Architekturtheorie des 15. und 16. Jahrhunderts sowie die neuplatonische Kuppelsymbolik.²² Allerdings fand er dabei keinen Zusammenhang zwischen der grotesken, mythologischen Dekoration und christlichen Inhalten. So musste er zur Schlussfolgerung kommen, dass die im oberen Bauteil angebrachten Szenen mit Tritonen und Nereiden keine eschatologischen Inhalte mit sich bringen. Mehr noch: Er stellte fest, dass zwischen

dem See-Thiasos und anderen im Geflecht von grotesken Dekorationen verborgenen antikisierenden Darstellungen kein erkennbares Verhältnis besteht. In Anbetracht dessen deutete er die Ornamentik antiker Provenienz sowie die Figural Szenen *all'antica* als eine der weltlichen Sicht untergeordnete lose Motivsammlung, zu deren ausschließlichen Urheber er Berrecci erklärte. „Eine freudvolle, durch nichts getrübe“ Zone ornamentaler Motive und mythologischer Themen „ist anderen Zielen untergeordnet als Heiligenfiguren oder Medaillons mit Büsten der Gestalten aus dem Alten und Neuen Testament, und zwar den durchaus irdischen. Ihre Welt, auf die Überlieferung der antiken Kunst gegründet, verkündet die Macht der menschlichen Vorstellungskraft, die den drapierten Gestalten der Jesus-Bekennern heidnische Nacktheit und der erhabenen, in sich gekehrten Frömmigkeit Flatterhaftigkeit und Sinnlichkeit entgegenzusetzen vermag. [...] Als Urheber des ersteren dieser Programme dürfen wir wohl den König selbst ansehen, während das andere, weltliche mit Sicherheit das Werk Berreccis war. [...] Es scheint eine Selbstverständlichkeit, dass der italienische Künstler, der mit antiken und zeitgenössischen Arbeiten dieser Art in Berührung gekommen sein dürfte, auch im Stande war, ein solches Programm zu entwerfen.“²³

In seiner Antwort auf die in den 1990er Jahren durchgeführte Umfrage mit dem Titel *Meine Renaissance* erinnerte sich Kalinowski an jene Zeit: „Kurz nach 1949, als dank der unschätzbaren Tüchtigkeit von Zofia Ameisenowa Rudolf Wittkowers Buch *Architectural Principles in the Age of Humanism* wie ein Blitz aus heiterem Himmel in die leeren Regale der Jagiellonen-Bibliothek [zu Krakau – W. B.] fuhr, zerplatzte das Burckhardt'sche Heidentum der Renaissance wie eine Seifenblase: Es erwies sich ganz einfach als unwahr. Der Kreis und die Kugel, als die – neben dem Quadrat – vollkommensten geometrischen Formen, die schon in der Antike die Vollkommenheit des Alls symbolisierten, verliehen den auf einem Zentralgrundriss errichteten

²⁰ KALINOWSKI 1989, (wie Anm. 17), S. 438 f.; WITTKOWER, R.: *Michelangelo's Biblioteca Laurenziana*. In: *The Art Bulletin*, 16, 1934, S. 205-216.

²¹ KALINOWSKI 1989, (wie Anm. 17), S. 518.

²² Ibidem, S. 466-476; WITTKOWER, R.: *Architectural Principles in the Age of Humanism*. London 1949, S. 1-28.

²³ KALINOWSKI 1989, (wie Anm. 17), S. 510 f.

Renaissancebauten einen theistischen Sinn.“²⁴ Die Abhandlung über die Sigismundkapelle widersetzte sich nicht nur der von Burckhardt entworfenen Sicht der Renaissance, sondern v. a. derjenigen, die in den Augen des Gelehrten die offizielle Wissenschaft aufzwingt. Indem Kalinowski den christlichen Charakter des königlichen Mausoleums wiederherstellte, zertrümmerte er die Vorstellung von diesem Bauwerk als Inbegriff des ideologischen Fortschritts. In seine Interpretation der Kapelle führte er Bezüge auf den Neuplatonismus ein, eine philosophische Strömung, die Starzyński als „reaktionär“ eingestuft hatte. Er ordnete den Bau dem Manierismus zu, der aus der Renaissanceforschung im Hinblick auf seinen angeblich konservativen, antirealistischen und spiritualistischen Charakter verbannt war. Und schließlich machte er die innere Kohärenz des Bauwerks zunichte, indem er den unentfernbar Dualismus seiner von dem Stifter eingeführten christlichen Inhalte und der von Berrecci hinzugefügten heidnisch-ornamentalen deutlich hervorhob. In Kalinowskis Abhandlung wurde die Sigismundkapelle aus dem Kreis der stalinistischen Ideologie herausgerissen und der Kultur des lateinischen Europas zurückgegeben.

IV.

Das oben entworfene Bild kann den Eindruck entstehen lassen, dass im Polen der 1950er Jahre zwei Welten nebeneinander bestanden: die offizielle, von Menschen bevölkert, die sich vollkommen dem Regime ergeben hatten, und die inoffizielle, die sich diesem Regime widersetzte. Bis heute, wenn einer der jüngeren Forscher in einer wissenschaftlichen Konferenz die Hauptvertreter des damaligen Establishments angreift, stößt er sofort auf Widerstand. Man verteidigt sowohl Juliusz Starzyński als auch Ksawery Piwocki. Kunsthistoriker der älteren Generation erklären, dass ihre Haltung nur ein Deckmantel gewesen sei, der dem Schutz anderer diene. Sie weisen auch darauf hin, dass die Verschiebung der Renaissancegrenze auf die erste Hälfte des

15. Jahrhunderts die Möglichkeit schuf, ungestört Forschungen über das Spätmittelalter zu führen, und die Parteimitgliedschaft erlaubte etwa Starzyński als Direktor des Staatlichen Kunstinstitutes, einige der Regierung unliebsame Personen einzustellen. Wie sind also damals entstandene Texte zu lesen?

Man sollte hier einen dritten Weg zwischen zwei Sackgassen finden: von denen eine dazu neigt, alle Abhandlungen über die Fortschrittlichkeit der Renaissance ernst zu nehmen, wie dies nun die jüngeren Wissenschaftler tun; die andere jedoch den Willen der älteren darstellt, die ideologische Betäubung einer bedeutenden Gruppe von Kunsthistorikern mit dem unanfechtbaren Argument zu leugnen, „wer jene Zeit nicht miterlebt hat, vermag davon nichts zu sagen“. Seltsamerweise sprechen die Vertreter beider Lager über Zeiten, in denen keiner von ihnen gelebt hat. Ich schlage daher vor, die stalinistische Ideologie als Diskurs im Sinne von Michel Foucaults *Die Ordnung des Diskurses* zu deuten. Der Diskurs ist dort durch vier Verfahren bestimmt: Ausschließen, Selektieren, Organisieren, Kanalisieren. Der Diskurs entscheidet über wahr und falsch, und darüber, wer an ihm teilnehmen darf und wer nicht, was erlaubt ist und was verboten. Er wird durch bestimmte Rituale bestimmt und schafft „Diskursgesellschaften“, die für die Disziplin unter den Teilnehmern verantwortlich sind.²⁵

Das Diskurs-Konzept scheint mir schon deshalb kognitiv fruchtbar, weil es – paradoxerweise – die Einteilung in In- und Outsider relativiert. Der Diskurs ist immer eingeschränkt, dies bewirkt, dass jeder an mehreren Diskursen beteiligt sein kann. Vorstellbar ist es also, dass jemand während einer Parteiversammlung eine Rede in der ideologischen Neusprache hält und am Abend zu Hause genüsslich anspruchsvolle „revisionistische“ Literatur liest. Man kann mit dem Diskurs auch spielen, das heißt zynisch oder pragmatisch an einer „Diskursgesellschaft“ beteiligt sein, um z. B. andere zu beschützen oder die eigene Karriere zu sichern.

Der stalinistische Diskurs war aber ein besonderer. Zum einen hatte er einen ideologischen Cha-

²⁴ KALINOWSKI, L.: Jeszcze do odkrycia [Noch zum Entdecken]. In: *Znak*, 504, 1997, S. 116-119, hier S. 117. Zur Kunsthistorikerin Zofia Ameisenowa siehe: KUNIŃSKA, M.: In Searching for the Jewish Identity: Zofia Ameisenowa and the Research over Jewish Iconography and its Place in

Polish Art History Discourse. In: MALINOWSKI, J. (Hrsg.): *Art in Jewish Society* [im Druck].

²⁵ FOUCAULT, M.: *Die Ordnung des Diskurses*. Frankfurt/Main 1993.

rakter, denn er war durch ein System der politischen Herrschaft aufgezwungen.²⁶ Deshalb erhob er den Anspruch, der einzige zu sein, und wollte alle Gebiete des menschlichen Lebens erfassen, indem er sich dazu auch Zwangsmaßnahmen zunutze machte wie Geheimpolizei, Strafprozesse, Gefängnisse und Arbeitslager. Zum anderen nahm der stalinistische Diskurs, indem er ein Monopol anstrebte, eigene ontologische Züge an. In ihrer Beschreibung dieser Ontologie berief sich Jadwiga Staniszkis auf gewisse Kategorien Hegels. Dem Kommunismus lag eine vorausgesetzte Wirklichkeit zugrunde, das heißt eine Ideologie. Ein Versuch, diese an der real existierenden Wirklichkeit, also an direkt Gegebenes anzuwenden, lässt zwei Aspekte der Wirklichkeitsanschauung entstehen: Schein und Realität.²⁷ Einerseits projiziert die Ideologie auf die Wirklichkeit ihre Kategorien, die gewöhnlich mit dem tatsächlichen Sachverhalt kaum übereinstimmen, wodurch eben der Schein zutage tritt. Andererseits sprengt jener tatsächliche Sachverhalt den Ideologierahmen dermaßen, dass man oft in die Not gerät, in der Theorie nicht vorge-sehene Probleme *ad hoc* zu lösen. So kommt die Realität zu Wort. Im Kommunismus hatte alles, womit man in Berührung kam, einen solchen Doppelstatus: Es vereinte in sich Schein und Sein, ideologische Prinzipien und praktische Lösungen, die nur lose mit der Ideologie verknüpft waren.

Aus dieser Perspektive erscheinen ideologisierte Texte aus den 1950er Jahren höchst uneindeutig. Man kann sie als eine Art Spiel mit dem offiziellen Diskurs ansehen. Bochnak etwa, der sich keineswegs mit dem Marxismus identifizierte, „verzierte“ seine Schrift über die Sigismundkapelle mit Einschüben über den fortschrittlichen und laizistischen Charakter der Renaissance – wahrscheinlich nur deshalb, um die Herausgabe des Buches überhaupt durchzusetzen. Er hat aber dabei die Grenzen der damaligen auch im

Westen stereotypen Sicht der Renaissance als Epoche der Geburt des von der Macht der Religion und Kirche befreiten menschlichen Individuums nicht überschritten – einer Sicht, die Jacob Burckhardt in entscheidender Weise gestaltet hat.²⁸ Die Ansichten Kępińskis – eines Vorkriegskommunisten – über den Realismus der Kunst des 15. Jahrhunderts änderten sich bis zu seinem Lebensende nicht. Allerdings war mit dem Ende des Stalinismus die „fortschrittliche“ Phraseologie aus seinen Texten verschwunden.²⁹ Jenes Spiel führte man möglicherweise auch, um einen möglichst großen Freiraum für Forschungen zu gewinnen (durch die Verschiebung der Renaissancegrenze in das 15. Jahrhundert hinein) oder um bestimmte Werkensembles wie den Marienaltar oder die Sigismundkapelle, die trotz ihres evident religiösen Charakters als nationales „Kulturerbe“³⁰ betrachtet wurden und unter staatlichem Denkmalschutz standen, zu schützen. Denn im Rückblick auf bilderstürmerische Aktionen während der bolschewistischen Revolution 1917 musste man durchaus die Gefahr für real halten, dass nicht nur die Forschungsthematik stark eingeschränkt, sondern auch Denkmäler des „reaktionären“ oder „feudalen“ Erbes wenn nicht zerstört, so doch der konservatorischen Betreuung beraubt werden würden.³¹ In Veröffentlichungen der Gelehrten, die sich für den Aufbau des neuen Systems engagierten, lassen sich auch die Folgen des Zusammenstoßes jener vorausgesetzten Wirklichkeit mit dem tatsächlichen Sachverhalt beobachten. Sie offenbarten sich dort, wo die Ideologie, außerstande die Kunst zu deuten, einen Schein erzeugte (die Renaissance als bürgerliche, heimische, realistische, laizistische Kunst) und dennoch angesichts des zu deutenden Materials Bauten, Bilder und Skulpturen in Kauf nehmen musste, die für einen König hergestellt wurden und den Status von liturgischen Gegenständen

²⁶ PURVIS, T. – HUNT, A.: Discourse, Ideology, Discourse, Ideology, Discourse, Ideology ... In: *The British Journal of Sociology*, 44, 1993, Nr. 3, S. 473-499, hier S. 497.

²⁷ STANISZKIS, J.: *Ontologia socjalizmu* [Die Ontologie des Sozialismus]. Warszawa 1989, S. 7-11.

²⁸ KALINOWSKI 1997, (wie Anm. 24), S. 116.

²⁹ LABUDA, A. S.: Zdzisław Kępiński w badaniach nad sztuką

dawną (realizm, artysta ..., stalinowski marksizm) [Zdzisław Kępiński in der Forschung zur älteren Kunst (Realismus, Künstler ..., stalinistischer Marxismus)]. In: HAAKE, M. (Hrsg.): *Oko i myśl. O Zdzisławie Kępińskim* [Auge und Gedanke. Über Zdzisław Kępiński]. Poznań 2012, S. 29-44, hier 2936.

³⁰ Zur „Erbe-theorie“ siehe RÖHRL 2014, (wie Anm. 5), S. 97.

³¹ BAKOŚ, J.: *Intelektual & Pamiątka* [Der Intellektuelle und das Denkmal]. Bratislava 2004, S. 216-218.

besaßen. Unter diesen Umständen schuf sie zusätzliche Deutungen, wie etwa die Idee einer politischen Allianz der bürgerlichen Klasse mit dem Thron, der angeblich bestrebt war, den Einfluss des Großadels einzuschränken. Und schließlich die angewandte Methodologie: Obwohl sie mit marxistischen Floskeln operierte, war sie im Grunde eine Fortsetzung der *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*, die man sich in Polen schon in der Zwischenkriegszeit angeeignet hatte. Als etwa Kępiński schrieb, dass „sich der neue Inhalt immer eine neue Form suchen wird“,³² wiederholte er nur die These Max Dvořáks, jede neue Weltanschauung bestimme die Kunst nach eigenen Wertmaßstäben, was auch Stiländerungen nach sich ziehe.³³ Dem Wiener Gelehrten zufolge berührte sich beispielsweise die Geschichte der frühchristlichen Kunst „mit der Umbildung, die sich in der spätantiken Kunst vollzogen hat, fällt jedoch nicht mit ihr zusammen [...]. Den Berührungspunkten steht die größte Selbständigkeit gegenüber, die der ältesten christlichen Kunst einen revolutionären Charakter verleiht und sie als eine zielbewusste Verneinung der klassischen erscheinen lässt.“³⁴

So lässt sich die wissenschaftliche Produktion der ersten Hälfte der 1950er Jahre nicht ganz eindeutig interpretieren. Sie ist nämlich in ein kaum entwirrbares Geflecht ontologischer und epistemologischer Bedingtheiten verstrickt, die zweierlei Ursprung haben: einerseits in der Bereitschaft – verschiedenen Grades und Charakters – zur Teilnahme am offiziellen Diskurs, andererseits aber in der Spannung zwischen Ideologie und Realität, zwischen Schein und Sein.

Vor diesem Hintergrund ist Kalinowskis Schrift als Versuch zu verstehen, den offiziellen Diskurs zu entschärfen durch die Transparenz des Diskurses der „reinen Wissenschaft“ – einer Kategorie, die

in Deutschland nach dem Zweiten Weltkrieg zur Distanzierung von der ideologisierten Forschung im Nationalsozialismus diente.³⁵ Der Verfasser machte sich von dem Parteidoktrinarismus frei, indem er in der Form und Ikonographie der Sigismundkapelle keine „ideologischen“ Inhalte wahrnahm. Diese „Inhalte“ bezeichnete er vielmehr als „ideell“ und versuchte ihnen wie in der Renaissanceforschung in Westeuropa und in den USA einen universellen Sinn zu verleihen. Während eine geographisch-weltanschauliche Unterscheidung zwischen dem reaktionären kapitalistischen Imperialismus und dem fortschrittlichen Sozialismus der Ausgangspunkt von Abhandlungen offizieller Gelehrter war, suchte Kalinowski seinen Standort in der traditionellen Pax Romana, die sich als lateinisch und christlich beschreiben lässt, aber auch an die Kultur der heidnischen Antike anknüpfte. Trotz der tatsächlich bestehenden politischen Trennung betrachtete er den Eisernen Vorhang als gleichsam gar nicht existent. In westlichen Gelehrten sah er keine gefährlichen, bürgerlichen Gegner, die subjektivistisch reaktionäre Phänomene herausuchten, um ihre eigene Rückschrittlichkeit zu begründen, sondern Meister und Partner in der Erforschung des gemeinsamen Kulturgutes. Seine Studie schreibt sich nicht nur in den für die 1950er Jahre charakteristischen Trend ein, der sich tatsächlich bereits in den 1930er Jahren herauszubilden begann, umfangreiche Monographien einzelner Kunstdenkmäler zu veröffentlichen,³⁶ sondern auch in den humanistischen Diskurs der Wissenschaft der Nachkriegszeit. Denn Humanist ist Erwin Panofsky zufolge derjenige, der gefährliche Autoritäten verwirft und gleichzeitig an eine universelle Menschenwürde glaubt, wobei er allerdings auch dem Menschen gesetzte Grenzen akzeptiert, das eine Haltung von Toleranz und Verantwortungsgefühl hervorbringt.³⁷

³² KĘPIŃSKI 1953, (wie Anm. 8), S. 240.

³³ AURENHAMMER, H.: Max Dvořák (1874–1921). In: PFISTERER, U. (Hrsg.): *Klassiker der Kunstgeschichte*. Bd. 1: *Von Winckelmann bis Warburg*. München 2007, S. 214–226, hier S. 220.

³⁴ DVOŘÁK, M.: Katakombenmalereien. Die Anfänge der christlichen Kunst. In: DVOŘÁK, M.: *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte. Studien zur abendländischen Kunstentwicklung*. München 1928, S. 3–40, hier S. 31.

³⁵ FUHRMEISTER, C.: *Reine Wissenschaft: Art History in Germany and the Notion of 'Pure Science' and 'Objective Scholarship', 1920–1950*. In: FRANK, M. B. – ADLER, D. (Hrsg.): *German Art History and Scientific Thought: Beyond Formalism*. Farnham-Burlington 2012, S. 161–177, hier S. 163 f.

³⁶ BELTING, H.: *Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach zehn Jahren*. München 2002, S. 161; BETTHAUSEN, P.: Erklärung oder Deutung. Deutsche Kunstwissenschaft um 1900. In: OLBRICH, H. (Hrsg.): *Révolution et évolution de l'histoire de l'art de Warburg à nos jours*. Strasbourg 1992, S. 103–109, hier S. 107.

Ein Forscher, der Humanist ist, unterwirft sich keiner Ideologie und gibt sich nie dem Hirngespinnst hin, eine politische Partei könnte einmal eine endgültige Wahrheit und ein Zaubermittel gegen alles Böse entdecken, sondern arbeitet *sine ira et studio*.

Panofsky unterschied auch zwischen der *humanitas* und der *barbaritas*.³⁸ Nach dem Zweiten Weltkrieg erweckte der Wille, die durch den Nationalsozialismus mit Füßen getretenen und wieder durch den Kommunismus gefährdeten Werte in Schutz zu nehmen, ein neues Interesse der Forscher an der Renaissance, der klassischen Tradition und dem Mittelalter als Grundpfeiler der europäischen Kultur, die man untersuchen und der Nachwelt bewahren sollte.³⁹ Das Ziel dieses humanistischen Diskurses war dabei auch eine größtmögliche Transparenz von politischen Haltungen: der Versuch, wissenschaftliche Forschungen vor Eingriffen jeglichen Regimes – etwa des McCarthyismus – zu schützen und auch seine eigenen weltanschauliche Überzeugungen aus dem Diskurs fernzuhalten.

V.

Aby Warburg kam nie nach Krakau. Nach dem Zweiten Weltkrieg verschwand die polnische Kunst,

die neue wie die alte, zudem der Großteil der Kunst in den Ländern des kommunistischen Blocks aus dem Bewusstsein der westlichen Kunsthistoriker. Die Sigismundkapelle hörte auf, „die Perle der Renaissance diesseits der Alpen“ zu sein, denn sie fand in Publikationen, die nun in Westeuropa und den USA erschienen, keine Erwähnung mehr. Während Forscher von dem Rang Lech Kalinowskis oder Jan Białostockis hartnäckig das Bestehen des Eisernen Vorhangs ignorierten, war eine entsprechende Haltung auf dessen anderer Seite eher selten. Der Eiserner Vorhang war wie ein venezianischer Spiegel: Von Polen aus war er durchsichtig, wenn auch oft physisch schwer zu überqueren. Dabei musste man auch die Folgen fehlender persönlicher Akzeptanz für das herrschende Regime in Rechnung stellen. Doch vom Westen aus war der Eiserner Vorhang praktisch fast undurchlässig. Wenn es also zur Zeit des Kalten Krieges – wie dies Hans Belting formuliert hat – „zwei Stimmen der Kunstgeschichte“ gab,⁴⁰ so war doch deren Verhältnis, aus der polnischen Perspektive gesehen, eines von seltsamer Natur: Während nämlich die westliche Stimme sich von der polnischen getrennt hielt, sah sich die polnische hartnäckig als ein untrennbarer Teil der westlichen an.

³⁷ PANOFSKY, E.: Kunstgeschichte als geisteswissenschaftliche Disziplin. In: PANOFSKY, E.: *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst*. Köln 1978, S. 7-35, hier S. 8 f.

³⁸ *Ibidem*, S. 8.

³⁹ SAUERLÄNDER, W.: „Barbari ad portas“. Panofsky in den fünfziger Jahren. In: REUDENBACH, B. (Hrsg.): *Erwin Pa-*

nofsky. Beiträge des Symposions Hamburg 1992. Berlin 1994, S. 123-137.

⁴⁰ BELTING 2002, (wie Anm. 36), S. 60 ff; PIOTROWSKI, P.: On „Two Voices of Art History“. In: BERNHARDT, K. – PIOTROWSKI, P. (Hrsg.): *Grenzen überwindend*. Festschrift für Adam S. Labuda zum 60. Geburtstag. Berlin 2006, S. 42-56, hier S. 42 f.

Žigmundova kaplnka v Krakove – alebo výskum renesancie medzi vedeckým diskurzom stalinského obdobia a benátskym zrkadlom železnej opony

Resumé

Žigmundova kaplnka, stavba z dielne Bartolomea Berrecciho z rokov 1515–1533, zaujíma v dejinách poľského umenia nanajvýš významné miesto. V stalinistickom ponímaní predstavovala Žigmundova kaplnka uniformné dielo. Z analýz bolo odstránené všetko, čo príliš naliehavo pripomínalo dekoratívne prvky (predovšetkým postavy svätcov), alebo aspoň bola potlačená ich kresťanská výpoveď. Takto interpretovaná kaplnka sa mohla stať vyjadrením realizmu vyrasteného z pokrokového sociálno-ekonomického vývoja a tým „domácim“ produktom ako aj humanistickým krédom na vitalistický hedonizmus, bez stredovekej askézy a religiozity. Práca Lecha Kalinowského *Umelecké a ideové obsahy Žigmundovej kaplnky* sa vzoprela týmto požiadavkám, ktoré boli vede vnucované počas stalinského obdobia. Tým, že Kalinowski znovu obnovil kresťanský charakter kráľovského mauzólea, rozbil predstavu o tomto diele ako o stelesnení ideologického pokroku. Stavbu priradil k manierizmu, ktorý bol vzhľadom na svoj údajný konzervatívny, antirealistický a spiritualistický charakter z renesančného výskumu vylúčený. V Kalinowského rozprave bola Žigmundova kaplnka vytrhnutá z kruhu stalinskej ideológie a navrátená kultúre latinskej Európy.

Navrhujem vykladať stalinistickú ideológiu ako diskurz v zmysle *Poriadku diskurzu* Michela Foucaulta. Stalinistický diskurz bol ale osobitý. Po prvé mal ideologický charakter, pretože bol nanútený systémom politickej vlády. Preto si nárokoval byť jediným a chcel obsiahnuť všetky oblasti ľudského života. Po druhé, tým že sa usiloval o monopol, osvojil si vlastné ontologické črty. V opise tejto ontológie sa Jadwiga Staniszkis odvolala na určité Hegelove kategórie. Základom komunizmu bola predpokladaná skutočnosť, to zn. ideológia. Pokus uplatniť ju na reálne existujúcu skutočnosť, to jest na priamo dané, necháva vyvstať dva aspekty pohľadu na skutočnosť: zdanie a realitu. Na jednej strane premieta ideológia na skutočnosť svoje kategórie,

ktoré sa zvyčajne so skutočným stavom vecí takmer vôbec nezhodujú, čím sa práve realizuje zdanie. Na druhej strane, onen skutočný stav vecí triešti ideologický rámec do tej miery, že sa často ocitá v núdzi, (vy)riešiť v teórii nepredpokladané problémy *ad hoc*. Tak prichádza k slovu realita. V komunizme malo všetko, s čím sa prišlo do styku, takýto dvojitý status: spájalo v sebe zdanie a bytie, ideologické princípy a praktické riešenia, ktoré boli s tými prvými spojené len voľne. Z tejto perspektívy sa javia ideologizované texty z päťdesiatych rokov nanajvýš nejednoznačne. Možno ich považovať za akýsi druh hry s oficiálnym diskurzom.

V publikáciách vedcov, ktorí boli zaangažovaní na výstavbe nového systému, možno pozorovať aj dôsledky vzájomného stretu onej predpokladanej skutočnosti so skutočným stavom vecí, a síce tam, kde ideológia, neschopná vyložiť umenie, vytvorila zdanie (renesancia ako občianske, domáce, realistické, laické umenie), a predsa tvárou v tvár materiálu, ktorý mal byť vysvetlený, sa musela zmieriť so stavbami, obrazmi a sochami, ktoré boli vytvorené pre kráľa a mali status liturgických predmetov. Za týchto okolností vytvorila dodatočné výklady (ako napríklad myšlienku politickej aliancie buržoáznej triedy s trónom, ktorý sa údajne usiloval obmedziť vplyv vysokej šľachty).

Vzhľadom k tomu je treba Kalinowského spis chápať ako pokus o formovanie oficiálneho diskurzu transparentnejšie v zmysle „čistej vedy“. Pokým geograficko-svetonázorový rozdiel medzi reakcionárskym kapitalistickým imperializmom a pokrokovým socializmom bol východiskom pojednání oficiálnych vedcov, Kalinowski hľadal svoje miesto v tradičnom *Pax Romana*, ktorý bolo možné opísať ako latinský a kresťanský, ale nadväzoval aj na kultúru pohanskej antiky. Napriek skutočne existujúcemu politickému rozdeleniu považoval železnú oponu za takmer neexistujúcu. V západných vedcoch nevidel nebezpečných, buržoázných protivníkov,

ktorí vyhledávali subjektivisticky reakcionárske fenomény aby odôvodnili svoje vlastné spiatočníc-tvo, ale majstrov a partnerov v bádání spoločného kultúrneho vlastníctva.

Pokiaľ vedci rangu Lecha Kalinowského alebo Jana Białostockého tvrdošijne ignorovali existenciu železnej opony, bol podobný postoj na jej druhej strane skôr zriedkavý. Železná opona bola benátskym zrkadlom: smerom z Poľska bola priehľadná, aj keď

fyzicky často ťažko prekročiteľná. Ale zo západu bola železná opona prakticky takmer nepriepustná. Keď teda v čase studenej vojny jestvovali „dva hlasy dejín umenia“, mal ich vzájomný vzťah preda len – z poľskej perspektívy – zvláštnu povahu: pokým sa totiž západný hlas od toho poľského izoloval, považoval sa poľský neústupne za neoddeliteľnú súčasť toho západného.



1. Bartolomeo Berrecci:
Die Sigismundkapelle,
Außenansicht, Krakauer
Dom auf dem Wawel,
1515–1533. Foto: Łukasz
Szuster, Zamek Królewski
na Wawelu.

Gegenstand von Analysen. Dabei ist nie dem von Warburg gebahnten Weg der Renaissanceinterpretation gefolgt worden. Bald sah man die Kapelle als prächtiges Beispiel der klassischen Kunst Italiens an, die zu Beginn des 16. Jahrhunderts an die Weichsel verpflanzt wurde, bald als Gebilde mit einem einheitlichen christlichen und Renaissanceprogramm, bald

– episodenhaft – als Werk, dessen Interpretation auf die marxistisch-stalinistische Sicht der Geschichte zugeschnitten wurde. Lediglich ein einziges Mal wurde die Unstimmigkeit zwischen der Ikonographie des unteren und der des oberen Bereichs zum Gegenstand einer Abhandlung wie im Weiteren aufgezeigt werden soll.



2. Bartolomeo Berrecci:
Die Sigismundkapelle,
Innenansicht, Krakauer
Dom auf dem Wawel,
1515–1533. Foto: Łukasz
Szuster, Zamek Królewski
na Wawelu.

II.

Die stalinistische Ideologie wurde 1949 in Polen als Richtschnur für Politik, Wissenschaft und Kultur dekretiert. Die Geschichte wurde in fortschrittliche und reaktionäre Epochen eingeteilt. Die von Friedrich Engels entworfene Sicht der Renaissance als

der größten Revolution in der Geschichte Europas beeinflusste auch die Art und Weise, wie stalinistische Ideologen diesen Zeitraum wahrnahmen.³ In Polen

³ Siehe z. B. ALPATOV, M.: Zur Verteidigung der Renaissance (gegen die Theorien der bürgerlichen Kunstwissenschaft). In: GRABAR, I. E. – KEMENOW, W. S. (Hrsg.): *Gegen die bür-*



3. Bartolomeo Berrecci: Triton und Nereide mit Amor, Sigismundkapelle, Krakauer Dom auf dem Wawel, 1515–1533. Foto: Rudolf Kozłowski, Zamek Królewski na Wawelu.

ging die positive Einschätzung der Renaissance auf die schon vor dem Zweiten Weltkrieg übliche Sicht des 16. Jahrhunderts als „Goldenen Zeitalters“ der Nationalkultur zurück. Der im Geiste des Stalinismus

vorgenommenen Umdeutung lag die These zugrunde, dass das Hauptsubjekt der sozialen, wirtschaftlichen und kulturellen Wandlung der Königshof gewesen sei, der eine Zentralisierung der Staatsmacht angestrebt habe, und zwar mit dem Ziel, Einflüsse des Großadels einzuschränken, wobei er mit der neuen, erst jetzt zu Wort kommenden Gesellschaftsschicht – dem Bürgertum – Hand in Hand gegangen sei.⁴ Die Renaissance wurde in diesem Kontext nicht aufgrund von stilistischen, sondern aufgrund von weltanschaulichen Merkmalen definiert. Nach der Lenin'schen „Theorie der Reflexion“ war die Kunst ein Abbild der Wirklichkeit, die durch den auf einer ökonomisch-sozialen Basis errichteten Überbau gefiltert wurde. Realistische Tendenzen sah man als Ausdruck fortschrittlicher Bestrebungen an.⁵ Aus diesem Grunde hob man an der Renaissance realistische Elemente hervor, während der Manierismus mit seinen als unnatürlich angesehenen Formen negativ bewertet wurde. „Durch eine idealistische Haltung mehrerer bürgerlicher Kunsttheoretiker und -historiker“ – stellte Juliusz Starzyński fest – „erklärt sich unter anderem die Tatsache, dass man zuungunsten der Erkenntniswerte des Renaissancerealismus zahlreiche Dekadenzmerkmale in der Kunst des 16. oder des beginnenden 17. Jahrhunderts so hoch schätze, die dem Begriff des sog. Manierismus entsprachen. Indem die bürgerliche Wissenschaft in ihren Forschungen über die Kunst des 15. oder 16. Jahrhunderts eigenen subjektivistischen und formalistischen Neigungen unterliegt, rückt sie sowohl im künstlerischen Schaffen als auch in ästhetischen Theorien das Wirken einer reaktionären, neuplatonischen Tendenz in den Vordergrund und verleiht dieser Strömung den Namen ‚eines tiefen Spiritualismus‘.“⁶ Das Aufkommen realistischer Tendenzen bestimmt

gerliche Kunst und Kunstwissenschaft. Berlin 1954, S. 161-193. Der Artikel war ein vom Verfasser unternommener Versuch, sich gegen den Vorwurf zu verteidigen, er habe den Standpunkt der offiziellen Ideologie nicht linientreu genug vertreten. Dieser Vorwurf traf ihn nach der Veröffentlichung der *Geschichte der Kunst* (1948). Siehe hierzu BORN, R.: World Art Histories and Cold War. In: *Journal of Art Historiography*, 9, 2013, S. 1–21, hier S. 9, = <https://arthistoriography.files.wordpress.com/2013/12/born.pdf> (letzter Zugriff: 05.10.2015).

⁴ KĘPIŃSKI, Z. – CHMARZYŃSKI, G.: *Sztuka polskiego Odrodzenia jako wyraz ideologii społecznej* [Die polnische Rena-

issancekunst als Ausdruck der sozialen Ideologie]. Warszawa 1953, S. 2 f.

⁵ RÖHRL B.: *Kunsttheorie des Naturalismus und Realismus*. Hildesheim-Zürich-New York 2014, S. 96 f.

⁶ STARZYŃSKI, J.: Wokół dyskusji nad sztuką polskiego Odrodzenia [Zur Diskussion über die Kunst der polnischen Renaissance]. In: *Materiały do Studiów i Dyskusji z Zakresu Teorii i Historii Sztuki, Krytyki Artystycznej oraz Metodologii Badań nad Sztuką*, 13, 1953, S. 210-213, hier S. 211 f. Diese wie alle weiteren Übersetzungen in diesem Text stammen vom Autor.

in der polnischen Kunst den Beginn der Renaissance. „Renaissancistisch“ hieß v. a. „antimittelalterlich“ und nicht mit der Anwendung von italienisch-antikisierenden Stilformen verbunden. Der Prozess der Entstehung neuer ideell-künstlerischer Werte, behauptete Starzyński, „beginnt in der Renaissance unter dem Druck fortschrittlicher Kräfte des eigenen ökonomischen Bodens, und in der Ideologiesphäre nimmt er zuweilen die Gestalt eines deutlichen Kampfes um den nationalen Charakter der neuen, humanistischen Kultur an – im qualitativen Gegensatz zu universellen und kosmopolitischen Strömungen des Spätmittelalters“.⁷ Als „renaissancistisch“ wurde in der Forschung also schon die Kunst der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts betrachtet, v. a. die Werke von Veit Stoß. Sie hätten bürgerliche und zugleich humanistische Ansichten ausgedrückt, denn sie gäben realistisch menschliche Gestalten in deren Welt wieder. „Der Mensch wird zum neuen Helden der Kunst jener Zeit. Es handelt sich hier nicht mehr um eine konsequent anthropomorphe, dem Spätmittelalter eigene Darstellung überirdischer Wesen. Jetzt überträgt man alle Ideen, selbst die theologischen und moralischen, die als Situations- oder Handlungsmotive vorkommen, in eine ausgebaute Sprache psychologischer Impulse, die sich in physischen Gebärden, der Mimik und in Bewegungen menschlicher Gestalten äußert.“⁸

Ein anderes bedeutendes Element der polnischen Renaissancekunst stellte – neben dem Realismus – deren Verbindung mit heimischen Motiven dar. Es war allerdings nicht so leicht, irgendwelche der polnischen Kunst eigenen Stilelemente herauszufinden. Deshalb wurde postuliert, sich auch in dieser Hinsicht auf den Werkinhalt zu konzentrieren. Wie Ksawery Piwocki schrieb, „kann eine genaue Untersuchung des Werkinhalts – obwohl auf den ersten Blick eine deutlich eigene Form nicht vorhanden ist – einen direkten Zusammenhang mit dem gesell-

schaftlichem Leben Polens aufdecken, das heißt, dass das Werk sich nur vor dem Hintergrund der Ortsbedingungen verstehen lässt. Mit einem solchem Werk haben wir es in jenem Zeitraum zu tun, wenn wir den Veit-Stoß-Altar untersuchen, hierhin gehört auch – trotz gewisser Abweichungen – die Sigismundkapelle. Aus demselben Grunde kann man die Kunst von Berecci [sic!] nicht ‚rein italienisch‘ nennen. [...] Mit anderen Worten: Forschungen über den heimischen Charakter der Kunst dürfen sich also nicht (wie Kunstforschungen überhaupt) auf die Formanalyse beschränken; man sollte hingegen jeweils mit Inhalten beginnen, die mit Funktionen des Werkes in dessen Zeit verbunden sind.“⁹

In der so bestimmten polnischen Renaissance nahm die Sigismundkapelle – neben dem Arkadenhof des Königsschlosses (Abb. 4) – einen beispielhaften Platz ein. Der Arkadenhof wurde dabei als „Überwindung der strengen Spaltung zwischen Außen- und Innenleben durch die humanistische Kunstströmung“ interpretiert, als „Überwindung der Trennung durch Wände, die letzten Endes auch eine Klassentrennung im mittelalterlichen Feudalismus versinnbildlicht habe“, während man das Mausoleum Sigismunds des Alten für einen Bestandteil der künstlerischen Kampagne zur „Stärkung des Throns“ erachtete.¹⁰ Als kuppelbedeckter Zentralbau habe sich die Kapelle vom gotischen Domkörper abgehoben (Abb. 1), wodurch die Unabhängigkeit von der Institution Kirche betont worden sei. Gleichzeitig habe der „plastische Inhalt“ ihrer Dekoration eine Synthese der neuen „Menschensicht und jenes für den Humanismus so charakteristischen paganen Elements“ verkörpert.¹¹ Die neue, realistische Sicht des Menschen habe in der Figur des Königs ihren vollendeten Ausdruck gefunden, das pagane Element dagegen in der grotesken Verzierung, bei der wiederum „eine antikisierende, hedonistische Sinnlichkeit“ zu Wort komme, die „bacchische Sze-

⁷ Ibidem, S. 210.

⁸ KĘPIŃSKI, Z.: O początkach sztuki Odrodzenia [Über die Herkunft der Renaissancekunst]. In: *Materiały do Studiów i Dyskusji z Zakresu Teorii i Historii Sztuki, Krytyki Artystycznej oraz Metodologii Badań nad Sztuką*, 13, 1953, S. 214-248, hier S. 244.

⁹ PIWOCKI, K.: Zagadnienie realizmu i rodzimości w sztuce

polskiego Odrodzenia [Die Frage des Realismus und des heimischen Charakters in der Kunst der polnischen Renaissance]. In: *Materiały do Studiów i Dyskusji z Zakresu Teorii i Historii Sztuki, Krytyki Artystycznej oraz Metodologii Badań nad Sztuką*, 13, 1953, S. 221-228, hier S. 221.

¹⁰ KĘPIŃSKI – CHMARZYŃSKI 1953, (wie Anm. 4), S. 17.

¹¹ Ibidem, S. 20.



4. Arkadenhof des Königsschlusses auf dem Wawel in Krakau. Foto: Stanisław Michpta, Zamek Królewski na Wawelu.

nen mit Nymphen und Tritonen nicht scheut“ und dadurch „der renaissanceistischen Lebensfreude“ Luft mache (Abb. 3).¹²

In der stalinistischen Betrachtungsweise stellte die Sigismundkapelle ein einheitliches Werk dar. Aus den Analysen entfernte man alles, was allzu eindringlich an religiöse Dekorationselemente erinnerte (v. a. an Heiligenfiguren), oder man unterdrückte zumindest ihre christliche Aussage. „Aus dem Renaissancegeist der gesamten Kapellendekoration“ – so Adam Bochnak – „war auch die Entscheidung geboren, Sigismund den Alten als Salomon und Severin Boner als David zu porträtieren. Der Brauch, bedeutende Persönlichkeiten der Gegenwart als Gestalten

darzustellen, die auch Gegenstand des religiösen Kultes waren, wurde in der Renaissance eine Form der Verehrung von hervorragenden Individuen und damit auch ein kennzeichnendes Symptom der Verweltlichung der Kunst, die im Mittelalter fast ausschließlich im Dienste der Religion und der Kirche stand.“¹³ (Abb. 5) Solche Maßnahmen ermöglichten es, das Bauwerk in den obrigkeitlich definierten Epochenrahmen einzupassen. Die so gedeutete Kapelle konnte zum Ausdruck eines der fortschrittlichen sozial-ökonomischen Entwicklung entwachsenen Realismus werden, zu einer Komponente eines vom König vorgegebenen politischen Programms, der gegen die Dominanz des Großadels und der Kirche

¹² Ibidem, S. 21.

¹³ BOCHNAK, A.: *Kaplica Zygmuntowska* [Die Sigismundkapelle]. Warszawa 1953, S. 21.



5. Bartolomeo Berrecci: Severin Boner als David, Sigismundkapelle, Krakauer Dom auf dem Wawel, 1515–1533. Foto: Rudolf Kozłowski, Zamek Królewski na Wawelu.

kämpfte, und damit ein „heimisches“ Erzeugnis sowie ein humanistisches Glaubensbekenntnis an den vitalistischen, mit der mittelalterlichen Askese und Religiosität brechenden Hedonismus. Nun konnte man sogar einen Schritt weiter gehen und dem Bauwerk eine besondere Stellung in der allgemeinen

Kunstgeschichte zuerkennen: „Der Schöpfer der Kapelle und Urheber der figuralen Plastik, Berrecci [sic!], gibt seine laizistische und realistische Haltung der Welt und den Künstleraufgaben gegenüber zu erkennen, und zwar in einer Weise, die auch in Italien durch ihre Kühnheit aufgefallen wäre.“¹⁴ In der Folge konnte man den von italienischen Künstlern errichteten und dekorierten Bau ohne jeglichen ideologischen Zweifel in den Bestand des fortschrittlichen und gleichzeitig genuin polnischen Kulturerbes aufnehmen. Zdzisław Chmarzyński und Gwido Kępiński stellten fest: „In späteren Renaissancewerken findet sich nichts, was eine solche Vollkommenheit besäße und dabei an politischer Schärfe, ideologischer Fortschrittlichkeit und geistiger Weite mit dem humanistischen Programm der Kapelle konzeptionell vergleichbar wäre. So dürfen wir das Sigismund-Mausoleum als wahres Nationaldenkmal der polnischen Renaissance betrachten.“¹⁵

III.

Das Jahr 1953 wurde in Polen zum „Jahr der Renaissance“ erklärt. Sein Höhepunkt war eine von der Polnischen Akademie der Wissenschaften veranstaltete, interdisziplinäre Konferenz.¹⁶ Während in der Hauptstadt über ideologische Aspekte der Renaissanceforschung in Polen debattiert wurde, arbeitete in Krakau ein junger Gelehrter, Lech Kalinowski, seit einem Jahr an einer monumentalen Abhandlung über die Sigismundkapelle. Er vollendete sie zwei Jahre später, stellte sie 1956 nunmehr unter der sich veränderten Situation des politischen Tauwetters als Referat vor und veröffentlichte sie 1960.¹⁷ Die Abhandlung widersetzte sich der offiziellen Sicht der polnischen Renaissance und den bis dahin verwendeten Methoden zu deren Erforschung. Dies war schon im Titel erkennbar: *Künstlerische und ideelle Inhalte der*

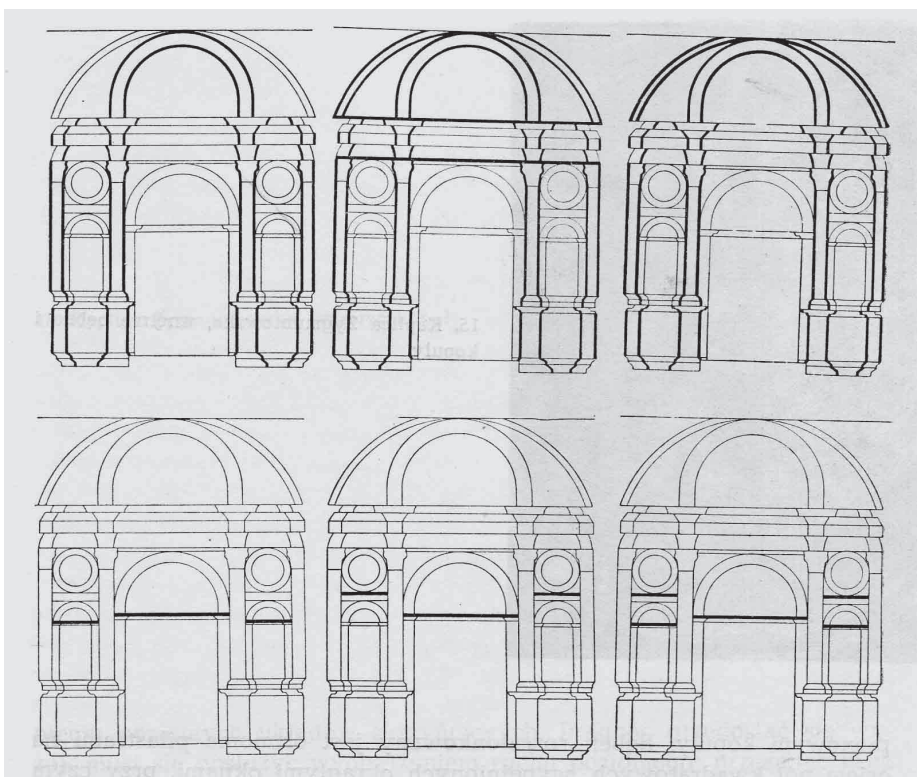
¹⁴ KĘPIŃSKI – CHMARZYŃSKI 1953, (wie Anm. 4), S. 20 f.

¹⁵ Ibidem, S. 21.

¹⁶ Siehe hierzu den Beitrag von Maciej GÓRNY in diesem Heft.

¹⁷ KALINOWSKI, L.: Treści artystyczne i ideowe Kaplicy Zygmuntońskiej [Künstlerische und ideelle Inhalte der Sigismundkapelle]. In: KALINOWSKI, L.: *Speculum artis. Treści dzieła sztuki średniowiecza i renesansu* [Speculum artis. Die Inhalte von Kunstwerken des Mittelalters und der Renaissance]. Warszawa 1989 (Erstausgabe 1960), S. 414–538, hier S. 418.

Die Abhandlung muss in ihrer grundsätzlichen Gestalt schon 1954 abgeschlossen gewesen sein, denn in diesem Jahr hat man ihm u. a. auf deren Grundlage den Grad des Kandidaten der Wissenschaften verliehen, siehe: GADOMSKI, J.: Lech Kalinowski 1920–2004. In: *Folia Historiae Artium*, 10, 2005, S. 7–26, hier S. 10.



6. Schemen der Wandgliederungen in der Sigismundkapelle nach Lech Kalinowski. Repro: KALINOWSKI 1989, (wie Anm. 17), S. 431.

Sigismundkapelle. Die mit dem Aufbau der Grundlagen für eine kommunistische Wissenschaft befassten Kunsthistoriker bedienten sich gern des Ausdrucks „Inhalt“. Es wäre hier außer auf den bereits oben angeführten Begriff „plastischer Inhalt“ auch auf die von Piwocki verwendeten phraseologischen Verbindungen hinzuweisen wie etwa „heimische Inhalte“, v. a. aber „künstlerische und ideologische Inhalte“.¹⁸ Obwohl auch Kalinowski auf dieses Vokabular zurückgreift, offenbart das eingeschobene Adjektiv den eklatanten Unterschied zum offiziellen Sprachgebrauch.

Während nämlich das Adjektiv „ideologisch“ eindeutig dem Vokabular der offiziellen Sprache entstammte und die marxistisch-stalinistische Weltsicht konnotierte, war das Wort „ideell“ frei von solchen Bezügen.¹⁹ Und so war auch die Abhandlung von Kalinowski bar aller Spuren von Marxismus und marxistisch geprägter Methodologie.

Die Sigismundkapelle wurde dort zunächst einer stilistischen und dann einer ikonographischen Interpretation unterzogen. Der Verfasser wies auf die früheren Forschern schon bekannten Inkonsistenzen in der inneren architektonischen Gliederungen des

¹⁸ PIWOCKI 1953, (wie Anm. 9), S. 227 f.

¹⁹ Kalinowski war bis an sein Lebensende der Meinung, der Terminus „Ideologie“ beziehe sich nur auf aufgezwungene und politischen Zielen untergeordnete Ansichten: KALINOWSKI, L.: Sztuka średniowieczna a ideologia [Mittelalterliche Kunst und Ideologie]. In: CIEŚLIŃSKA, N. – RUDZIŃSKI,

P. (Hrsg.): *Fermentum massae mundi. Jackowi Woźniakowskiemu w siedemdziesiątą rocznicę urodzin* [Fermentum massae mundi. Jacek Woźniakowski zum Siebzigsten Geburtstag]. Warszawa 1990, S. 357-362. Siehe auch: BAŁUS, W.: A Marginalized Tradition? Polish Art History. In: RAMPLEY, M. u. a. (Hrsg.): *Art History and Visual Studies in Europe. Transitional Discourses and National Frameworks*. Leiden-Boston 2012, S. 439-449, hier S. 444.

Bauwerkes hin – wie etwa auf die Unterschiede in der Gebälklage des Hauptteiles und der Seitenteile der unteren Wandpartien (Abb. 6) oder auf die Tatsache, dass die Tambourpilaster mit den Kassetten der Kuppelschale nicht zusammenlaufen – und bezeichnete sie als manieristisch. Seine stilistische Diagnose lehnte sich an den Artikel Rudolf Wittkowers über *Michelangelo's Biblioteca Laurenziana* an, genauer an dessen letzten, dem Vestibül (*Ricetto*) gewidmeten Teil. Von dort übernahm er den gesamten Begriffsapparat, wobei er in der Krakauer Kapelle alle von Wittkower beschriebenen Merkmale des architektonischen Manierismus wiedererkannte, das heißt „den unlösbaren Konflikt“ (*insoluble conflict*) zwischen dem Arrangement einzelner Bauteile, die „Unstetigkeit der Bewegung“ (*unstable movement*), die Funktionsumkehrung (*inversion*) sowie strukturelle Funktionsänderungen (*permutation*).²⁰

Der unlösbare Konflikt hat Kalinowski zufolge nicht nur die formelle Struktur des königlichen Mausoleums, sondern auch dessen Ikonographie geprägt. Im Schlussteil seiner Abhandlung schrieb er: „Das Gegensatzprinzip, das wir in der architektonischen Komposition [...] erkannt haben, wiederholt sich auch in Gegensätzen zwischen ideellen Inhalten. Es sind nämlich Doppelinhalte: einerseits religiöse, andererseits weltliche.“²¹ Der Verfasser analysierte die Wahl der Heiligen und Propheten sowie die Inschriften am unteren Teil des Gebäudes und führte sie auf das vom König formulierte Inhaltsprogramm zurück. Darüber hinaus besprach er in Anlehnung an Wittkowers *Architectural Principles in the Age of Humanism* die sakrale Bedeutung des Zentralgrundrisses in der italienischen Architekturtheorie des 15. und 16. Jahrhunderts sowie die neuplatonische Kuppelsymbolik.²² Allerdings fand er dabei keinen Zusammenhang zwischen der grotesken, mythologischen Dekoration und christlichen Inhalten. So musste er zur Schlussfolgerung kommen, dass die im oberen Bauteil angebrachten Szenen mit Tritonen und Nereiden keine eschatologischen Inhalte mit sich bringen. Mehr noch: Er stellte fest, dass zwischen

dem See-Thiasos und anderen im Geflecht von grotesken Dekorationen verborgenen antikisierenden Darstellungen kein erkennbares Verhältnis besteht. In Anbetracht dessen deutete er die Ornamentik antiker Provenienz sowie die Figural Szenen *all'antica* als eine der weltlichen Sicht untergeordnete lose Motivsammlung, zu deren ausschließlichen Urheber er Berrecci erklärte. „Eine freudvolle, durch nichts getrübe“ Zone ornamentaler Motive und mythologischer Themen „ist anderen Zielen untergeordnet als Heiligenfiguren oder Medaillons mit Büsten der Gestalten aus dem Alten und Neuen Testament, und zwar den durchaus irdischen. Ihre Welt, auf die Überlieferung der antiken Kunst gegründet, verkündet die Macht der menschlichen Vorstellungskraft, die den drapierten Gestalten der Jesus-Bekenner heidnische Nacktheit und der erhabenen, in sich gekehrten Frömmigkeit Flatterhaftigkeit und Sinnlichkeit entgegenzusetzen vermag. [...] Als Urheber des ersteren dieser Programme dürfen wir wohl den König selbst ansehen, während das andere, weltliche mit Sicherheit das Werk Berreccis war. [...] Es scheint eine Selbstverständlichkeit, dass der italienische Künstler, der mit antiken und zeitgenössischen Arbeiten dieser Art in Berührung gekommen sein dürfte, auch im Stande war, ein solches Programm zu entwerfen.“²³

In seiner Antwort auf die in den 1990er Jahren durchgeführte Umfrage mit dem Titel *Meine Renaissance* erinnerte sich Kalinowski an jene Zeit: „Kurz nach 1949, als dank der unschätzbaren Tüchtigkeit von Zofia Ameisenowa Rudolf Wittkowers Buch *Architectural Principles in the Age of Humanism* wie ein Blitz aus heiterem Himmel in die leeren Regale der Jagiellonen-Bibliothek [zu Krakau – W. B.] fuhr, zerplatzte das Burckhardt'sche Heidentum der Renaissance wie eine Seifenblase: Es erwies sich ganz einfach als unwahr. Der Kreis und die Kugel, als die – neben dem Quadrat – vollkommensten geometrischen Formen, die schon in der Antike die Vollkommenheit des Alls symbolisierten, verliehen den auf einem Zentralgrundriss errichteten

²⁰ KALINOWSKI 1989, (wie Anm. 17), S. 438 f.; WITTKOWER, R.: *Michelangelo's Biblioteca Laurenziana*. In: *The Art Bulletin*, 16, 1934, S. 205-216.

²¹ KALINOWSKI 1989, (wie Anm. 17), S. 518.

²² Ibidem, S. 466-476; WITTKOWER, R.: *Architectural Principles in the Age of Humanism*. London 1949, S. 1-28.

²³ KALINOWSKI 1989, (wie Anm. 17), S. 510 f.

Renaissancebauten einen theistischen Sinn.“²⁴ Die Abhandlung über die Sigismundkapelle widersetzte sich nicht nur der von Burckhardt entworfenen Sicht der Renaissance, sondern v. a. derjenigen, die in den Augen des Gelehrten die offizielle Wissenschaft aufzwingt. Indem Kalinowski den christlichen Charakter des königlichen Mausoleums wiederherstellte, zertrümmerte er die Vorstellung von diesem Bauwerk als Inbegriff des ideologischen Fortschritts. In seine Interpretation der Kapelle führte er Bezüge auf den Neuplatonismus ein, eine philosophische Strömung, die Starzyński als „reaktionär“ eingestuft hatte. Er ordnete den Bau dem Manierismus zu, der aus der Renaissanceforschung im Hinblick auf seinen angeblich konservativen, antirealistischen und spiritualistischen Charakter verbannt war. Und schließlich machte er die innere Kohärenz des Bauwerks zunichte, indem er den unentfernbar Dualismus seiner von dem Stifter eingeführten christlichen Inhalte und der von Berrecci hinzugefügten heidnisch-ornamentalen deutlich hervorhob. In Kalinowskis Abhandlung wurde die Sigismundkapelle aus dem Kreis der stalinistischen Ideologie herausgerissen und der Kultur des lateinischen Europas zurückgegeben.

IV.

Das oben entworfene Bild kann den Eindruck entstehen lassen, dass im Polen der 1950er Jahre zwei Welten nebeneinander bestanden: die offizielle, von Menschen bevölkert, die sich vollkommen dem Regime ergeben hatten, und die inoffizielle, die sich diesem Regime widersetzte. Bis heute, wenn einer der jüngeren Forscher in einer wissenschaftlichen Konferenz die Hauptvertreter des damaligen Establishments angreift, stößt er sofort auf Widerstand. Man verteidigt sowohl Juliusz Starzyński als auch Ksawery Piwocki. Kunsthistoriker der älteren Generation erklären, dass ihre Haltung nur ein Deckmantel gewesen sei, der dem Schutz anderer diene. Sie weisen auch darauf hin, dass die Verschiebung der Renaissancegrenze auf die erste Hälfte des

15. Jahrhunderts die Möglichkeit schuf, ungestört Forschungen über das Spätmittelalter zu führen, und die Parteimitgliedschaft erlaubte etwa Starzyński als Direktor des Staatlichen Kunstinstitutes, einige der Regierung unliebsame Personen einzustellen. Wie sind also damals entstandene Texte zu lesen?

Man sollte hier einen dritten Weg zwischen zwei Sackgassen finden: von denen eine dazu neigt, alle Abhandlungen über die Fortschrittlichkeit der Renaissance ernst zu nehmen, wie dies nun die jüngeren Wissenschaftler tun; die andere jedoch den Willen der älteren darstellt, die ideologische Betäubung einer bedeutenden Gruppe von Kunsthistorikern mit dem unanfechtbaren Argument zu leugnen, „wer jene Zeit nicht miterlebt hat, vermag davon nichts zu sagen“. Seltsamerweise sprechen die Vertreter beider Lager über Zeiten, in denen keiner von ihnen gelebt hat. Ich schlage daher vor, die stalinistische Ideologie als Diskurs im Sinne von Michel Foucaults *Die Ordnung des Diskurses* zu deuten. Der Diskurs ist dort durch vier Verfahren bestimmt: Ausschließen, Selektieren, Organisieren, Kanalisieren. Der Diskurs entscheidet über wahr und falsch, und darüber, wer an ihm teilnehmen darf und wer nicht, was erlaubt ist und was verboten. Er wird durch bestimmte Rituale bestimmt und schafft „Diskursgesellschaften“, die für die Disziplin unter den Teilnehmern verantwortlich sind.²⁵

Das Diskurs-Konzept scheint mir schon deshalb kognitiv fruchtbar, weil es – paradoxerweise – die Einteilung in In- und Outsider relativiert. Der Diskurs ist immer eingeschränkt, dies bewirkt, dass jeder an mehreren Diskursen beteiligt sein kann. Vorstellbar ist es also, dass jemand während einer Parteiversammlung eine Rede in der ideologischen Neusprache hält und am Abend zu Hause genüsslich anspruchsvolle „revisionistische“ Literatur liest. Man kann mit dem Diskurs auch spielen, das heißt zynisch oder pragmatisch an einer „Diskursgesellschaft“ beteiligt sein, um z. B. andere zu beschützen oder die eigene Karriere zu sichern.

Der stalinistische Diskurs war aber ein besonderer. Zum einen hatte er einen ideologischen Cha-

²⁴ KALINOWSKI, L.: Jeszcze do odkrycia [Noch zum Entdecken]. In: *Znak*, 504, 1997, S. 116-119, hier S. 117. Zur Kunsthistorikerin Zofia Ameisenowa siehe: KUNIŃSKA, M.: In Searching for the Jewish Identity: Zofia Ameisenowa and the Research over Jewish Iconography and its Place in

Polish Art History Discourse. In: MALINOWSKI, J. (Hrsg.): *Art in Jewish Society* [im Druck].

²⁵ FOUCAULT, M.: *Die Ordnung des Diskurses*. Frankfurt/Main 1993.

rakter, denn er war durch ein System der politischen Herrschaft aufgezwungen.²⁶ Deshalb erhob er den Anspruch, der einzige zu sein, und wollte alle Gebiete des menschlichen Lebens erfassen, indem er sich dazu auch Zwangsmaßnahmen zunutze machte wie Geheimpolizei, Strafprozesse, Gefängnisse und Arbeitslager. Zum anderen nahm der stalinistische Diskurs, indem er ein Monopol anstrebte, eigene ontologische Züge an. In ihrer Beschreibung dieser Ontologie berief sich Jadwiga Staniszkis auf gewisse Kategorien Hegels. Dem Kommunismus lag eine vorausgesetzte Wirklichkeit zugrunde, das heißt eine Ideologie. Ein Versuch, diese an der real existierenden Wirklichkeit, also an direkt Gegebenes anzuwenden, lässt zwei Aspekte der Wirklichkeitsanschauung entstehen: Schein und Realität.²⁷ Einerseits projiziert die Ideologie auf die Wirklichkeit ihre Kategorien, die gewöhnlich mit dem tatsächlichen Sachverhalt kaum übereinstimmen, wodurch eben der Schein zutage tritt. Andererseits sprengt jener tatsächliche Sachverhalt den Ideologierahmen dermaßen, dass man oft in die Not gerät, in der Theorie nicht vorge-sehene Probleme *ad hoc* zu lösen. So kommt die Realität zu Wort. Im Kommunismus hatte alles, womit man in Berührung kam, einen solchen Doppelstatus: Es vereinte in sich Schein und Sein, ideologische Prinzipien und praktische Lösungen, die nur lose mit der Ideologie verknüpft waren.

Aus dieser Perspektive erscheinen ideologisierte Texte aus den 1950er Jahren höchst uneindeutig. Man kann sie als eine Art Spiel mit dem offiziellen Diskurs ansehen. Bochnak etwa, der sich keineswegs mit dem Marxismus identifizierte, „verzierte“ seine Schrift über die Sigismundkapelle mit Einschüben über den fortschrittlichen und laizistischen Charakter der Renaissance – wahrscheinlich nur deshalb, um die Herausgabe des Buches überhaupt durchzusetzen. Er hat aber dabei die Grenzen der damaligen auch im

Westen stereotypen Sicht der Renaissance als Epoche der Geburt des von der Macht der Religion und Kirche befreiten menschlichen Individuums nicht überschritten – einer Sicht, die Jacob Burckhardt in entscheidender Weise gestaltet hat.²⁸ Die Ansichten Kępińskis – eines Vorkriegskommunisten – über den Realismus der Kunst des 15. Jahrhunderts änderten sich bis zu seinem Lebensende nicht. Allerdings war mit dem Ende des Stalinismus die „fortschrittliche“ Phraseologie aus seinen Texten verschwunden.²⁹ Jenes Spiel führte man möglicherweise auch, um einen möglichst großen Freiraum für Forschungen zu gewinnen (durch die Verschiebung der Renaissancegrenze in das 15. Jahrhundert hinein) oder um bestimmte Werkensembles wie den Marienaltar oder die Sigismundkapelle, die trotz ihres evident religiösen Charakters als nationales „Kulturerbe“³⁰ betrachtet wurden und unter staatlichem Denkmalschutz standen, zu schützen. Denn im Rückblick auf bilderstürmerische Aktionen während der bolschewistischen Revolution 1917 musste man durchaus die Gefahr für real halten, dass nicht nur die Forschungsthematik stark eingeschränkt, sondern auch Denkmäler des „reaktionären“ oder „feudalen“ Erbes wenn nicht zerstört, so doch der konservatorischen Betreuung beraubt werden würden.³¹ In Veröffentlichungen der Gelehrten, die sich für den Aufbau des neuen Systems engagierten, lassen sich auch die Folgen des Zusammenstoßes jener vorausgesetzten Wirklichkeit mit dem tatsächlichen Sachverhalt beobachten. Sie offenbarten sich dort, wo die Ideologie, außerstande die Kunst zu deuten, einen Schein erzeugte (die Renaissance als bürgerliche, heimische, realistische, laizistische Kunst) und dennoch angesichts des zu deutenden Materials Bauten, Bilder und Skulpturen in Kauf nehmen musste, die für einen König hergestellt wurden und den Status von liturgischen Gegenständen

²⁶ PURVIS, T. – HUNT, A.: Discourse, Ideology, Discourse, Ideology, Discourse, Ideology ... In: *The British Journal of Sociology*, 44, 1993, Nr. 3, S. 473-499, hier S. 497.

²⁷ STANISZKIS, J.: *Ontologia socjalizmu* [Die Ontologie des Sozialismus]. Warszawa 1989, S. 7-11.

²⁸ KALINOWSKI 1997, (wie Anm. 24), S. 116.

²⁹ LABUDA, A. S.: Zdzisław Kępiński w badaniach nad sztuką

dawną (realizm, artysta ..., stalinowski marksizm) [Zdzisław Kępiński in der Forschung zur älteren Kunst (Realismus, Künstler ..., stalinistischer Marxismus)]. In: HAAKE, M. (Hrsg.): *Oko i myśl. O Zdzisławie Kępińskim* [Auge und Gedanke. Über Zdzisław Kępiński]. Poznań 2012, S. 29-44, hier 2936.

³⁰ Zur „Erbe-theorie“ siehe RÖHRL 2014, (wie Anm. 5), S. 97.

³¹ BAKOŚ, J.: *Intelektual & Pamiątka* [Der Intellektuelle und das Denkmal]. Bratislava 2004, S. 216-218.

besaßen. Unter diesen Umständen schuf sie zusätzliche Deutungen, wie etwa die Idee einer politischen Allianz der bürgerlichen Klasse mit dem Thron, der angeblich bestrebt war, den Einfluss des Großadels einzuschränken. Und schließlich die angewandte Methodologie: Obwohl sie mit marxistischen Floskeln operierte, war sie im Grunde eine Fortsetzung der *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*, die man sich in Polen schon in der Zwischenkriegszeit angeeignet hatte. Als etwa Kępiński schrieb, dass „sich der neue Inhalt immer eine neue Form suchen wird“, ³² wiederholte er nur die These Max Dvořáks, jede neue Weltanschauung bestimme die Kunst nach eigenen Wertmaßstäben, was auch Stiländerungen nach sich ziehe. ³³ Dem Wiener Gelehrten zufolge berührte sich beispielsweise die Geschichte der frühchristlichen Kunst „mit der Umbildung, die sich in der spätantiken Kunst vollzogen hat, fällt jedoch nicht mit ihr zusammen [...]. Den Berührungspunkten steht die größte Selbständigkeit gegenüber, die der ältesten christlichen Kunst einen revolutionären Charakter verleiht und sie als eine zielbewusste Verneinung der klassischen erscheinen lässt.“ ³⁴

So lässt sich die wissenschaftliche Produktion der ersten Hälfte der 1950er Jahre nicht ganz eindeutig interpretieren. Sie ist nämlich in ein kaum entwirrbares Geflecht ontologischer und epistemologischer Bedingtheiten verstrickt, die zweierlei Ursprung haben: einerseits in der Bereitschaft – verschiedenen Grades und Charakters – zur Teilnahme am offiziellen Diskurs, andererseits aber in der Spannung zwischen Ideologie und Realität, zwischen Schein und Sein.

Vor diesem Hintergrund ist Kalinowskis Schrift als Versuch zu verstehen, den offiziellen Diskurs zu entschärfen durch die Transparenz des Diskurses der „reinen Wissenschaft“ – einer Kategorie, die

in Deutschland nach dem Zweiten Weltkrieg zur Distanzierung von der ideologisierten Forschung im Nationalsozialismus diente. ³⁵ Der Verfasser machte sich von dem Parteidoktrinarismus frei, indem er in der Form und Ikonographie der Sigismundkapelle keine „ideologischen“ Inhalte wahrnahm. Diese „Inhalte“ bezeichnete er vielmehr als „ideell“ und versuchte ihnen wie in der Renaissanceforschung in Westeuropa und in den USA einen universellen Sinn zu verleihen. Während eine geographisch-weltanschauliche Unterscheidung zwischen dem reaktionären kapitalistischen Imperialismus und dem fortschrittlichen Sozialismus der Ausgangspunkt von Abhandlungen offizieller Gelehrter war, suchte Kalinowski seinen Standort in der traditionellen Pax Romana, die sich als lateinisch und christlich beschreiben lässt, aber auch an die Kultur der heidnischen Antike anknüpfte. Trotz der tatsächlich bestehenden politischen Trennung betrachtete er den Eisernen Vorhang als gleichsam gar nicht existent. In westlichen Gelehrten sah er keine gefährlichen, bürgerlichen Gegner, die subjektivistisch reaktionäre Phänomene herausuchten, um ihre eigene Rückschrittlichkeit zu begründen, sondern Meister und Partner in der Erforschung des gemeinsamen Kultur-gutes. Seine Studie schreibt sich nicht nur in den für die 1950er Jahre charakteristischen Trend ein, der sich tatsächlich bereits in den 1930er Jahren herauszubilden begann, umfangreiche Monographien einzelner Kunstdenkmäler zu veröffentlichen, ³⁶ sondern auch in den humanistischen Diskurs der Wissenschaft der Nachkriegszeit. Denn Humanist ist Erwin Panofsky zufolge derjenige, der gefährliche Autoritäten verwirft und gleichzeitig an eine universelle Menschenwürde glaubt, wobei er allerdings auch dem Menschen gesetzte Grenzen akzeptiert, das eine Haltung von Toleranz und Verantwortungsgefühl hervorbringt. ³⁷

³² KĘPIŃSKI 1953, (wie Anm. 8), S. 240.

³³ AURENHAMMER, H.: Max Dvořák (1874–1921). In: PFISTERER, U. (Hrsg.): *Klassiker der Kunstgeschichte*. Bd. 1: *Von Winckelmann bis Warburg*. München 2007, S. 214–226, hier S. 220.

³⁴ DVOŘÁK, M.: Katakombenmalereien. Die Anfänge der christlichen Kunst. In: DVOŘÁK, M.: *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte. Studien zur abendländischen Kunstentwicklung*. München ²1928, S. 3–40, hier S. 31.

³⁵ FUHRMEISTER, C.: *Reine Wissenschaft: Art History in Germany and the Notion of ‚Pure Science‘ and ‚Objective Scholarship‘, 1920–1950*. In: FRANK, M. B. – ADLER, D. (Hrsg.): *German Art History and Scientific Thought: Beyond Formalism*. Farnham-Burlington 2012, S. 161–177, hier S. 163 f.

³⁶ BELTING, H.: *Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach zehn Jahren*. München 2002, S. 161; BETTHAUSEN, P.: Erklärung oder Deutung. Deutsche Kunstwissenschaft um 1900. In: OLBRICH, H. (Hrsg.): *Révolution et évolution de l'histoire de l'art de Warburg à nos jours*. Strasbourg 1992, S. 103–109, hier S. 107.

Ein Forscher, der Humanist ist, unterwirft sich keiner Ideologie und gibt sich nie dem Hirngespinnst hin, eine politische Partei könnte einmal eine endgültige Wahrheit und ein Zaubermittel gegen alles Böse entdecken, sondern arbeitet *sine ira et studio*.

Panofsky unterschied auch zwischen der *humanitas* und der *barbaritas*.³⁸ Nach dem Zweiten Weltkrieg erweckte der Wille, die durch den Nationalsozialismus mit Füßen getretenen und wieder durch den Kommunismus gefährdeten Werte in Schutz zu nehmen, ein neues Interesse der Forscher an der Renaissance, der klassischen Tradition und dem Mittelalter als Grundpfeiler der europäischen Kultur, die man untersuchen und der Nachwelt bewahren sollte.³⁹ Das Ziel dieses humanistischen Diskurses war dabei auch eine größtmögliche Transparenz von politischen Haltungen: der Versuch, wissenschaftliche Forschungen vor Eingriffen jeglichen Regimes – etwa des McCarthyismus – zu schützen und auch seine eigenen weltanschauliche Überzeugungen aus dem Diskurs fernzuhalten.

V.

Aby Warburg kam nie nach Krakau. Nach dem Zweiten Weltkrieg verschwand die polnische Kunst,

die neue wie die alte, zudem der Großteil der Kunst in den Ländern des kommunistischen Blocks aus dem Bewusstsein der westlichen Kunsthistoriker. Die Sigismundkapelle hörte auf, „die Perle der Renaissance diesseits der Alpen“ zu sein, denn sie fand in Publikationen, die nun in Westeuropa und den USA erschienen, keine Erwähnung mehr. Während Forscher von dem Rang Lech Kalinowskis oder Jan Białostockis hartnäckig das Bestehen des Eisernen Vorhangs ignorierten, war eine entsprechende Haltung auf dessen anderer Seite eher selten. Der Eiserner Vorhang war wie ein venezianischer Spiegel: Von Polen aus war er durchsichtig, wenn auch oft physisch schwer zu überqueren. Dabei musste man auch die Folgen fehlender persönlicher Akzeptanz für das herrschende Regime in Rechnung stellen. Doch vom Westen aus war der Eiserner Vorhang praktisch fast undurchlässig. Wenn es also zur Zeit des Kalten Krieges – wie dies Hans Belting formuliert hat – „zwei Stimmen der Kunstgeschichte“ gab,⁴⁰ so war doch deren Verhältnis, aus der polnischen Perspektive gesehen, eines von seltsamer Natur: Während nämlich die westliche Stimme sich von der polnischen getrennt hielt, sah sich die polnische hartnäckig als ein untrennbarer Teil der westlichen an.

³⁷ PANOFSKY, E.: Kunstgeschichte als geisteswissenschaftliche Disziplin. In: PANOFSKY, E.: *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst*. Köln 1978, S. 7-35, hier S. 8 f.

³⁸ *Ibidem*, S. 8.

³⁹ SAUERLÄNDER, W.: „Barbari ad portas“. Panofsky in den fünfziger Jahren. In: REUDENBACH, B. (Hrsg.): *Erwin Pa-*

nofsky. Beiträge des Symposions Hamburg 1992. Berlin 1994, S. 123-137.

⁴⁰ BELTING 2002, (wie Anm. 36), S. 60 ff; PIOTROWSKI, P.: On „Two Voices of Art History“. In: BERNHARDT, K. – PIOTROWSKI, P. (Hrsg.): *Grenzen überwindend*. Festschrift für Adam S. Labuda zum 60. Geburtstag. Berlin 2006, S. 42-56, hier S. 42 f.

Žigmundova kaplnka v Krakove – alebo výskum renesancie medzi vedeckým diskurzom stalinského obdobia a benátskym zrkadlom železnej opony

Resumé

Žigmundova kaplnka, stavba z dielne Bartolomea Berrecciho z rokov 1515–1533, zaujíma v dejinách poľského umenia nanajvýš významné miesto. V stalinistickom ponímaní predstavovala Žigmundova kaplnka uniformné dielo. Z analýz bolo odstránené všetko, čo príliš naliehavo pripomínalo dekoratívne prvky (predovšetkým postavy svätcov), alebo aspoň bola potlačená ich kresťanská výpoveď. Takto interpretovaná kaplnka sa mohla stať vyjadrením realizmu vyrasteného z pokrokového sociálno-ekonomického vývoja a tým „domácim“ produktom ako aj humanistickým krédom na vitalistický hedonizmus, bez stredovekej askézy a religiozity. Práca Lecha Kalinowského *Umelecké a ideové obsahy Žigmundovej kaplnky* sa vzoprela týmto požiadavkám, ktoré boli vede vnucované počas stalinského obdobia. Tým, že Kalinowski znovu obnovil kresťanský charakter kráľovského mauzólea, rozbil predstavu o tomto diele ako o stelesnení ideologického pokroku. Stavbu priradil k manierizmu, ktorý bol vzhľadom na svoj údajný konzervatívny, antirealistický a spiritualistický charakter z renesančného výskumu vylúčený. V Kalinowského rozprave bola Žigmundova kaplnka vytrhnutá z kruhu stalinskej ideológie a navrátená kultúre latinskej Európy.

Navrhujem vykladať stalinistickú ideológiu ako diskurz v zmysle *Poriadku diskurzu* Michela Foucaulta. Stalinistický diskurz bol ale osobitý. Po prvé mal ideologický charakter, pretože bol nanútený systémom politickej vlády. Preto si nárokoval byť jediným a chcel obsiahnuť všetky oblasti ľudského života. Po druhé, tým že sa usiloval o monopol, osvojil si vlastné ontologické črty. V opise tejto ontológie sa Jadwiga Staniszkis odvolala na určité Hegelove kategórie. Základom komunizmu bola predpokladaná skutočnosť, to zn. ideológia. Pokus uplatniť ju na reálne existujúcu skutočnosť, to jest na priamo dané, necháva vyvstať dva aspekty pohľadu na skutočnosť: zdanie a realitu. Na jednej strane premieta ideológia na skutočnosť svoje kategórie,

ktoré sa zvyčajne so skutočným stavom vecí takmer vôbec nezhodujú, čím sa práve realizuje zdanie. Na druhej strane, onen skutočný stav vecí triešti ideologický rámec do tej miery, že sa často ocitá v núdzi, (vy)riešiť v teórii nepredpokladané problémy *ad hoc*. Tak prichádza k slovu realita. V komunizme malo všetko, s čím sa prišlo do styku, takýto dvojitý status: spájalo v sebe zdanie a bytie, ideologické princípy a praktické riešenia, ktoré boli s tými prvými spojené len voľne. Z tejto perspektívy sa javia ideologizované texty z päťdesiatych rokov nanajvýš nejednoznačne. Možno ich považovať za akýsi druh hry s oficiálnym diskurzom.

V publikáciách vedcov, ktorí boli zaangažovaní na výstavbe nového systému, možno pozorovať aj dôsledky vzájomného stretu onej predpokladanej skutočnosti so skutočným stavom vecí, a síce tam, kde ideológia, neschopná vyložiť umenie, vytvorila zdanie (renesancia ako občianske, domáce, realistické, laické umenie), a predsa tvárou v tvár materiálu, ktorý mal byť vysvetlený, sa musela zmieriť so stavbami, obrazmi a sochami, ktoré boli vytvorené pre kráľa a mali status liturgických predmetov. Za týchto okolností vytvorila dodatočné výklady (ako napríklad myšlienku politickej aliancie buržoáznej triedy s trónom, ktorý sa údajne usiloval obmedziť vplyv vysokej šľachty).

Vzhľadom k tomu je treba Kalinowského spis chápať ako pokus o formovanie oficiálneho diskurzu transparentnejšie v zmysle „čistej vedy“. Pokým geograficko-svetonázorový rozdiel medzi reakcionárskym kapitalistickým imperializmom a pokrokovým socializmom bol východiskom pojednání oficiálnych vedcov, Kalinowski hľadal svoje miesto v tradičnom *Pax Romana*, ktorý bolo možné opísať ako latinský a kresťanský, ale nadväzoval aj na kultúru pohanskej antiky. Napriek skutočne jestvujúcemu politickému rozdeleniu považoval železnú oponu za takmer neexistujúcu. V západných vedcoch nevidel nebezpečných, buržoáznych protivníkov,

ktorí vyhledávali subjektivisticky reakcionárske fenomény aby odôvodnili svoje vlastné spiatočníctvo, ale majstrov a partnerov v bádání spoločného kultúrneho vlastníctva.

Pokiaľ vedci rangu Lecha Kalinowského alebo Jana Białostockého tvrdošijne ignorovali existenciu železnej opony, bol podobný postoj na jej druhej strane skôr zriedkavý. Železná opona bola benátskym zrkadlom: smerom z Poľska bola priehľadná, aj keď

fyzicky často ťažko prekročiteľná. Ale zo západu bola železná opona prakticky takmer nepriepustná. Keď teda v čase studenej vojny jestvovali „dva hlasy dejín umenia“, mal ich vzájomný vzťah predsa len – z poľskej perspektívy – zvláštnu povahu: pokým sa totiž západný hlas od toho poľského izoloval, považoval sa poľský neústupne za neoddeliteľnú súčasť toho západného.

Die Renaissance in Ungarn und Italien aus marxistischer und nationaler Perspektive. Beobachtungen zur Situation in Ungarn vor und nach 1945

Robert BORN

Im Jahre 1977 kehrte Arnold Hauser (1892-1978) aus seinem annähernd fünf Jahrzehnte währenden Exil nach Budapest zurück. Etwa zeitgleich erschienen Übersetzungen seines bekanntesten Werkes, der *Social History of Art* in Ungarn, Polen, Jugoslawien, der DDR, in der ČSSR und auf Kuba.¹ Die Studie galt bereits zu jenem Zeitpunkt auf der westlichen Seite des Eisernen Vorhangs als ein Klassiker der mit sozialgeschichtlichen Fragestellungen befassten Kunstgeschichte. Vergleichbare Rezeptionsmuster zeigen sich auch im Falle von Frederick (Frigyés) Antals (1887-1954) Buch *Florentine Painting and its Social Background*.² Antal beabsichtigte, mit diesem Werk die konventionelle, formalistische Definition von Stil durch ein erweitertes Konzept zu ersetzen, bei dem Form und Inhalt des Kunstwerkes als eine Einheit wahrgenommen wurden. Den Stilpluralismus der florentinischen Frührenaissance deutete er in diesem Sinne als Reflex der herrschenden sozialökonomischen Konstellationen. Trotz der anfänglichen Kritik an dem von ihm vorgebrachten Erklärungsmodell

wurde die Monographie durch eine Vielzahl von Übersetzungen und Neuauflagen verbreitet.³

Sowohl Antal als auch Hauser wurden durch das gleiche Budapester intellektuelle Umfeld insbesondere den Treffen des 1915 gegründeten Sonntagskreises geprägt. An den von dem Philosoph Georg (György) Lukács (1885-1971) gemeinsam mit dem Dichter und späteren Filmtheoretiker Béla Balázs (1884-1949) ins Leben gerufenen Diskussionsrunden beteiligten sich weitere Kunsthistoriker wie Johannes Wilde (1888-1954), Charles de Tolnay (Karl von Tolnai) (1899-1981) und Lajos Fülep (1885-1970) sowie der Soziologe Karl Mannheim (1893-1947). Im Unterschied zu vergleichbaren Zirkeln in Deutschland war der ästhetische Diskurs der Budapester Gruppe eng an die sich als Disziplin formierende Soziologie gekoppelt. Über Antal, Wilde und Tolnay entwickelte sich zudem ein Austausch mit der Wiener Schule der Kunstgeschichte und hier insbesondere mit dem Lehrstuhl von Max Dvořák (1874-1921).⁴ Nach ihrer Flucht aus Budapest 1919 prägten die

¹ HAUSER, A.: *The Social History of Art*. London 1951. Die Studie wurde bisher in 17 Sprachen übersetzt.

² ANTAL, F.: *Florentine Painting and its Social Background. The Bourgeois Republic before Cosimo de' Medici's Advent to Power. XIV and early XV Centuries*. London 1947.

³ Vgl. WESSELY, A.: Die Aufhebung des Stilbegriffs: Frederick Antals Rekonstruktion künstlerischer Entwicklungen auf marxistischer Grundlage. In: *Kritische Berichte* 4, 1976, Nr. 2-3, S. 16-34.

⁴ BORN, R.: Budapest und die Entwicklung des Sozialgeschichtlichen Ansatzes in der Kunstgeschichte. In: HÜCHTKER, D. – KLIEMS, A. (Hrsg.): *Überbringen, Überformen, Überblenden. Theorietransfer im 20. Jahrhundert*. Köln-Weimar-Wien 2011, S. 93-123, hier S. 94-96; STIRTON, P.: The Vienna School in Hungary: Antal, Wilde and Fülep. In: *Journal of Art Historiography*, 8, 2013. <https://arthistoriography.files.wordpress.com/2013/06/stirton.pdf> (letzter Zugriff: 25.10.2015).

oben genannten Sonntagskreis-Teilnehmer an ihren jeweiligen Exilorten die Forschung zur Renaissance und zum Manierismus wie auch die Entwicklung der ikonologischen Methode. Retrospektiv können die Impulse, die aus dem Budapester Umfeld ausgingen, durchaus mit denjenigen der aus Deutschland und Österreich nach 1933 bzw. 1938 in die USA bzw. nach England emigrierten Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker verglichen werden.⁵ In einer Vielzahl von Fällen zeigen sich wechselseitige Beeinflussungen zwischen den Sonntagskreis-Mitgliedern und anderen Emigrantinnen und Emigranten.⁶ So inspirierten Antal und Hauser als prominente Vertreter des „Hungaro-Marxismus“, wie Peter Burke die Budapester Intellektuellen bezeichnete, die geistige und künstlerische Landschaft Englands zwischen den 1940er und den 1960er Jahren.⁷

Die Bezugnahme auf sozialgeschichtliche Faktoren erfolgte in Abgrenzung zum Formalismus, der sowohl in der Kunstgeschichtsschreibung wie auch innerhalb des Museumswesens während des Kalten Krieges in Europa und Amerika dominierte.⁸ In der BRD erfolgte die Rezeption durch Initiativen wie den 1968 gegründeten *Ulmer Verein*, die sich um eine Aufarbeitung der ideologischen Instrumentalisierung der Disziplin zwischen 1933 und 1945 bemühten.⁹ Annähernd zeitgleich entstand in Frankreich die Gruppe *Histoire et Critique des Arts*. Zu deren Gründungsmitgliedern zählte u.a. Nicos Hadjinicolaou (*1938), der 1973 einen ersten Versuch unternahm, eine marxistische Theorie der Kunstgeschichte zu formulieren.¹⁰ Auf der Basis von Antals Betrachtung des Stils

als Totalität entwickelte Hadjinicolaou die Theorie vom Stil als „visuelle Ideologie“ (*idéologie imagée*).¹¹

Im Gegensatz zur Wertschätzung innerhalb der politisch links orientierten Kunstgeschichte in Westeuropa und den USA erfuhren die Schriften von Hauser und Antal in ihrer Heimat wie auch im übrigen Ostblock zunächst nur wenig Beachtung. Dies, obwohl bereits 1954 eine tschechische Übersetzung von Antals Buch zur Florentiner Malerei veröffentlicht wurde und die erste deutschsprachige Ausgabe 1958 im Ost-Berliner Henschel Verlag erschienen war.¹²

Im Rahmen der nachfolgenden Erörterung der Diskurse zur Kunst und Kultur der Renaissance in Ungarn bzw. der ungarischen Forschungen zur italienischen Kunst dieser Epoche soll auch die verspätete Rezeption der Werke von Antal und Hauser thematisiert werden. Zunächst gilt es aber, die einzelnen Stufen in der Entwicklung des sozialgeschichtlichen Ansatzes wie auch die parallel dazu in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts in Ungarn entstandenen Studien zur Renaissance vorzustellen. Diese *longue durée*-Betrachtung erscheint notwendig, um die Kontinuitätslinien bzw. die Perspektivwechsel innerhalb der Forschungen zur Renaissance zu verdeutlichen.

Frühe Stufen einer sozialgeschichtlichen Forschung zur Kunst der Renaissance vor 1920

Die Renaissance und vor allem die Figur des Matthias Corvinus bildeten seit den Anfängen der natio-

⁵ MAROSI, E.: Utószó. Programok a magyar művészettörténet-írás számára [Nachwort. Programme der ungarischen Kunstgeschichtsschreibung]. In: DERS. (Hrsg.): *A magyar művészettörténet-írás programjai Válogatás két évszázad írásából*. Budapest 1999, S. 322-386, hier S. 351.

⁶ Vgl. BORN 2011, (wie Anm. 4), S. 109-122.

⁷ BURKE, P.: The Central European Moment in British Cultural Studies. In: GRABES, H. (Hrsg.): *Literary History – Cultural History: Force Fields and Tensions*. Tübingen 2001, S. 279-288, hier S. 281.

⁸ POLLOCK, G.: Thinking sociologically: Thinking aesthetically. Between convergence and difference with some historical reflections on sociology and art history. In: *History of the Human Sciences*, 20, 2007, Nr. 2, S. 141-175, hier S. 155-162.

⁹ WERCKMEISTER, O. K.: *Radical Art History*. In: *Art Journal*, 42, 1982, Nr. 4, S. 284-291, hier S. 284-286; BAKOŠ, J.: *Discourses and strategies. The role of the Vienna School in shaping Central European approaches to art history & related discourses*. Frankfurt am Main 2013 (Series of Slovak Academy of Sciences 5), S. 82-88.

¹⁰ Vgl. dazu WERCKMEISTER 1982, (wie Anm. 9), S. 284.

¹¹ HADJINICOLAOU, N.: *Histoire de l'art et lutte de classes*. Paris 1973 (Série Sociologie).

¹² Vgl. hierzu: BARTLOVÁ, M.: Czech Art History and Marxism. In: *Journal of Art Historiography*, 7, 2012, S. 7. <https://arthistoriography.files.wordpress.com/2013/06/bartlovc3a1.pdf> (letzter Zugriff: 25.10. 2015).

nalen Emanzipation im ausgehenden 18. Jahrhundert wichtige ungarische *Lieux de Mémoire*.¹³ Dementsprechend stellte die Beschäftigung mit der künstlerischen und literarischen Produktion der Renaissance durchgehend einen bedeutenden Forschungsschwerpunkt dar.¹⁴ Neben der Fokussierung auf das eigene Kunsterbe spielte auch der Blick auf die Entwicklungen in Süd- und Westeuropa eine wichtige Rolle. Für die Zeit um 1900 wird dies durch die Studien von László Éber (1871-1935) zu Donatello, József Wollanka (1874-1946) zu Raffael sowie von Simon Meller (1875-1949) zu Michelangelo veranschaulicht.¹⁵ Ebenso stand 1906 Leonardo da Vinci im Fokus der Arbeit von József Diner-Dénes (1857-1937). Hierbei handelt es sich um eines der frühesten, jedoch außerhalb Ungarns kaum bekannten Beispiele einer marxistisch inspirierten Kunstgeschichte. Darin werden der wirtschaftliche Aufschwung und vor allem die Entwicklung des Bankenwesens in Florenz als Katalysatoren der Ausbildung eines Individualismus sowie der Etablierung eines Sinnes für das Reale vorgestellt, welche die Hintergrundfolie für Leonardos künstlerische Entwicklung darstellten.¹⁶ Der von dem Sozialdemokraten Diner-Dénes vertretende materia-

listische Zugang fand weitere Unterstützer. Ebenfalls 1906 erörterten József Pogány (1886-1938), Ernő Czóbel (1886-1953) und Imre Veér (1889-1959) die Perspektiven einer sozialistischen Kunstgeschichtsschreibung.¹⁷ Diese Positionen waren den Mitgliedern des Sonntagskreises sicherlich bekannt, vor allem da Diner-Dénes zu den prominentesten Kritikern des Impressionismus zählte. An der Auseinandersetzung mit dieser künstlerischen Strömung, die in Ungarn eng mit einer radikalen gesellschaftlichen Kritik verzahnt war, beteiligten sich um 1910 neben Lukács auch Leó Popper (1886-1911) und Lajos Fülep, denen das Interesse an einer normativen Ästhetik gemeinsam war.¹⁸

Eine entscheidende Zäsur für das Wirken des Sonntagskreises markierte die Ausrufung der Räterepublik im März 1919.¹⁹ Nach Lukács' Ernennung zum stellvertretenden Volkskommissar für Unterrichtswesen (mit Balázs als Mitarbeiter) übernahmen Antal und Wilde leitende Positionen im Direktorium für Kunst und wirkten an der Verstaatlichung der privaten Kunstsammlungen sowie an der Konzeption der Ausstellung der zusammengetragenen Objekte mit.²⁰ Die Budapester Schau wurde von den Zeitgenossen

¹³ MAROSI, E.: Risorgimento e Rinascimento in Ungheria. In: FARBAKY, P. – WALDMAN, L. A. (Hrsg.): *Italy & Hungary. Humanism and Art in the Early Renaissance*. Milan 2011, S. 5-42; FAZEKAS, T.: Matthias Corvinus – tradierte und vergessene Züge eines legendären Herrschers in Ungarn. In: LAUER, R. (Hrsg.): *Erinnerungskultur in Südosteuropa*. Berlin [u.a.] 2011 (Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen, NF 12), S. 119-147.

¹⁴ KLANICZAY, T.: A magyar reneszánszkutatás [Die ungarische Renaissanceforschung]. In: DERS.: *Pallas magyar ivadéka*. Budapest 1985, S. 246-260; MAROSI, E.: Mátyás király és kora a magyar művészettörténeti iradalomban [König Matthias und seine Zeit in der ungarischen kunsthistorischen Literatur]. In: *Korunk* 3 F., 1, 1990, S. 434-444; MIKÓ, Á.: Reneszánsz, magyar reneszánsz, magyarországi reneszánsz. Részletek egy stíluskorszak kutatásának történetéből [Renaissance, ungarische Renaissance, ungarländische Renaissance. Details zur Geschichte der Erforschung eines Epochenstils]. In: DERS. – VERŐ, M. (Hrsg.): *Mátyás király öröksége. Késő reneszánsz művészet Magyarországon (16–17. század)*, II. Tanulmányok. Budapest 2008, S. 115-146.

¹⁵ Zu den Veröffentlichungen von 1903, 1906, 1907 NAGY, E.: *Modern művészet, szociális művészet. Adalékok a marxista esztétikai gondolkodás és kritika magyarországi kezdeteiből*. [Moderne Kunst

soziale Kunst. Beiträge zur Entstehung der marxistischen Ästhetik und Kritik in Ungarn. Budapest 1977 (Elvek és utak), S. 121-123.

¹⁶ DINER-DÉNES, J.: *Leonardo da Vinci és a Renaissance kialakulása* [Leonardo da Vinci und die Entwicklung der Renaissance]. Budapest 1906 (Művészeti könyvtár), S. 24-27 und S. 57. Vgl. dazu auch: NAGY, (wie Anm. 15), S. 79-123.

¹⁷ POGÁNY, J. – CZÓBEL, E. – VEÉR, I.: Magyar művészettörténetírás. Jegyzetek a materialisztikus művészettörténethez [Ungarische Kunstgeschichtsschreibung. Erläuterungen zur materialistischen Kunstgeschichte]. In: *A Munka szemléje* 1906, Nr. 15, S. 13 und Nr. 18, S. 23. Vgl. auch: NAGY 1977, (wie Anm. 15), S. 123f.

¹⁸ Vgl. BORN 2011, (wie Anm. 4), S. 100-103.

¹⁹ HANAK, T.: Die Entwicklung der marxistischen Philosophie. Basel [u.a.] 1976, S. 5-8.

²⁰ GERELYES, E.: A magyar múzeumügy a két forradalom időszakában (1918-1919). Tanulmány és dokumentumkötet. [Das ungarische Museumswesen während der beiden Revolutionen, 1918 -1919. Studie und Dokumentenband]. Budapest 1967, S. 12-17 und S. 36-41.

mit der Eröffnung des Louvre während der Französischen Revolution verglichen. Nach 1948 wertete man diese Veranstaltung als einen ersten Schritt in Richtung einer marxistischen Museologie.²¹

Zwischen Budapest, Wien und London. Die Ausbildung des sozialgeschichtlichen Ansatzes als „travelling theory“²²

Der nach dem Sturz der Räterepublik und mit der Machtübernahme durch Miklós Horthy (1868-1957) einsetzende Weiße Terror zwang einen Großteil der ungarischen Intellektuellen, darunter auch die Sonntagskreis-Mitglieder, in die Emigration. Für die meisten handelte es sich dabei um eine erste Etappe der Flucht, auf die 1933 bzw. 1938 weitere folgen sollten.²³

In Wien trat der Sonntagskreis mit Ausnahme von Fülep, der in Ungarn geblieben war, noch bis 1921 zusammen. Nach seinem Ausschluss aus dem Kreis infolge innerer Differenzen ging Arnold Hauser für kurze Zeit nach Berlin, wo er Kunstgeschichte bei Adolph Goldschmidt (1863-1944) sowie Soziologie bei Ernst Troeltsch (1865-1923) studierte. Wieder nach Wien zurückgekehrt, arbeitete er in einer Kinofirma und emigrierte 1938 nach England, wohin mit Mannheim, Wilde und Antal drei weitere Mitglieder des Sonntagskreises geflohen waren. Auf Anregung von Mannheim begann Hauser mit der Zusammenstellung einer Anthologie von Schriften über die Soziologie der Kunst.²⁴ Daraus entwickelte sich die zweibändige *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, die

jedoch erst nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs veröffentlicht wurde.²⁵

Weitere wichtige Impulse für die Entwicklung des sozialgeschichtlichen Ansatzes wie auch der ikonologischen Methode gingen von Mannheims wissenssoziologischen Schriften aus. Durch seine detaillierte Kenntnis der damals aktuellen kunstgeschichtlichen Literatur gelang es Mannheim, eine Reihe von neuen Fragen in den Bereich der Soziologie einzubringen. Der in seinem Aufsatz zur *Theorie der Weltanschauungsinterpretation* (1921) entwickelte konzeptuelle Deutungsrahmen wurde von Erwin Panofsky (1892-1968) für dessen dreistufiges Interpretationsmodell übernommen, das zu einem festen Bestandteil der Bildbeschreibung und Interpretation in Europa wie auch in den USA werden sollte.²⁶

Mannheims Beschäftigung mit den zeitgenössischen kunsthistoriografischen Positionen erfolgte als Teil der Überlegungen zur künftigen Ausrichtung der Soziologie. Im Kontext dieser Debatten erschienen auch die ersten Beiträge zu den Beziehungen zwischen Gesellschaft und Stil, an die auch Antal anknüpfte. Daneben rezipierte dieser auch Ideen aus der Geschichtswissenschaft wie Alfred von Martinis (1882-1979) Beiträge zum italienischen Humanismus sowie dessen *Soziologie der Renaissance* (1932).²⁷ Antals Entschluss, die soziologischen Faktoren der Kunstproduktion in den Fokus zu stellen, wurde durch die Kontakte zu marxistischen Gruppen in Berlin befördert.²⁸ Weitere wichtige Impulse erhielt er 1932 in der Sowjetunion, wo ihn vor allem die Präsentationsformen in den Museen beeindruckten,

²¹ Ibidem., S. 141.

²² Vgl. hierzu: SAID, E.: *Traveling Theory*. In: DERS.: *The World The Text, and the Critic*, Cambridge, MA. 1983, S. 226-247, sowie mit Blick auf Ostmitteleuropa HÜCHTKER, D. – KLIEMS, A.: Überbringen – Überformen – Überblenden. Theorietransfer im 20. Jahrhundert. In: DIES. 2011, (wie Anm. 4), S. 9-23, hier S. 9-13.

²³ FRANK, T.: *Double Exile. Migrations of Jewish-Hungarian Professionals Through Germany to the United States, 1919 – 1945*. Oxford [u.a.] 2009.

²⁴ „Ein langer Weg.“ Interview mit Arnold Hauser (1973). In: HAUSER, A.: *Im Gespräch mit Georg Lukács*. München 1978, S. 28-47, hier S. 37.

²⁵ Vgl. dazu STEELE, T.: Arnold Hauser, Herbert Read and the Social History of Art in Britain. In: ERNYEY, G. (Hrsg.): *Britain and Hungary: contacts in architecture and design during the nineteenth and twentieth century*. Budapest 2005, S. 200-213, hier S. 200-202.

²⁶ Vgl. hierzu: BARBOZA, A.: *Kunst und Wissen. Die Stilanalyse in der Soziologie Karl Mannheims*. Konstanz 2005, S. 86-94, sowie HART, J.: Erwin Panofsky and Karl Mannheim: A Dialogue on Interpretation. In: *Critical Inquiry*, 19, 1993, Nr. 3, S. 534-566.

²⁷ ANTAL, F.: Remarks on the Method of Art History: I. In: *Burlington Magazine*, 91, 1949, S. 49-52.

²⁸ HADJINICOLAOU, N. – HADJINICOLAOU, Y.: Form als Ausdruck von Geschmack. In: ANTAL, F.: *Klassizismus*,

die auf eine Veranschaulichung des historisch-materialistischen Geschichtsmodells ausgerichtet waren. Wesentliche Elemente der sowjetischen Strategie stellten Ergänzungen zu den Kunstwerken in Form von historischen Objekten oder Reproduktionen dar, die der Veranschaulichung der ökonomischen und politischen Entstehungskontexte der Werke dienten.²⁹ Antals Reise erfolgte zu einem Zeitpunkt, als die Erforschung der Renaissance in der Sowjetunion besonders gefördert wurde. Neben Monographien erschienen zu jener Zeit auch russische Ausgaben einiger Architekturtraktate.³⁰ Diese publizistischen Initiativen waren Teil der Debatten um den sozialistischen Realismus, in deren Verlauf die Renaissance als eine „gesunde Stufe“ innerhalb der Entwicklung der Kunst gedeutet wurde, die nachahmenswert erschien.³¹ Reflexe dieser Auseinandersetzungen, insbesondere der 1937/38 in der Sowjetunion hitzig geführten Expressionismusdebatte, offenbarten sich auch in Antals Studie zur Malerei des Quattrocento. Sein Versuch, die realistische Strömung in einem antagonistischen Gesellschaftsmodell zu verorten, zeigt darüber hinaus Parallelen zu der von Lukács betonten Überlegenheit der naturalistisch-rationalen, bürgerlichen Tradition gegenüber den als „irrational“ apostrophierten expressionistischen Werken.³² Die Akzeptanz der Positionen von Antal in England wurde durch die Affinität von Fachvertretern wie Roger Fry (1866-1934), Anthony Blunt (1907-1983) und vor allem Herbert Read (1893-1968) für die sozialistischen Ideen befördert.³³

Die Renaissanceforschung im Ungarn der Zwischenkriegszeit im Spannungsfeld von Revisionismus und Kulturdiplomatie

Eine Politisierung der Renaissanceforschung unter entgegengesetzten Vorzeichen lässt sich auch mit Blick auf Ungarn in der Zwischenkriegszeit konstatieren. Durch die Auflösung des vormaligen Staatsterritoriums in der Nachfolge der Pariser Vorortverträge befanden sich nach 1920 wichtige Denkmäler und Sammlungen in den neuen Nachbarstaaten. Die dort entwickelten, historiografischen Narrative wurden, wie etwa im Falle Siebenbürgens, entscheidend durch die neuen politischen Verhältnisse beeinflusst.³⁴

Mit Blick auf die ungarischsprachigen Beiträge zeichnen sich zwei Narrative ab. Während die Anhänger der Idee des Transilvanismus, die regionale Singularität der Kunstentwicklung im Karpatenbogen herausstellten, betonten die im Umfeld der Budapester Institutionen (Akademie der Wissenschaften, kunsthistorischer Lehrstühle) entwickelten Konzepte, die Abhängigkeit der künstlerischen Entwicklung von den Zentren der ungarischen Herrscher. Dabei entwarf man für das gesamte Territorium des vormaligen Königreichs Ungarn das Bild einer einheitlichen Kunst, die tief im Wesen der Nation verwurzelt war. Bisweilen wurde dabei das Volk mit der Nation gleichgesetzt.³⁵

Die Erforschung des nationalen Wesens wurde zunächst im Umfeld des Lehrstuhls von Antal Hekler (1882-1940)³⁶ und später dann auch durch Tibor

Romantik, Realismus. Zürich [u.a.] 2014 (Handapparat), S. 191-229, hier S. 223 sowie S. 202-218 (zu dem gescheiterten Habilitationsprojekt).

²⁹ ANTAL, F.: Über Museen in der Sowjetunion (1932). In: *Kritische Berichte*, 4, 1976, Nr. 2-3, S. 5-13. Hierzu auch: VERSPOHL, F.-J. – WESSELY, A.: Zu F. Antals Text ‚Über Museen in der Sowjetunion‘. In: Ebd. S. 14f.

³⁰ MITROVIĆ, B.: Studying Renaissance Architectural Theory in the Age of Stalinism. In: *I Tatti Studies in the Italian Renaissance*, 12, 2009, S. 233-263.

³¹ „Die Proletarier werden auch die Kunst der Vergangenheit weiterführen, aber sie werden an einer gesunden Stufe, wie der Renaissance, damit anfangen.“ LUNACHARSKY, A. V.: *Iskustvo v Moskve* [Kunst in Moskau] (Rede auf dem III. Kongress der Komintern in Moskau 1921), zitiert nach

MITROVIĆ 2009, (wie Anm. 30), S. 233.

³² Vgl. hierzu STIRTON 2006, (wie Anm. 4), S. 51.

³³ CARTER, M.: *Anthony Blunt. His Lives*. London 2001, S. 17; BORN 2011, (wie Anm. 4), S. 119-121.

³⁴ Vgl. BORN, R.: Zwischen Revisionismus, Integration und Autonomie. Siebenbürgen (Transilvania, Erdélyi) als Kunstregion in der Historiographie der Zwischenkriegszeit. In: MAREK, M. (Hrsg.): *Region – Kunst – Regionalismus. Regionale Identifizierungen mit den Mitteln der Künste in Zentral-, Ostmittel-, Südost und Osteuropa von der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bis zur Gegenwart* (im Druck).

³⁵ MAROSI, E.: Modelle Mitteleuropas in der Historiographie zur Kunst. In: EBERHARD, W. (Hrsg.): *Westmitteleuropa, Ostmitteleuropa. Vergleiche und Beziehungen. Festschrift für Ferdinand*

Gerevich (1882-1954) mit Nachdruck betrieben. Gerevich wurde 1926 auf den zweiten Budapester Lehrstuhl berufen. Ob diese Ernennung durch die fehlende Konkurrenz in der Nachfolge der Abwanderung der profilierten Spezialisten aus dem Umfeld des Budapester Sonntagskreises begünstigt wurde³⁷, bleibt diskutabel. Gerevichs Einfluss im wissenschafts- und kulturpolitischen Bereich wurde 1934 durch die Aufnahme in die Ungarische Akademie der Wissenschaften sowie die Ernennung zum Leiter der Staatlichen Ungarischen Denkmalpflege gefestigt.³⁸

In der Bewertung der Renaissance zeichneten sich allerdings Unterschiede zwischen Hekler und Gerevich ab. Bei aller Begeisterung für alles Italienische wertete Gerevich die Übernahme von Formen aus diesem Bereich unter Matthias Corvinus als eine Unterbrechung des organischen Wachstums der ungarischen Kunst.³⁹ Die Deutung der Renaissance als ein kurzes Zwischenspiel innerhalb der Entwicklung der nationalen Kultur offenbart eine gewisse Nähe zu dem von Gyula Szekfű (1883-1955) gezeichneten Bild in der gemeinsam mit Bálint Hóman (1885-1951) in den 1930er Jahren herausgegebenen mehrbändigen Geschichte Ungarns. Szekfű hatte den chronologischen Rahmen der Renaissance Periode auf die Zeit zwischen dem Herrschaftsantritt von Matthias Corvinus 1448 bis zur Schlacht bei Mohács 1526 bzw. der osmanischen Einnahme von Buda 1541 eingegrenzt.⁴⁰

Hekler hingegen identifizierte eine Protorenaissance unter Sigismund von Luxemburg (1368-1437), dem König von Ungarn und Böhmen sowie späteren Kaiser des Heiligen Römischen Reiches (1433-1437). Eine nächste Entwicklungsstufe sah er in den Aufträgen der humanistisch gebildeten Prälaten, die in Italien studiert hatten. Schließlich habe dann Matthias Corvinus die neuen Kunstformen ebenso wie die Literatur als ein Mittel zur Stärkung des nationalen Bewusstseins eingesetzt.⁴¹ Dieses Entwicklungsmodell wurde durch Heklers Schülerinnen und Schüler – allen voran Jolán Balogh (1900-1988), Anna Zádor (1904-1995), Dénes Radocsay (1918-1974) und Andor Pigler (1899-1992) – verbreitet, die auch noch in der kommunistischen Periode eine wichtige Rolle in der Forschung zu Renaissance und Barock spielten.⁴² Das im Umfeld des Hekler-Lehrstuhls entwickelte Bild von der corvinischen Renaissance zeigt Parallelen zur offiziellen Geschichtspolitik, die maßgeblich durch Graf Kunó Klebelsberg (1875-1932), Minister für Bildung und Religion in der zwischen 1921 und 1931 von István Bethlen (1874-1946) geführten Regierung, geprägt wurde. Diese investierte beachtliche Mittel in die Kulturpolitik, die zu einer der effektivsten Komponenten der Außenpolitik wurde. Die von Klebelsberg vorgezeichnete Ausrichtung der wissenschaftlichen Forschung wurde auch von dessen Amtsnachfolgern, insbesondere dem Historiker Bálint Hóman, fortgeführt.⁴³

Seibt zum 65. Geburtstag, München 1992 (Veröffentlichungen des Collegium Carolinum 70), S. 59–69, hier S. 63–65.

³⁶ NAGY, Á. M.: Hekler Antal (1882-1940). In: MARKÓJA, Cs. – BARDOLY, I. (Hrsg.): „Emberék, és nem frakkok.“ *A magyar művészettörténet-írás nagy alakjai* [„Menschen und keine Fracks.“ Bedeutende Persönlichkeiten der ungarischen Kunstgeschichtsschreibung]. Budapest 2007, S. 161-177.

³⁷ SZÚCS, J. P.: A művészettörténész mint kultúrpolitikus. Gerevich Tibor vonzásai és választásai [Der Kunsthistoriker als Kulturpolitiker. Die Interessen und Wandlungen des Tibor Gerevich]. In: *Kritika*, 1997, Nr. 2, S. 27-29.

³⁸ SZAKÁCS, B. Z.: Gerevich Tibor, 1882-1954. In: MARKÓJA – BARDOLY 2007, (wie Anm. 36), S. 178-204; BOZÓKI, L.: Politika és tudomány. A Műemlékek Országos Bizottságának megújulása Gerevich Tibor irányítása alatt (1934-1945) [Politik und Wissenschaft, Die Erneuerung der Landesdenkmalkommission unter der Leitung von Tibor Gerevich (1934-1945)]. In: BARDOLY, I. – HARRIS, A. (Hrsg.): A

magyar műemlékvédelem korszakai. Tanulmányok. Budapest 1996 (Művészettörténet – műemlékvédelem 9), S. 171-189.

³⁹ GEREVICH, T.: *A régi magyar művészet európai helyzete* [Die Stellung der alten ungarischen Kunst in Europa]. Budapest 1924, S. 18.

⁴⁰ SZEKFÜ, G.: A magyar renaissance-állam [Der ungarische Renaissance-Staat]. In: HÓMAN, B. – SZEKFÜ, G.: *Magyar történet*. Bd. 1–5. Budapest 1935–1936, hier Bd. 2, S. 465–563. Zur Genese dieser Chronologie und die damit verbundenen Probleme: VÁRDY, S. B.: *Clio's art in Hungary and in Hungarian-America*. Boulder, CO. 1985 (East European monographs 179), S. 84-86.

⁴¹ HEKLER, A.: *Ungarische Kunstgeschichte*. Berlin 1937, S. 84.

⁴² MIKÓ 2008, (wie Anm. 14), S. 126.

⁴³ ÚJVÁRY, G.: Klebelsberg Kuno és Hóman Bálint kultúrpolitikája [Kuno Klebelsbergs und Bálint Hómans Kulturpoli-

Ein Kernpunkt der neuen Geschichtspolitik, die einen erheblichen Einfluss auf die Forschung zur Renaissance sowohl auf der konzeptuellen wie auch institutionellen Ebene ausübte, war die Inszenierung des von dem hl. Stephan gegründeten Königreichs Ungarn als Garanten einer Jahrhunderte währenden stabilen Ordnung im Donau-Karpaten-Becken. Das mit der Ideologie der Heiligen Stephans-Krone verbundene „europäische Missionsbewusstsein“ Ungarns wurde von den Protagonisten des revisionistischen Diskurses aus den unterschiedlichen Disziplinen allen voran den Historikern: Hóman⁴⁴, József Deér (1905-1972) und insbesondere Szekfű unterstützt.⁴⁵ Im Rahmen dieses magyarisch-etatistischen Entwicklungsmodells spielte die Vermittlung künstlerischer Innovationen – mit Blick auf die Renaissance waren dies Impulse aus Italien – durch das ungarische Königshaus eine wichtige Rolle. Gemäß diesem übernahm der Hof in Buda die Neuerungen aus Italien ohne eine große Phasenverschiebung und wirkte gleichzeitig als wichtiger Erneuerer bzw. Kulturträger an der Peripherie seines Herrschaftsgebiets. Diese stilisierte István Csabai (1912-1942) zu einer Kulturgrenze zwischen Orient und Okzident: „Gerade das eigentliche Hauptglied des aus ungarischer Seele sich heraus gestaltenden Stils ist identisch mit den jetzt abgetretenen Landesteilen, Oberungarn und Siebenbürgen. Rumänische Kunst heißt byzantinische Kunst, Ungarische aber Renaissance. An den Randgebirgen Siebenbürgens zieht sich die künstlerische Grenze entlang, Renaissanceschlösser, aus völkischen

Elementen genährte Kunst und humanistischer Geist einerseits, erstarrte Hierarchie, strenge Ikonographie und das mächtige, aber leblose Meer der östlichen Kirche und der byzantinischen Kultur andererseits.“⁴⁶

Ein vergleichbares jedoch weitaus einflussreicheres Modell mit Blick auf die Verbreitung der Renaissanceformen entwickelte Jolán Balogh, die zu den bedeutendsten Persönlichkeiten der Renaissanceforschung in Ungarn im 20. Jahrhundert zählt.⁴⁷ Baloghs Arbeiten erscheinen paradigmatisch für die von ihrem akademischen Lehrer Antal Hekler angestoßene Forschungsinitiative, bei der die stilkritische Untersuchung der Objekte durch intensive Archivarbeit ergänzt wurde. Im Rahmen der vom Kultusminister Klebelsberg geförderten Forschungsreisen nach Italien wie auch Siebenbürgen gelang es Balogh, eine beachtliche Materialsammlung anzulegen, auf deren Basis auch eine Reihe von Studien in der Periode nach der kommunistischen Machtübernahme entstand. Noch vor 1945 erschienen Beiträge zu den italienisch-ungarischen Kunstbeziehungen bzw. zur Renaissance in Siebenbürgen.⁴⁸ Darin vertrat Balogh die Ansicht, dass der Renaissancestil nach dem Tod von Matthias Corvinus in den ländlichen Bereichen weiterlebte und im 17. Jahrhundert erneut einen Höhepunkt erlebte. Durch diesen Transfer der Formen aus der Sphäre des Herrscherhofes in die Volkskunst war es auch möglich, Siebenbürgen in das Narrativ einer einheitlichen ungarischen Kunstentwicklung einzubinden.⁴⁹

Die corvinische Epoche bildete zudem einen wichtigen Referenzpunkt der kulturpolitischen Ini-

tik]. In: ROMSICS, I. (Hrsg.): *A magyar jobboldali hagyomány*. Budapest 2009. S. 377-413.

⁴⁴ HÓMAN, B.: Ungarns Mission im Karpathenbecken. In: Ungarische Historische Gesellschaft (Hrsg.): *Siebenbürgen*. Budapest 1940, S. 21-37, hier S. 37.

⁴⁵ Vgl. dazu: BERTÉNYI jun., I.: Szekfű Gyula 1883–1955. In: ROMSICS, I. (Hrsg.): *Trianon és a magyar politikai gondolkodás 1920–1953. Tanulmányok*. Budapest 1998, S. 51-69.

⁴⁶ CSABAI, S.: Europäische und ungarische Renaissance. In: *Ungarische Jahrbücher*, 16, 1937, S. 268-274, hier S. 272. Zu den Positionen Csabais, der bei Gerevich promoviert hatte auch: MIKÓ 2008, (wie Anm. 14), S. 126; ROMSICS, I.: *Clio bűvöletében: magyar történetírás a 19-20. században – nemzetközi kétekintéssel* [Im Bann der Clio. Die ungarischen Geschichtsschreibung im 19. und 20. Jahrhundert – mit internationaler

Ausrichtung]. Budapest 2011, S. 313; BORN, (wie Anm. 34).

⁴⁷ MIKÓ, Á.: Balogh Jolán (1900–1988). In: MARKÓJA – BARDOLY 2007, (wie Anm. 36), S. 421-439; TÖRÖK, G.: Jolán Balogh: The Founder of Research into the Hungarian Renaissance. In: FARBAKY – WALDMAN 2011, (wie Anm. 13), S. 55-70.

⁴⁸ BALOGH, J.: Néhány adat Firenze és Magyarországnak kulturális kapcsolatainak történetéhez a renaissance-korban = Beiträge zur Geschichte der kulturellen Beziehungen zwischen Florenz und Ungarn in der Renaissance. In: *Archaeologiai Értesítő* NF. 40, 1923-1926, S. 188-209 und S. 328-331.

⁴⁹ DIES.: *Az erdélyi renaissance* [Die Renaissance in Siebenbürgen]. Kolozsvár 1943. Vgl. dazu auch MIKÓ 2008, (wie Anm. 14), S. 127-129.

tativen zwischen Ungarn und Italien. Ein erstes, auch mit Blick auf die Forschung zur Renaissance wichtiges Unternehmen war die 1920 vom vormaligen Minister für Bildung und Religion Albert Berzeviczys (1853-1936) gegründete Matthias Corvinus-Gesellschaft (*Corvin Mátyás Társaság*). Die unter der Ägide der Gesellschaft zwischen 1921 und 1943 veröffentlichte *Corvina*-Reihe etablierte sich als Plattform für die Vermittlung der ungarischen Revisionsansprüche sowie die Inszenierung der italienischen politischen Ambitionen in Mittel- und Osteuropa.⁵⁰ Gleichzeitig erschienen darin eine Reihe von wichtigen kunsthistorischen Beiträgen von Balogh, Ilona Berkovits (1904-1986) und Florio Banfi (Flóris László Holik, 1899-1967).⁵¹ Die starke Präsenz kunsthistorischer Beiträge wurde durch Tibor Gerevich gefördert, der noch vor seiner Berufung auf den zweiten kunsthistorischen Lehrstuhl in Budapest als *Corvina*-Redakteur tätig war. Seit seiner Studienzeit in Bologna unterhielt dieser auch gute Kontakte zu italienischen Kunsthistorikern wie Politikern, darunter auch zu Benito Mussolini. Dadurch übernahm Gerevich eine Schlüsselrolle bei der Initiative zur Wiedereröffnung des Ungarischen Historischen Instituts in Rom (*Római Magyar Történelmi Intézet*), das 1913 von Italien geschlossen worden war. Entsprechend übertrug man ihm 1923 auch die Leitung dieser Einrichtung. In dieser Position gelang Gerevich der spektakuläre Ankauf des von Francesco Borromini entworfenen Palazzo Falconieri im Auftrag des ungarischen Staates. Dieser Schritt erfolgte mit Mussolinis Billigung im Umfeld des Abschlusses des Freundschaftsvertrags

zwischen Ungarn und dem faschistischen Italien.⁵² Bei dem 1927 unterzeichneten Abkommen handelte es sich um die erste Vereinbarung zwischen Ungarn und einem der Siegerstaaten des Ersten Weltkriegs und war als Gegengewicht zu dem von Frankreich und Polen unterstützten Kleinen Entente gedacht, der Jugoslawien, Rumänien und Tschechoslowakei angehörten.

Als eine weitere von Mussolini beförderte vertrauensbildende Maßnahme übergab Italien 1927 zwei Handschriften aus der Bibliothek des Matthias Corvinus an Ungarn. Die Überführung der beiden Codizes, die nach dem Friedensschluss von Trianon zunächst nach Modena gelangt waren, bildete eine weitere Etappe bei der Rekonstruktion der Corvinischen Bibliothek, einem Projekt, das seit dem 19. Jahrhundert aufs das Engste mit der ungarischen Außenpolitik verbunden war.⁵³

Ebenfalls 1927 eröffnete als Teil der Initiative Klebelsbergs zur Schaffung eines dichten Netzes von wissenschaftlichen und kulturellen Einrichtungen ein *Collegium Hungaricum* im Palazzo Falconieri.⁵⁴ Zusätzlich hierzu wurden in den nachfolgenden Jahren Lektorenstellen für ungarische Sprache und Kultur an italienischen Hochschulen eingerichtet.⁵⁵

Zu den zentralen Punkten der wissenschaftspolitischen Agenda Klebelsbergs zählten die Unterstützung der Forschungen in den italienischen Archiven, Bibliotheken und Museen. Die hervorragende Ausstattung und nicht zuletzt die Stipendien machten vor allem das römische Institut zu einer wichtigen Arbeitsstätte für eine Vielzahl von Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftlern aus den unterschiedlichen Diszipli-

⁵⁰ HOREL, Catherine: La politique culturelle de la Hongrie dans l'entre-deux-guerres. Une arme au service du révisionnisme? In: DULPHY, A. – FRANK, R. (Hrsg.): *Les relations culturelles internationales au XXe siècle: de la diplomatie culturelle à l'acculturation*. Bruxelles [u.a.] 2010 (Enjeux internationaux; 10), S. 59-70, hier S. 67-68.

⁵¹ Vgl. hierzu http://epa.oszk.hu/02000/02025/00004/pdf/RSU_1989_04_114-135.pdf (Letzter Zugriff: 25.10.2015)

⁵² ÚJVÁRY, G.: Egy tudós kultúrpolitikus kalandjai Rómában és a magyar hivatalokban. Gerevich Tibor és a római Magyar Akadémia [Die Abenteuer eines gelehrten Kulturpolitiklers in Rom und den ungarischen Amtsstuben. Tibor Gerevich und der Ungarischen Akademie in Rom]. In: *Történelmi Szemle*, 2008, Nr. 2, S. 195-223, hier S. 195-208.

⁵³ MIKÓ, Á.: Stories of the Corvinian Library. In: KARSAY, O. (Hrsg.): *Uralkodók és corvinák. Az Országos Széchényi Könyvtár jubileumi kiállítása / Potentates and Corvinas. Anniversary Exhibition of the National Széchényi Library*. [Ausst.-Kat.] Országos Széchényi Könyvtár Budapest 2002. Budapest 2002, S. 139-155, hier S. 139-141.

⁵⁴ GLATZ, F.: Historiography, Cultural Policy and the Organisation of Scholarship in Hungary in the 1920s. In: *Acta Historica Academiae Scientiarum Hungaricae*, 17, 1971, Nr. 3-4, S. 273-293, hier S. 290.

⁵⁵ SANTORO, S.: *L'Italia e l'Europa orientale: diplomazia culturale e propaganda 1918-1943*. Milano 2005 (Temi di storia 62), S. 100-102.

nen, die zu den Verbindungen zwischen Italien und Ungarn arbeiteten. So veröffentlichte der Literaturhistoriker Tibor Kardos (1908-1973) und vormalige Stipendiat am römischen *Collegium Hungaricum* 1938 eine Abhandlung zu den Anfängen des ungarischen Humanismus, dessen erste Phase er ins 14. Jahrhundert während der Herrschaft der Anjous datierte.⁵⁶

Der neu geschaffene institutionelle Rahmen beförderte auch die Erforschung der italienischen Renaissancekunst. Dieser „exterritoriale“ Zweig, wie Ernő Marosi (*1940) diese Ausrichtung der ungarischen Kunsthistoriographie nannte, blieb aufgrund der sprachlichen Barrieren bisher nahezu unbeachtet.⁵⁷ Zu dieser Gruppe von Arbeiten zählen Ervin Ybls (1890-1965) mehrbändige Studie zur Skulptur der Frührenaissance⁵⁸ und Jenő Lányis (1902-1940) Beiträge zu Donatello.⁵⁹ Mit Blick auf die italienische Trecento-Malerei sind vor allem auf die Untersuchungen von András Péter (1903-1944) zu verweisen. Péter unterhielt Kontakte zur Hamburger Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg und gilt als ein Wegbereiter der ikonographischen Methode in Ungarn.⁶⁰

Das 14. Jahrhundert stand zudem im Fokus der Arbeit von Máriusz Rabinovszky (1895-1953). Dieser zählte zu den wenigen Kunsthistorikern, die in der Zwischenkriegszeit offen mit sozialistischen Ideen sympathisierten, was sicherlich einen der Gründe für dessen Isolierung im wissenschaftlichen Betrieb dar-

stellte und die Arbeit an der anvisierten mehrbändigen Geschichte der italienischen Malerei verhinderte.⁶¹ Der historische Materialismus und die Untersuchung ökonomischer Faktoren wurden von Gerevich in dem von Hóman herausgegebenen Band zu den neuen Positionen der historischen Disziplinen in Ungarn als methodische Sackgassen apostrophiert.⁶²

Kunstgeschichtsschreibung vor dem Hintergrund der kommunistischen Machtkonsolidierung

Der Zweite Weltkrieg markierte in mehrfacher Hinsicht eine dramatische Zäsur für die ungarische Forschung zur Renaissance. Die Kampfhandlungen und die damit häufig einhergehenden Plünderungen bewirkten massive Zerstörungen und Verluste im Denkmälerbestand.⁶³ Weitere schwerwiegende Folgen für die Kunstgeschichte als Disziplin in Ungarn brachten die Deportationen und vor allem der Terror der Pfeilkreuzer und deutschen Besatzer, dem gerade in den letzten Kriegsmonaten vor allem Kunsthistoriker jüdischen Glaubens wie Jenő Lányi, András Péter, István Csabai sowie György Gombosi, zum Opfer fielen.

Die kurze Periode zwischen dem Ende des Zweiten Weltkriegs und der Machtübernahme durch die von Mátyás Rákosi (1892-1971) angeführte Ungarische Sozialistische Arbeiterpartei (ung. Magyar Szocia-

⁵⁶ KARDOS, T.: *A magyar humanizmus kezdetei* [Die Anfänge des ungarischen Humanismus]. Pécs 1936 (Pannonia-Könyvtár 20).

⁵⁷ MAROSI 1999, (wie Anm. 5), S. 353.

⁵⁸ YBL, E.: *Az olasz szobrászat három százada. I. A gótikus szobrászat* [Drei Jahrhunderte italienischer Bildhauerkunst. Die gotische Skulptur]. Budapest, 1923; DERS.: *Donatello. I–III*. Budapest 1927 (Magyar művészeti könyvtár); DERS.: *Toscana szobrászata a Quattrocentóban. I–II*. [Toskanische Bildhauerkunst des Quattrocento. I–II]. Budapest 1930 (Művészeti könyvtár).

⁵⁹ Zur Biographie: KÖRBER, Á.: Lányi Jenő (1902-1940). In: MARKÓJA – BARDOLY 2007, (wie Anm. 36), S. 463-468 – Lányis Aufzeichnungen und Photographien wurden nach dessen tragischen Tod von Horst Janson für seine Donatello-Monographie (1957) benutzt. Vgl. dazu MAROSI 1999, (wie Anm. 5), S. 353.

⁶⁰ PÉTER, A.: Pietro és Ambrogio Lorenzetti egy elpusztult freskó-ciklusa [Ein verlorener Freskenzyklus von Pietro und Ambrogio Lorenzetti]. In: *Az Országos Magyar Szépművészeti Múzeum Évkönyvei = Jahrbücher des Museums der Bildenden Künste in Budapest*, 6, 1931, S. 52-81 und S. 256-260 sowie die posthum veröffentlichte Studie: Ambrogio Lorenzetti. In: *Acta Historiae Artium*, 26, 1980, Nr. 3-4, S. 223-261. Vgl. zu dessen Biographie: PROKOPP, M.: Péter András (1903-1944). In: MARKÓJA – BARDOLY 2007, (wie Anm. 36), S. 469-486, hier S. 469-471; MAROSI 1999, (wie Anm. 5), S. 353.

⁶¹ PATAKI, G.: Máriusz Rabinovszky, 1895-1953. In: MARKÓJA – BARDOLY 2007, (wie Anm. 36), S. 387-396.

⁶² GEREVICH, T.: Művészettörténet [Kunstgeschichte]. In: HÓMAN, B. (Hrsg.): *A magyar történetírás új útjai*. Budapest 1931 (A magyar szemle könyve 3), S. 87-140, hier S. 130-132. Zu diesem Text auch MAROSI 1999, (wie Anm. 5), S. 237.

⁶³ MAROSI 1999, (wie Anm. 5), S. 354.

lista Munkáspárt, MSZMP) erscheinen retrospektiv keinesfalls als eine Periode des Stillstands. Im Vorfeld der Wahlen von 1948 versuchte die durch die sowjetischen Besatzungstruppen protegierte MSZMP sich die Zustimmung der Bevölkerung und allen voran der Intellektuellen zu sichern und präsentierte sich in Teilen durchaus dialogbereit.⁶⁴ So konnte Tibor Kardos der 1946 die Leitung des römischen *Collegium Hungaricum* übernommen hatte, dieses Amt bis 1950 ausüben. Mit Unterstützung der neuen Machthaber hielt sich Rabinovszky zu Forschungszwecken in Italien auf und publizierte 1947 den ersten Band zu italienischen Malerei des Trecento.⁶⁵ Nahezu zeitgleich stellten die kommunistischen Machthaber jedoch das Lektorat für ungarische Sprache an der Universität Florenz ein. Diese Stelle war 1942 mit László Pálincás (1910-1974) besetzt worden, der 1946 nach seiner Rückkehr aus der Kriegsgefangenschaft ein Institut an der Florentiner Hochschule in Eigenregie weiterführte.⁶⁶ In diesem Rahmen gab er 1947 auch den ersten Band des *Ungarischen Kunsthistorischen Instituts in Florenz* heraus. Ob weitere Folgepublikationen anvisiert waren, kann derzeit ebenso wenig eruiert werden wie etwaige Pläne zur Etablierung einer exklusiv kunsthistorischen Forschungseinrichtung. Der veröffentlichte Band vereinigt Beiträge der damals jüngeren Forscherinnen und Forschern, darunter Balogh und Péter Meller (1923-2008).⁶⁷ Dessen Studie zum Herkules-Brunnen in der königlichen Residenz Visegrád verbindet die Auswertung des archäologischen Befundes mit ikonologischen Überlegungen und verdeutlicht somit weitere methodische Facetten

der Renaissanceforschung in Ungarn vor dem Hintergrund des Systemwechsels 1948.

In der Nachfolge der Machtübernahme durch die MSZMP wandelten sich insbesondere die Rahmenbedingungen für die Erforschung der Renaissance. Eine erste Weichenstellung erfolgte 1949 durch die Reform der Ungarischen Akademie der Wissenschaften. In ähnlicher Weise wie auch in den anderen neu etablierten Volksdemokratien übernahm diese Einrichtung fortan gemeinsam mit dem Bildungsministerium die Ausarbeitung der Richtlinien für die wissenschaftliche Arbeit. In Abstimmung mit diesen Stellen wurden 1951 die Ungarische Kunsthistorische Arbeitsgemeinschaft (*Magyar Művészettörténeti Munkaközösség*) und 1954 das Kunsthistorische Dokumentationszentrum (*Művészettörténeti Dokumentációs Központ*) gegründet.⁶⁸ Analog zur zentral gelenkten Wirtschaft arbeitete auch das Dokumentationszentrum Fünfjahrespläne für die künftigen Aktivitäten aus.⁶⁹ Als die wichtigsten langfristigen Projekte wurden die topographische Erfassung der Denkmäler und die Ausarbeitung von Handbüchern geplant. In Abstimmung mit diesen Zielsetzungen entwickelte sich eine enge Zusammenarbeit zwischen dem Dokumentationszentrum und der Architekturabteilung innerhalb der Technischen Sektion der Akademie sowie der staatlichen Denkmalpflege. Die letztgenannte Einrichtung wies durch die von den neuen Machhabern durchgesetzte Verstaatlichung des Grund- und Bodenbesitzes ein völlig neu strukturiertes Betätigungsfeld auf.⁷⁰ Die staatlichen Eingriffe in die Besitzverhältnisse betrafen vor allem

⁶⁴ Vgl. dazu STANDEISKY, É. – KOZÁK, Gy. (Hrsg.): *A fordulat évei, 1947-1949; politika, képzőművészet, építészet* [Die Jahre der Wende 1947-49: Politik, bildende Kunst, Architektur]. Budapest 1998.

⁶⁵ RABINOVSZKY, M.: *Itália festészete (A trecento)* [Die italienische Malerei. Das Trecento]. Budapest 1947.

⁶⁶ Vgl. dazu BOGYAY, T. von: László Pálincás 1910-1974. In: *Ungarn-Jahrbuch*, 7, 1976, S. 300-301.

⁶⁷ MELLER, P.: La fontana di Mattia Corvino a Visegrád. In: *Annuario dell'Istituto Ungherese di Storia dell'Arte di Firenze*, 1, 1947, S. 47-73; BALOGH, J.: *Albertus pictor Florentinus*. In: *Ibidem*, S. 74-80.

⁶⁸ BEKE, L.: A Művészettörténeti Kutatóintézet negyven éve [Vierzig Jahre Kunsthistorisches Forschungsinstitut]. In: *Ars Hungarica*, 37, 2011, Nr. 1, S. 9-15, hier S. 10f.; TÍMÁR, Á.: *Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténeti Kutatóintézet* [Die Kunsthistorische Forschungsstelle der Ungarischen Akademie der Wissenschaften]. Budapest 2000 (A Magyar Tudományos Akadémia Kutatóintézetei).

⁶⁹ VAYER, L.: A művészettörténeti tudomány módosított első öt éves terve [Der erweiterte erste Fünfjahresplan für die Kunstgeschichtswissenschaft]. In: *Művészettörténeti Értesítő*, 2, 1953, S. 230-231.

⁷⁰ ENTZ, G. – GERŐ, L.: Műemlékvédelmi tapasztalatok szocialista országokban [Die Erfahrungen der sozialistischen Länder mit Blick auf die Denkmalpflege]. In: *Magyar Műemlékvédelem*, 1959-1960, S. 13-18.

das Bürgertum wie den Adel und bewirkten weitreichende gesellschaftliche Umschichtungen. Das Museumswesen bildete schließlich einen weiteren Bereich, der auf die Folgen dieser staatlichen Eingriffe reagieren musste. Mit Blick auf die Denkmäler und Sammlungen wurde 1949 die Zentralstelle für Museen und Denkmäler (*Múzeumok és Műemlékek Országos Központja*) geschaffen. Die hier genannten Einrichtungen waren bemüht, im Zusammenwirken mit den Budapester kunsthistorischen Lehrstühlen, auf die dramatischen Zerstörungen zu reagieren und stimmten ihre wissenschaftlichen Aktivitäten auf diese neue Situation ab.⁷¹

Zu den wichtigsten Arbeitsschwerpunkten in den ersten Jahren unter der kommunistischen Herrschaft zählten daher die großflächigen archäologischen Ausgrabungen in den durch Kriegshandlungen zerstörten Arealen.⁷² Die Sondagen erbrachten neue Erkenntnisse zu den bedeutendsten Zentren der Renaissancearchitektur wie Buda, Esztergom (dt. Gran) oder Visegrád (dt. Plintenburg).⁷³ Die auf dem Budaer Burgberg durchgeführten Untersuchungen der steinernen Bauglieder und die darauf aufbauenden Anastylosen und Rekonstruktionen etablierten sich als Praxis in der ungarischen Denkmalpflege. Rekonstruktionen wie im Falle der Palastkapelle in Esztergom waren vor allem auf die Wirkung der inneren Räume abgestimmt und knüpften an Strategien der Zwischenkriegszeit an. Für diese konzeptionelle Kontinuität zeichnete eine Reihe von Spezialisten wie die Architekten László Gerő (1909-1995) und Kálmán Lux (1880-1961) verantwortlich, die auch nach dem Systemwechsel in führenden Positionen der Denkmalpflege agierten.⁷⁴

Rückwirkend betrachtet, scheint die Kunstgeschichte als Disziplin sowohl mit Blick auf die

Akteure wie auch die Diskurse weniger stark durch die Umgestaltungen der neuen Machthaber betroffen gewesen zu sein als die Geschichtswissenschaft. So musste Gerevich, die Galionsfigur der bürgerlichen Kulturpolitik der Zwischenkriegszeit, zwar die Leitung der staatlichen Denkmalsbehörde 1949 aufgeben, gleichzeitig konnte er aber bis kurz vor seinem Tod 1954 weiterhin an der Budapester Hochschule unterrichten.⁷⁵

Den zweiten Budapester Lehrstuhl für Kunstgeschichte besetzte man 1951 mit Lajos Fülep, einem prominenten Mitglied des Sonntagskreises, der bis 1961 Kunsttheorie und Kritik der modernen Kunst unterrichtete. Fülep war in Ungarn geblieben und hatte die Zwischenkriegszeit im inneren Exil als calvinistischer Pfarrer in Südungarn verbracht. Seine Rehabilitierung wurde sicherlich durch den zeitgleichen politischen Aufstieg von György Lukács beschleunigt. Dieser war nach der Rückkehr aus dem Exil in der Sowjetunion, wohin er über Wien und Berlin geflohen war, ab 1946 Parlamentsabgeordneter sowie Professor für Ästhetik und Kulturphilosophie in Budapest (ab 1948). Dennoch war Lukács Position nicht ungefährdet, wie dies an der Kritik an seinen politisch-ideologischen und literarischen Ansichten durch führende Parteikader wie Mátyás Rákosi und József Révai (1898-1959) sichtbar wird.⁷⁶ Révai zählte ursprünglich zum weiteren Umfeld des Sonntagskreises wie auch der Gruppe um die Zeitschrift *MA* im Wiener Exil.⁷⁷ Nach 1946 bestimmte er gemeinsam mit weiteren Exilrückkehrern wie Erzsébet Andics (1902-1986) und Dezső Nemes (1908-1985) den historiographischen Diskurs in Ungarn.⁷⁸ Zwei weitere prägende Figuren der ungarischen Geschichtsschreibung jener Jahre, deren Schriften einen mittelbaren Einfluss auf die

⁷¹ MAROSI 1999, (wie Anm. 5), S. 354f.

⁷² DERCSÉNYI, D.: La tutela dei monumenti in Ungheria dopo la liberazione. In: *Acta Historiae Artium*, 2, 1955, S. 97-132, hier S. 99-103.

⁷³ MAROSI, E.: Drei mittelalterliche Schlüsseldenkmälern der Kunstgeschichte Ungarns-Restauriert. Székesfehérvár, Esztergom und Visegrád im Jahr 2000. In: *Acta Historiae Artium*, 42, 2001, S. 255-281, hier S. 273-276.

⁷⁴ FÜLÖP, Cs.: Átmenet és újrakezdés (1945-1949) [Übergang

und Neubeginn (1945-1949)]. In: BARDOLY – HARRIS 1996, (wie Anm. 38), S. 191-201.

⁷⁵ SZAKÁCS 2007, (wie Anm. 38), S. 199f.

⁷⁶ HANAK 1976, (wie Anm. 19), S. 27-30.

⁷⁷ CONGDON, L.: *Exile and Social Thought: Hungarian Intellectuals in Germany and Austria, 1919-1933*. Princeton, NJ. 1991, S. 31.

⁷⁸ ROMSICS 2011, (wie Anm. 46), S. 357.

kunsthistorischen Positionen zur Renaissance ausübten, waren Erik Molnár (1894-1966) und Aladár Mód (1908-1973). Der Rechtsanwalt Molnár, ein Unterstützer der kommunistischen Bewegung in Ungarn im Untergrund, der bereits vor 1945 erste historisch-philosophische Arbeiten mit marxistischer Ausrichtung verfasst hatte, wurde 1949 zum Direktor des Geschichtsinstituts der Ungarischen Akademie der Wissenschaften ernannt. Seine Sozialgeschichte Ungarns im Mittelalter⁷⁹ und Móds Studie zum ungarischen Unabhängigkeitskampf⁸⁰ galten vor 1956 als historiographische Referenzwerke.⁸¹ Dies illustriert die Monographie von Tibor Kardos zum Humanismus in Ungarn.⁸² Darin hatte der Literaturwissenschaftler seine bereits in der Zwischenkriegszeit entwickelten Ideen in Teilen an die neuen politischen Leitlinien angepasst. Neben den zwischenzeitlich eingebürgerten obligatorischen Verweisen auf die Werke von Friedrich Engels zitiert Kardos auch die zu jenem Zeitpunkt relevanten sowjetischen Beiträge zur Renaissance, allen voran Aleksandr Davidovič Ėpštejns *Weltanschauung und Kultur der Renaissance* und Viktor Lazarevs Leonardo da Vinci-Buch.⁸³ Die einleitenden Verweise mit mehr oder weniger rituellem Charakter erlauben Einblicke in die Mechanismen der Rezeption der sowjetischen Leittexte. Diese erfolgte zumeist über die in ungarischen Fachreihen erschienenen Übersetzungen. Eine wichtige Funktion bei der Vermittlung übernahm die zwischen 1951 und 1969 veröffentlichte Reihe *Szovjet Művészettörténet* [Sowjetische Kunstgeschichte]. Diese enthielt ungarische Resümées sowjetischer Monographien und Artikeln sowie Zusammenfassungen der als ideologisch relevant eingestuften Diskussionen wie etwa

die Debatte rund um die Weltkunstgeschichte von Michail V. Alpatov (1902-1986).⁸⁴

Die sowjetische Forschung betonte dabei für die Ausbildung von Humanismus und Renaissance wie bereits auch schon Friedrich Engels die epochale Rolle des aufkommenden Bürgertums als leitende Kraft sämtlicher Umgestaltungsprozesse. Dieses Modell konnte jedoch unmöglich auf die in Ungarn, wie auch im übrigen Ostmitteleuropa im ausgehenden Mittelalter herrschenden Bedingungen übertragen werden. Ebenso wenig war es möglich, die Tyrannenhöfe, die von Martin in seiner *Soziologie der Renaissance* als zweite innovative Kraft neben den stadtbürgerlichen Gruppen genannt wurden, als Förderer der Renaissance in Ungarn zu präsentieren.⁸⁵ Kardos umschiffte diese ideologischen Klippen, indem er auf die bereits von Molnár hervorgehobenen Bestrebungen zur Zentralisierung des Staatswesens unter Matthias Corvinus verwies, die in der Lesart der neuen kommunistischen Machthaber einen wichtigen Entwicklungsschritt der ungarischen Geschichte darstellte.⁸⁶ In der Deutung von Kardos übernahmen vor allem die an den kirchlichen Höfen tätigen Humanisten eine zentrale Rolle bei der Verwirklichung dieser Zentralisierung.⁸⁷

Als eine folgenreiche Neuerung gerade im Vergleich zu den Studien zur Entwicklung des Humanismus aus der Zwischenkriegszeit erwiesen sich die These von der Existenz eines Volkshumanismus, der auf die durch Hussiten angeregten ungarischen Bibelübersetzungen zurückzuführen war, sowie die Überlegungen zu den Anfängen eines ungarischen Nationalbewusstseins. Die Erörterung der Frage nach den Anfängen und Formen des nationalen

⁷⁹ MOLNÁR, E.: *A magyar társadalom története az Árpádoktól Mohácsig* [Sozialgeschichte Ungarns von den Árpáden bis Mohács]. Budapest 1949.

⁸⁰ MÓD, A.: *Négyszáz év küzdelem az önálló Magyarországért* [Vierhundert Jahre Kampf für ein unabhängiges Ungarn]. Budapest 1951.

⁸¹ ROMSICS 2011, (wie Anm. 46), S. 358-359.

⁸² KARDOS, T.: *A magyarországi humanizmus kora* [Das Zeitalter des Humanismus in Ungarn]. Budapest 1955.

⁸³ LAZAREV, V.: *Leonardo da Vinci*. Moskva 1952.

⁸⁴ Vgl. dazu: BORN, R.: World Art Histories and the Cold War. In: *Journal of Art Historiography*, 9, 2013, S. 6-10. <https://arthistoriography.files.wordpress.com/2013/12/born.pdf> Letzter Zugriff: 25.10.2015)

⁸⁵ Zu diesem Problem: HÖSCH, E.: Renaissance und Humanismus in Ungarn. In: *Ungarn-Jahrbuch*, 10, (1979), S. 71-82, hier S. 73.

⁸⁶ Vgl. MOLNÁR 1949, (wie Anm. 79), S. 316-340.

⁸⁷ KARDOS, T.: Zentralisierung und Humanismus im Ungarn des 15. und 16. Jahrhunderts. In: *Studia Historica*, 53, 1963, S. 397-414.

Bewusstseins bildete trotz der häufig geäußerten Verpflichtung zum Internationalismus eine Konstante der ungarischen Historiographie über die gesamte Dauer der kommunistischen Herrschaft.⁸⁸ Reflexe dieser Debatten lassen sich auch im kunsthistorischen Diskurs nachweisen. Ein wichtiges Dokument aus der Frühphase der ungarischen Volksrepublik ist Lajos Fülep's Rede anlässlich seiner Ernennung zum Akademiemitglied. Unter dem Titel *Die Aufgaben der ungarischen Kunstgeschichte* skizzierte er bei dieser Gelegenheit das Programm der künftigen wissenschaftlichen Forschung. Die publizierte Rede enthält die für die damalige Zeit obligatorischen Verweise auf die Werke von Stalin, bleibt dennoch in mehrfacher Hinsicht ein mutiges Dokument.⁸⁹ An erster Stelle ist sicherlich der Vorschlag einer Abgrenzung von den früheren Versuchen zur Definition eines nationalen Charakters der ungarischen Kunst zu nennen. Konzeptionell knüpfte Fülep an Gedanken zur ungarischen Kunst an, die er 1917 noch im Umfeld des Budapester Sonntagskreises formuliert und 1923 in Buchform vorgelegt hatte. Dabei differenzierte er zwischen einer Kunstproduktion innerhalb bzw. für das Territorium des historischen Ungarn und setzte sich durch diese Kategorisierung von den durch Kunsthistoriker wie Gerevich in der Zwischenkriegszeit verbreiteten Positionen ab. Diese operierten mit Projektionen der Idee der

ungarischen Staatsnation bzw. der modernen Vorstellung einer nationalen Identität auf die Kunst der Vergangenheit.⁹⁰ Der zweite beachtenswerte Punkt stellt Fülep's Forderung nach einer Rekonstruktion des historischen Kontextes dar, wobei keine Epoche ausgeklammert werden sollte. Der explizite Verweis auf eine Einbeziehung der bürgerlichen Kunst des 19. Jahrhunderts erstaunt vor dem Hintergrund der zeitgleichen scharfen Angriffe auf die bürgerliche Kunst in der Sowjetunion, insbesondere im Rahmen der auf der Tagung des Zentralkomitees der KPdSU am 11. Februar 1948 eingeläuteten Kampagne gegen Formalismus und Kosmopolitismus.⁹¹ Die vielleicht prominenteste Publikation, die im Kontext dieser Initiative zustande kam, ist die 1951 erschienene polemische Schrift gegen die bürgerliche Kunst und Kunstwissenschaft, an der führende sowjetische Kunsthistoriker wie Viktor N. Lazarev (1897-1976), Igor E. Grabar (1871-1960), Boris R. Vipper (1888-1967) und Michail V. Alpatov beteiligt waren. Übersetzungen dieses Pamphlets erschienen binnen kürzester Zeit in Moskaus Satellitenstaaten.⁹² Die mit Chruščëvs Geheimrede auf dem XX. Parteitag (14.-25. Februar 1956) der KPdSU initiierte erste Phase der Entstalinisierung bewirkte eine Lockerung der Publikationspraxis in der Sowjetunion und einigen anderen Staaten des Ostblocks.⁹³ In Ungarn nahm dieser Prozess durch den Aufstand im Herbst 1956

⁸⁸ ROMSICS 2011, (wie Anm. 46), S. 414-418; HADLER, F.: Drachen und Drachentöter. Das Problem der nationalgeschichtlichen Fixierung in den Historiographien Ostmitteleuropas nach dem Zweiten Weltkrieg. In: CONRAD, Ch. – CONRAD, S. (Hrsg.): *Die Nation schreiben. Geschichtswissenschaft im internationalen Vergleich*. Göttingen 2002, S. 137-165, hier S. 159f.

⁸⁹ FÜLEP, L.: A magyar művészettörténelem föladata [Die Aufgaben der ungarischen Kunstgeschichte]. In: *A Magyar Tudományos Akadémia II. Társadalmi-Történelmi Tudományok Osztályának Közleményei*, 3. Muzeológiai sorozat. *Művészettörténet*, 2, 1951. Nr. 1, S. 3-24. Vgl. auch Lajos Fülep – The task of Hungarian art history (1951). Translated and edited by Nóra Veszprémi In: *Journal of art historiography*, 11, 2014 <https://arthistoriography.files.wordpress.com/2014/11/veszprc3a9mi-trans-fulep.pdf> (letzter Zugriff: 25.10.2015)

⁹⁰ FÜLEP, L.: *Magyar Művészet* [Ungarische Kunst]. Budapest 1923. Vgl. hierzu: MAROSI, E.: Fülep Lajos: A magyar

művészettörténelem föladata, a magyar művészettörténelem irás forrása és/vagy annak koncepciója [Fülep Lajos: Die Aufgaben der ungarischen Kunstgeschichtsschreibung. Der Quellen und/oder Konzeption]. In: *Ars Hungarica*, 37, 2011, Nr. 2, S. 13-24 und S. 169-170;

⁹¹ BAUDIN, A.: *Le réalisme socialiste soviétique de la période jdanovienne: (1947-1953)*, Bd. 1 Les arts plastiques et leurs institutions. Bern 1997, S. 65-90.

⁹² Akademiya Chudožestv SSSR, Institut Teorii i Istorii Izobrazitel'nyh Iskusstv (Hrsg.), *Protiv buržuaznogo iskusstva i iskusztvozanija*. Redigiert von Igor E. Grabar und Wladimir S. Kemenow. Moskva 1951. Ungarische Ausgabe: *Harc a buržoáz művészet és művészetelmélet ellen*. Budapest 1953; deutsche Ausgabe: *Gegen die bürgerliche Kunst und Kunstwissenschaft*. Berlin 1954.

⁹³ LASS, K.: *Vom Tauwetter zur Perestrojka: Kulturpolitik in der Sowjetunion 1953-1991*. Köln-Weimar-Wien 2002, S. 65-74 und S. 110-116.

einen anderen Verlauf. Die brutale Niederschlagung dieser Erhebung wirkte sich auf unterschiedlichen Ebenen auch auf die Forschung zur Renaissance aus. In der Nachfolge der dramatischen Ereignisse setzte eine neue Welle der Emigration ein, in deren Verlauf auch Meller, einer der Pioniere der ikonologischen Methode in Ungarn bzw. Ostmitteleuropa, das Land verließ. Im Exil publizierte er weiter zu ungarischen Themen u. a. zur Ikonographie König Matthias Corvinus.⁹⁴

Neben der Option einer wie auch immer garteten Annäherung an die politische Linie der neuen Machthaber oder der radikalen Alternative einer Verweigerung, was realiter jedoch nur außerhalb des Landes möglich war, existierte noch ein dritter Weg, wie im Falle von Jolán Balogh deutlich wird. Diese verfolgte thematisch die in der Zwischenkriegszeit angelegte Linie weiter, wobei bisweilen einzelne Inhalte anders „verpackt“ wurden, etwa in Form von Lernmaterialien für angehende Bautechniker. Die Studie zur Esztergomer Bakócz-Kapelle, deklarierte man zunächst als eine Publikation mit topographischem Charakter.⁹⁵ In keiner dieser Publikationen lassen sich Verweise auf die offiziellen marxistischen Positionen finden.

Pluralistische Positionen und Liberalisierung in der Kádárzeit

Die nach 1956 von dem neuen Generalsekretär der MSZMP und zeitweiligen Ministerpräsidenten János Kádár (1912-1989) verfolgte Politik hatte unterschiedliche Auswirkungen auf die Erforschung der Renaissance. Gewissermaßen einen Nebenstrang der Entwicklung bilden die Beiträge aus dem Umfeld

von Georg Lukács. Dieser wurde aufgrund seiner aktiven Rolle im Vorfeld des Volksaufstandes und seiner zwischenzeitlichen Funktion als Bildungsminister unter Imre Nagy (1896-1958), in die innere Isolation gezwungen. Dieses Schicksal teilten auch mehrere seiner Schülerinnen und Schüler.⁹⁶ Im Zuge der Kampagnen zur Entstalinisierung meldete sich diese als sog. „Budapester Schule“ bezeichnete Gruppe mit unterschiedlichen Vorschlägen zur Reform der marxistischen Konzepte zu Wort. Diese Überlegungen zielten auf eine Renaissance des Marxismus und wurden im westlichen Europa durch die nach 1970 erschienen Übersetzungen begeistert rezipiert. Im Rahmen der von der Budapester Schule angestellten Untersuchungen zu den gesellschaftlichen Entwicklungsetappen und den damit verbundenen strukturellen Veränderungen nahm die Renaissance, die „vom Marxismus nur flüchtig beachtet worden war“, eine besondere Stellung ein.⁹⁷ Dies gilt beispielsweise für die Überlegungen von István Hermann (1925-1986), der in Anlehnung an György Lukács' Studie *Die Eigenart des Ästhetischen* (1963-1964) das Spannungsverhältnis zwischen der Emanzipation der Malerei und der Vermittlung von Glaubensinhalten in der Frührenaissance erörtert hatte.⁹⁸ Ein weitaus prominenteres Beispiel für die asymmetrische Rezeption der Konzepte der „Budapester Schule“ stellt die Studie von Ágnes Heller (*1929) zum Menschen der Renaissance dar. Darin definierte sie an Jacob Burckhardt (1818-1897) und Alfred von Martin anknüpfend, die Revolution der Renaissance als eine Revolution des Menschenbegriffs. Im Rahmen dieser Rekonstruktion rückte Heller die Emanzipation des Individuums, das sich selbst erkennt und entsprechend äußerlich präsentiert, in

⁹⁴ Zu Mellers Biografie: MIKÓ, Á.: Meller Péter (Budapest, 1923 – Solvang, USA, 2008). In: *Művészettörténeti Értesítő*, 58, 2009, Nr. 1, S. 149-153; MIKÓ 2008, (wie Anm. 14), S. 129.

⁹⁵ BALOGH, J.: *A magyar renaissance építészet* [Die ungarische Renaissancebaukunst]. Budapest 1953 (Mernöki Tvabbképző Kiadványok. Építőművészeti kérdései); DIES.: *Az esztergomi Bakócz-kápolna* [Die Graner Bakócz-Kapelle]. Budapest 1955.

⁹⁶ HANAK 1976, (wie Anm. 19), S. 58-60.

⁹⁷ Vgl. LUKÁCS, G. – HELLER, Á. – FEHÉR, F.: *Individuum*

und Praxis: Positionen der „Budapester Schule“. Frankfurt am Main 1975 (Edition Suhrkamp 545), S. 8f.

⁹⁸ HERMANN, I.: A művészet szabadságharcának kezdetei: Képzőművészet és vallás a korai olasz reneszánszban [Der Beginn des Unabhängigkeitskrieges der Kunst: Bildende Kunst und Religion der italienischen Frührenaissance]. In: *Világosság, materialista világnézeti folyóirat*, 5, 1964, 12, S. 718-725.

⁹⁹ HELLER, Á.: *A reneszánsz ember*. Budapest 1967; dt. Übersetzung: *Der Mensch der Renaissance*. Köln-Löwenich 1982, S. 224.

den Vordergrund.⁹⁹ Die Überhöhung des Individuums bildete bereits ein wichtiges Moment in Erwin Panofskys Essay *The History of Art as a Humanistic Discipline* (1940) und wurde von diesem bekanntlich auch als eine Mahnung vor den Gefahren totalitärer Regimes präsentiert. Aus einer post-1989-Perspektive deutete Ingrid Ciulisová¹⁰⁰ vor einigen Jahren den Rückgriff von Jan Białostocki (1921-1988) auf Jacob Burckhardts Konzept der Renaissancekultur in Italien und das von Panofsky entworfene Bild der humanistischen Kultur in dieser Epoche in seiner 1972 gehaltene Vortragsreihe zur Kunst der Renaissance in Osteuropa¹⁰¹ als einen Gegenentwurf zu den in dieser Großregion herrschenden kommunistischen Regimes. Das Buch von Agnes Heller zeigt, dass vergleichbare Argumentationsmuster bereits vor 1972 in den Kreisen der marxistischen Dissidenten verbreitet waren. Hellers Studie zählt darüber hinaus zu den frühesten Belegen für eine positive Rezeption von Antals Buch zur florentinischen Malerei jenseits des Eisernen Vorhangs. Die Zurückhaltung gegenüber diesem Werk, in dem eine Brücke zwischen einem marxistisch orientierten Ansatz und den als „westlich“ apostrophierten Positionen der Wiener Schule der Kunstgeschichte und dem Warburg-Kreis geschlagen wurde,¹⁰² war durch mehrere Faktoren begründet. Ein Hauptgrund war sicherlich der von Alpatov in dem Pamphlet gegen die bürgerliche Kunstgeschichte gegenüber Antal geäußerte Vorwurf, dieser hätte versucht, die Grenzen zwischen Mittelalter und Renaissance zu

verwischen. Dadurch sei die revolutionäre Leistung der Renaissance relativiert worden. Desweiteren kritisierte Alpatov die sprachliche Diktion, die er als charakteristisch für die bürgerliche Kunstwissenschaft einstufte.¹⁰³ Schwerwiegender scheint jedoch der beiderseits des Eisernen Vorhangs mehr oder weniger deutlich formulierte Vorwurf einer vulgärsoziologischen Ausrichtung der Studie aufgrund der fehlenden Verweise auf die Werke Lenins zu sein. Dies illustriert für den ostmitteleuropäischen Bereich das Nachwort von Jaromír Neumann zur ČSSR-Ausgabe des Antal-Buches von 1954.¹⁰⁴ Im selben Jahr bezichtigte die der italienischen KP nahestehende Zeitung *Il Contemporaneo* in einem aus Anlass des Todes von Antal verfassten Artikel den Kunsthistoriker des „travestierten Crocianismus“ bzw. des „ehrenamtlichen Marxismus“.¹⁰⁵

Ein frühes Beispiel für die Rezeption von Antals Ideen in der offiziellen ungarischen Historiographie stellt Lajos Vayers (1913-2001) Studie aus dem Jahre 1962 zu Masolinos (1383-nach 1447) Tätigkeit in Rom dar.¹⁰⁶ Vayer hatte nach seinem Studium zunächst in Budapest am dortigen Museum der Schönen Künste sowie dem Nationalmuseum gearbeitet. Als Stipendiat am *Collegium Hungaricum* in Rom erarbeitete Vayer zwischen 1947-1948 die Grundlagen für seine späteren Studien zur italienischen Frührenaissance. Nach seiner Rückkehr nach Ungarn begann er an der Budapester Hochschule zu lehren, 1955 folgte die Ernennung zum Professor sowie 1961 auf Empfehlung von Lajos Fülep die

¹⁰⁰ CIULISOVÁ, I.: Notes on the History of Renaissance Scholarship in Central Europe: Białostocki, Schlosser and Panofsky. In: LEE, A. – PÉPORTÉ, P. – SCHNITKER, H. (Hrsg.): *Renaissance? Perceptions of Continuity and Discontinuity in Europe, c.1300- c.1550*. Leiden [u.a.] 2010, S. 349-357.

¹⁰¹ BIAŁOSTOCKI, J.: *The art of the Renaissance in Eastern Europe: Hungary, Bohemia, Poland*. Oxford [u.a.] 1976 (The Wrightsman lectures 8).

¹⁰² Vgl. OLBRICH, H.: Gotik im Quattrocento oder: Der ausgebliebene Dialog zwischen Frederick Antal und Aby Warburg. In: MÖBIUS, F. (Hrsg.): *Stil und Gesellschaft*. Dresden 1984, S. 199-225; HADJINICOLAOU, N. – HADJINICOLAOU, Y. 2014, (wie Anm. 28), 218f.

¹⁰³ ALPATOV, M. W.: Zur Verteidigung der Renaissance (Gegen die Theorien der bürgerlichen Kunstwissenschaft). In: *Gegen*

die bürgerliche Kunst und Kunstwissenschaft 1954, (wie Anm. 92), S. 161-193, hier S. 165-167 und S. 192. Vgl. hierzu auch: HARTMANN, U.: Die „Verteidigung“ der Renaissance: zur Auseinandersetzung sowjetischer Kunsthistoriker mit der „bürgerlichen“ Kunstwissenschaft zu Beginn des Kalten Krieges. In: BARTSCH, T. – MEINER, J. (Hrsg.): *Kunst, Kontext, Geschichte: Festgabe für Hubert Faensen zum 75. Geburtstag*. Berlin 2003, S. 294-309.

¹⁰⁴ Vgl. hierzu: BARTLOVÁ 2012, (wie Anm. 12), S. 7.

¹⁰⁵ HADJINICOLAOU, N. – HADJINICOLAOU, Y. 2014, (wie Anm. 28), 218f.

¹⁰⁶ VAYER, L.: *Masolino és Róma. Mecénás és művész a reneszánsz kezdetén* [Masolino und Rom. Mäzen und Künstler am Beginn der Renaissance]. Budapest 1962.

zum Lehrstuhlinhaber.¹⁰⁷ Die Arbeit zu Masolino zur Erlangung des Akademiedoktorats behandelte einen Themenkomplex, der für die Anfänge der Renaissance-malerei und darüber hinaus aufgrund der in den Quellen belegten Reise des Malers an den Hof des Heerführers Pippo Spano (1396-1426) auch für die ungarische Kunstgeschichte von hoher Relevanz war. Die in der Monographie erörterten Themenbereiche wurden bereits zwischen 1948 und 1959 in einer Folge von Artikeln vorgestellt.¹⁰⁸ Dabei verortete Vayer das Schaffen von Masolino und Masaccio vor dem Hintergrund der Entwicklungen unter der Herrschaft Kaiser Sigismunds von Luxemburg. Anknüpfend an Tibor Kardos' Untersuchung zum Humanismus in Ungarn wurde dabei den dogmatischen Auseinandersetzungen auf den Konzilien von Konstanz (1414-1418) und Basel (1431-1449) ein besonderes Gewicht beigemessen. Methodisch vereint Vayers Arbeit Stilkritik, ikonologische Betrachtungen und Programmforschung, Kunstgeschichte und Theologie, sowie Kulturgeschichte in der Tradition Burckhardts. Eine deutliche Parallele zu Antals Studien, der nur sporadisch genannt wird, ergeben sich mit Blick auf die Untersuchung der Trias: Auftraggeber-Künstler-Publikum. Dieses breite Spektrum an Methoden illustriert die neuen Möglichkeiten der Disziplin unter den gewandelten Rahmenbedingungen der Kádárzeit.

Die Renaissanceforschung zwischen nationalen und geschichtsregionalen Paradigmen

Lajos Vayer lenkte ab 1963 in seiner Eigenschaft als Leiter der Kunstgeschichtlichen Abteilung der Akademie der Wissenschaften sowie Mitglied der CIHA-Gremien die methodische Öffnung Ungarns maßgeblich. Dieser Wandel erfolgte parallel zu ei-

nem sich in der ungarischen Geschichtsschreibung abzeichnenden Perspektivwechsel, der maßgeblich durch die sog. Molnár-Debatte bestimmt wurde. Der Disput zwischen den um Molnár und Mód gruppierten Lagern der sozialgeschichtlichen Forschung kreiste um die nach dem Volksaufstand von 1956 in Ungarn besonders virulent erscheinende Problematik des Nationalismus. Das Zentralkomitee der MSZMP hatte bereits kurze Zeit nach Imre Nagys Hinrichtung eine Stellungnahme zur Frage des bürgerlichen Nationalismus und sozialistischen Patriotismus verabschiedet. Eine Konferenz der ungarischen Akademie der Wissenschaften behandelte 1960 die Frage der historischen Wurzeln des Nationalismus. Vor diesem Hintergrund kritisierte Molnár die Vernachlässigung der nationalen Perspektive durch die Fokussierung auf den Aspekt des Klassenkampfes. Als Alternative sollte künftig der Terminus der Klasse weniger Raum erhalten und stattdessen die Entwicklung in Ungarn vergleichend unter Berücksichtigung des östlichen wie auch westlichen Europas in den Blick genommen werden. Als wichtigste Bereiche der künftigen Forschung galten die Wirtschafts- und Sozialgeschichte des Mittelalters und der Frühen Neuzeit.¹⁰⁹ Die transnationale Perspektive wurde in der Folgezeit von Wirtschaftshistorikern wie György Ránki (1930-1988) und Iván T. Berend (*1930) und dem Osteuropahistoriker Emil Niederhauser (1923-2010) angewandt.¹¹⁰ In diese Linie reiht sich auch die Studie des Mediävisten Jenő Szűcs (1928-1988) ein¹¹¹, der Anfang der achtziger Jahre Ostmitteleuropa neben West- und Osteuropa als eine dritte historische Region konturierte.

Im Zuge dieser Neuorientierung intensivierten sich die Kontakte der ungarischen historischen Forschung mit dem Ausland. Eine vergleichbare Entwicklung zeichnete sich auch mit Blick auf die

¹⁰⁷ VÉGH, J.: Vayer Lajos (1913-2001). In: MARKÓJA – BAR-DOLY 2007, (wie Anm. 36), S. 531-540.

¹⁰⁸ VAYER, L.: A Masolino-Masaccio probléma és a reneszánsz kezdetei [Das Masolino-Masaccio Problem und die Anfänge der Renaissance]. In: *A Magyar Tudományos Akadémia Társadalmi-Történelmi Tudományok Osztályának Közleményei*, 5, 1954, Nr. 1-4, S. 347-372.

¹⁰⁹ PÓK, A.: Politics and History in Kádár's Hungary. In: *Begegnungen. Schriftenreihe des Europa Institutes Budapest*, 19, 2011, S. 99-110. <http://www.europainstitut.hu/index.php/17-begegnungen/605-begegnungen19pok> (letzter Zugriff: 25.10.2015).

¹¹⁰ Vgl. HADLER 2002, (wie Anm. 88), S. 159f.

¹¹¹ SZŰCS, J.: *Vázlat Európa három történelmi régiójáról*. Budapest 1983; dt. Ausgabe: *Die drei historischen Regionen Europas*. Frankfurt am Main 1990.

Kunstgeschichte ab.¹¹² Das Bewusstsein einer gemeinsamen Vergangenheit bzw. der Zugehörigkeit zu einer durch den Eisernen Vorhang sowie die internationalistische Ideologie zusammengehaltenen Region beförderte die Erweiterung der Perspektive auf regionale Fragen.¹¹³ So standen die Renaissance und der Humanismus in Mittel- und Osteuropa zunächst im Fokus einer 1959 durchgeführten internationalen Konferenz in Ost-Berlin an der auch Wissenschaftler aus Westeuropa beteiligt waren.¹¹⁴ Die beiden bilateralen Konferenzen in Budapest und Eger 1961 thematisierten die Renaissance und Reformation in Polen und Ungarn zwischen 1450-1650.¹¹⁵ Einen dezidierten Fokus auf die Kunst Mitteleuropas hatte das 1965 von der ungarischen Akademie der Wissenschaften organisierte CIHA-Kolloquium zur Gotik und Renaissance in Mitteleuropa.¹¹⁶ Eine besondere Wegmarke stellte schließlich der unter der Federführung von Lajos Vayer organisierte XXII. Internationale Kongresse für Kunstgeschichte in Budapest 1969 dar.¹¹⁷ Die in diesem Rahmen auch anhand der Renaissancekunst erörterten Fragen nach dem Verhältnis zwischen Zentrum und Peripherie bzw. der Existenz allgemeiner, auf bestimmte Regionen beschränkter Entwicklungsprozesse bot auch die Gelegenheit, die historischen Wurzeln des Ostblocks zu demonstrieren. Dass sich dabei abzeichnende Bild war allerdings nicht ganz deckungsgleich mit der von offizielle propagierten kulturellen

Verwandtschaften innerhalb dieses politischen Bündnisses.¹¹⁸ Der Budapester Kongress bildete darüber hinaus den Rahmen für eine erste öffentliche Würdigung der im Umfeld des Budapester Sonntagskreises entwickelten kunsthistoriographischen Positionen. Auf diese Tradition verwies auch Tolnay, dem bezeichnenderweise die Ehre zuteilwurde, den Eröffnungsvortrag zu halten.¹¹⁹ Die beiden von Lajos Vayer mitkonzipierten internationalen Veranstaltungen in den Jahren 1967 und 1969 leiteten eine Phase der methodischen Öffnung innerhalb der ungarischen Kunstgeschichtsforschung ein. Ein erstes sichtbares Indiz dieser Wende war die Umstrukturierung der Museen in der Budaer Burg. Die von Vayer im Klima der Liberalisierung unter dem Kádárregime beförderten Veränderungen erscheinen retrospektiv auch als eine Fortsetzung der von Fülep eingeleiteten Abkehr von den auf ethnischen Faktoren basierenden Entwürfen einer Geschichte der Kunst in Ungarn bzw. Mitteleuropa.¹²⁰ Diese Erweiterung der Perspektive spiegelt sich auch in den als Langzeitprojekten angelegten und von Autorenkollektiven der Ungarischen Akademie der Wissenschaften erstellten Handbüchern wider. So integrierte die Überblicksdarstellung von 1983 erstmals die osmanischen Kunstdenkmäler in Ungarn in das Entwicklungsnarrativ als eine Brücke zwischen Renaissance und Barock.¹²¹ Einen noch konsequenteren Schritt markierte der von Ernő Marosi

¹¹² MAROSI, E.: Megjegyzések az MTA Művészettörténeti Kutatóintézet nemzetközi helyéről [Anmerkungen zum internationalen Standort der kunstgeschichtlichen Forschungsstelle der ungarischen Akademie der Wissenschaften]. In: *Acta Hungarica*, 37, 2011, Nr. 1, S. 16-30.

¹¹³ Vgl. dazu: MAROSI 1999, (wie Anm. 5), S. 358.

¹¹⁴ IRMSCHER, J. (Hrsg.): *Renaissance und Humanismus in Mittel- und Osteuropa: Eine Sammlung von Materialien*. Bd.1-2. Berlin (Schriften der Sektion für Altertumswissenschaft der Deutschen Akademie der Wissenschaften 32).

¹¹⁵ SZÉKELY, Gy. (Hrsg.): *La Renaissance et la Réformation en Pologne et en Hongrie: 1450-1650*. Budapest 1963 (Magyar Tudományos Akadémia: Studia historica 53).

¹¹⁶ *Les problèmes du gothique et de la renaissance et l'art de l'Europe Centrale* (Acta Historiae Artium, 13, 1967, S. 3-270).

¹¹⁷ RÓZSA, Gy.: *Evolution générale et développements régionaux en*

histoire de l'art : actes du XXIIe Congrès International d'Histoire de l'Art ; Budapest 1969. Bd. 1-3. Budapest 1972.

¹¹⁸ MAROSI 1992, (wie Anm. 35), S. 66; LABUDA, A. S.: Ostmitteleuropa – Schicksalsgemeinschaft, Forschungsfeld, Kunstregion. In: *kunsttexte.de*. 1/2010, S. 9 Anm. 19. <http://edoc.hu-berlin.de/kunsttexte/2010-1/labuda-adam-s.-2/PDF/labuda.pdf> (letzter Zugriff: 25.10.2015)

¹¹⁹ TOLNAY, Ch.: Pierre Bruegel l'Ancien. In: RÓZSA 1972, (wie Anm. 117), Bd. 1, S. 31-44. Vgl. auch: LACKÓ, M.: *A tudománytól a tömegkultúráig : művelődéstörténeti tanulmányok 1890 – 1945* [Von der Wissenschaft zur Massenkultur: Kunstgeschichtliche Studien 1890-1945]. Budapest 1994 (Társadalom- és művelődéstörténeti tanulmányok 14), S. 79f.

¹²⁰ MAROSI 1999, (wie Anm. 5), S. 360f.

¹²¹ ARADI, N. (Hrsg.): *A művészet története Magyarországon* [Die Geschichte der Kunst in Ungarn]. Budapest 1983.

herausgegebene zweite Band der Überblicksdarstellung zur Kunst in Ungarn, dessen Titel lediglich den chronologischen Rahmen nennt und somit bewusst auf eine Epochen- bzw. Stilzuordnung verzichtet.¹²² Diese strategische Entscheidung ermöglichte eine angemessene Würdigung des Stilpluralismus in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts während der Herrschaft des Matthias Corvinus. Der Blick auf diese Phase der Kunstentwicklung wurde maßgeblich durch das Klima der Liberalisierung der 1970er Jahre und die damit einhergehende Öffnung für neue Methoden und aktuelle Kunstströmungen beeinflusst.¹²³

Im Zuge dieser Neuausrichtung eröffneten sich auch neue Perspektiven der interdisziplinären Zusammenarbeit. In Hinblick auf die Erforschung der Renaissance zeichnete sich eine Intensivierung des Austausches mit der Literaturwissenschaft ab. Eine der prägenden Figuren dieses Dialogs war der Literaturwissenschaftler Tibor Klaniczay (1923-1992). Dieser hatte seit den frühen 1960er Jahren methodische Fragen mit Blick auf die Kunsthistoriographie thematisiert bzw. die in diesem Bereich entwickelten Ansätze in seinen Auseinandersetzungen mit den literarischen Werken der Renaissance berücksichtigt.¹²⁴

Im Zuge der ab 1969 erfolgten Umstrukturierung der ungarischen Akademie wurde nicht nur die Kunsthistorische Forschungsabteilung, sondern auch die Abteilung zur Erforschung der Renaissance am Institut für Literaturwissenschaft (*Reneszánsz Kutató*

Osztálya) geschaffen, an deren Leitung Tibor Klaniczay bis 1992 mitbeteiligt war. Beide Einrichtungen leisteten einen wichtigen Beitrag zur internationalen Vernetzung der ungarischen Renaissanceforschung. Bei einem Vergleich der beiden Einrichtungen fällt auf, dass die Kunstgeschichte, das Potenzial des von den Mitgliedern des Sonntagskreises entwickelten sozialgeschichtlichen Zugangs mit einer gewissen Verzögerung erst Ende der 1970er Jahre in ihren Publikationsreihen thematisierte. In erster Linie handelte es sich dabei um eine Verteidigung von Antals Schriften, gegen die bereits beschriebenen Vorwürfe einer Nähe zu den Traditionen der bürgerlichen Soziologie.¹²⁵

Mit der Öffnung für neue Methoden und Fragestellungen ging auch die Realisierung einer Reihe von Forschungsinitiativen einher, deren Anfänge konzeptionell in der Zwischenkriegszeit lagen. Diese Unternehmungen wurden auch diesmal vermehrt als Mittel der Repräsentation nach Außen benutzt. Hierin zeichnet sich eine gewisse Parallele zu der Situation in der Zwischenkriegszeit ab. Aufzuzählen wären die staatlich geförderten prächtigen Publikationen zu den Corvinischen Handschriften auf Englisch, Deutsch und Französisch.¹²⁶ Die zunehmende Ausrichtung auf das Ausland wird auch daran sichtbar, dass Baloghs Matthias Corvinus-Monographie zuerst in Österreich und erst nachträglich auf Ungarisch publiziert wurde.¹²⁷ Zu den deutlichsten Belegen für den Erfolg dieses von den Spitzen der staatlichen Kulturpolitik geförderten Linie zählt die

¹²² MAROSI, E.: *Magyarországi Művészet 1300-1470 körül* [Die Kunst in Ungarn 1300-um 1470]. Bd.1-2. Budapest 1987.

¹²³ Zur Prägung der Perspektive durch die zeitgenössischen politischen Entwicklungen: TAKÁCS, I.: Feldarabolt idő. *Magyarországi művészet, 1300–1470 k.* Akadémiai Kiadó, 1987 [Zerstückelte Zeit. Die Kunst in Ungarn 1300-1470, Akademieverlag, 1987]. In: *BUKSZ*, 1 (1989), S. 51–57; MAROSI, E.: „Mátyást mostan választotta mind ez ország királyságra. Mátyás király kora és udvara a művészettörténetben. [Matthias hat dieses Land nun als Reich auserwählt. Das Zeitalter König Matthias und dessen Hof in der Kunstgeschichte]. In: *Korunk* 2008. július. <http://89.42.110.12/oldal.php?ev=2008&honap=7&cikk=5088> (letzter Zugriff: 25.10.2015).

¹²⁴ KLANICZAY, T.: A művészeti stílusok helye a marxista kutatásban [Die Bedeutung der künstlerischen Stile in der

marxistischen Forschung]. In: DERS.: *Marxizmus és irodalomtudomány*. Budapest 1964, S. 66-109; DERS.: Skizze einer Renaissanceauffassung vom sozialhistorischen Gesichtspunkt. In: *Weimarer Beiträge*, 18, 1972, Nr. 12, S. 152-163.

¹²⁵ VAYER, L.: Antal Frigyes a tudománytörténet távlatában [Fredrick Antal aus der Perspektive der Geschichtswissenschaft]. In: *Művészettörténeti Értesítő*, 27, 1978, S. 200-201; WESSELY, A.: Antal Frigyes 1887-1954. In: *Ars Hungarica* 6, 1978, S. 369-377.

¹²⁶ Vgl. dazu: MIKÓ 2008, (wie Anm. 14), S. 130.

¹²⁷ BALOGH, J.: *Die Anfänge der Renaissance in Ungarn: Matthias Corvinus und die Kunst*. Graz 1975 (Forschungen und Berichte des Kunsthistorischen Institutes der Universität Graz 4); DIES.: *Mátyás király és a művészet* [Matthias Corvinus und die Kunst]. Budapest 1985.

ebenfalls von Balogh mitkonzipierte Ausstellung zur ungarischen Renaissance unter Matthias Corvinus, die zunächst auf der Schallaburg und anschließend in der Budapester Nationalgalerie gezeigt wurde.¹²⁸ Dieser Entwicklungsstrang endete nicht 1989 und

erlebte in den Ausstellungen des Renaissance-Jahres 2008 einen weiteren Höhepunkt. Diesmal allerdings begleitet von kritischen Wortmeldungen zu den historiographischen und geschichtspolitischen Entwürfen.¹²⁹

Renesancia z marxistickej a národnej perspektívy. Úvahy k situácii v Maďarsku pred a po roku 1945

Resumé

Renesancia, a tu predovšetkým postava Mateja Korvína, predstavuje od začiatku iniciatív k národnej emancipácii na konci 18. storočia, významnú jednotku vo verejnom vnímaní a neskôr v štátnej politike dejín. Tomu zodpovedajúc tvorilo vedecké bádanie tohto obdobia národných dejín dôležitý komplex v rámci umeleckohistorického výskumu. Okrem sústredenia sa na vlastné národné kultúrne dedičstvo zohrával dôležitú úlohu aj pohľad na vývin renesančného umenia v jednotlivých regiónoch južnej a západnej Európy.

Predkladaná štúdia sa pokúša o kontextualizáciu umeleckohistoriografických pozícií v Maďarsku medzi rokmi 1948 až 1989. Východisko úvah tvorí medzivojnové obdobie, v ktorom boli položené základy pre dva spočiatku od seba nezávislé vývinové smery. Tým bol po prvé vzostup sociálno-historickej metódy. Pozície prominentných zástupcov „hungaro-marxizmu“ (Peter Burke) ako Frederick Antal, Arnold Hauser a Karl Mannheim, rozvinuté na jednotlivých

zastávkach ich exilov, boli prijímané intenzívnejšie predovšetkým v západnej Európe zo strany politicky naľavo stojacich dejín umenia. Korene sociálnohistorickej formulácie v tzv. Budapeštianskom nedeľnom kruhu organizovanom filozofom Georgom (György) Lukácsom spolu s básnikom a neskorším filmovým teoretikom Béloom Balázsom medzi rokmi 1915 a 1919, upadali stále viac do zabudnutia. To platí aj pre výskum v Maďarsku v období komunizmu, ktoré tvorí druhú vývinovú fázu v rámci tejto štúdie. Kontinuita sa tu odráža jednak s ohľadom na inštitucionálne ako aj na personálne konštelácie a predovšetkým na ťažiská výskumu k medzivojnovému obdobiu. Po prvom období, ktoré silno určovali ideologické ústredné línie Moskvy, bol znovuoživený celý rad tematických ťažísk a s tým spojených metodických prístupov z medzivojnového obdobia a adaptovaný na nový národnokomunistický rámec, ktorý etabloval János Kádár v nasledujúcom období po povstaní roku 1956.

¹²⁸ TÖRÖK, G. – KLANICZAY, T. (Hrsg.): *Matthias Corvinus und die Renaissance in Ungarn 1458-1541*. [Ausst.-Kat.] Schallaburg 1982. Wien 1982 (Katalog des niederösterreichischen Landesmuseums NF 118); TÖRÖK, G. (Hrsg.): *Mátyás király és a magyarországi reneszánsz 1458-1541*. [Ausst.-Kat.] Nationalgalerie Budapest 1983. Budapest 1983.

¹²⁹ MAROSI, E.: *Reneszánsz, humanizmus. Fogalmi problémák A reneszánsz éve kiállításain* [Renaissance, Humanismus. Konzeptionelle Probleme der Ausstellungen zum Renaissance-Jahr]. In: *BUKSZ*, 20, 2008, Nr. 4, S. 345-352; DERS. 2008, (wie Anm. 123).

Der Manierismus zwischen gegensätzlichen Urteilen: der Fall Grgo Gamulin

Milan PELC

1960 erschien in der Zeitschrift für Literatur- und Kunstkritik *Izraz* (Ausdruck) in Sarajevo ein Aufsatz des Professors für Kunstgeschichte an der Universität Zagreb, Grgo Gamulin (1910–1997), unter dem Titel: *Der Manierismus zwischen gegensätzlichen Urteilen. Zwei kommentierte Rezensionen*.¹ In diesem Beitrag vermittelt der kroatische (damals selbstverständlich auch jugoslawische) Kunsthistoriker dem intellektuellen Publikum seine Einstellung zu einer „jungen“ Stilerscheinung, die erst „seit einigen Jahrzehnten ihre sieghafte Geburt feiert“ – dem Manierismus. Der Verfasser fühlt sich besonders geehrt, als Zeuge bei dieser Geburt anwesend sein zu dürfen, denn: „Die Erscheinung eines neuen Stilbegriffs ist in unserer Wissenschaft eigentlich ein schöner und in ihrer historischen Bedeutung ein großartiger Anblick, der durch keine wissenschaftlichen Ressentiments belastet werden dürfte.“² Gamulin freut sich darüber, denn seiner Meinung nach ist für die Kunstgeschichte „das Differenzieren von Stilphänomenen ein Prozess von großer Bedeutung, der manchmal sehr langsam voranschreitet, weil er die Trägheit der Tradition überwinden muss. Immer bedeutet er aber eine Bereicherung unserer Empfindsamkeit und eine Verbesserung in unserer Orientierung innerhalb der uns erdrückenden Fülle von ungegliederten

Phänomenen.“³ Der Autor vertritt hier also die Position, dass – wie dies übrigens auch in der Kunstgeschichte des Westens als wesentlich anerkannt wurde – den Stilbegriffen als unentbehrlichen Hilfsinstrumenten der Historiographie ein fester Platz in der wissenschaftlichen Nomenklatur gebühren sollte.⁴ Sie würden nämlich die in vieler Hinsicht undifferenzierte und verschwommene historische Substanz auf einen gemeinsamen Nenner bringen. Gerade im Gewand des Stils beginne sie als eine festgelegte Größe mit einem bestimmten Charakter in Zeit und Raum der kulturellen Kommunikation zu existieren. Den Lesern musste aber noch gezeigt werden, dass der Manierismus – im Unterschied zur Renaissance – keine eindeutig und präzise zu bestimmende Stileinheit war, und dies nicht nur hinsichtlich der Form, sondern auch in Fragen der geistesgeschichtlichen bzw. ideologischen Wertschätzung.

Die Art und Weise, auf welche sich ein Kunsthistoriker in einem kommunistischen Land zwischen Ost und West mit diesen Fragen auseinandergesetzt hat, welche Antworten er für sich gefunden und seinem kulturellen Milieu angeboten hat, scheint mir einer näheren Betrachtung wert zu sein. Während nämlich die „westlichen“ Kunsthistoriker den Manierismus vor allem geistes- und formgeschicht-

¹ GAMULIN, G.: Manirizam između suprotnih ocjena. Dvije recenzije s komentarom [Der Manierismus zwischen gegensätzlichen Urteilen. Zwei kommentierte Rezensionen]. In: *Izraz*, 1, 1960, Nr. 2, S. 151-173.

² *Ibidem*, S. 152. Diese wie alle weiteren Übersetzungen in diesem Text stammen vom Autor.

³ *Ibidem*.

⁴ Zur Rolle der stilgeschichtlichen Methode in der sozialistischen Kunstgeschichtsschreibung vgl. den Aufsatz von Krista KODRES in diesem Heft.



1. Grgo Gamulin, 1960er Jahre. Foto: Branko Balić, Institut für Kunstgeschichte Zagreb, Fotothek.

lich zu erklären versuchten und die sowjetischen in seiner Deutung meistens eine streng ideologisierte marxistische Position einnahmen, bewegte sich Gamulin zunächst zwischen beiden Strömungen, bis er schließlich einen Weg zu einer selbständigen Erklärung für den Ursprung und für die Ursachen dieser Stilerscheinung fand. Denn das Anliegen Gamulins war es, nicht so sehr das Phänomen des Manierismus zu beschreiben, sondern vielmehr seine Ontologie zu ergründen und eine kunsthistorische Wertung

vorzunehmen. Außerdem lässt sich in Gamulins Beschäftigung mit dem Manierismus eine eigentümliche Entfaltung in Richtung geistige Freiheit erkennen, die als ein wichtiger Bestandteil der intellektuellen Selbstverwirklichung vieler Kunsthistoriker nicht nur im ehemaligen Jugoslawien, sondern wohl auch in den Ländern des Ostblocks in den Nachkriegsjahren immer mehr an Bedeutung gewann. Allerdings war Gamulin einer der wenigen Nachkriegskunsthistoriker Jugoslawiens, der sich theoretisch mit Stilfragen beschäftigte.⁵ Sein bedeutendster theoretischer Beitrag liegt zweifellos in der Auseinandersetzung mit dem Manierismus.

Gamulin (Abb. 1) studierte in den 1930er Jahren Kunstgeschichte in Zagreb und Paris. Als Mitglied der Kommunistischen Partei verbrachte der junge Kunsthistoriker die Kriegszeit (1941–1945) in verschiedenen Lagern des damaligen faschistischen Ustascha-Regimes in Kroatien und kam gerade noch so mit dem nackten Leben davon.⁶ In den ersten Nachkriegsjahren zeichnete er sich als ein überzeugter Anhänger der kommunistischen Doktrin aus, die er als eine der führenden Parteiautoritäten im kulturellen Bereich der kroatischen Hauptstadt durchzusetzen half. Ähnlich wie in den Ländern des sog. Ostblocks wurde auch im ehemaligen Jugoslawien gleich nach dem Krieg ein verbindlicher theoretischer Rahmen für alle Bereiche des intellektuellen Lebens von der kommunistischen Partei abgesteckt.⁷ Bis 1948 kam die Doktrin des ideologisierten wissenschaftlichen Materialismus unter massiven Druck aus der Sowjetunion und verbreitete sich in den intellektuellen und künstlerischen Kreisen v. a. auf der Grundlage der programmatischen Thesen Andrej A. Ždanovs (1896–1948). Dieser war einer der engsten Mitarbei-

⁵ Im Bereich der Stiltheorie sind etwa die Überlegungen zur sog. Stilmischung Gotik-Renaissance in den Arbeiten von Cvito Fisković (Split) und Ljubo Karaman (Zagreb) hervorzuheben. Für die neuere Zeit vgl. GRUJIĆ, N.: Gotičko-renesansa arhitektura Dubrovnika u 15. i 16. stoljeću. [Architektur mit Stilmerkmalen der Gotik und der Renaissance in Dubrovnik im 15. und 16. Jahrhundert]. In: PELC, M. – CVETNIĆ, S. (Hrsg.): *Sic ars deprenditur arte. Zbornik u čast Vladimira Markovića* [Sic ars deprenditur arte. Sammelband zu Ehren von Vladimir Marković]. Zagreb 2009, S. 235-255.

⁶ Zur Biographie Gamulins vgl. GAMULIN, G.: *Izabrana djela*

[Ausgewählte Werke]. MAROEVIĆ, T. (Hrsg.). Zagreb 2011, S. 35-39.

⁷ Zu Ostmitteleuropa vgl. GÓRNY, M.: „Die Wahrheit ist auf unserer Seite“: *Nation, Marxismus und Geschichte im Ostblock*. Köln-Weimar-Wien 2011, besonders das Kapitel *Die Sowjetisierung der historischen Wissenschaften*, S. 53-133. Zu Jugoslawien: BOŠKOVIĆ, D.: Intelektualci u vlasti: Društveni obrasci u formativnim godinama druge Jugoslavije [Intellektuelle an der Macht: gesellschaftliche Muster in den Formationsjahren des zweiten Jugoslawiens]. In: *Desničini susreti 2009. Zbornik radova* [Treffen zu Ehren von Vladimir Desnica 2009. Berichte]. Zagreb 2011, S. 9-18.

ter Josef Stalins und einer der führenden Ideologen der sowjetischen Kulturpolitik.⁸ Das von ihm und anderen sowjetischen Theoretikern für die darstellenden Künste und Literatur postulierte Dogma eines sozialistischen Realismus wurde im Jugoslawien der unmittelbaren Nachkriegszeit von einer nicht unbedeutenden Reihe von Intellektuellen und Kunstkritikern propagiert. Nach dem sowjetischen Vorbild betrieb die Kommunistische Partei in allen jugoslawischen Teilrepubliken ihre Propaganda und Zensur durch Agitprop, in deren Händen die Kontrolle über das gesamte Kulturleben lag. In Kroatien war die Agitprop-Kontrolle bis in die frühen 1950er Jahre hinein wirksam.⁹ Nach dem Untergang des kommunistischen Regimes haben sich manche der ehemaligen Vertreter doktrinäerer Engstirnigkeit gefragt, wie solch eine ideologische Blendung der intellektuellen Elite, die an einen kulturpolitischen Messianismus grenzte, überhaupt möglich war.¹⁰ Einer der führenden Kunstideologen im Sinne der kommunistischen Doktrin in Kroatien war in den

ersten Nachkriegsjahren gerade Grgo Gamulin.¹¹ Als ein aktiver und überzeugter Vorkämpfer der Ästhetik des sozialistischen Realismus schrieb er eine Reihe von Aufsätzen und Kunstkritiken, in denen er sich für die sozialistischen Werte im Kunstschaffen einsetzte. Soweit man das aus heutiger Sicht feststellen kann, tat er dies größtenteils aus persönlicher Überzeugung, teilweise aber auch – wie viele andere – aus Konformismus, vielleicht sogar aus Angst.

Nach der Resolution des Informbüros im Juni 1948 kam es zum Ausschluss der Kommunistischen Partei Jugoslawiens aus dem Bund der unter sowjetischer Führung stehenden kommunistischen Parteien und zum Bruch Josip Broz Titos mit Josef Stalin. Bis 1952 vollzog sich in Jugoslawien eine vollständige Abkehr von der sowjetischen Doktrin, wobei die Kulturideologen ihre Loyalität gegenüber der jugoslawischen Kommunistischen Partei zu beweisen suchten. Es waren gefährliche Zeiten. Auf einer Adria-Insel namens *Goli otok* (kroatisch für „kahle Insel“) ließ Tito 1949 ein Deportationslager erbauen, in

⁸ BOTERBLOEM, K.: *The Life and Time of Andrei Zhdanov 1886–1948*. Ithaca-New York 2004; BAUDIN, A.: „Why is Soviet painting hidden from us?“ Zhdanov Art and its International Relations and Fallout 1947–1953. In: LAHUSEN, Th. – DOBRENKO, E. (Hrsg.): *Socialist Realism without Shores*. Durham-London 1997, S. 227–256.

⁹ ŠARIĆ, T.: Djelovanje Agitpropa prema književnom radu i izdavaštvu u NRH 1945–1952 [Die Wirkung der Agitprop auf das literarische Leben und das Verlagswesen in der Volksrepublik Kroatien 1945–1952]. In: *Radovi – Zavod za hrvatsku povijest* [Schriften des Instituts für kroatische Geschichte], 42, 2010, S. 387–424. Zur Kunst und Kunstkritik dieser Zeit vgl. KOLEŠNIK, Lj.: *Između Istoka i Zapada. Hrvatska umjetnost i likovna kritika 50-ih godina* [Zwischen Osten und Westen. Kunst und Kunstkritik in den 1950er Jahren in Kroatien]. Zagreb 2006, besonders S. 111–122.

¹⁰ „Das, was unsere alltägliche Realität war, erscheint heute jungen Menschen und sogar uns selbst als eine erfundene Welt.“ So schrieb die bekannte Kunsthistorikerin der Nachkriegszeit und Anhängerin der kommunistischen Doktrin im ehemaligen Jugoslawien, Vera Horvat Pintarić, in: HORVAT PINTARIĆ, V.: *Svjedok u slici. Nove figure za nove stvarnosti u eri moderne* [Der Zeuge im Bild. Neue Figuren für neue Realitäten in der Ära der Moderne]. Zagreb 2001, S. 7. In einem späteren Interview findet sie Rechtfertigung im „Glauben an die gerechten Ziele, oder was wir uns darunter vorstellten“: HORVAT PINTARIĆ, V.: *Kritike i eseji* [Kritiken und Essays]. Zagreb 2012, S. 527.

¹¹ GALJER, J.: *Likovna kritika u Hrvatskoj 1868–1951* [Kunstkritik in Kroatien 1868–1951]. Zagreb 2000, S. 314–335; KOLEŠNIK 2006 (wie Anm. 9), S. 38 f. Dass Gamulin die programmatischen Schriften Ždanovs gut gekannt hat, bezeugen die Belege in seiner Abhandlung zur Problematik der sozialistischen Kunsttheorie: GAMULIN, G.: *Opća teorija umjetnosti kao teorija socijalističkog realizma* [Allgemeine Kunsttheorie als Theorie des sozialistischen Realismus]. In: *Zbornik radova, Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet* [Schriften der Universität Zagreb. Philosophische Fakultät]. Zagreb 1951, S. 155–185. Dazu vgl. besonders MAROVIĆ, T.: *Ideje socrealizma u kritičkoj praksi Grge Gamulina. Nekoliko primjera iz vrućih, militantnih godina (1945–1950)* [Ideen des sozialistischen Realismus in der kunstkritischen Praxis von Grgo Gamulin. Einige Beispiele aus den heißen, militanten Jahren (1945–1950)]. In: *Desničini susreti 2009. Zbornik radova* [Treffen zu Ehren von Vladimir Desnica 2009. Berichte]. Zagreb 2011, S. 28–42. In Serbien (mit Einfluss auf ganz Jugoslawien) diktierten die Kulturpolitik v. a. Milovan Đilas (1911–1995) und Radovan Zogović (1907–1986), beide gebürtig aus Montenegro. In Slowenien war Boris Zihel (1910–1976) der führende Parteideologe. Vgl. MUROVEC, B.: „Anyway, the question of personnel is rather difficult ...“. Some Observations on Political Influence on Art (History) in Slovenia. In: *Acta Historiae Artis Slovenica*, 19, 2014, Nr. 1, S. 143–154. Jedem dieser Kulturideologen wurde in den 1950er Jahren sein eigenes politisches Schicksal zuteil.

dem bis 1955 ca. 16.000 ideologisch Verdächtige und der Kollaboration mit der Sowjetunion beschuldigte Kommunisten ohne legalen Gerichtsprozess interniert wurden. Diese jugoslawische Parteirealität um 1950 war sicherlich auch für Gamulins Wirken und Denken nicht ohne Bedeutung. Das bezeugt gerade seine polemische Schrift aus dem Jahr 1951, in der er programmatisch die dogmatische Theorie Ždanovs und anderer sowjetischer Autoren im Hinblick auf die Geschichte der Kunst und Ästhetik angreift und ablehnt.¹² Gamulins Kritik an Ždanov und der sowjetischen Kulturideologie stimmt völlig mit der neuen, sich von der Sowjetunion distanzierenden Parteipolitik im Jugoslawien Titos nach 1948 überein.

Die ideologische Einstellung zur Renaissance und zum Manierismus war in den Ländern Ostmittel- und Südosteuropas unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg und bis in die Mitte der 1950er Jahre vergleichbar. Sie lässt sich grob auf die folgende Polarisierung zurückführen: Renaissance – fortschrittlich und positiv, Manierismus – reaktionär und negativ.¹³ Die Ideologisierung machte sich besonders in der Universitätslehre bemerkbar. Denn die Dozenten vermittelten ihren Studenten die Lehrmaterie im Einklang mit der marxistischen Dogmatik. So bestand eine der Aufgaben Gamulins darin, den Unterricht der Kunstgeschichte an der Universität Zagreb ab 1947 neu zu organisieren. Als Professor für die Kunst der Frühen Neuzeit schrieb er auch ein umfangreiches Lehrbuch

zur Kunst des 16. Jahrhunderts in Italien, das 1951 vervielfältigt wurde und als Prüfungsliteratur bis in die sechziger Jahre verwendet worden ist.¹⁴ In ihm wird der Manierismus als eine kraftlose, regressive, auf Imitation und gekünstelte Effekte orientierte Kunsterscheinung dargestellt, die auf die vollblutige, kreative, realistisch-idealistische Klassik – getragen von progressiven Humanisten – folgte. Als Stil des ästhetischen Verfalls war der Manierismus Gamulins Meinung nach nur im Zusammenhang mit der kirchlichen und feudalen Reaktion im 16. Jahrhundert sinnvoll zu erklären.¹⁵

Ob und wie lang Gamulin diese Einstellung zum Manierismus mit Überzeugung vertreten hat, kann nicht genau nachgewiesen werden. Wie gesagt, mit der sich ab 1948 vollziehenden Distanzierung und dem endgültigen Bruch Titos mit Moskau kam es zu einer allmählichen politischen und ideologischen Entspannung in allen Lebensbereichen, wobei der Einfluss der Parteielite weiterhin fraglos erhalten blieb. In ihrer politischen Neupositionierung zum Westen war sie aber bereit, den Vertretern des Modernismus bzw. des sog. sozialistischen Ästhetizismus und der Neoavantgarde im eigenen Land freien Spielraum zu lassen.¹⁶ Die Zeichen der Entspannung sowie die Bemühungen, sich von den sowjetischen Dogmatikern abzugrenzen, sind in der schon erwähnten und 1951 veröffentlichten Abhandlung Gamulins über die *Allgemeine Kunsttheorie als Theorie*

¹² GAMULIN 1951, (wie Anm. 11), besonders S. 175 f.

¹³ Diese Behauptung ist zwar verallgemeinernd, aber sie kann durch viele Texte von Autoren aus allen ehemaligen kommunistischen Ländern belegt werden. Stellvertretend vgl. KLANICZAY, T.: Probleme der ungarischen Spätrenaissance (Stoizismus und Manierismus). In: IRMSCHER, J. (Hrsg.): *Renaissance und Humanismus in Mittel- und Osteuropa. Eine Sammlung von Materialien*. Bd. 2. Berlin 1962, S. 87-94. Der Manierismus in Literatur und bildender Kunst Ungarns wird darin als die Kunst einer Gesellschaft am Beginn des 17. Jahrhunderts bewertet, die in eine „krisenhafte Phase“ geraten sei, wobei auch in der Kunst als solcher die Zeichen der Krise und des Verfalls erkennbar seien (vgl. S. 93 f.).

¹⁴ GAMULIN, G.: *Visoka i kasna renesansa u Italiji* [Hoch- und Spätrenaissance in Italien]. Zagreb 1951.

¹⁵ „Die Kunst des Manierismus im 16. Jahrhundert ist die Kunst der großen Periode des Humanismus im Niedergang, eine

Kunst welche den Realismus verließ.“ Vgl. Ibidem, S. 226 ff. Darin finden sich viele ähnliche Verfalls-Diagnosen für eine Stilperiode, „deren Begriff immer pejorativ zu deuten ist“ (S. 243).

¹⁶ Der Begriff des sozialistischen Ästhetizismus als modernistisch gefärbte Reaktion auf den sozialistischen Realismus in der jugoslawischen Kunst nach 1950 wurde vom Belgrader Literaturtheoretiker Sveta Lukić erfunden. Vgl. dazu ŠUVAKOVIĆ, M.: Impossible Histories. In: DJURIĆ, D. – ŠUVAKOVIĆ, M. (Hrsg.): *Impossible Histories. Historical Avant-gardes, Neo-avant-gardes, and Post-avant-gardes in Yugoslavia, 1918–1991*. Cambridge (Mass.) 2003, S. 2-35, hier S. 10. Erweiternd zu diesem Thema im selben Sammelband: DENEGRİ, J.: Inside or Outside „Socialist Modernism“? Radical Views on the Yugoslav Art Scene, 1950–1970, S. 170-208. Für die Situation in Serbien vgl. MERENIK, L.: *Umetnost i vlast. Srpsko slikarstvo 1945–1968* [Kunst und Macht. Serbische Malerei 1954–1968]. Beograd 2010.

des sozialistischen Realismus bemerkbar. Er kritisiert darin scharf die „restringierenden“ Positionen sowjetischer Kollegen, welche die gesamte Kunsttheorie eigentlich nur auf eine Theorie des sozialistischen Realismus beschränken wollten: „Die realistische Methode impliziert keine Negation des positiven künstlerischen Wertes und keine Absage an nicht-realistische Methoden in Situationen, wenn diese der Natur der Dinge nach die einzige Möglichkeit waren, gewisse menschliche Qualitäten zu erreichen und auszubilden. [...] Wir können und dürfen nicht den Inhalt unserer Theorie, der Theorie des sozialistischen Realismus, auf die ganze Realität der Geschichte ausdehnen.“¹⁷ Trotzdem ließ Gamulin die Forderung nach einer „fortschrittlichen Ästhetik“ nicht fallen, mit der das künstlerische Schaffen zugunsten einer sozialistischen Gesellschaftsordnung auf marxistisch-wissenschaftlicher und materialistischer Basis eingesetzt werden kann.¹⁸ Vor dem Hintergrund dieser Position ließ sich Gamulin noch 1955 auf eine polemische Auseinandersetzung mit dem Belgrader Maler und Kunsttheoretiker Miodrag B. Protić ein, in der er die Legitimität der abstrakten Kunst leugnete.¹⁹ Seine Kritik an den „schematisierenden“ Ansichten der russischen Theoretiker, die in ihrer restriktiven Widerspiegelungstheorie die subjektive Komponente des künstlerischen Schaffens brutal unterdrückten, bedeutete einen Schritt hin zur Akzeptanz der künstlerischen Freiheit und eine Abkehr vom dogmatischen Paradigma des sozialistischen Realismus. Der marxistische Ansatz blieb jedoch für Gamulin weiterhin verbindlich und der Höhepunkt der „historischen Entwicklung“ jeder Kunsttheorie, wenn er auch nicht als einziger Maßstab auf die gesamte Geschichte der Kunst anwendbar war. So konnte Gamulin in Anlehnung an Max Dvořák etwa die Kunst El Grecos als Ausdrucksmittel der „spezifischen Eigenschaften der gesellschaftlichen Psychologie seiner Zeit in

Spanien“ positiv bewerten.²⁰ Gamulins Akzeptanz der äußerst subjektivistischen, expressiven und spiritualisierenden Kunst El Grecos kommt in seiner historischen Beurteilung und Interpretation des Manierismus im eingangs erwähnten Artikel von 1960 im vollen Umfang zur Geltung.

Den Anstoß zur Auseinandersetzung mit dem Manierismus gaben die Mitte der 1950er Jahre publizierten Monographien von Boris R. Vipper (1888–1967) und Giuliano Briganti (1918–1992) über die Kunst des 16. Jahrhunderts. Gamulin rezensierte diese nach den Kriterien der marxistischen Kunstkritik, in der die Beziehungen zwischen Gesellschaft, Kunst und Stil als das epistemologische Hauptproblem der Kunstgeschichte analysiert werden. Dabei rechnet er mit den als allzu dogmatisch empfundenen marxistischen Einstellungen zum Manierismus als Kunst des Verfalls ab, wie sie im Buch des einflussreichen sowjetischen Kunsthistorikers Vipper, *Der Kampf der Stilströmungen in der italienischen Kunst des 16. Jahrhunderts. Zum Problem der Krise des italienischen Humanismus* (1956) zum Tragen kommen.²¹ Auf die Behauptung Vippers, die Vertreter des Manierismus würden – indem sie der Tradition der Renaissance den Rücken gekehrt hätten – den Weg der Versklavung der menschlichen Person und ihrer Unterdrückung durch die sie umgebenden feindlichen Mächte eingeschlagen haben, reagiert Gamulin ablehnend: „Formuliert auf so kategorische Weise, ist dieses Urteil nicht nur falsch, es ist auch widerspruchsvoll: Es widerspricht dem Geist und dem Sinn der Kunst in ihrer Definition. Zweifellos kann die Kunst im Dienste bestimmter gesellschaftlicher, im gewissen Sinne auch repressiver Funktionen stehen. Aber wenn sie überdies keine menschlichen Werte ausdrückt und freilegt, kann sie keine Kunst sein. Die Kunst des Manierismus hat diese Werte oft in einem ganz kleinen Umfang freigelegt, aber oft tat sie das auch in großen Ausmaßen. Das hätte von einer

¹⁷ GAMULIN 1951, (wie Anm. 11), S. 170, 182.

¹⁸ Ibidem, S. 160 und passim.

¹⁹ DENEGRİ, J.: *Srpska umetnost 1950–2000. Pedesete* [Serbische Kunst 1950–2000. Die 1950er Jahre]. Beograd 2013, S. 213.

²⁰ GAMULIN 1951, (wie Anm. 11), S. 178.

²¹ VIPPER, B. R.: *Borba tečenij v italijanskom iskusstve XVI veka (1520–1590). K probleme krizisa italijanskogo humanizma* [Der Kampf der Stilströmungen in der italienischen Kunst des 16. Jahrhunderts. Zum Problem der Krise des italienischen Humanismus]. Moskva 1956. Die Bibliothek der Philosophischen Fakultät der Universität in Zagreb besitzt ein Exemplar des Buches mit den handgeschriebenen Anmerkungen und Kommentaren Gamulins (Signatur: PC 105777).

korrekten historischen Analyse festgestellt werden müssen.“²²

Andererseits, den Rahmen der „dialektischen“ Kunsthistoriographie nicht verlassend, verurteilt Gamulin im selben Text die allzu relativierenden Tendenzen des italienischen Kunsthistorikers Briganti in dessen Buch *Manierismo e Pellegrino Tibaldi* (1950), die auf den ästhetischen Idealismus Benedetto Croce zurückgehen.²³ Den ahistorischen Relativismus Brigantis und dessen Festhalten an der Unabhängigkeit des Kunstschaffens von gesellschaftlichen Einflüssen hielt Gamulin für viel zu verschwommen und ohne jede Methodologie. Deshalb wirft er dem italienischen Kunsthistoriker das Fehlen „eines jeden theoretischen Ansatzes“ vor.²⁴ Laut Gamulin negiert Briganti jede Möglichkeit einer theoretischen (d. h. kulturhistorischen) Interpretation des künstlerischen Tuns und reduziert die Interpretation der Phänomene auf bloße Generalisierungen wie „geistige Einstellung“, „neues Ideal“ oder gar „allgemeines Gefühl“. Gamulin schreibt: „Es entsteht der Eindruck einer Kapitulation des theoretischen Denkens vor dem aprioristischen und absoluten Idealismus, formuliert in der Behauptung: Das künstlerische Tun kann durch keine außerkünstlerischen Motive, nicht mal psychologischen, erklärt werden. Es ist auf den ersten Blick sichtbar, dass dieser Versuch einer Verabsolutierung der Autonomie des künstlerischen Phänomens und seiner ahistorischen und antihistorischen Ausklammerung nicht nur die theoretische Verarmung des Begriffs, sondern auch eine

ganze Reihe von Widersprüchen zur Folge hatte.“²⁵ Zwischen diesen beiden Richtungen versuchte nun Gamulin, einen eigenen Weg zu finden. Dieser sollte nicht von dogmatischen oder relativistischen Urteilsprinzipien geprägt sein, sondern vielmehr von einer „elastischen Dialektik“, zudem unterstützt von kulturgeschichtlichen Ansätzen als die übrigens einzig „wissenschaftliche“ Methode zur Erklärung des Manierismus als eines nicht-realistischen und anticlassischen Stils in seinen Beziehungen zur gesellschaftlichen Realität.

In den 1950er Jahren setzte sich Gamulin intensiv mit der Forschung zum Manierismus auseinander.²⁶ Interessanterweise hat er die entsprechende angelsächsische Literatur nicht aufgearbeitet, wahrscheinlich auch nicht gekannt.²⁷ Eine permanente Inspirationsquelle bei der Deutung der spirituellen und expressiven Tendenzen des Manierismus war v. a. der Aufsatz Dvořák's *Über Greco und den Manierismus*.²⁸ Jedenfalls neigte der kroatische Kunsthistoriker in Anlehnung an Dvořák immer mehr dazu, dem Motto *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte* zu folgen. In den 1960er Jahren bekam er neue sozialgeschichtliche Impulse durch die Lektüre der umfangreichen Manierismus-Studie von Arnold Hauser.²⁹ Dieses Buch half ihm, für die meisten Fragen, die zum Verhältnis von Manierismus, Gesellschaft und Psychologie des Künstlers gestellt werden können, eine passende Antwort zu finden. Hauser wurde von Gamulin sogar als der beste Theoretiker des Manierismus bezeichnet.³⁰ Anregend für Gamulin war auch das

²² GAMULIN 1960, (wie Anm. 1), S. 169.

²³ BRIGANTI, G.: *Manierismo e Pellegrino Tibaldi*. Roma 1945. Es handelt sich um die veröffentlichte Dissertation des jungen Kunsthistorikers, der später noch für ein breiteres Publikum das viel bekanntere Buch *La maniera Italiana*. Roma 1961, publiziert hat.

²⁴ GAMULIN 1960, (wie Anm. 1), S. 166.

²⁵ Ibidem.

²⁶ Sein Aufsatz aus dem Jahre 1960 gibt einen umfassenden Überblick über die Forschung zum Manierismus und bezieht sich auf Werke von Werner Weisbach, Nikolaus Pevsner, Walter Friedländer, Frederik Antal, Hans Kaufmann, Wilhelm Pinder, Ernst Michalski, Hans Hoffmann, Richard Zürcher, Giusta Nico Fasola und anderen Manierismusforschern.

²⁷ Nach dem Zeugnis seiner ehemaligen Studenten sprach Gamulin kein Englisch.

²⁸ Veröffentlicht zuerst im *Wiener Jahrbuch* 1921/22. Gamulin zitiert die Studie nach der Ausgabe in DVOŘÁK, M.: *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*. München 1928. Vgl. GAMULIN 1960, (wie Anm. 1), S. 155.

²⁹ HAUSER, A.: *Der Manierismus. Die Krise der Renaissance und der Ursprung der modernen Kunst*. München 1964. Das große Standardwerk Hausers, die *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur* (Bd. 1–2. München 1953), war im ehemaligen Jugoslawien durch eine Belgrader Ausgabe von 1962 in zwei Bänden unter dem Titel *Sozialna istorija umetnosti i književnosti* zugänglich.

³⁰ GAMULIN, G.: Predgovor za Klovića [Einführung zu Clovio]. In: CIONINI-VISANI, M.: *Julije Klović* [Giulio Clovio]. Zagreb 1977, S. 7-20; Ausgabe in englischer Sprache:

Werk von Gustav R. Hocke *Die Welt als Labyrinth. Manier und Manie in der europäischen Kunst. Von 1520 bis 1650 und in der Gegenwart* (1957). Er zitierte es jedenfalls öfters in seinen späteren Texten zur Manierismus-Problematik.³¹

Während sich Gamulin in den 1960er Jahren meist mit den Attribuierungen der älteren Gemälde in Kroatien beschäftigte, erlebte sein theoretisches Denken eine weitgehende Veränderung: Er entfernte sich vollkommen und endgültig von der sozialgeschichtlichen Methode in der Kunstgeschichte. Anfang der 1970er Jahre brach er auch mit der offiziellen kommunistischen Politik in Fragen der gesellschaftlichen Reform und der nationalen Selbständigkeit im Vielvölkerstaat Jugoslawien. Wegen seiner Mitwirkung in der kroatischen Nationalbewegung wurde er 1972 vorzeitig pensioniert. Obwohl seine aktive Tätigkeit an der Universität damit beendet war, blieb er als Schriftsteller und Kunsthistoriker weiterhin unvermindert aktiv und veröffentlichte zahlreiche Artikel und Monographien vorwiegend zur Kunst in Kroatien vom 14. bis zum 20. Jahrhundert.

Seine Anschauungen und theoretischen Ansätze aus der Nachkriegszeit unterzog er nun einer intensiven Revision – v. a. in Bezug auf den sog. imitativen Manierismus. Das kommt am stärksten in seiner umfangreichen Einführung zu der Monographie von Maria Cionini-Visani über den Miniaturmaler Giulio Clovio zum Ausdruck.³² In dem Artikel aus dem Jahre 1960 hatte Gamulin das nachahmende und epigonenhafte Kunstschaffen von vielen manieristischen Künstlern des *Cinquecento* noch streng verurteilt. Ihre Nachahmung der klassischen Stilmerkmale bezeichnete er als kraftlos und minderwertig, besonders im Vergleich zur expressiven Kunst El Grecos und Ja-

copo Tintoretto, die seiner Meinung nach eine neue Formensprache schufen, um der geistigen Unruhe der Menschen dieser Zeit einen entsprechenden Ausdruck zu geben. Die im späten 16. Jahrhundert stark verbreitete, die Klassik nachahmende Stilvariante der manieristischen „Epigonen“ erklärte Gamulin zu einem Produkt des künstlerischen Konformismus derjenigen Künstler, die – im Dienste kirchlicher und adeliger Auftraggeber stehend – Günstlinge der aristokratisch-feudalen „Reaktion“ gewesen seien. In dieser Schar nachahmungsfreudiger Künstler war der Miniaturmaler kroatischer Abstammung, Giulio Clovio (1498–1578), keinesfalls der unbedeutendste (Abb. 2). Von Giorgio Vasari wegen seiner Kunst auf das Äußerste gelobt und als „piccolo, & nuovo Michelangelo“ bezeichnet, war Clovio doch einer der berühmtesten Hofkünstler des Kardinals Alessandro Farnese in Rom.³³

In seiner Einführung zur ersten (und bis heute einzigen) modernen Monographie über Clovio von Cionini-Visani setzte sich Gamulin nun mit den leitenden Gedanken namhafter Manierismus-Theoretiker seiner Gegenwart auseinander, ausgenommen davon waren die angelsächsischen Autoren. Er benutzte diese Rekapitulation, um einerseits seine eigene Einstellung zum imitativen Manierismus neu zu formulieren und um andererseits die Eigenschaften der Formensprache bzw. die kunsthistorische Position Clovios im manieristischen Milieu Italiens mit mehr Einfühlung und weniger Vorurteilen zu beschreiben. Die frühere scharfe Unterscheidung zwischen dem kreativen und dem imitativen Manierismus gab er nun in seiner Darstellung der Kunst Clovios fast völlig auf. Die – die Klassik nachahmende – Formensprache beurteilte er nicht mehr negativ als ein Symptom der schöpferischen Schwä-

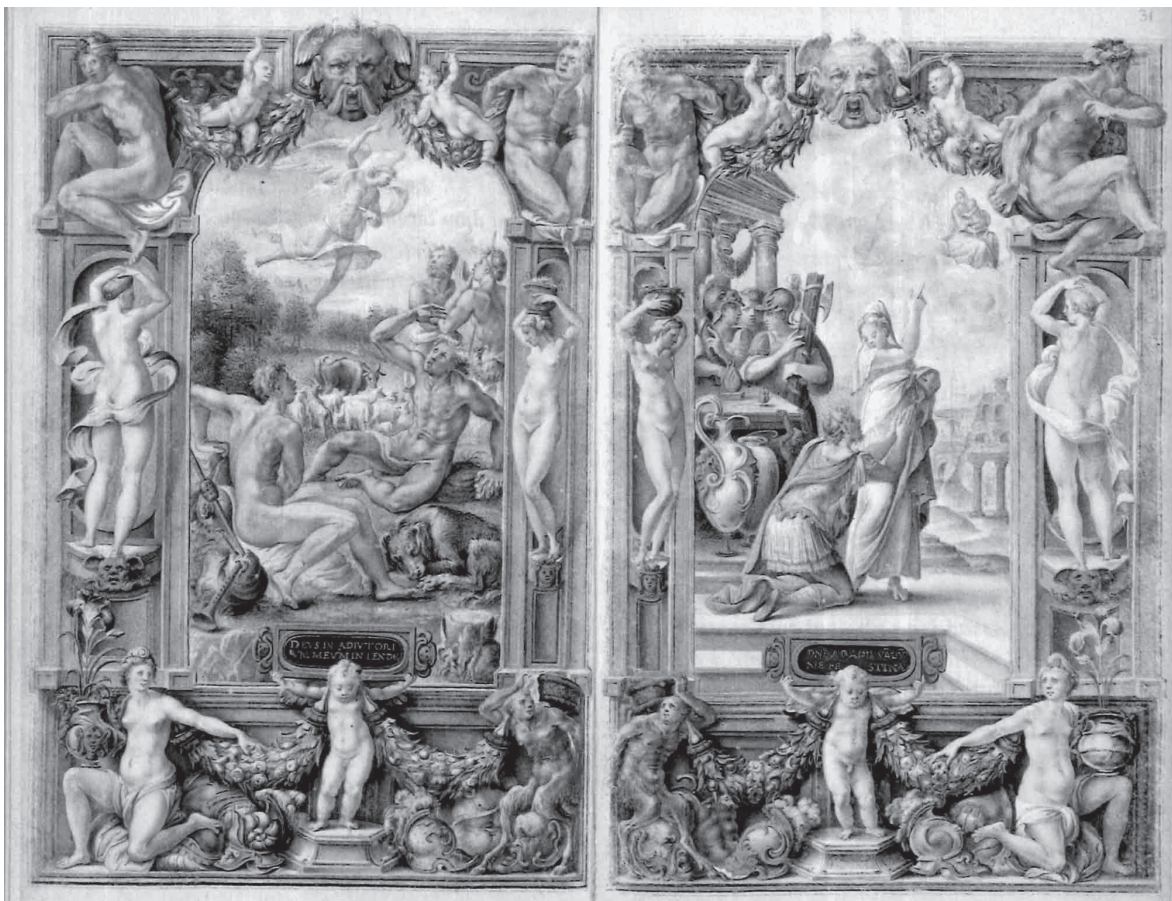
GAMULIN, G.: Introduction. In: CIONINI-VISANI, M.: *Giulio Giulio Clovio. Miniaturist of the Renaissance*. New York 1980, S. 12, alle Zitate nach dieser Ausgabe. Leider wurde der Name der Autorin in der englischen Ausgabe unverständlicherweise falsch als Giononi-Visani auf der Titelseite abgedruckt!

³¹ Das Buch von Hocke hat Gamulin offenbar erst nach der Veröffentlichung seines Artikels aus dem Jahre 1960 kennengelernt, denn er zitiert es nicht in dieser Arbeit. Gamulin kannte auch das folgende Buch Hockes, in dem bedeutende Tendenzen in der Malerei der zweiten Hälfte des 20. Jahr-

hunderts als Neo-Manierismus interpretiert worden sind: HOCKE, G. R.: *Die Malerei der Gegenwart. Der Neo-Manierismus. Vom Surrealismus zur Meditation*. Wiesbaden-München 1975.

³² GAMULIN 1980, (Anm. 30), S. 7-20.

³³ Als Zeichen der besonderen Anerkennung hat Vasari dem Miniaturmaler Giulio Clovio eine eigene Vita in der zweiten Ausgabe seines berühmten Buches gewidmet. VASARI, G.: *Vite de' piu ecceleni pittori scultori et architettori*. Bd. 2. Teil 3. Firenze 1568, S. 849–854; MILANESI, G.: *Le opere di Giorgio Vasari. Le Vite*. Bd. 7. Firenze 1881, S. 557-569.



2. Giulio Clovio: Die Verkündigung an die Hirten – Tiburtinische Sibylle, Stundenbuch Farnese, 1546. Pierpont Morgan Library New York, Faksimile: Graz 2001.

che, sondern vielmehr positiv als ein Bestandteil des künstlerischen Pluralismus der manieristischen Ära. „Zum Glück“ – schreibt Gamulin – „hat die moderne Theorie viele einseitige Deutungen aufgegeben, durch welche der Manierismus mit einfachen Vorzeichen erklärt worden ist – als ob er ein Ausdruck von Reformströmungen oder aber der Gegenreformation wäre.“³⁴ Schließlich korrigierte er ausdrücklich seine frühere Auffassung mit den Worten: „Auch unsere Polarisierung des Manierismus in eine imitative und

eine kreative Strömung kann nur in einem relativen Sinne erhalten bleiben.“³⁵

In seiner Analyse der Kunst Clovios betont Gamulin schließlich die Bedeutung der klassizistischen Basis für die gesamte Formgebung der Kunst des europäischen Manierismus des *Cinquecento*. Damit kamen seine Überlegungen in die Nähe der *maniera*-Theorie von John Shearman und Craig Hugh Smyth, obwohl er allem Anschein nach deren Aufsätze und Bücher nicht kannte.³⁶ Wahrscheinlich gelangte er

³⁴ GAMULIN 1980, (wie Anm. 30), S. 10.

³⁵ Ibidem, S. 12.

³⁶ Es handelt sich v. a. um Aufsätze, die in der Sammelschrift *The Renaissance and Mannerism*. Princeton 1963, veröffentlicht worden sind: SHEARMAN, J.: *Maniera as an Aesthetic Ideal*,

zu dieser Einsicht bereits durch die Lektüre der Arbeiten von Gustav René Hocke. In dem von Jan Białostocki mit Recht als „chaotisch“ bezeichneten Buch über den Manierismus betont Hocke: „Jede Manierismus-Form bleibt anfangs noch *klassizistisch* gebunden, verstärkt dann ihre Ausdruckszwänge.“³⁷ Aus dem Klassizismus als Grundlage entwickelte sich also das *coro molteplice* des italienischen Manierismus, in welchem verschiedenartige künstlerische Stimmen durch den ihnen eigenen „Ausdruckszwang“ realisiert werden. „Aus dem Klassizismus“, schreibt Gamulin in Anlehnung an Hocke, „können die Strömungen in wunderbarer Freiheit und Mannigfaltigkeit hervorsprossen, während gleichzeitig manche Entwicklungskreise innerhalb der traditionstreuen Konventionen auch geschlossen werden können. In einem solchen Kreis lebte und wirkte unser Giulio Clovio. Wenn der Klassizismus die konstituierende und dauerhafte Basis des Manierismus ist, dann ist es vielleicht an der Zeit, dass man den manieristischen Künstlern, die diese Basis weitergepflegt haben, Anerkennung schenkt.“³⁸ Auf diese Weise machte Gamulin der den klassischen Stil nachahmenden Kunstrichtung, zu der Clovio gezählt wird, also ein ernsthaftes Zugeständnis, wenn auch ohne Begeisterung. Sein Herz hing an der spannungsvollen Kunstsprache der expressionistischen Strömung des Manierismus. Trotzdem wurde Clovio von Gamulin als ein Meister der Nachahmung nicht verurteilt, sondern mit vorsichtiger Anerkennung gewürdigt. Er bezeichnet ihn als „[...] ausgeglichen in seinem Wissen und Glauben, bescheiden und beschränkt in seinem Wollen – genauso wie viele andere, die von einem überpersönlichen und universellen Geist und Stil getragen waren“. Die Achtung, die er seiner Kunst entgegenbringt, ist jedoch nicht ungetrübt, wie etwa in folgender Bemerkung zum Ausdruck kommt: „Es fällt einem, gerade wenn man über Clovio nachdenkt, eine Invokation ein, die Gustav



3. Giorgio da Sebenico (Juraj Dalmatinac): Geißelung Christi, Relieffplatte vom Sarkophag des hl. Dominus, Kathedrale von Split, 1448. Foto: Živko Bačić.

René Hocke bei Gottfried Benn gefunden hat: ‚Gott erhalte ihnen ihren Nachahmungstrieb‘.³⁹

Der Gedanke einer verlängerten Dauer der klassischen Form, die durch manieristische und klassizistische Transformationen zwar abgewandelt, aber trotzdem immer noch lebendig blieb, bildete für Gamulin (wie für viele seiner Zeitgenossen) eine Art Leitfaden, mit dem er den Weg aus dem

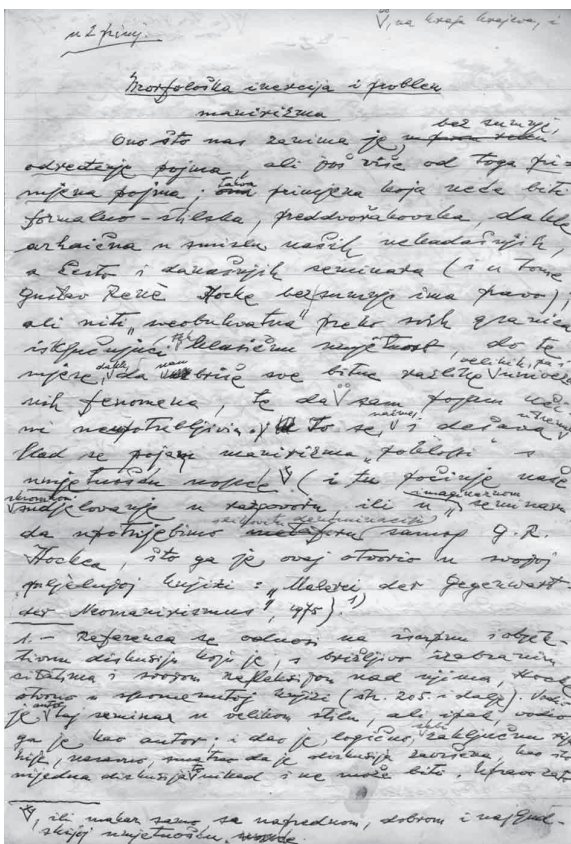
S. 239-249, und SMYTH, C. H.: Mannerism and *maniera*, S. 174-199.

³⁷ HOCKE, G. R.: *Die Welt als Labyrinth. Manier und Manie in der europäischen Kunst. Von 1520 bis 1650 und in der Gegenwart.* Hamburg 1983 [1957], S. 11; BIAŁOSTOCKI, J.: Der Manierismus zwischen Triumph und Dämmerung. In: BIAŁOSTOCKI, J.: *Stil und Ikonographie. Studien zur Kunstwis-*

senschaft. Köln 1981 [verbesserte Neufassung der Ausgabe: Dresden 1966], S. 83-105, über Hocke: S. 95 f.

³⁸ GAMULIN 1980, (wie Anm. 30), S. 12.

³⁹ Ibidem, S. 13; HOCKE 1983, (wie Anm. 37), S. 12. Laut Hocke bezieht sich dieser Satz von Benn auf die „bloßen Nachahmer“.



4. Grgo Gamulin: *Morphologische Trägheit und das Problem des Manierismus, Anfangsseite der Studie, 1975, Institut für Kunstgeschichte Zagreb, Archiv.*

Labyrinth des imitativen Manierismus mit einer positiven Bilanz zu finden versuchte. Aufgrund analoger Erscheinungen im Zeitalter der Spätgotik und der Frührenaissance, besonders im Werk des führenden dalmatinischen Architekten und Bildhauers Juraj Dalmatinac (Giorgio da Sebenico,

† um 1473/75), entwickelte Gamulin die Formel der „morphologischen Trägheit“. Dazu äußerte er sich erstmals 1975 auf einer der Kunst von Dalmatinac gewidmeten Tagung.⁴⁰ So führte er in die Diskussion den Begriff des „gotischen Manierismus“ als Ausdruck einer Krise der spätgotischen Kunst ein, die in den Werken von verschiedenen Künstlern unterschiedlich gelöst worden sei: Bei Dalmatinac etwa sei dies durch die Treue der spätgotischen Formgebung im Dekor und durch einen betonten Realismus in der Skulptur geschehen (Abb. 3). In seinem künstlerischen Schaffen wurde Dalmatinac laut Gamulin von einer morphologischen Trägheit der venezianischen Spätgotik getragen – ähnlich wie die manieristischen Nachahmer und Epigonen im 16. Jahrhundert von einer morphologischen Trägheit der klassischen Kunst.

Diesem Paradigma widmete Gamulin schließlich einen umfangreichen Artikel mit dem Titel *Morphologische Trägheit und das Problem des Manierismus*, der erst 1980 veröffentlicht, aber bereits um 1975 verfasst worden ist (Abb. 4).⁴¹ Darin nimmt Gamulin vom Standpunkt der traditionellen Kunstgeschichte her gesehen, die den bereits fragwürdig gewordenen Nachlass aus ihrer „klassischen“ Zeit zu retten versucht, nicht nur den Manierismus, sondern auch das Phänomen des Stilbegriffs in der Geschichte der Kunst überhaupt in Schutz. Wie schon 20 Jahre zuvor behauptet er, dass Stilparadigmen notwendig seien, denn in jedem analytischen und attribuierenden Prozess benötige die Wissenschaft Stilbegriffe und Stilbezeichnungen als universelle Kategorien, die geschichtlich und temporär gesichert seien. Gleichzeitig ist er sich dessen bewusst, dass diese Kategorien die unangenehme Funktion eines Prokrustesbettes ausüben müssten.⁴² Sie würden den Forscher zwingen, die lebendigen Glieder des Kunstschaffens dem künstlichen Schema eines Stilbegriffs anzupassen. Dessen ungeachtet betrachtet Gamulin

⁴⁰ GAMULIN, G.: Juraj Dalmatinac. In: *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 3–6, 1979–1982, S. 235–237.

⁴¹ GAMULIN, G.: Morfološka intericija i problem manirizma [Morphologische Trägheit und das Problem des Manierismus]. In: *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji (Fiskovićev zbornik J)*, 1980, S. 449–467. Die handschriftliche Fassung von 1975 ist im Archiv Gamulin erhalten: Institut für Kunstgeschichte in Zagreb, Heft 52, 54.

⁴² Auf das Phänomen des Stils und auf seine Notwendigkeit in der Kunstgeschichte konzentriert sich Gamulin besonders im Artikel: GAMULIN, G.: *Categorie stilistiche quali strumenti della storia dell'arte*. In: VAYER, L. (Hrsg.): *Problemi di metodo: condizioni di esistenza di una storia dell'arte*. 24. Kongress C. I. H. A. Bologna 1983, S. 39–44.

Stilbegriffe als „erstklassige Instrumente unserer Kulturgeschichte“.⁴³ Ihre Benutzung erfordere aber eine möglichst genaue Differenzierung, denn je breiter das Bedeutungsfeld eines Stilbegriffs sei, desto ungefährer sein Wert. Parallel macht der Autor auf die Gefahr einer gleichfalls zu bekämpfenden Hyperinflation der Begriffe aufmerksam. Auf bereits bestehende Begriffe zu verzichten, wäre zwar nicht ratsam, ihre Hypergeneralisierung sei aber auch nicht zu tolerieren: „Der Begriff des Manierismus ist uns, ist der Kunstgeschichte, so wertvoll und unentbehrlich, dass es sich lohnt, ihn vor den Generalisierungen in Schutz zu nehmen, die ihn zerstören.“⁴⁴ Zu solchen Generalisierungen zählt Gamulin auch den Versuch Hockes, die surrealistischen Tendenzen in der Kunst der Nachkriegszeit als neomanieristisch zu deklarieren.⁴⁵

Bei der weiteren Begründung seiner These über die morphologische Trägheit stellt Gamulin mit der ihm eigenen Rhetorik die Frage: „Wodurch zeichnet sich diese Kunst einer verlängerten Klassik oder, genauer, eines alterierten und variierten Klassizismus aus? Durch morphologische Trägheit [...]. So ist Manierismus gewissermaßen eine Stimmung und eine verlängerte Strahlung der Klassik, aber nicht nur das; [...] er ist auch eine Erhebung gegen sie. Manierismus ist also eine abgeleitete Kunst, verbunden am engsten mit der Renaissance im positiven und negativen Sinne (während der Barock ihre kategorische Negation ist: ein neues *Beginnen von der Natur*) [...].“⁴⁶ Damit formulierte Gamulin seinen Standpunkt in Bezug auf den Stilbegriff, das Paradigma der morphologischen Trägheit könne auch auf andere kunsthistorische Epochen und Werke verschiedener Künstler angewendet werden, wie etwa auf die Kunst von Dalmatinac. Dieses Phänomen mache sich auch in der antiken Kunst bemerkbar, „die mehrere Klassizismen hervorgebracht hat oder

für sie als Stütze und Rechtfertigung diene“.⁴⁷ Im letzten Interpretationsschritt befreit Gamulin also die morphologische Trägheit aus dem Zwang gesellschaftlicher und geschichtlicher Kausalität, wobei der imitative Manierismus eigentlich als eine Art Klassizismus behandelt wird. In Gamulins Definition ist die morphologische Trägheit nichts anderes als „das Begehren einer realisierten Schönheit, die in einem bestimmten Stil ihre Form bekam, fortzuleben und sich zu erneuern“.⁴⁸ Sie verkörpere den „natürlichen Wunsch eines erreichten Ideals nach einer langen Dauer (den Wunsch der Menschen, natürlich, in diesem Ideal und mit ihm weiterzuleben)“.⁴⁹ Es scheint, als ob mit diesen Worten Gamulins die „konservativen“ – von den materialistisch und soziologisch geprägten Theorien eher marginalisierten – Kausalitäten wie die Schönheit und das Ideal auf die Bühne des kunsthistorischen Geschehens zurückkehren. Die angenommene Entwicklung der Kunst hat nichts mehr mit den gesellschaftlichen Bedingungen zu tun, denn ihr inneres Wesen wird nun auf die Ebene eines Kunstwollens im Sinne Alois Riegls übertragen, das von den materialistischen Gegebenheiten völlig unabhängig ist. Wenn wir Gamulin paraphrasieren dürfen, dann ist ja der Wunsch der „realisierten Schönheit“, so lange wie möglich zu bestehen, eben nichts anderes als das Wollen eines Stils, möglichst lange auf einer erreichten Idealstufe zu verharren – wobei das Abgleiten in den Manierismus unvermeidlich wird.

In den Ländern des ehemaligen Ostblocks und in Jugoslawien haben sich in der Nachkriegszeit viele Kunsthistoriker mit der Problematik des Manierismus auseinandergesetzt.⁵⁰ Wenige sind – wie Białostocki – in internationalen Kunsthisto-

⁴³ GAMULIN 1979–1982, (wie Anm. 40), S. 450.

⁴⁴ Ibidem, S. 450.

⁴⁵ HOCKE 1975, (wie Anm. 31); GAMULIN 1979–1982, (wie Anm. 40), S. 449.

⁴⁶ GAMULIN 1979–1982, (wie Anm. 40), S. 453 f., Hervorhebungen von Gamulin.

⁴⁷ Ibidem, S. 452.

⁴⁸ Ibidem, S. 453.

⁴⁹ Ibidem.

⁵⁰ Es fehlt eine systematische Darstellung! Milena Bartlová hat die Situation in der ehemaligen Tschechoslowakei dargestellt. Dort war Pavel PREISS mit seinem Buch *Panorama manýrismu:*

rikerkreisen bekannt geworden. Die meisten, unter ihnen auch Grgo Gamulin, haben so gut wie keine internationale Reputation erworben.⁵¹ Der Fall Gamulin, den ich hier kurz darzustellen versuchte, ist für die osteuropäische Manierismusforschung der Nachkriegszeit v. a. insofern spezifisch, als der kroatische Kunsthistoriker – im Unterschied zu den meisten Kunsthistorikern in Ostblock-Ländern wie Polen, der Tschechoslowakei und Ungarn – das Problem des Manierismus nicht so sehr durch die Kunstwerke des nationalen Denkmalbestandes, sondern vielmehr durch die Analyse des Stilbegriffs selbst zu erfassen versuchte.⁵² Sein Gefühl für die Mehrdimensionalität der Geschichte zwang ihn zur kritischen Diskussion der Autoritäten und zur Widerlegung der dogmatisch-materialistischen

Konzepte. Im Laufe der Zeit veränderte sich seine Theoriebildung von einer materialistisch-marxistischen zu einer idealistisch-ästhetisierenden. Dies war teils durch seine persönliche Entwicklung als Kultur- und Kunsthistoriker bedingt, teils durch die äußeren politischen und ideologischen Umstände. Eine genaue Unterscheidung der inneren und äußeren Kräfte, die seine Gedankenwelt beeinflussten, bleibt Gamulins Geheimnis. Auch bei vielen weiteren Intellektuellen seiner Zeit wird eine solche Trennung fast unmöglich sein. Deshalb müssen wir uns wohl damit abfinden, dass unseren Annäherungsversuchen an führende Denker dieser dunklen Periode in der neueren Ostmittel- und Osteuropaforschung immer ein Zug epistemologischer Ungewissheit anhaften wird.

Manierizmus medzi protikladnými názormi: prípád Grga Gamulina

Resumé

Článok analyzuje vzťah k problematike manierizmu v diele chorvátskeho historika umenia Grga Gamulina (1910 – 1997) ako vzorový príklad pre možnú interpretáciu, ktorá dovoľuje pohľad do metodologického a ideologického postoja historika dejín umenia povojnového obdobia v komunistickej krajine. V Gamulinovej práci s manierizmom

je možné rozpoznať vlastnú evolučnú líniu, ktorej obrysy *mutatis mutandis* by bolo možné spoznať v intelektuálnej dráhe mnohých historikov dejín umenia vo východnom bloku. Gamulin študoval dejiny umenia v Záhrebe a Paríži v tridsiatych rokoch 20. stor. Ako člen Komunistickej strany strávil obdobie vojny (1941 – 1945) v rôznych táborech vtedajšieho

kapitoly o umění a kultuře 16. století [Panorama des Manierismus. Kapitel über Kunst und Kultur des 16. Jahrhunderts]. Praha 1974, der bedeutendste Autor. Jedoch vermochte auch er wegen der Sprachbarriere das internationale Publikum kaum zu erreichen. Vgl. den Aufsatz von Milena BARTLOVÁ in diesem Heft.

⁵¹ International genoss Gamulin ein gewisses Ansehen v. a. durch seine Beiträge über die Werke der italienischen Malerei auf dem Gebiet Kroatiens bzw. Jugoslawiens. Viele dieser Studien wurden in den italienischen Zeitschriften *Arte Lombarda*, *Commentari*, *Ateneo Veneto* und besonders in *Arte Veneta* veröffentlicht.

In kroatischer Sprache vgl. GAMULIN, G.: *Stari majstori u Jugoslaviji* [Alte Meister in Jugoslawien]. 2 Bde. Zagreb 1961–1964. Eine (leider unvollständige) Bibliographie Gamulins findet sich in ŠURINA, B.: *Bibliografija radova prof. dr. Grga Gamulina 1932–1990* [Bibliographie Prof. Dr. Grgo Gamulins 1932–1990]. In: *Peristil*, 33, 1990, S. 5–23.

⁵² So verwendete bekanntermaßen Białostocki für das manieristische Kunsterbe in Polen die Bezeichnung „volksprachlicher Manierismus“ oder *vernacular*. Vgl. BIAŁOSTOCKI, J.: *Manierismus und „Volkssprache“ in der polnischen Kunst*. In: BIAŁOSTOCKI 1981, (wie Anm. 37), S. 43–82.

fašistického ustašovského režimu v Chorvátsku. V prvých povojnových rokoch vynikol ako jeden z popredných zástupcov komunistického agitačnej propagandy na poli kritiky umenia a dejín umenia v Chorvátsku. Napísal sériu rozpráv, v ktorých sa zasadzoval o expresívny realizmus a sociálnu orientáciu v umeleckej tvorbe.

Ako profesor dejín umenia na univerzite v Záhpře od roku 1947 napísal učebné materiály k umeniu dejín renesancie, manierizmu a baroku, ktoré boli v roku 1951 rozmnožené a používané ako skúšková literatúra. Tu je manierizmus v súlade s vulgárnou materialistickou doktrínou predstavený ako bezmocný, regresívny, na imitáciu a vyumelkované efekty orientovaný reakcionársky jav, ktorý nasledoval po plnokrvnej, kreatívnej, idealizujúcej mimetickej klasike progresívnych humanistov. Po Titovom rozkole so Stalinom (1948) kritizoval ale Gamulin ako juhoslovanský komunista vo svojej štúdií *Všeobecná teória umenia ako teória socialistického realizmu* (1951) „obmedzujúce“ postoje sovietskych kolegov, ktorí chceli ohraničiť celú teóriu umenia len na jednu teóriu socialistického realizmu. Jeho zmiernené zhodnotenie manierizmu sa naplno prejavilo ale až v článku *Manierizmus medzi protikladnými názormi* (1960). Manierizmus tu odteraz v žiadnom prípade nie je hodnotený negatívne ako sloh estetického úpadku, ale uchopený vo svojom historickom význame, pričom tendencie expresívneho a spiritualizujúceho manierizmu sú hodnotené pozitívne a tendencie takzvaného epigónskeho a mimetického manierizmu označené negatívne.

Na začiatku sedemdesiatych rokov sa udial Gamulinov rozkol s oficiálnou komunistickou politikou v otázkach spoločenskej reformy a národnej svojbytnosti v mnohonárodnej Juhoslávii, ktorý nemožno oddeliť od jeho intelektuálnej biografie. Kvôli jeho údajnému účinkovaniu v chorvátskom národnom hnutí bol v roku 1972 predčasne penzionovaný. Hoci bola týmto jeho aktívna činnosť na univerzite prerušená, ako spisovateľ a historik dejín umenia

ostal naďalej v nezmenšenej miere aktívny a uverejnil početné články a monografie k umeniu (prevažne) v Chorvátsku.

Gamulinove predsudky voči epigónskemu manierizmu boli nakoniec odbúrané v štúdií o štýle maliara miniatúr Giulia Clovia (1498 – 1578), publikovanej ako úvod do jedinej modernej monografie o Cloviovom umení od Marie Cionini Visani (1977). Vo svojej analýze Cloviovho umenia zdôrazňuje Gamulin význam klasického základu pre celé formovanie umenia európskeho manierizmu v období *cinquecenta*. Inšpirovaný myšlienkami G. R. Hockeho, predstavovala pre Gamulina myšlienka predĺženého trvania formovania, ktoré bolo odvrátené manieristickými a klasicistickými transformáciami ale napriek tomu ostalo živé, istým spôsobom nit', pomocou ktorej hľadal cestu z labyrintu epigónskeho manierizmu. Na základe analogických javov v období neskej gotiky/ranej renesancie, predovšetkým v diele popredného dalmatínskeho architekta a sochára Juraja Dalmatinaca (Giorgio da Sebenico, † 1473/75), vymyslel Gamulin vysvetľujúcu formulu *morfologickej zotrvačnosti*. Paradigme morfologickej zotrvačnosti venoval rozsiahly článok pod názvom *Morfologická zotrvačnosť a problém manierizmu* (1980). Podľa nej bol manierizmus predĺženým vyžarovaním klasiky. Bol odvodeným umením, spojeným najužšie s renesanciou v pozitívnom a negatívnom zmysle. V Gamulinovej definícii nie je morfologická zotrvačnosť nič iné ako „túžba realizovanej krásy, ktorá v určitom slohu dostala svoju formu, žiť ďalej a obnoviť sa“. Tým sa dostávajú na javisko umeleckohistorického diania „konzervatívne“, materialisticky orientovaným chápaním skôr marginalizované kauzality: krása a ideál. „Vývoj“ umenia nemá už nič viac spoločné so spoločenskými podmienkami, jeho vnútorné bytie je odteraz prenesené na rovinu umeleckého chcenia, ktoré je plne nezávislé od vonkajších skutočností. Tak je v Gamulinovom vysvetlení manierizmu uzatvorený celý kolobeh od materializmu až k idealizmu!

Troubles with Mannerism: Czech Art History between Nationalism and Postmodernism

Milena BARTLOVÁ

The invitation to contribute to the conference on the art history of the Renaissance in Central and Eastern Europe was a challenge to examine a focused field of Mannerism, which might bring an interesting insight towards the mechanism of art history during the period of state socialism. It seems, however, that the international comparative perspective brings a recognition that the unified concept of a Marxist-Leninist historical materialism has always been a rhetoric figure, or perhaps a political phantasm rather than a really functioning scholarly method. The approach of Czech art history towards Mannerism was therefore mostly defined by the old nationalistic paradigm, and the concern for its proper inclusion in the grand narrative of national art history remained more important than anything else. The value of the court art of Rudolf II has been gradually acknowledged from the early 1960s, but until today it is usually represented as “imported”. I will trace the career of Mannerism in Czech art history through close reading of the texts published between the 1950s and the 1980s and by contrasting the views of the two main figures, namely Jaromír Neumann and Pavel Preiss.

The Czech study of Mannerism has been formed by three important concepts. All of them were

unique for the local Czech situation. Firstly, it is well known that Max Dvořák promoted the recognition of Mannerism as a distinctive and full-fledged artistic style. Dvořák has been the father of Czech art history and his collected texts on Mannerism were published in translation in 1934, only to become the basic and popular reader for all future generations of Czech art historians.¹ The leading Czech art historians of the inter-war period, like Antonín Matějček or Jaromír Pečírka were informed about Mannerist art since their graduate studies with Dvořák in Vienna and thus had no problem to recognize its importance. Secondly, however, there was a tradition that worked in the opposite direction and contributed to the diminishing of interest. Mannerism was acknowledged but always seen as something “out there” and not as a part of the Czech artistic heritage. Visual arts and architecture created in the larger part of the 16th century were called “Czech Renaissance” before the recognition of the Mannerism as a specific style period. The role of this concept was extremely strong. It was construed in late 19th century art history as a parallel to the evaluation of the 16th century in literary history where it was conventionally labelled the “Golden Age” of Czech language and literature. It was traditionally considered a point of reference for

¹ DVOŘÁK, M.: *Italské umění* [Italian Art]. Praha 1934. For recent contributions on Dvořák cf. RAMPLEY, M.: Max Dvořák: art history and the crisis of modernity. In: *Art History* 26, 2003, pp. 214-237; BAKOŠ, J.: Max Dvořák – a neglected re-visionist. In: SCHWARZ M. V. – THEISEN, M. (Eds.): *Wiener Schule. Erinnerung und Perspektiven. Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 53, 2004, pp. 55-72; KROUPA, J.: Max Dvořák dnes. Od duchovních věd ke vědám kulturním [Max Dvořák

Today. From Spiritual to Cultural History]. In: *Opuscula historiae artium*, 61, 2012, pp. 2-12. I have sketched the “family tree” of Czech art history in BARTLOVÁ, M.: Continuity and Discontinuity in the Czech Legacy of the Vienna School of Art History. In: *Journal of Art Historiography*, 8, 2013. <http://arthistoriography.files.wordpress.com/2013/06/bartlovc3a1.pdf> (accessed October 25, 2015).

the whole national emancipation movement in the second half of the 19th century.²

The third point has been recognized only very recently. It seems that most of visual art created in the Czech lands in the Mannerist style has not come down to us because it was deliberately destroyed during the Re-Catholicization campaign of the late 17th and 18th centuries. It had been religious art made for the non-Catholic churches, namely the Lutherans and Utraquists, who together formed a decisive majority in the Lands of the Bohemian Crown in the 16th century, but were banned after 1627 and their memory was effectively erased. Utraquism of the 16th century has long remained “invisible” for art history.³ Moreover, the 16th century Lutherans were subjected to a retroactive nationalist projection as having been “Germans”. As a result, the vernacular artistic production in the Mannerist style has been classified as imported. It is clear that the interpretation of local 16th century Mannerist art in Czech art history would have been different if not for such stereotypes and labels.⁴

These three factors inherited from the inter-war period decisively shaped the art historical study of Mannerism in Czech art history of the socialist period. Due to the conviction about the stylistic autonomy of Mannerism it was not included in the extensive and ideologically charged discussion of the 1950s and 1960s that dealt with the problem of the Marxist interpretation of the Renaissance outside Italy: if it was not possible to link its nature to the rising bourgeoisie, how was it possible that there were Renaissance artistic features present?⁵ The notion of Mannerism was limited to art his-

tory and to the rather narrow topic of the court art of Rudolph II created between ca. 1580 and 1610 predominantly by artists who came to Prague from other European countries.⁶ This point of view further reinforced the conviction that Mannerism is an imported feature. Jaromír Neumann (1924–2001), the leading Czech scholar of Early Modern art in the second half of the 20th century, presented the “imported Rudolphine Mannerism” as a “foreign” topic in his 1951 dissertation on “Realist” painting in Bohemia in the 17th century.⁷ In his ideologically charged text, Neumann employed the Marxist-Leninist dialectical materialism to describe the Renaissance in both Germany and Bohemia as weak and undecided, because such was the historical position of the early bourgeoisie in both lands. The economic crisis of Central European economies and the political success of the Habsburgs helped to enforce the hegemony of the large aristocratic landowners in the 16th century: “The art of late Renaissance and Mannerism has lost its bourgeois character and direct scientifically objective relationship to the world, it was deprived of its revolutionary edge and most of its socially progressive force: it was not produced by the bourgeoisie anymore, but by the newly strengthened feudal aristocracy and by the church that started its large scale crusade against the forces that threatened feudalism. In its profane part this was an aristocratically refined, decadently formalist and excessively aestheticized art. The religious production was marked by the new pathos of anti-reformation, mystical excitement and idealistic relationship to the world. Mannerist art was deprived of the materialism, revolutionary character and objectivity of the

² For more detail cf. BARTLOVÁ, M.: Pasivní a aktivní model pozdní gotiky v Čechách a na Moravě [The Active and Passive Models for Late Gothic in Bohemia and Moravia]. In: *Opuscula historiae atrium*, 2006, vol. 55, iss. F50, pp. 11-22. For Vojtěch Birnbaum, the leading scholar in this respect, see with further bibliography BARTLOVÁ 2013, (as note 1).

³ For more detail, see BARTLOVÁ, M.: Renaissance and Reformation in Czech art history: Issues of period and interpretation. In: *Umění*, 59, 2011, pp. 2-19.

⁴ Ibid. Cf. also ŠRONĚK, M.: *De sacris imaginibus. Patroni, malíři a obrazy předbělohorské Prahy* [De sacris imaginibus. Patrons, Painters and Images in Prague before the Battle of the White Mountain]. Praha 2013, pp. 57-65.

⁵ This discussion was a hot topic in Czech historiography and philosophy of history of the period due to the question whether the 15th century Czech Hussitism should be classified as an „early bourgeois revolution“. The most prominent scholars (Josef Macek, Robert Kalivoda, František Kavka and František Šmahel) were engaged in it. See also Maciej GORNY in this issue.

⁶ The art at the court of Rudolph II had been studied in Czech already by Karel CHYTIL, *Umění a umělci na dvoře Rudolfa II.* [Art and Artists at the Court of Rudolph II]. Praha 1920.

⁷ NEUMANN, J.: *Malířství XVII. století v Čechách. Barokní realismus* [Painting in the 17th Century in Bohemia: Baroque Realism]. Praha 1951, p. 27.

Renaissance which once had gloriously announced the demise of feudalism.”⁸

Nevertheless, according to Neumann, the art at the Rudolphine court was admittedly of a high quality, but its positive influence on the mainly artisanal production of visual arts outside the court and its contact with the folklore art (!) was stopped short by the death of Rudolf II. The following decades of war and “subjugation of Czech people” almost completely broke the continuous development of Czech art history.⁹ Beside the issue of an alleged “realist tradition”, Neumann’s interest concerned the question how the new foundations for “ethnically Czech” art were laid after the Thirty Years’ War. The key problem in Neumann’s later authoritative synthesis on *Bohemian Baroque Art* is the reconciliation of the “people’s” and Czech national character of Baroque art with the fact that it was sustained by nobility of mostly foreign descent and by the Jesuits.¹⁰ Alois Jirásek, the immensely influential nationalist writer of the turn of the 19th and 20th centuries who was, however, appropriated by the Communist propaganda, had labelled the Order of St Ignatius the archetypal enemy of ethnic Czechs.¹¹

It may seem surprising to learn that some ten years later the same Jaromír Neumann became the leading Mannerist scholar. He discovered and evaluated what had remained in Prague from the artistic collections of Rudolph II. Most of the valuables were moved to Vienna already by Rudolph’s successor emperor Matthias, while the rest was auctioned off before the

end of the 18th century and literally fragments of the great collection were to be found in Prague. In 1964, Neumann published an internationally acknowledged analysis of a group of paintings and sculptures that had remained in Bohemia, namely in the Prague Castle collections, followed by their attribution to the famous Italian and Northern Mannerist painters. According to his new evaluation, the Rudolphine art should be highly valued in spite of its foreign import character, because it proves the inclusion of Bohemia among the “cultured European countries”. At the same time, it was highly assessed by the Communist ideologues as a self-assured secular art in contrast to the prevailing religious production of both the Middle Ages before and the Baroque afterwards.¹² In the following decades, Eliška Fučíková, who has collaborated with Neumann from the very beginning, together with her younger colleagues succeeded in identifying artworks in different media with the entries in some newly discovered inventories and thus in reconstructing the image of the artistic milieu at the Prague court of the Habsburg emperor.¹³

The inclusion of the chapter on the “imported” Rudolphine art into Czech art history that had been always construed on the ethnical national basis,¹⁴ was justified not methodologically but through a political move: namely by the fact that the success story of the Prague Castle collections shed positive light on the whole discipline of art history.¹⁵ The power elites of the state socialism in the 1960s recognized the reframed Prague Castle collections as a valuable

⁸ NEUMANN 1951, (as note 7), p. 26.

⁹ NEUMANN 1951, (as note 7), p. 27.

¹⁰ NEUMANN, J.: *Český barok* [Bohemian Baroque Art]. Praha 1969, 1974; German translation: *Das böhmische Barock*. Wien–Prag 1970.

¹¹ ČORNEJOVÁ, I.: *Tovaryšstvo Ježíšovo: jezuité v Čechách* [Societas Jesu: the Jesuits in Bohemia]. Praha 2002.

¹² NEUMANN, J.: *Obrazárna Pražského hradu* [The Picture Gallery at the Prague Castle]. Praha 1964 (also in Russian, English, German and French, 1965–1967).

¹³ Summarized with further references in: FUČÍKOVÁ, E. – BUKOVINSKÁ, B. – MUCHKA, I.: *Umění na dvoře Rudolfa II* [Art at the Court of Rudolph II]. Praha 1988; KRČÁLO-

VÁ, J. – FUČÍKOVÁ, E. – BUKOVINSKÁ, B.: *Umění na dvoře Rudolfa II. v Praze*. In: DVORSKÝ J. (Ed.): *Dějiny českého výtvarného umění. Od počátků renesance do závěru baroka* (II/1) [Art at the Court of Rudolph II in Prague. History of Czech Art: from the Beginnings of the Renaissance to the Conclusion of the Baroque]. Praha 1989, pp. 160–247; FUČÍKOVÁ, E. (Ed.): *Rudolph II and Prague. The Court and the City*. Exh. Cat. Prague Castle 1997.

¹⁴ In more detail cf. BARTLOVÁ, M.: *Nашe, národní umění*. [The Art of Our Nation]. Brno 2009; BAKOŠ, J.: *Discourses and Strategies: the role of the Vienna School in shaping Central European Approaches to Art History and related Discourses*. Frankfurt am Main 2013, pp. 125–147 and 168–215.

¹⁵ PREISS, P.: *Na co si ještě vzpomenu* [What Do I Still Remember]. Praha 2012, pp. 94–98.

support to their claim to be considered a specific but self-conscious part of European culture, different from both the capitalist West and the “uncultured East”. The discovery was hailed as a proof of high quality of the humanities in Socialist Czechoslovakia. Mannerism thus gained the position of a specific art historical topic enjoying a distinctive official support.

This privileged position of art historical research in Mannerism – equated with the Rudolphine court art – remained valid during the two decades of the “normalization period” (after the 1969 crush on the 1960s’ relatively liberal atmosphere). Jaromír Neumann was forced to leave the Communist Party in 1970 and like other 250,000 victims of the neo-stalinist purges was not allowed to continue his career. He had to step down from his positions of the university professor and head of the Institute of Art History of the Czech Academy; he was allowed to work as a curator of the National Gallery until his early retirement in 1984. Nevertheless, Neumann remained the leading mind in methodology and theory of art history, though the book *Renaissance in Bohemia*, which he edited in the late 1970s, took long to appear and his name as an editor had to be omitted from it. Being published only in English, the book was not distributed in Czechoslovakia, and thus lacked impact on the art historical scene.¹⁶ Interestingly, it was in this book that Neumann wrote a well-informed and insightful text on the art historical concepts of the Renaissance. He re-evaluated Mannerism as the missing link in the continuous development of art in the Czech Lands, and thus an important proof for the rightful self-determination of the Czech nation.¹⁷

A few years before this book finally appeared, Pavel Preiss had published an original study on

Mannerism that, on the contrary, proved to be highly influential.¹⁸ Preiss (born 1926) can be said to have occupied a dialectically opposite position to Neumann in the Czech art history. In the period when Neumann was leading the Stalinist scene in the early 1950s, Preiss was penalized for his bourgeois descent and his Roman Catholic loyalty by having to serve in the forced labour paramilitary units. In 1979 he courageously gave his name to the translation of Vasari’s *Lives of the Artists* that was in fact procured by the poet Jan Vladislav, who was forbidden to publish by the Communist regime.¹⁹ *The Mannerist Panorama* by Preiss dealt with Mannerism as a broadly conceived cultural movement. The book contains not only formal and iconological analyses of painting and sculpture, but also elaborates on such phenomena as the grotesque and the fantastic, the disrespect for rules and limitations, or the concept of creative appropriation of earlier artistic expressions. Preiss refused the concept of Mannerism as a paradigm of modern alienation proposed in 1964 by the Marxist art historian and theorist Arnold Hauser. Unsurprisingly, he also stressed the role of Catholic Reform ideas in the Italian Mannerist art. The book was hailed as an early and well-informed proposal to transcend the constraints of art historical methods limited to formalism and iconology towards a modernized methodological position of cultural history.²⁰

Three years later, Jaromír Neumann published a very extensive article on the Rudolphine art in the scholarly journal *Umění* (almost one hundred pages of fine print would under more standard circumstances have become a normal illustrated book monograph).²¹ As he noted, the text had been actually written in 1972-73 and had to wait five

¹⁶ *Renaissance Art in Bohemia*. Praha 1979.

¹⁷ BARTLOVÁ 2009, (as note 14).

¹⁸ PREISS, P.: *Panoráma manýrismu: kapitoly o umění a kultuře 16. století* [The Mannerist Panorama: Chapters on Art and Culture of the 16th Century]. Praha 1974.

¹⁹ VASARI, G.: *Životy nejvýznamnější malířů, sochařů a architektů*. [Lives of the Most Important Painters, Sculptors and Architects]. Praha 1976. On the topic of the “cover up” cf. Preiss 2012, (as note 15), pp. 100-101.

²⁰ HORYNA, M.: Prof. PhDr. Pavel Preiss DrSc a jeho význam pro české dějiny umění [Prof. PhDr. Pavel Preiss DrSc and his Importance for Czech Art History] In: PREISS, P.: *Kořeny a letorosty výtvarné kultury baroka v Čechách* [Roots and Annual Rings of Baroque Visual Culture in Bohemia] Praha 2008, pp. 7-16.

²¹ NEUMANN, J.: Rudolfské umění I. Dějinné místo – slohová orientace – ideové kořeny – ikonografie [Rudolphine Art I. Historical Situation – Stylistic Orientation – Roots of Ideas] In: *Umění* 25, 1977, pp. 400-448; Idem: Rudolfské umění II. Profily malířů a sochařů. In: *Umění* 26, 1978, pp. 303-347.

years to be permitted for publication. As a result, the paper does not deal with Preiss' new approach, besides a firm rejection of the "cultural history" and confirmation of the formalist analysis as the sole proper art historical method.²² At the same time, however, Neumann referred to iconology and to Jan Białostocki for his new understanding of the role of Mannerism in Central European art history.²³ He specified for the local art history the generally assumed reliance of Mannerism on Late Gothic and used the iconological interpretation to recognize the concept of historical legitimation, specifically understood as a symbolical recourse of Rudolphine Mannerism to the glorious period of art during the rule of the emperor Charles IV and his son Wenceslas IV Luxembourg and the art of the Beautiful Style around 1400. Another feature that helped Neumann to firmly embrace the Rudolphine court Mannerism in the history of Czech art was a reference to Johannes Comenius, a Czech national hero who shared the Mannerist worldview.²⁴

The Mannerist Panorama by Pavel Preiss met with a positive response far beyond the academic art history. Besides promoting a cultural history as a research method or position, the book also played an important role on the scene of actual visual arts of the 1970s and 1980s. Admittedly, it was read and interpreted as a historical legitimation of postmodern tendencies in Czech visual arts, which reached beyond Preiss' original intentions. The programmatic "Czech Grottesque" movement of the 1980s can be recognized as a specific result.²⁵ More generally, the idea of art that pronounces unpredictability

and disrespect for formal limitations was inspiring for wider cultural audiences.²⁶ The "concept of the ludic nature of an artwork" was widely influential among critics, theoreticians and artists alike.²⁷ It was understood as a revolt against the social responsibility attributed to art in the official socialist rhetoric. Mannerism was seen as a mirror of the present, in a way partially similar to Dvořák's interpretation in the early 1920s.

In a more specific and narrow sense, the Mannerism became identified with a spirit of freedom within the art historical institutions, notably the Institute of Art History of the Czech Academy of Sciences. The informal and creative research team comprising Eliška Fučíková, Beket Bukovinská, Lubomír Konečný and Ivan Muchka, together with Hana Seifertová and Pavel Preiss of the National Gallery, concentrated on the Rudolphine court art. The positive aura of the topic guaranteed a political support, and so the researchers were allowed to maintain much closer ties with Western art historians than their colleagues dealing with different topics. Newly famous chapter in the history of art has drawn American researchers Thomas DaCosta Kaufmann and Joneath Spicer to travel beyond the Iron Curtain and to pursue their research in synergy with the Czechs.²⁸ Kaufmann's concept of the "School of Prague" incorporated Prague, at least at a short historical moment, in the leading art scene. At the same time, the study of the Rudolphine Mannerism was excluded from any demands for ideological streamlining. Before 1989 the art historical topic of Rudolphine Mannerism occupied an exclusive posi-

²² NEUMANN 1977, (as note 21), p. 439, note 179.

²³ NEUMANN 1977, (as note 21), p. 405 and 439, note 17. Neumann seems to be unique in his knowledge and acceptance of Białostocki's ideas. The international Polish scholar was otherwise rarely cited by Czech art historians and his books were not to be found in most special libraries. For more on Neumann's specific employment of iconology cf. BARTLOVÁ, M.: Czech art history and Marxism. In: *Journal of Art Historiography*, 7, 2012. <http://arthistoriography.files.wordpress.com/2012/12/bartlova.pdf> (accessed October 25, 2015).

²⁴ NEUMANN 1977, (as note 21), p. 410.

²⁵ On "Czech Grottesque" cf. KLIMEŠOVÁ, M.: Od nové figurace k nové expresi a grottesce. In: ŠVÁCHA, R. – PLA-

TOVSKÁ, M. (Eds.), *Dějiny českého výtvarného umění 1958–2000* (VI/2) [From the New Figuration to the New Expression and Grottesque. History of Czech Art 1958–2000] Praha 2007, pp. 691–713.

²⁶ A special issue of the leading art journal was devoted to Mannerism already in 1969: *Výtvarné umění* [Visual Art], 1969, Nr. 2–3.

²⁷ HORYNA 2008, (as note 20), p. 12.

²⁸ DACOSTA KAUFMANN, T.: *The School of Prague. Painting at the Court of Rudolf II.* Chicago – London 1988; SPICER, J.: The Star of David and Jewish Culture in Prague ca 1600 Reflected in Drawings by Roelant Savery and Paulus van Vianen. In: *Journal of the Walters Art Gallery*, 54, 1996, pp. 203–246.

tion. It has been free to develop in cooperation with the West while providing a secluded area of scholarly freedom for a small group of top researchers.

In the final paragraph of her introduction to the volume *Art at the Court of Rudolf II* (1986), Eliška Fučíková formulated the reason why the Rudolphine court has been so attractive for the modern public: “Rudolf II was never interested in the religious confession of artists and scholars at his court. To him, only the results of their work were important, and so he provided the artists with unequalled freedom compared to other royal courts. His 1596 decree elevated painting above the guild regulations, and made it the free art. He provided scientists with an access to his collections with costly apparatuses because this could help them to reach new discoveries. This stimulating environment for artistic and scientific activity was admired by contemporaries all around Europe.”²⁹ We can clearly recognize an appeal to the ideologues in power to give more freedom to arts and scholarship, as well as nostalgia for the period when Prague was admired by “the Europe”.

If we attempt to draw some results from the outline of fates of Mannerism in Czech art history during the period of socialism, we must first admit that some of the most influential dynamics was not only part of a methodological development but also

took place at the institutional level. Since the 1960s, the potential for international acknowledgment has assured a special status for art historians dealing with the Rudolphine court art identified with Mannerism, including exhibitions and publications in the West. It was only in the mid 1990s that the Rudolphine court was first represented together with the artistic production in Prague as a joint phenomenon in the major Prague Castle exhibition in 1997.³⁰ The divide between the Rudolphine circle and the rest of the artistic production of the 16th century in the Lands of the Bohemian Crown has never been properly abolished. As the curator Eliška Fučíková belonged to the closest circle of the President’s collaborators, the exhibition was held under the auspices of Václav Havel. The subtitle declared that Prague during the reign of Rudolf II was a “cultural and spiritual centre of Central Europe”. Since the early 1960s, the whole Mannerist discourse in Czech art history has actually concentrated on proving the fact that historical Bohemia as well as the current Czechoslovakia naturally belong to the cultural area of Western Europe. Unfortunately, the Czechs have always believed that the promulgation of this allegiance will be more convincing and successful if pursued in contrast to, not in collaboration with, the neighbouring central European countries.

²⁹ FUČÍKOVÁ – BUKOVINSKÁ – MUCHKA 1988, (as note 13), p. 7.

³⁰ FUČÍKOVÁ 1997, (as note 13); HAUSENBLASOVÁ, J.: – Michal ŠRONĚK, M.: *Urbs aurea – Praha císaře Rudolfa II* [Urbs aurea – Prague of the Emperor Rudolph II]. Praha 1997.

**Potíže s manýrismem:
České dějiny umění mezi nacionalismem a postmodernou**

Resumé

Cílem příspěvku mělo být prozkoumat, jak se v zemích střední a východní Evropy, bývalého sovětského bloku, konstruovalo uměleckohistorické téma manýrismu. Ukázalo se, že v případě českých dějin umění byl diskurz na toto téma téměř úplně podmíněn místními specifiky uměleckohistorické a kulturní tradice. I když čeští historikové umění, kteří se v naprosté většině považovali za následovníky Maxe Dvořáka, byli velmi přesně informováni o významu manýrismu, v jejich pohledu na české umění 16. století převládaly nacionalistické vzorce a otázky. Manýrismus byl vždy považován především za umění importované, což se ještě posílilo tehdy, když se výzkum soustředil na vysoce kvalitní dvorské umění Rudolfa II. Habsburského.

Studie chronologicky sleduje hlavní autory a jejich interpretace manýrismu. Jaromír Neumann v roce 1951 podává striktní marxisticko-leninskou interpretaci, aby se o pouhé desetiletí později stal mezinárodně uznávaným badatelem o manýrismu, když

spolu s Eliškou Fučíkovou objevil a určil fragmenty bývalé obrazárny Rudolfa II. na Pražském hradě. Jeho texty ze 70. let byly i nadále určující pro studium v českých zemích, i když byly publikovány jen s obtížemi kvůli politickému pronásledování autora. V širší kulturní veřejnosti a u tvůrčích umělců měla větší vliv kniha Pavla Preisse, který interpretoval italský a zaalpský manýrismus jako kulturně-historický jev. V 80. letech bylo uměleckohistorické studium manýrismu určitou oázou relativní intelektuální svobody, v níž měli badatelé relativně otevřené možnosti kontaktu se Západem. Vyvrcholením a shrnutím tohoto výzkumu se stala velká výstava na Pražském hradě v roce 1997. Manýrismus byl chápán jako doklad o tom, že Čechy a Morava historicky příslušely k západní kultuře. Naproti tomu kontakty s ostatními zeměmi střední a východní Evropy byly ve studiu manýrismu minimální a například Jan Białostocki byl znám a čten jen minimálně.

Wojciech BALUS, Institut für Kunstgeschichte, ul. Grodzka 53, PL 31-001 Kraków, wojciech.balus@uj.edu.pl

Milena BARTLOVÁ, Fakulta humanitních studií Univerzity Karlovy, Osmého listopadu 58, CZ-16900 Praha 6, bartlova.m@seznam.cz

Robert BORN, GWZO – Geisteswissenschaftliches Zentrum Geschichte und Kultur Ostmitteleuropas e.V. an der Universität Leipzig, Reichsstraße 4, DE-04109 Leipzig, robertsborn@googlemail.com

Marina DMITRIEVA, GWZO – Geisteswissenschaftliches Zentrum Geschichte und Kultur Ostmitteleuropas e.V. an der Universität Leipzig, Reichsstraße 4-6, DE-04109 Leipzig, dmitriev@uni-leipzig.de

Maciej GÓRNY, Deutsches Historisches Institut Warschau, ul. Platynowa 11, PL 05-077 Warszawa-Wesola, jmgorny@gmail.com

Antje KEMPE, Caspar David Friedrich-Institut der Ernst Moritz Arndt-Universität Greifswald, Rubenowstr. 2, DE-17487 Greifswald, antje.kempe@gmx.de

Krista KODRES, Institute of Art History of Estonian Academy of Arts, Suur-Kloostri 11, EST-10133 Tallinn, krista.kodres@artun.ee

Milan PELC, Institut za povijest umjetnosti, Ulica grada Vukovara 68, HR-10000 Zagreb, mpelc@ipu.hr

Časopis Ústavu dejín umenia Slovenskej akadémie vied
Journal of the Institute of Art History of the Slovak Academy of Sciences

Časopis ARS je umeleckohistorický časopis, vydávaný Slovenskou akadémiou vied v Bratislave od roku 1967. Venuje sa dejinám výtvarného umenia a architektúry strednej Európy a ich európskemu kontextu od raného stredoveku až do súčasnosti. Mimoriadne vítané sú štúdie o umení na Slovensku a slovenskom umení. ARS slúži zároveň ako fórum pre reflektovanie teórie, metodológie a dejín historiografie umenia. Príspevky o svetovom umení sú tiež vítané.

V súčasnosti ARS vychádza dvakrát ročne a prináša štúdie v slovenskom alebo anglickom, nemeckom a francúzskom jazyku so slovenskými resumé.

The journal ARS is an art historical journal that has been published by the Slovak Academy of Sciences in Bratislava since 1967. It is devoted to the history of the visual arts and architecture in Central Europe and their European context from the early Middle Ages to the present. Papers on art in Slovakia and Slovak art are particularly welcome. ARS also provides a forum for articles that focus on the theory, methodology and the history of art history. Contributions about world art are also invited.

At the present time ARS is published twice a year, presenting papers in Slovak or in English, German and French with summaries in Slovak.

Vychádza dva razy do roka. Dátum vydania: december 2015.

Rozširuje, objednávky a predplatné prijíma SAP – Slovak Academic Press, spol. s r. o.,
Bazová 2, SK-821 08 Bratislava 2, Slovak Republic, e-mail: sap@sappress.sk

Published two times a year. Date of issue: December 2015.

Orders and subscriptions from foreign countries through SAP – Slovak Academic Press Ltd.,
Bazová 2, SK-821 08 Bratislava 2, Slovak Republic, e-mail: sap@sappress.sk

Orders from abroad could also be addressed to Slovart G. T. G. Ltd., Krupinská 4,
P. O. BOX 152, SK-852 99 Bratislava 5, Slovak Republic, e-mail: info@slovart-gtg.sk

Registr. č.: EV 3849/09 MIČ 49019 © Ústav dejín umenia SAV 2015

Časopis je evidovaný v databázach / The journal is indexed in Avery Index to Architectural Periodicals,
Bibliography of the History of Art, EBSCO, ERIH, SCOPUS, Ulrich's Periodicals Directory.