

Marina Dmitrieva

Die Renaissance hinter dem Eisernen Vorhang

Friedrich Engels' Charakterisierung der Renaissance als die „größte progressive Umwälzung, die die Menschheit bis dahin erlebt hatte“,¹ fungierte als Legitimierung der Renaissanceforschungen im Ostblock nach dem Zweiten Weltkrieg. Es gab kaum eine Studie, in der diese oder andere Äußerungen der Klassiker des Marxismus zur Renaissance nicht zitiert worden wären. Die Renaissancestudien spielten eine wichtige, sogar zentrale Rolle in der kunsthistorischen Forschung im östlichen Europa. In ostmitteleuropäischen Ländern mit einer eigenen Renaissance-tradition, wie etwa in Polen oder der Tschechoslowakei, dienten diese Studien zum Einen der Stärkung der nationalen Kunstauffassung, zum Anderen erfüllten sie den Anspruch der Kunsthistoriker, Teil eines europäischen humanistischen Kontextes zu sein. In Russland fiel den Renaissancestudien hingegen die Rolle eines Lackmuspapiers zu, anhand dessen Reaktionen Veränderungen der ideologischen Rahmenbedingungen erkennbar wurden. Der Schwerpunkt meiner Ausführungen liegt auf der russischen Forschungstradition. Die ostmitteleuropäischen Beispiele werden herangezogen, um einerseits den gemeinsamen wissenschaftlichen Kontext der Fachdisziplin aufzuzeigen und um andererseits wichtige Differenzen zu pointieren.

Renaissance in der Architektur – Paradigmenwechsel

Das 1932-34 von Ivan Žoltovskij in der Mochovajastraße in Moskau gegenüber dem Kreml errichtete Wohnhaus (Abb. 1, 2) markiert mit der Wende vom konstruktivistischen Funktionalismus zum klassischen Ordnungssystem der Fassadenarchitektur einen Paradigmenwechsel in der sowjetischen Baukunst. Obwohl in überwiegend konstruktivistisch ausgerichteten Architekturzeitschriften dieses Bauwerk als rückwärtsorientiert heftig kritisiert wurde, konnten die Kritiker damals noch nicht ahnen, dass es in den folgenden



Abb. 1 Ivan Žoltovskij, Haus in der Mochovaja Strasse 13, Moskau, 1932-1934, Foto: 2013



75. Mochovaja-Strasse. Wohnhaus
I. W. ŽOLTOWSKI. 1934

Abb. 2 Ivan Žoltovskij, Haus in der Mochovaja Strasse 13, Moskau, 1932-1934



Abb. 3 Palladio, Loggia dei Capitani, 1565, Vicenza. Foto: 2000

Jahren die Orientierung nicht nur für die sowjetische Architektur, sondern auch für die des gesamten Ostblocks vorgeben würde. „Ein Nagel in den Sarg des Konstruktivismus“ nannte es weitsinnig Viktor Vesnin.² Als leicht zu erkennendes Vorbild für diesen Bau diente die Loggia dei Capitani von Palladio in Vicenza. (Abb. 3) Seit der Mitte der 1930er Jahre und in der frühen Nachkriegszeit wurde Ivan Žoltovskij zum wichtigsten Vertreter der sowjetischen Neorenaissance. „Ein Renaissancemensch unter uns“, so lautete eine kolportierte spöttische Bemerkung seines Kollegen Konstantin Burov. Žoltovskij weilte in jungen Jahren, als Auslandsreisen für angehende Architekten zum üblichen Bestandteil der Ausbildung gehörten, zu Studienzwecken in Italien. In seiner späteren Werkstatt erzog er Schüler zu Epigonen italienischer Renaissancearchitektur. Die unter seiner Leitung entstandenen Werke, wie etwa das Hippodrom in Moskau (Abb. 4), ein Mitte der 1950er Jahre umgestalteter Bau vom Ende des 19. Jahrhunderts, stellen eine skurrile Aneignung der Formen der Spätrenaissance durch den sowjetischen Monumentalstil dar.

Der Wiederaufbau russischer, ukrainischer und weißrussischer Städte nach den massiven Kriegszerstörungen im Zweiten Weltkrieg bot die Möglichkeit, endgültig mit dem Konstruktivismus abzurechnen. Minsk und Kaluga, Kiew und Sewastopol erhielten Paradeavenues und Hausfassaden mit Kolossalordnung. In Sochi gestaltete Karo Alabian den Seehafen als eine Renaissanceutopie (Abb. 5, 6), und Konstantin Burov lieferte noch in den Kriegsjahren einen Plan für das von den deutschen Truppen befreite Jalta im Stil einer Re-

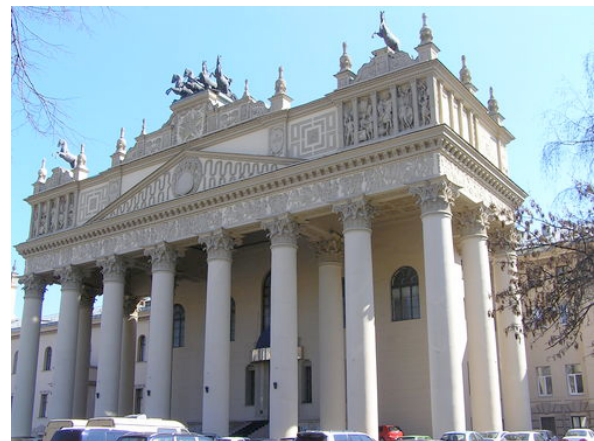


Abb. 4 Moskau, Hippodrom, umgestaltet 1950-1955 unter der Leitung von Ivan Žoltovski

naissancevedute. Die von Stalin für Moskau persönlich verordneten Wolkenkratzer in Stahlbetonkonstruktion wurden mit gegliederten Fassadenelementen und Majolikadekor in Renaissanceformen verziert (Abb. 7, 8). Die Architektur der 1930er und 1950er Jahre, die unter dem Zeichen des Sozialistischen Realismus stand, appropriierte somit historische Formen der klassischen Antike und der Renaissance. Dieser Wechsel vom Konstruktivismus zur Neorenaissance verlangte nach einer fundierten theoretischen Begründung.

Verortung der Renaissancestudien

An der 1933 in Moskau gegründeten Akademie der Architektur (*Akademija architektury*)³ entstand ein Institut für Höhere Studien (*Institut aspirantury*). Etwa um die einhundert, überwiegend in der avantgardistisch ausgerichteten *WCHUTEMAS* (Künstlerisch-technische Werkstätte) als Konstruktivisten ausgebildeten Architekten mussten sich dort als Weiterbildung Grundkenntnisse klassischer Architektur aneignen. Als Grundlage der Ausbildung dienten prachtvoll edierte Texte der Renaissance-theorie in russischer Übersetzung. Žoltovskij selbst übertrug die *Vier Bücher der Architektur* von Palladio.⁴ Mit dem *Institut aspirantury* waren zeitweilig u. a. solche brillanten Kunsthistoriker wie Michail Alpatov und – bis zu seiner Verhaftung 1935 – Alexander Gabričevskij verbunden. Im Mittelpunkt der Ausbildung standen die Antike und die italienische Renaissance sowie der europäische und russische Klassizismus. Durch diese einseitige Orientierung wurden, wie der russische Architektur-



Abb. 5 Sochi, Seehafen, Architekten Karo Alabjan und Lev Karlik, 1955

historiker Selim Khan-Magomedov anmerkte, Studien zu anderen Bereichen der Kunstgeschichte, wie etwa der altrussischen Architektur, stark vernachlässigt.⁵

Während in den ersten postrevolutionären Jahren in Institutionen wie der Akademie bzw. dem Institut für künstlerische Kultur (*RACHN/GACHN, INCHUK/GINCHUK*)⁶ nach einer synkretistischen Kunsttheorie in Verbindung mit der Kunstpraxis der Avantgarde gesucht worden war, erfolgte nach der Schließung dieser Institutionen zu Beginn der 1930er Jahre eine deutliche Trennung der Kunstgeschichtsschreibung in eine meistens institutionell verankerte, universitäre und akademische Kunstgeschichte auf der einen Seite und eine nichtinstitutionell gebundene Kunstkritik bzw. Kunstessayistik auf der anderen Seite, was sich auch in der Nachkriegszeit fortsetzte. Zu zentralen Forschungs- sowie Bildungseinrichtungen gehörten neben den Universitäten mit Lehrstühlen für Kunstgeschichte, wie etwa die Moskauer Lomonosov-Universität, die Leningrader Andrej-Ždanov-Universität⁷ und das Ilja Repin-Institut an der Akademie der Künste in



Abb. 6 Sochi, Seehafen, Wartesaal, Architekten Karo Alabjan und Lev Karlik, 1955

Leningrad, auch Forschungsinstitute. Zu nennen ist das sog. Zubov-Institut, das zunächst von Graf Aleksej Zubov privat geführte und nach seiner Emigration während der Oktoberrevolution verstaatlichte Institut für Kunstgeschichte in St. Petersburg (*Gosudarstvennyj institut istorii iskusstv*). Es war vor allem als „Festung des Formalismus“,⁸ d. h. der russischen formalen Schule in der Literaturwissenschaft, bekannt. Renaissancestudien wurden ebenfalls aktiv an dem in der Nachkriegszeit entstandenen Institut für Kunstgeschichte in Moskau (*Institut iskusstvoznanija*) sowie an dem an der Akademie der Künste in Moskau angesiedelten Institut für Theorie und Geschichte der bildenden Kunst (*Institut teorii i istorii izobrazitel'nogo iskusstva*) betrieben. Orte der Renaissanceforschung waren darüber hinaus Museen, vor allem das Alexander Puškin-Museum der Bildenden Künste (*Muzej izobrazitel'nych iskusstv*) in Moskau und die Staatliche Eremitage in Leningrad.

Zu den akademisch etablierten Spezialisten für italienische Renaissancekunst gehörten in der Nachkriegszeit vor allem an wissenschaftlichen Institutionen verankerte Wissenschaftler wie Viktor Lazarev und Boris Vipper sowie jüngere Renaissanceforscher wie etwa Viktor Graščenkov und Irina Danilova. Dagegen hatten Kunsthistoriker wie Michail Alpatov oder Aleksander Gabričevskij oder Kulturwissenschaftler wie Michail Bachtin oder Aleksej Losev, um bekanntere Namen zu nennen, nur einen losen Kontakt zur akademischen Forschung und waren immer wieder Vorwürfen essayistischer Ungenauigkeit und der Neigung zu ketzerischen Theorien ausgesetzt. Einige von ihnen, etwa



Abb. 7 Moskau, Hochhaus am Vosstanija-Platz (jetzt Kudrinskaja-Platz), Allegorie der Musik, Architekten Michail V. Posochin und Ašot A. Mndojanz, 1948-1954



Abb. 8 Moskau, Hochhaus am Vosstanija-Platz (jetzt Kudrinskaja-Platz), Ehem. Lebensmittelgeschäft, Architekten Michail V. Posochin und Ašot A. Mndojanz, 1948-1954

Bachtin und Losev, zogen Schüler und Anhänger an, woraus so etwas wie Privatakademien entstanden. Es kam dadurch zu einer paradoxen Situation insofern, als dass ihnen die fehlende akademische Anbindung Freiheiten im wissenschaftlichen Denken ließ, welche die akademisch fester verankerten Wissenschaftlern nicht hatten.

Michail Alpatov (1902-1986, Abb. 9), ein international renommierter Kunsthistoriker, war ein typisches ‚Exportprodukt‘. Während seine Bücher und Aufsätze im Ausland Aufsehen und Respekt erregten, musste er zu Hause einen ständigen Kampf gegen seine Opponenten und Gegner führen.⁹ Als Autor von kunsthistorischen Essays mehr oder weniger geduldet, blieb er außerhalb der *academia*. Nach einer kurzen Beschäftigung am *Institut aspirantury* der Akademie der Architektur und als Dozent für altrussische Kunst an der Moskauer Universität unterrichtete er zeitweise Kunstgeschichte an der Ballettschule (*Moskovskoe choreogra-*

fičeskoe učilišče). Später wandte er sich der Theorie der Mode im Forschungszentrum für Konfektion zu und war zuletzt Professor für allgemeine Kunstgeschichte am Vasilij Surikov-Kunstinstitut für bildende Künstler (*Chudožestvennyj institut im. I.V.Surikova*), wo u. a. der bekannte Konzeptkünstler Ilja Kabakov zu seinen Studenten zählte.

In seinen brillant geschriebenen Essays widmete er sich der formalen Analyse einzelner Werke, wobei er auf eine wertende wie subjektive Betrachtung der Kunst bestand. Charakteristisch ist z. B. seine Reaktion auf die Sigismundkapelle in Krakau (Kraków): „Ich könnte mich auf die Knie vor diesem großartigen humanistischen Werk der italienischen Renaissance werfen!“¹⁰ Alpatov stand dabei mit seiner Methode weniger der russischen strukturalistischen Schule der Semiotik, wie sie in einer wissenschaftlichen Nische im estnischen Dorpat (Tartu) gepflegt wurde, als vielmehr Hans Sedlmayr nahe, der den Zugang zum an-

schaulichen ästhetischen Charakter eines Kunstwerkes über die Analyse seiner Struktur gewann.¹¹ Auf Grundlage seiner Vorlesungen verfasste Alpatov im Alleingang eine dreibändige *Allgemeine Kunstgeschichte* – eine Aufgabe, die sonst eine mehrjährige Arbeit ganzer Institute beanspruchen würde.¹²

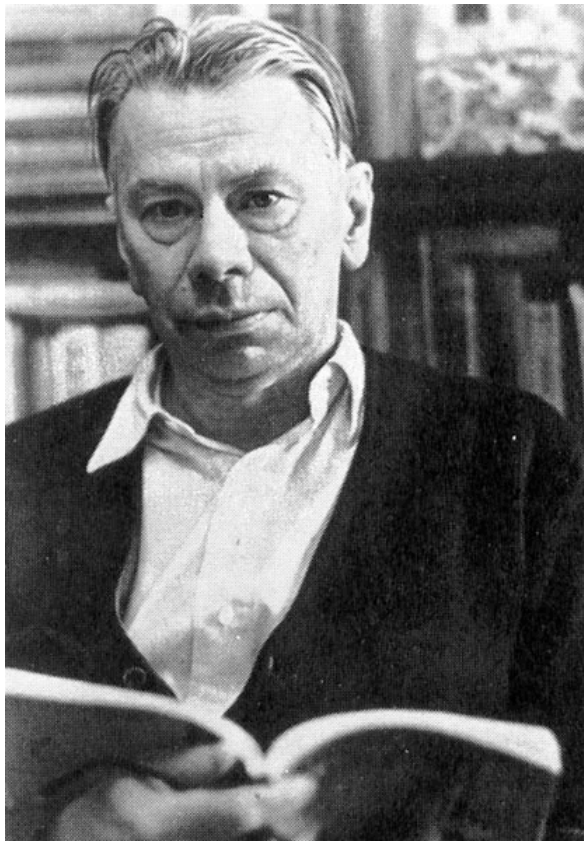


Abb. 9 Michail Vladimirovič Alpatov (1902-1986)

Interessanterweise erschienen einige seiner Bücher zunächst im Ausland, überwiegend im *Verlag der Kunst* in Dresden. Sie wurden auch in viele Sprachen sozialistischer wie auch kapitalistischer Länder übersetzt. Insgesamt bemühte er sich darum, die russische Kunst in ein gesamteuropäisches Umfeld einzufügen und fungierte in dieser Eigenschaft als Vertreter sowjetischer Kunstgeschichte auf diversen internationalen Konferenzen und Tagungen.¹³ Neueste Untersuchungen setzen Alpatov in einen Bezug zu einer Kunstgeschichte, die jenseits des Kalten Kriegs das Konzept einer globalen Kunstgeschichte verfolgte.¹⁴ Dabei wird allerdings wenig beachtet, wie stark das globale Kulturkonzept in der Sowjetunion, als deren Vertreter Alpatov ja auftrat, ideologisch-imperial belas-

tet war. Er selbst distanzierte sich – aus Vorsicht oder Überzeugung? – von den meisten seiner westlichen Kollegen, von denen er einige persönlich kannte; neben Sedlmayr auch seit dessen Hamburger Zeit Erwin Panofsky ebenso wie Pierre Francastel und Roberto Longhi. Der russische Kunsthistoriker verstand sich selber eher als Kunstschriftsteller oder -philosoph, der für ein breiteres Publikum schrieb, denn als Gelehrter, und meinte, dass seine Vielseitigkeit den meistens höchst spezialisierten europäischen Kunsthistorikern fremd wäre.¹⁵

In seinen postum publizierten Erinnerungen äußerte sich Alpatov kritisch über den „militanten Empirismus“ der akademischen Wissenschaft. So sei etwa sein Rivale, Viktor Lazarev, langweilig und zeichne sich vor allem durch einen „benediktinischen Fleiß“ aus.¹⁶ In den 1970er Jahren wurde Alpatovs Bild der Renaissance differenzierter. Er erkannte in ihr nun nicht mehr *den* Höhepunkt der Entwicklung der Menschheit, sondern einen von mehreren, zu denen für ihn auch die Kunst der Moderne gehörte.¹⁷ Die Renaissance bildete immer einen wichtigen Schwerpunkt seiner Forschungen, wobei er sein Interesse in den 1970er Jahren stärker auf die Frührenaissance richtete.¹⁸

Ein weiterer *uomo universale* war Aleksander Gabričevskij (1891-1968). Anfang der 1920er Jahre beschäftigte er sich zusammen mit Wassily Kandinsky an der Akademie der künstlerischen Kultur (*GACHN*) mit der Psychologie der Kunstbetrachtung. Dort war auch der religiöse Philosoph und Altphilologe Aleksej Losev (1893–1988) tätig. Nach drei Verhaftungen in den 1930er und 1940er Jahren gehörte Gabričevskij nicht mehr zum akademischen Milieu und lebte von Übersetzungen, die er aus verschiedenen Sprachen anfertigte. Es erschienen u. a. Werke von Dante, Vasari, Alberti, Vitruv, Barbaro, Vignola und Briefe von Michelangelo in seinen Übertragungen. Auch Erwin Panofskys *Renaissance and Resuscitations in Western Art* übertrug er sofort nach dessen Erscheinen in Stockholm 1960 ins Russische, obwohl die Übersetzung damals nicht veröffentlicht werden konnte. Gabričevskijs Beitrag zur Erstellung eines russischsprachigen Kanons von Quellen der italienischen Renaissance ist enorm. Seine Bedeutung als Kunsttheoretiker ist noch zu erforschen.¹⁹ Der Anlass für seine letzte Verhaftung war die Renaissance: Wegen eines

Aufsatzes über die italienischen Architekten des Kremls wurde Gabričevskij 1949 des fehlenden Patriotismus und der Übertreibung fremdländischer Einflüsse auf die altrussische Kunst beschuldigt.

In der Nachkriegszeit hatten Kunsthistoriker nur beschränkt Reisemöglichkeiten, die ihre älteren Kollegen hatten noch genießen können (Alpatov und auch Lazarev waren dabei große Ausnahmen für die Nachkriegszeit). Ihre Anschauungsobjekte fanden sie daher in den Gemäldesammlungen der russischen Museen, allen voran in der Eremitage mit ihrer Kollektion Alter Meister. Als Sekundärliteratur dienten überwiegend Studien deutscher Kunsthistoriker, etwa die als Kriegstrophäen in russische Bibliotheken gelangten Bücher Wilhelm Pinders, Albert E. Brinkmanns aber auch Josef Strzygowskis oder Dagobert Freys, von denen viele tief in der Ideologie des Nationalsozialismus verwurzelt waren. Die zugänglichen kunsthistorischen Publikationen, in denen z. B. Fragen der Kunstgeographie im Sinne der nationalsozialistischen Ideologie beleuchtet wurden, wurden ohne Rücksicht auf ihre historische und ideologische Bedingtheit rezipiert.

Darüber hinaus waren, insbesondere in den 1950er und 1960er Jahren, Kontakte zu osteuropäischen Kollegen relativ eng. Ein Beispiel hierfür ist das Treffen auf dem Kunsthistorischen Kongress (CIHA) in Budapest 1969, der unter dem Titel *Évolution Générale et Développement Régionaux en Histoire de l'Art* dem Verhältnis der allgemeinen Kunstgeschichte zu regionalen Entwicklungen gewidmet war. Dem Austausch dienten die Abteilungen für osteuropäische Kunst und Kultur am Institut für Kunstgeschichte sowie am Institut für Slavenkunde und Balkanistik (später *Institut slavjanovedenia*) in Moskau. Welche Rolle dabei die Kontakte zu tschechoslowakischen und polnischen Kollegen für die russischen Intellektuellen spielten, um Informationen über die fachlichen Diskussionen im Westen zu erhalten, ist noch nicht ausreichend beachtet worden. Alpatov erwähnt z. B. in seinen Erinnerungen die „jungen Menschen, die gierig in den polnischen und tschechischen Zeitschriften blättern“, anstatt sich für die eigenen Schätze zu interessieren.²⁰ Gemeint war damit unter anderem der Architekt Konstantin Mel'nikov.

Das Eigene und das Fremde - die Renaissance in Polen

Nach Aussagen polnischer Kunsthistoriker erreichte die Beschäftigung mit der Renaissance in der Nachkriegszeit ihren Höhepunkt, obwohl auch in der Zwischenkriegszeit viele Studien zur nationalen Renaissance erschienen waren.²¹ Im Gegensatz zur Sowjetunion war hier der Fokus auf die Beschäftigung mit der eigenen und nicht der fremden Kunstgeschichte gerichtet. Dieses verstärkte Interesse lässt sich in Teilen dadurch erklären, dass nach der Festlegung der neuen Weltordnung, die Polen unter die sowjetischen Hegemonie stellte, der starke identifikatorische Rückbezug auf die jagiellonische Renaissance, der ja auch schon zuvor bestanden hatte, vor dem Hintergrund der aktuellen Renaissancerezeption - ganz im Sinne der offiziellen Ideologie - intensiviert werden konnte. Zugleich konnte dabei aber die Wahrnehmung des Eigenen, also des von der sowjetischen Kultur Unabhängigen, gestärkt werden.

In zahlreichen polnischen Publikationen gab es obligatorische Verweise auf die Klassiker des Marxismus und die russische Vorreiterrolle in der Wissenschaft. Diese Verweise dienten als Tarnung für eine ganze Reihe von wissenschaftlichen Publikationen, Editionen und Ausstellungen der 1950er Jahre, die sich mit der Kunst der Jagiellonendynastie beschäftigten.²² Gleichzeitig gab es, ähnlich wie in der Sowjetunion, eine Wende in der Architektur bei der Wiederherstellung von kriegszerstörten Städten in Richtung Neorenaissance. Die wiederaufgebaute Warschauer Altstadt wurde zu einem identitätsstiftenden nationalen Projekt erklärt, zugleich aber entstand die Marszałkowska Avenue als Vorzeigeobjekt der stalinistischen Moderne. Es gab also, ähnlich wie in der Sowjetunion, eine enge Verbindung der kunsttheoretischen Forschung mit der Kunstpraxis des Sozialistischen Realismus. Anders jedoch als in der Sowjetunion war dieses eklektische Vorgehen durch die Suche nach einem Nationalstil begründet. Die polnische Renaissance wurde - ungeachtet vieler fremder Komponenten (italienische und deutsche Einflüsse) - zum Nationalstil erklärt. Ein bekanntes Beispiel ist die sog. „polnische Attika“, die als Variation norditalienischer Architekturformen nicht



Abb. 10 Dar przyjaźni – nasz Pałac Kultury [Gabe der Freundschaft – unser Kulturpalast], Zeichnung mit dem Gedicht Jan Brzechwas aus der Zeitschrift Przyjaźń (1952)

nur in Polen, sondern auch in Ungarn und Böhmen verwendet wurde.²³ Die starke Betonung des nationalen Charakters der Renaissance in Polen wurde dann als allgemeingültige Legitimation akzeptiert.

Der als Geschenk der Völker der Sowjetunion für das polnische Volk deklarierte Wolkenkratzer des Palastes der Kultur und der Wissenschaft entstand 1952-1955 nach einem Entwurf von Lev Rudnev, einem Architekt der Moskauer Universität (Abb. 10). Die Vorbilder hierfür waren die stalinistischen Wolkenkratzer in Moskau, die ihrerseits unverkennbar

amerikanischen Modellen folgten. Die Dekorationselemente, Interieurs und die Fassadengestaltung orientierten sich jedoch an der polnischen Renaissance in Kleinpolen (Abb. 11, 12) sowie am Warschauer Klassizismus. Die russische Delegation unternahm dafür eine Reise durch Polen, während der Material gesammelt wurde. Die sich an die Formel des Sozialistischen Realismus - sozialistisch im Inhalt und national in Form - orientierenden Architekten bedienten sich in diesem Fall der Formen der jagiellonischen Renaissance, z. B. der Attika der Krakauer Tuchhallen

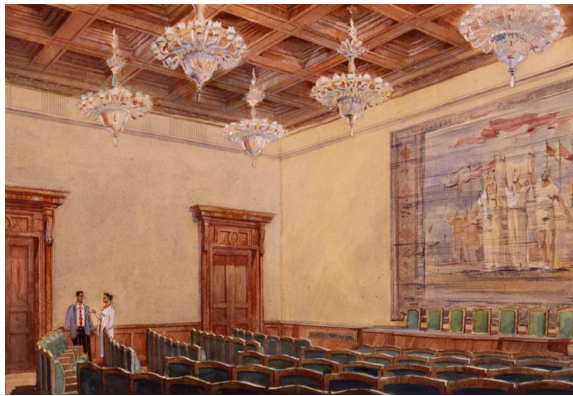


Abb. 11 Lev Rudnev, Skizze für den Interieur des Kulturpalastes



Abb. 13 Warschau (Warszawa), Palast der Kultur und der Wissenschaft, 1952-1955, Foto: 2007



Abb. 12 Krakau (Kraków), Wawelschloss, Botschaftersaal, um 1540



Abb. 14 Krakau (Kraków), Markt, Tuchhallen (Sukiennice), Ende des 16. Jahrhunderts

(Abb. 13, 14) und des Schlosses in Baranów, die ihrerseits Rezeptionen italienischer Formen waren, die von nach Polen zugewanderten Architekten mitgebracht worden waren. So war es eine doppelte Invasion: Der Wolkenkratzer war von überall sichtbar und stand in der Hauptstadt wie ein Denkmal der fremden Gewalt über das Land; die russischen Machthaber, die dieses symbolträchtige Geschenk machten, bedienten sich noch dazu großzügig der Formen der als national deklarierten, gleichwohl aus Italien importierten Renaissance.²⁴

Renaissance als Nische und Dissens: 1960-1980er Jahre

Während in der frühen Nachkriegszeit die kunsthistorischen Studien zur Renaissance im gesamten Ostblock mit der Architekturpraxis Hand an Hand gingen, wurden sie nach dem Ende des stalinistischen Regimes immer differenzierter. In der Sowjetunion ver-

änderte sich die Renaissanceforschung allmählich von einem in der Architekturpraxis aktiven Betätigungsfeld in ein ideologiefernes ästhetisches Rückzugsgebiet. Nach dem Ende der Stalinära löste der nüchterne Modernismus die „Architekturabundanz“ (*architekturnye izlišestva*)²⁵ der Neorenaissance ab. Die Studien der Renaissance und der Antike verloren ihre Modellrolle für das Kunstleben. Manche kontroverse wissenschaftliche Diskussionen, wie etwa über die Rolle der Klassik oder ausgehend von der Studie *D'un réalisme sans rivages* des französischen Philosophen und Kommunisten Roger Garaudy über ein breiteres Konzept des Realismus,²⁶ fanden in der Öffentlichkeit statt und endeten nicht mehr, wie im Fall Gabričevskijs, mit persönlichen Repressionen von Beteiligten.

Die im Moskauer Verlag *Iskusstvo* in den 1970er Jahren mit großen Schwierigkeiten durchgesetzten Übersetzungen der Bücher von Otto Benesch und Max Dvořak bedeuteten für die Kunsthistoriker ei-

nen Durchbruch zu einem lange ersehnten Dialog mit dereuropäischen Kunstgeschichte.²⁷ Hinzu kam das Interesse - wenn auch nicht die Übersetzungen - an der ikonologischen Methode der Warburgschule, das sich in der Universitätslehre äußerte. Die Bibliotheken in Großstädten, zumindest in Moskau und Leningrad, waren in den 1970er und 1980er Jahren gut ausgestattet mit aktueller kunsthistorischer Literatur aus dem kapitalistischen Westen - paradoxerweise viel besser als mit Schriften aus den anderen sozialistischen Republiken.

Ein wichtiger Vermittler zwischen Ost und West war Jan Białostocki, der gute persönliche Kontakte zu russischen wie westeuropäischen Kunsthistorikern hatte und hervorragend Russisch konnte. Seine ikonologischen Studien (getarnt als vertraute ikonographische Studien) wurden durch eine Übersetzung in der DDR bekannt.²⁸ Auch die tschechische ikonologische Forschung der 1960er Jahre, wie etwa von Jaromír Neumann und Rudolf Chadraba, wurden ebenfalls über deutschsprachige Publikationen rezipiert, ohne übersetzt zu werden.²⁹ Trotzdem galt die ikonologische Methode nach wie vor als ein hermetischer Zugang zu Kunstwerken, der die Verankerung der Kunst in den historischen Prozessen nicht berücksichtigte.³⁰

Im Gegensatz zu dieser ablehnenden Haltung gegenüber der Ikonologie in der Sowjetunion und, wie wir später sehen werden, auch gegenüber dem Manierismus, war die Lage in anderen sozialistischen Ländern viel entspannter. Milena Bartlová spricht von einer Humanisierung des Marxismus und beschreibt die Metamorphosen mancher Wissenschaftler, wie etwa Jaromír Neumanns, auf dem Weg vom Marxismus zum ‚Revisionismus‘. Sie verbindet die Verbreitung der ikonologischen Methode in der Tschechoslowakei mit dem im sozialistischen Alltag gewohnten Verfahren, zwischen den Zeilen der offiziellen Propaganda die eigentliche Information herauszulesen - „reading between the lines“.³¹

Im Realsozialismus galt die Renaissance nach wie vor als eine ‚progressive‘ Epoche der Menschheit und deshalb als ein Gebiet, auf dem, im Vergleich zu anderen, ‚reaktionären‘ Zeiträumen, einige methodische Innovationen in der Forschung möglich waren. Außerdem war es nach wie vor ein etabliertes Label, unter dem man auch die umstrittenen Forschungen, wie

etwa zum Mittelalter oder Barock, erfolgreich ‚verstecken‘ konnte. In ihrer Analyse der Forschungen zur estnischen Renaissance beschreibt die Kunsthistorikerin Krista Kodres das Oszillieren zwischen dem offiziellen marxistischen Rahmen und geschickter Tarnung, das es z. B. der Kunsthistorikerin Mai Lumiste erlaubte, die Renaissance in Anschluss an die lokale historiographische Tradition als einen nationalen Epochenstil zu konstruieren.³² Wojciech Bałus begriff die „Ausdehnung“, d.h. die Verwischung der Grenzen der Renaissance, als eine der subversiven Strategien der polnischen Kunstgeschichte.³³

Die Rolle der DDR-Verlage als eine Möglichkeit für Publikationen, die in der Sowjetunion nicht zugelassen waren, verdiente eine besondere Betrachtung. Neben Studien von Białostocki, Frederick Antal, Alpatov erschienen dort z. B. Bücher zur Avantgarde von Larissa Žadova oder Sophie Lissitzky-Küppers, die auf Russisch noch nicht erscheinen konnten.

Während in Ostmitteleuropa, in Polen, Ungarn und der Tschechoslowakei, zahlreiche Publikationen zu ‚eigenen‘ herausragenden Beispielen der Renaissancekunst (die Zeit der Jagiellonen, Matthias Corvinus und Rudolph II.) entstanden, konzentrierten sich die Forschungen in der Sowjetunion auf Phänomene der Renaissance in Westeuropa, vor allem in Italien. Merkwürdigerweise, und trotz der ‚Völkerfreundschaft‘, standen die Renaissancedenkmäler im sozialistischen Block dabei ganz am Rande des Interesses. Sie waren auch nicht Teil der Curricula an den sowjetischen Universitäten. Erst die Dissertation von Larissa Tananaeva zur Rudolphinischen Kunst rückte diese Artefakte in die Aufmerksamkeit des Fachpublikums, aber die Autorin hatte lange Zeit Schwierigkeiten, ihre Qualifikationsarbeit anerkennen zu lassen.³⁴ Meine eigenen Versuche als junge Kunsthistorikerin, Jan Białostockis *The Art of the Renaissance in Eastern Europe. Hungary – Bohemia - Poland* (1976) ins Russische übersetzen zu lassen und zu publizieren, wurden abgeblockt, als kolportiert wurde, dass Białostocki mit der Solidarność-Bewegung sympathisiere. Sein Vortrag über die Todessymbolik, den er Anfang der 1980er Jahre an der Lomonosov-Universität hielt, wurde trotzdem zu einem wichtigen kulturellen Ereignis und zog mehr Zuhörern an, als das Auditorium Maximum fassen konnte. Dabei lassen sich aus der zeitli-

chen Distanz in der russischen Renaissanceforschung hinter dem Eisernen Vorhang zwei Schlüsselthemen erkennen. Eines war die Kunstgeographie und das zweite das Problem des Manierismus.

Kunstgeographie als politischer Begriff

Das bereits erwähnte Buch Jan Białostockis erfüllte zweierlei Aufgaben. Einerseits fasste der international bekannte polnische Wissenschaftler Studien zur Renaissance im östlichen Europa zum damaligen Zeitpunkt kompetent zusammen und versuchte damit, der Kunstwissenschaft im westlichen Teil Europas ein neues Forschungsfeld näher zu bringen. Denn das Buch war an eine englischsprachige Leserschaft gerichtet. Andererseits aber bot Białostocki ein länderübergreifendes, nicht national definiertes Panorama-bild der Renaissancekunst in Mittel- und Osteuropa, inklusive Russland, an. Er nannte die damit erfasste Region „Eastern Europe“; und das war ein Problem. Von der sowjetischen Seite aus gesehen war es problematisch, die russische Kunstentwicklung in eine allgemeine europäische Kunstgeschichte einzuschreiben und dabei etwa italienische Architekten als Autoren russischer Bauten zu bestimmen. Vom polnischen Standpunkt her war die Übereinstimmung der Grenzen des Untersuchungsgebiets mit den Grenzen des Ostblocks eine kommunistisch-konforme Einstellung. Bezeichnenderweise wurde das Buch nur auf Englisch veröffentlicht und erschien erst nach 1989 auf Polnisch.

Białostocki beschrieb die von ihm untersuchte Region als ‚Kunstlandschaft‘. Er rekurrierte mit diesem Begriff auf die Kunstgeographie, jenes Ansatzes in der Kunstwissenschaft, der Ende der 1920er Jahre entstanden war und Ende der 1930er Jahre der nationalsozialistischen Ideologie mit ihrer Blut-und-Boden-Theorie angepasst wurde. Die Kunstgeographie untersuchte, wie Reiner Haussherr es definierte, „die örtliche Gebundenheit von Kunstwerken sowie die Ausbreitung bestimmter Stilformen, Typen und Materialien“ und „die regionale Differenzierung von Zeitstilen in Städten, Provinzen, Landschaften, Ländern und Nationen“.³⁵ Sie ist einerseits als eine Alternative zur Geschichte der Zeitstile entstanden. Andererseits ist sie ein Versuch, die Probleme des starken Regionalismus

der deutschen Kunst zu lösen. Gleichzeitig konzentrierte sich die Kunstgeographie auf die Erkundung „der gleichbleibenden Kräfte des Blutes, der Landschaft, des Klimas“, d. h. auf die Konstanten, die für eine Kunstlandschaft durch die Jahrhunderte bestimmend blieben.³⁶

Einer der Vertreter, auf die sich Białostocki bezog, war Dagobert Frey, der in den Kunstraub des Nationalsozialismus in Polen involviert gewesen war; ein anderer war Nikolaus Pevsner, ein jüdischer Flüchtling in England und Autor des Buches *Englishness of English Art*.³⁷ Die russischen Kollegen dagegen bezogen sich - auch bei Nutzung solcher Begriffe wie ‚Kunstlandschaft‘ - explizit auf ethnisch-nationale (*genius loci*) und nicht auf transnationale, d. h. überwiegend stilistisch und materialtechnisch definierte Entitäten, wie es Białostocki in seiner Studie tat.³⁸

Manierismus als Streitpunkt

Während das Konzept der Kunstgeographie im östlichen Europa zwar verwendet jedoch nicht kritisch thematisiert wurde, verhielt es sich mit dem Begriff Manierismus anders. In Russland war der Terminus noch vor der großen Ausstellung in Antwerpen *Triumph des Manierismus* von 1955 ein rotes Tuch für Renaissanceforscher.³⁹ Die Beschäftigung mit dem Manierismus in der westeuropäischen Forschung der 1960er Jahre wurde von sowjetischen Kunsthistorikern mit großer Besorgnis verfolgt und kritisch beobachtet.⁴⁰ Die Kritik galt besonders der provokativen Studie von Gustav René Hocke, in der er den Manierismus als ein Phänomen der globalen Kunstgeschichte sah und dieses mit dem Surrealismus in Verbindung brachte. Auch bei der russischen Publikation von Max Dvořaks *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte* gab es Hindernisse wegen der ursprünglich vorgesehenen Veröffentlichung seines Aufsatzes *Über El Greco und den Manierismus* (1920).⁴¹

Die Akzeptanz des Manierismus als eine eigenständige Periode der Kunstgeschichte wurde nicht zuletzt ermöglicht dank der ostmitteleuropäischen Kollegen, die sich zunehmend mit diesem Thema in ihren Ländern beschäftigten. Einen wichtigen Schritt in der Versöhnung mit dem Manierismus vollzog Jan Białostocki. Er lenkte seine Aufmerksamkeit auf den Manierismus

nördlich der Alpen, auf die Kunst in den Niederlanden im späten 16. Jahrhundert. Darüber hinaus bot er ein Modell für die Analyse der besonderen Ausprägung der polnischen Renaissance an.⁴² Die polnische Renaissance blühte vor allem in der Architektur und Plastik und dabei nicht nur im höfischen Ambiente, wie man es von italienischen Beispielen kannte. Die Formen entstanden durch Übernahme und Neuinterpretation italienischer Vorbilder der Frührenaissance, die dann zum Ende des 16. Jahrhunderts eine merkwürdige volkstümliche Interpretation manieristischer Ornamentik erfuhren. Białostocki nannte diese Erscheinungen *vernacular mannerism*, um abwertende Einschätzungen wie „rückständig“ oder „volkstümlich“ zu vermeiden. Diese Formen waren nicht nur in Polen, sondern in der gesamten ‚Kunstlandschaft‘ Ostmitteleuropas anzutreffen.

Interessant ist, dass bereits Boris Vipper, einer der führenden Kunsthistoriker der Sowjetzeit, der seine Karriere in Lettland begonnen hatte, bemüht gewesen war, in seinem 1939 erschienenen englischsprachigen Buch über barocke Kunst in Lettland solche Bezeichnungen wie Rückständigkeit und Provinzialismus mit Hilfe des Manierismus zu umgehen. Er hatte versucht, die Lücke zwischen der Renaissance und dem Barock zu füllen, und den Manierismus mit der Gegenreformation in Verbindung gebracht. Außerdem hatte er den Manierismus als „the first herald of Modernism“ gepriesen.⁴³ Später nahm er allerdings eine kritische Einstellung gegenüber dem Manierismus ein.

Das Problem des Manierismus stand im Zentrum der tschechoslowakischen Kunstgeschichte. Die Kunsthistoriker konzentrierten sich dabei auf die Regierungszeit Rudolph II., als Prag zum Mittelpunkt des Reiches geworden war. Das Buch von Pavel Preiss *Panorama des Manierismus* trägt den Untertitel *Studien zur Kunst und Kultur des 16. Jahrhunderts* (erschienen 1974, Manuskript beendet 1970).⁴⁴ (Abb. 15) Im Gegensatz zu den russischen Kollegen verwies Preiss gleich in der Einführung auf neueste Publikationen: „Ohne Kenntnisse der ausländischen Literatur hätte man dieses Buch nicht schreiben können“.⁴⁵ Darunter sind Erwin Panofsky und Anthony Blunt, dessen Worte gleich in der Einführung zitiert werden, ebenso wie Max Dvořák, Arnold Hauser und Gustav René Hocke sowie Jan Białostocki verzeichnet. Preiss

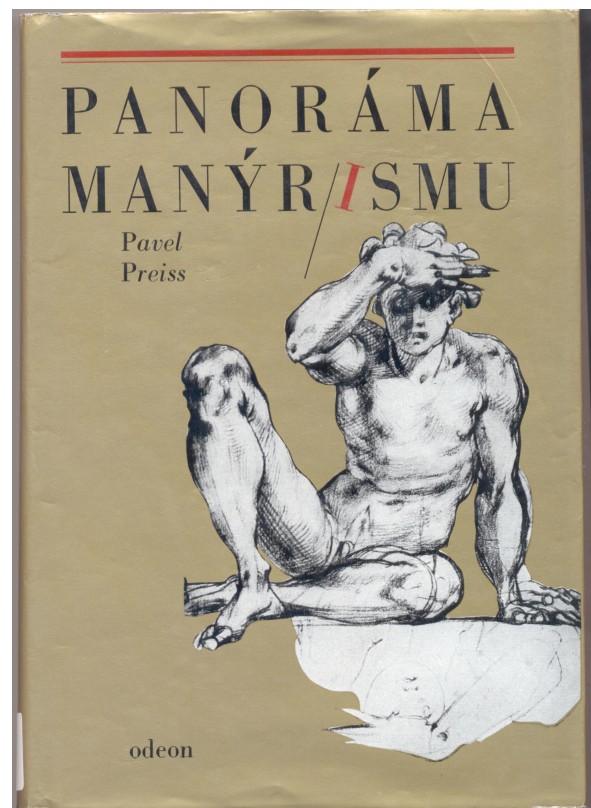


Abb. 15 Bucheinband, Pavel Preiss, *Panoráma manyrismu*, Prag 1974

trat energisch gegen eine abwertende Einschätzung des Manierismus auf, obwohl er die „pathetische Verherrlichung“ dieser Kunstrichtung als „Ursprungskunst der Neuzeit“ kritisch sah.⁴⁶ Er selbst verband jedoch die Entstehung der Manierismusforschung mit der Kunst der Moderne, vor allem mit dem Expressionismus, und betonte die „abstrakte Form“, die für die manieristische Richtung maßgebend war. Pavel Preiss' *Panorama des Manierismus* behandelt den Manierismus, im Sinne Max Dvořáks, als Weltanschauung. Als Motto nahm er ein Zitat aus dessen Aufsatz *Über Greco und den Manierismus*. Preiss mag solche Beschreibungen, wie Dvořáks Worte über „ein scheinbares Chaos, wie uns unsere Zeit als Chaos entsteht“⁴⁷ als ein Reflex der dramatischen politischen Situation in der Tschechoslowakei nach 1968 erkannt haben, in der dieses scheinbar unpolitische Buch entstand. Die Beispiele, die er besprach, kommen hauptsächlich aus Italien, weniger den Niederlanden und der Rudolphinischen Kunst, die hier als ein Teil der gesamteuropäischen Entwicklung gesehen wurde. Preiss betrachtete verschiedene Facetten der manieristischen Welt- und

Kunstauffassung, wie „Kunst und Natur“, „Wort, Zeichen und Klang“. Er analysierte die Rolle des Grotesken und der Fantastik sowie der Kunst- und Wunderkammer und entwarf damit ein Panoramabild des europäischen Manierismus, dessen wichtiger Bestandteil die Rudolphinische Kunst in Prag war.

In Russland führte die Rezeption dieser Studien, die in ihren Originalsprachen Eingang in wissenschaftliche Bibliotheken fanden und aufmerksam gelesen wurden, zu einem differenzierteren Verständnis der Renaissance. Die Übersetzung von Otto Benesch's *The Art of the Renaissance in Northern Europe* mit einer fundierten Einleitung von Viktor Graščenkov brachte einen neuen Blick auf die Variationen der Renaissance nördlich der Alpen.⁴⁸ Für Graščenkov war allerdings der Manierismus „Ausdruck der allgemeinen Krise und des Zerfalls der künstlerischen Kultur der Renaissance“.⁴⁹ Differenzierter betrachtete das einige Jahre später Evsej Rotenberg in seinem analytischen und gründlichen Nachwort zu Max Dvořaks *Geschichte der italienischen Kunst im Zeitalter der Renaissance*. Er kritisierte zwar den Wiener Kunsthistoriker für die „forcierte Verherrlichung des Manierismus“ und die „Deformierung“ des Gesamtbildes der Renaissance, sah aber das Verdienst Dvořaks darin, dass er die Periode zwischen der Renaissance und dem Barock, die früher als Übergangszeit übersehen worden war, als eine eigenartige Etappe der Kunstentwicklung erfasste - eine „turbulente Zeit [...], in der, wie in einer Schmiede, das Alte zerschmettert und die Grundlagen der Zukunft neu gegossen wurden“ und die „eigene künstlerische Ergebnisse“ gebracht hätte.⁵⁰

Auf Benesch's Diversifizierung der Renaissance sowie auf Panofskys *Renaissance und Renaissancen* (1960) bezog sich der russische Philosoph Alexei Losev (1893–1988, Abb. 16), indem er die Ästhetik des Manierismus in den Kontext der Spiritualität der Renaissance dämmerung stellte und dies im Sinne der neuplatonischen Philosophie interpretierte.⁵¹ Manierismus wäre, so Losev, nicht der Untergang der Renaissance, sondern ihre Modifizierung und habe eine eigene Ästhetik und Theorie hervorgebracht, die neben den der klassischen Renaissancekunst existierten. Die Merkmale der Renaissancekunst wären, nach



Abb. 16 Aleksej Fedorovič Losev (1893–1988) mit seinem Schüler Gasan Gusejnov, 1979

Losev, Grandeur, Harmonie, körperbetonte Natürlichkeit einer hervorgehobenen aber isolierten Persönlichkeit. Alle diese Qualitäten fehlten dem Manierismus. Dagegen hätte der Manierismus ein in der Spätantike gründendes und von der Gotik übernommenes spirituelles Kunstwollen wieder zum Ausdruck gebracht, das in der Hochrenaissance verloren gegangen sei. Ganz ketzerisch setzte Losev den Anfang der Renaissance ins 13. Jahrhundert. Er unterstützte damit den viel kritisierten Orientalisten Nikolaj Konrad, der die Renaissance als eine Phase in der westlichen sowie östlichen („orientalische Renaissance“) Kulturwelt verstand.⁵² Mit dieser Multiplizierung der Renaissancen stellte Konrad die Eigenartigkeit der italienischen Renaissancekultur als der „größten progressiven Umwälzungen“ (Engels) in Frage. Losev, der, wie Konrad, für seine wissenschaftlichen Theorien im Gulag büßen musste, schrieb sein Renaissancebuch in den 1970er Jahren, als er zwar keine Angst mehr vor Repressalien haben, dennoch aber mit gewissen Konsequenzen rechnen musste.

Der zu diesem Zeitpunkt fast achtzigjähriger Wissenschaftler war vor allem als Autor des mehrbändigen Werkes *Die antike Ästhetik* bekannt, dessen letzter Band dem Neoplatonismus gewidmet war.⁵³ Seine Auffassung der Renaissance konnte allerdings deutlich, wie gewohnt, zwischen den Zeilen gelesen werden: Nicht die antike Körperlichkeit und der „Titanismus“ der „isolierten Persönlichkeit“⁵⁴ interessierten den russischen Philosophen, sondern die den Zwang der Materie überwindende transzendente Geistigkeit.⁵⁵

Insofern wurde für Losev gerade der Manierismus, der sich von der in der sowjetischen Ästhetik so verankerten säkularisierten Renaissance trennte, zur echten Renaissance - der Renaissance des spätantiken Neuplatonismus.

Das Buch wurde allerdings in der wissenschaftlichen Welt sehr kritisch aufgenommen. Es entfachte eine Debatte über eine strengere historisch verankerte Periodisierung der Renaissance und gegen die Verbindung des Manierismus mit der Moderne. Obwohl Michail Alpatov mit seinem wertenden Urteil kritisch gegenüber dem Manierismus stand, veränderte sich in den späten Jahren sein Bild der Renaissance. Er bemängelte die allzu große „Vollkommenheit“ und fehlende Emotionalität der Hochrenaissance sowie deren „leeren Naturalismus“ im Vergleich zur von ihm favorisierten Frührenaissance.⁵⁶ Bei allen Unterschieden suchten jedoch beide Altmeister und im Verborgenen praktizierende Christen in der Kunst vor allem den Ausdruck einer dem sowjetischen Regime nicht konformen spirituellen Haltung.

Ausblick

In welchem Bezug standen diese wissenschaftlichen Debatten zum ideologischen Klima und Kulturpolitik im Kalten Krieg? Während in der Nachkriegszeit in allen Ländern des sozialistischen Blocks die Renaissanceforschung das ästhetische Konzept des Sozialistischen Realismus unterstützte bzw. die Orientierung der Kunst und Architektur an der Antike bzw. am Klassizismus als Rechtfertigung für Renaissancestudien diente, wurde das Bild in den 1970er und 1980er Jahren deutlich komplexer. Durch die Rezeption neuer Forschungen und methodischer Ansätzen (wie der Warburgschule) wurde das Bild der Renaissance differenzierter. Während es in der frühen Nachkriegszeit, teilweise durch persönliche Verbindungen ost- und ostmitteleuropäischer Kunsthistoriker, zu Kontakten und Interferenzen der Forschungsinteressen kam und teilweise versucht wurde, unter der Reanimierung des Konzepts der Kunstgeographie über eine Kunstlandschaft Osteuropa nachzudenken, kam es in den 1970er Jahren zu einer zunehmenden Desintegration der Forschung im Ostblock. Das Problem des Manierismus stellt hierfür ein gutes Beispiel dar.

In der Sowjetunion wurde der Manierismus zu einem Streitpunkt für die Renaissanceforschung. In Ostmitteleuropa, in Polen und der Tschechoslowakei, verband man die Manierismusforschung mit der Behauptung nationaler Identität (Tschechoslowakei nach 1968) und unterstrich damit die Verbindung zu Europa. Im Gegensatz zu Russland erlangte darüber hinaus die Betonung des Zusammenhanges des Manierismus (oder der Manierismusforschung) mit der Moderne, dem Expressionismus, Surrealismus und Kubismus (Arcimboldo) argumentative Bedeutung. Zudem gab es ein Spagat zwischen der Affirmation der nationalen und regionalen Renaissancen und dem Streben nach Integration in eine universal verstandene europäische Kunstgeschichte, in deren Zentrum die Hochleistungen der italienischen Renaissance standen. In allen Abschnitten der Geschichte erwiesen sich die Renaissanceforschungen im gewissen Sinne als ein Experimentierfeld nicht nur für die Erprobung der aktuellen wissenschaftlichen Trends und Richtungen, sondern auch für die Veränderungen des gesellschaftlichen Kontextes.

Endnoten

1. „Es war die größte progressive Umwälzung, die die Menschheit bis dahin erlebt hatte, eine Zeit, die Riesen brauchte und Riesen zeugte, Riesen an Denkkraft, Leidenschaft und Charakter, an Vielseitigkeit und Gelehrsamkeit.“; Friedrich Engels, *Dialektik der Natur*, in: *Karl Marx, Friedrich Engels, Werke*, Bd. 20, Berlin 1962, S. 311–327, hier S. 311, zitiert nach: http://www.mlwerke.de/me/me20/me20_311.htm (16.06.2015).
2. Siehe die Diskussion in: *Architektura SSSR* (1934), Heft 6, hier S. 6. Zum Haus in der Mochovaja-Straße als „Manifest“ siehe: Selim Chan-Magomedov, *Architektura sovetskogo avangarda. Kniga pervaja: Problemy formoobrazovanija, mastera i tečenija* [Architektur der sowjetischen Avantgarde. Buch 1: Probleme der Form, Künstler, Strömungen], Moskva 1996, Kap. 9, hier S. 11; http://www.alyoshin.ru/Filespublika/khan_archi_1_130.html (16.06.2015).
3. Die Bezeichnung der Akademie änderte sich wiederholt: Allunions-Akademie der Architektur (1933-1934), Akademie der Architektur der UdSSR (1934-1956), Akademie des Bauwesens und der Architektur (1956-1963).
4. Andrea Palladio, *Četyre knigi ob arhitekture* [Vier Bücher zur Architektur], Moskva 1933.
5. Chan-Magomedov 1996, *Architektura* (wie Anm. 2), Kapitel 9, hier S. 12.
6. RACHN/GACHN: Akademie der künstlerischen Kultur in Moskau (1921–1930). INCHUK/GINCHUK: Institut der künstlerischen Kultur in Leningrad (1923-1926). Zu GACHN siehe das Forschungsprojekt an der Ruhr-Universität Bochum: *Die Sprache der Dinge. Philosophie und Kulturwissenschaften in deutsch-russischen Ideentransfer der 1920er Jahre*, <http://dbs.rub.de/gachn/index.php?pg=17&r0=2&r1=16&l=de> (16.06.2015).
7. Die Universität trug bis vor kurzem den Namen Andrej Ždanovs, jenes Ideologen der Stalinzeit, der vor allem durch seine Angriffe auf Dmitrij Šostakovič und Anna Achmatova bekannt wurde.
8. Siehe dazu: K.A. Kumpan, *Institut istorii iskusstv na rubeže 1920ch - 1930ch godov* [Das Institut für Kunstgeschichte an der Wende von den 1920er zu den 1930er Jahren], in: *Instituty kul'tury Leningrada na perelome ot 1920ch k 1930m godam* [Kulturinstitute in Leningrad an der Wende von den 1920 zu den 1930er Jahren], St. Pteresburg 2011, S. 540–637, hier S. 540; <http://www.pushkinskijdom.ru/LinkClick.aspx?fileticket=ISfRoURS2-k%3D&tabid=10460> (16.06.2015).
9. Vgl. dazu: Michail Alpatov, *Vospominanija. Tvorčeskaja sud'ba. Semejnaja chronika. Gody učenija. Goroda i strany. Ljudi iskusstva* [Erinnerungen. Schaffensweg. Familienchronik. Lehrjahre. Städte und Länder. Menschen der Kunst], Moskva 1994.
10. Ebd., S. 152.

11. Zum Verhältnis beider Wissenschaftler anhand ihres Briefwechsels: Vjačeslav Šestakov, *Michail Alpatov i Gans Zedlmajr. Iz istorii Venskoj školy iskusstvoznanija* [Michail Alpatov und Hans Sedlmayr. Zur Geschichte der Wiener Schule der Kunstwissenschaft], in: *International Journal of Cultural Research*, Heft 1(6), 2012, S. 98-100, http://www.culturalresearch.ru/files/open_issues/01_2012/IJCR_01%286%29_2012_shestakov_alp.pdf. (16.06.2015). Zu Sedlmayrs Strukturforchung: Jan Versteegen, *Materializing Strukturforchung*, in: *German Art History and Scientific Thought: Beyond Formalizm*, hg. v. Mitchell B. Frank und Daniel Adler, Farnham-Burlington 2012, S. 141-160.
12. Michail Alpatov, *Vseobščaja istorija iskusstv* [Allgemeine Kunstgeschichte], Bd. 1-3, Moskva u. a., 1948-1955.
13. Michail Alpatov, *The Russian Impact on Art*, New York 1950.
14. Eine eingehende Analyse der europäischen Publikationen Alpatovs gibt: Robert Born, *World Art Histories and the Cold War*, in: *Journal of Art Historiography*, Heft 9, 2013, S. 1-21. Siehe auch: Vagran Azatyan, *Cold-war twins. Mikhail Alpatov's universal history of arts and Ernst Gombrich's he story of art*, in: *Human Affairs*, Band 19, Heft 3 (Sonderheft: Relativism versus Universalism & Ernst Hans Gombrich), 2009, S. 289-296. <http://www.de-gruyter.com/view/j/humaff.2009.19.issue-3/issue-files/humaff.2009.19.issue-3.xml> (16.06.2015).
15. Die Bemerkungen sind zum Teil bissig und beziehen sich auf prinzipielle Unterschiede der Methoden: Francastel interessierte sich „ausschließlich für die Renaissance“. Die westeuropäischen Wissenschaftler wären enge „Spezialisten“ und hätten keine Einsicht für eine allgemeinverständliche Kunstgeschichtsschreibung; Alpatov selbst gäbe sich der „Leidenschaft des Universalismus“ hin, Alpatov 1994, *Vospominanija* (wie Anm. 9), S. 226. Ebd., S. 249.
17. Michail Alpatov, *Chudožestvennyje problemy italjanskogo Vozroždenija* [Künstlerische Probleme der italienischen Renaissance], Moskva 1976.
18. Michail Alpatov, *Italjanskoe iskusstvo epochi Dante i Giotto* [Italienische Kunst der Zeit von Dante und Giotto], Moskva u. a. 1939; ders., *Etjudy po istorii zapadno-evropejskogo iskusstva* [Studien zur Geschichte der westeuropäischen Kunst], Moskva 1963; ders. 1976, *Chudožestvennyje problemy* (wie Anm. 17); ders., *Etjudy po vseobščej istorii iskusstv* [Studien zur allgemeinen Kunstgeschichte], Moskva 1979.
19. Siehe: Aleksandr Gabričevskij, *Teorija i istorija architektury. Izbrannye sočinenija* [Aleksandr Gabričevskij, Theorie und Geschichte der Architektur. Ausgewählte Schriften], hg. v. A. Pučkov. Kiew 1993; ders., *Morfologija iskusstva* [Morphologie der Kunst], zusammengest. und komm. v. F. O. Stukalov-Pogodin, Moskva 2002; *Aleksandr Georgievič Gabričevskij. Biografija i kul'tura: Dokumenty, pis'ma; vospominanija* [Aleksandr Georgievič Gabričevskij, Biographie, und Kultur: Dokumente, Briefe, Erinnerungen], zusammengest. v. O. S. Severzeva, Moskva 2011.
20. Alpatov 1994, *Vospominanija* (wie Anm. 9), S. 209.
21. Wojciech Balus, *A Marginalized Tradition? Polish Art History*, in: *Art History and Visual Studies in Europe. Transitional Discourses and national Frameworks*, hg. v. Matthew Rampley, Thierry Lénain, Hubert Locher, Andrea Pinotti, Charlotte Schoell-Glass, and Kitty Zijlmans, Leiden / Boston 2012, S. 439-449.
22. Siehe z. B.: Zdzisław Kępiński, Gwidon Chmarzyński: *Sztuka polskiego Odrodzenia jako wyraz ideologii społecznej* [Die Kunst der polnischen Renaissance als Ausdruck der zeitgenössischen Ideologie], Warszawa 1953.
23. Tomasz Torbus, *Resuscitating the "Polish Periods" in the Reconstruction Process in Western and Northern Poland post 1945*, in: *Borders in Art. Revisiting Kunstgeographie*, hg. v. Katarzyna Murawska-Muthesius, Warszawa 2000, S. 175-180.
24. Ebd.
25. Als „Architekturabundanz“ wurde auf dem Plenum der Bauspezialisten im Dezember 1954 diejenige Architekturrichtung verurteilt, die sich an historischen Stilen orientiert hat und die allgemein Architektur des Stalinismus oder des Sozialistischen Realismus genannt wird. Der Beschluss des ZKs und des Sowjets der Minister vom 4. November 1955 verkündete eine neue ‚Linie‘ der sowjetischen Architektur. Ihre Merkmale sollten „schlichte, strenge Formen und ökonomische Lösungen“ sein.
26. Roger Garaudy, *D'un réalisme sans rivages Picasso Saint-John Perse Kafka, préface de Louis Aragon*, Paris u. a., 1963. Das Buch ist ins Russische übersetzt worden, um fast sofort in den „Giftschränken“ der Bibliotheken zu verschwinden.
27. Otto Beneš, *Iskusstvo Severnogo Vozroždenija* [Die Kunst der nördlichen Renaissance], Moskva 1973 (auf engl.: Otto Benesch, *The Art of the Renaissance in Northern Europe. Its Relation to the Contemporary Spiritual and Intellectual Movements*, Cambridge Mass. 1945); Max Dvořák, *Istorija italjanskogo iskusstva v epochu Vozroždenija* [Geschichte der italienischen Kunst der Renaissance], Bd. 1-2. Moskva 1978.
28. Sein Buch erschien in der hervorragenden Fundus-Reihe im Verlag der Kunst in Dresden: Jan Bialostocki, *Stil und Ikonographie. Studien zur Kunstwissenschaft*, Dresden 1965.
29. Siehe: Rudolf Chadraha, *Dürers Apokalypse. Eine ikonologische Deutung*, Prag 1964.
30. *Sovremennoe iskusstvoznanie Zapada. O klasičeskom iskusstve XIII-XVIII vekov* [Zeitgenössische Kunstgeschichtsschreibung im Westen. Über die klassische Kunst im 13.-18. Jahrhundert], hg. v. Andrej Čegodaev, Moskva 1977.
31. Siehe den Beitrag von Milena Bartlová in der vorliegenden Ausgabe der kunsttexte.de/ostblick sowie: Milena Bartlová, *Czech Art History and Marxism*, in: *Journal of Art Historiography*, Heft 7, 2012, S. 1-14; Ján Bakoš, *Paths and Strategies in the Historiography of Art in Central Europe*, in: *Ars*, Band 43, Heft 1, 2010, S. 85-118.
32. Krista Kodres: *Writing the Renaissance. Mai Lumiste and the Soviet Art History Discourse*, in: *Kunsteauslikke Uurimus/Studies on Art and Architecture/Studien für Kunstwissenschaft*, Band 22, 2013, Heft 3-4, S. 42-59.
33. „For political reasons, the historical scope of the Renaissance period became so extended. That within it scholars could work, for instance, on Gothic art of the 15th century“; Balus 2012, *A Marginalized Tradition?* (wie Anm. 21), S. 443.
34. Larisa Tananaeva, *Rudolf'incy. Pražskij chudožestvennyj centr na rubeže 16/17 vekov* [Die Rudolfiner. Das Prager Kunstzentrum Ende des 16. – Anfang des 17. Jahrhunderts], Moskva 1996.
35. Reiner Hausherr, *Kunstgeographie. Aufgaben, Grenzen, Möglichkeiten*, in: *Rheinische Vierteljahrsblätter*, Band 34, Heft 1/4, 1970, S. 158-171, hier S. 158. Zur Kunstgeographie siehe: Marina Dmitrieva, *Gibt es eine Landschaft Ostmitteleuropa? Forschungsprobleme der Kunstgeographie*, in: *Die Kunsthistoriographien in Ostmitteleuropa und der nationale Diskurs*, hg. v. Robert Born, Alena Janatková und Adam Labuda, Berlin 2004, S. 121-137.
36. So Herbert von Einem; zit. nach: Heinrich Dilly, *Deutsche Kunsthistoriker 1933-1945*, München u. a. 1988, S. 49.
37. Erstaunlicherweise erfuhr die kunstgeographische Begrifflichkeit in den 1970er und 1980er Jahren eine breite und unkritische Verwendung in der polnischen Kunstwissenschaft.
38. Siehe z. B. eine relativ neue Publikation des Instituts für Slavikunde, die sich, ohne die Problematik zu reflektieren, mit einzelnen nationalen Landschaften der slavischen Völker beschäftigt: *Landšafty kul'tury. Slavjanskij mir* [Landschaften der Kulturen. Die Slavische Welt], Moskva 2007.
39. *Protiv buržuaznogo iskusstva I iskusstvovedenija* [Gegen die bürgerliche Kunst und Kunstwissenschaft], hg. v. Ilija Grabar und Viktor Kernenov, Moskva 1951 (mit Aufsätzen von Lazarev und Alpatov gegen Konzepte des Manierismus).
40. Arnold Hauser, *Der Manierismus. Die Krise der Renaissance und der Ursprung der modernen Kunst*, München 1964; John Shearman, *Mannerism*, Harmondsworth 1967; Gustav René Hocke, *Die Welt als Labyrinth. Manier und Manie in der europäischen Kunst. Beiträge zur Ikonographie und Formgeschichte der europäischen Kunst von 1520 bis 1650 und der Gegenwart*, Hamburg 1957.
41. Zunächst erschien 1978 in russischer Übersetzung Max Dvořáks *Geschichte der italienischen Kunst im Zeitalter der Renaissance* (s. Anm. 27) mit einem umfangreichen, gleichwohl durchaus kritischen Nachwort Evsej Rotenbergs über die Wiener Schule und die Methode Max Dvořáks. Erst 2001 folgte der Sammelband *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte* mit dem Aufsatz zu El Greco; Max Dvořák: *Istorija iskusstva kak istorija duča*, St. Petersburg 2001.
42. Siehe hierfür die Aufsätze *Manierismus zwischen Triumph und Dämmerung* (1965) und *Manierismus und ‚Volksprache‘ in der polnischen Kunst*, in: Bialostocki 1965, *Stil und Ikonographie* (wie Anm. 28).
43. Boris Vipers, *Baroque Art in Latvia*, Riga 1939, S. 24.
44. Pavel Preiss: *Panoráma manýrismu. Kapitoly o umění a kul'ture 16. století* [Panoram des Manierismus. Kapitelen über die Kunst und Kultur des 16. Jahrhunderts], Praha 1974.
45. Ebd., S. 7.
46. Ebd., S. 352.
47. Max Dvořák, *Über Greco und den Manierismus*, in: ders., *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte. Studien zur abendländischen Kunstentwicklung*, München 1928 (Neuausgabe Berlin 1995, S. 270).
48. Otto Beneš, *Iskusstvo severnogo Vozroždenija* (wie Anm. 27).
49. Ebd., S. 14.
50. Evsej Rotenberg, *Nachwort zu: Max Dvořák, Geschichte der italienischen Kunst im Zeitalter der Renaissance*. (wie Anm. 27), S. 384-385.
51. Aleksej Losev, *Estetika Vozroždenija* [Die Ästhetik der Renaissance], Moskva 1978.
52. Nikolaj Konrad, *Zapad i Vostok. Statji* [West und Ost. Aufsätze], Moskva 1970.
53. Aleksej Losev, *Istorija antičnoj estetiki* [Geschichte der antiken Ästhetik], Bd. 1-6, Moskva 1968-1988.
54. Losev (1978), *Estetika Vozroždenija* (wie Anm. 51), Kapitel „Bergheit ders Individualismus der Renaissance“, S. 155-156.
55. Zur Kontextualisierung des philosophischen Konzepts Losevs siehe: Gasan Gusejnov, *The Linguistic aporias of Alexei Losev's mystical personalism*, in: *Studies in East European Thought*, Band 61, Heft 1-2, 2009, S. 153-164.
56. Alpatov 1994, *Vospominanija* (wie Anm. 9), S. 231-232.

Abbildungen

Abb. 1, 3, 7, 8, 13, 14: Foto Marina Dmitrieva

Abb. 2: *Dreißig Jahre sowjetische Architektur*, Leipzig 1950

Abb. 4 Wikimedia Commons, Foto Vtorou, 26. Apr. 2007

Abb. 5, 6: Foto Boris Tombak

Abb. 9: <https://ru.wikipedia.org/wiki/User:INeverCry> (20.12.2015)

Abb. 10: *Przyjaźń*, 22 (1952), S. 5

Abb. 11: Architekturmuseum, Moskau

Abb. 12: <http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=1290859>

Abb. 15: Pavel Preiss, *Panorama manyrismu*, Prag 1974, Bucheinband

Abb. 16: Foto: Jurij Šičalin, 1979, Privatarchiv Gusejnov

Zusammenfassung

Der Aufsatz behandelt die Rolle von Renaissancestudien in der Kunsthistoriographie des östlichen Europa in ihrem Bezug zum ideologischen Klima und der Kulturpolitik im Kalten Krieg. Es werden institutionelle Verankerung der Renaissancestudien analysiert sowie die Veränderungen ihrer Bedeutung für das Fach sowie ihrer thematischen Ausrichtung verfolgt – von der Begründung der Theorie des sozialistischen Realismus zur Verwendung verschiedener subversiven Strategien in den 1960er bis 1980er Jahren. Eine besondere Aufmerksamkeit wird zwei Schlüsselthemen – der Kunstgeographie und dem Manierismus – geschenkt. Obwohl der Fokus auf der Renaissanceforschung in Russland liegt, werden als Vergleich auch Studien zur Renaissance in Polen und der Tschechoslowakei betrachtet.

Autorin

Dr. phil., Kunsthistorikerin, seit 1996 wiss. Mitarbeiterin am Geisteswissenschaftlichen Zentrum Geschichte und Kultur Ostmitteleuropas (GWZO) an der Universität Leipzig. Arbeitsschwerpunkte: Kunsthistoriographie; Renaissance nördlich der Alpen; Kunstgeschichte der Moderne in Zentral- und Osteuropa.

Titel

Marina Dmitrieva, *Die Renaissance hinter dem Eisernen Vorhang*, in: *(Dis)Kontinuitäten. Kunsthistoriographien im östlichen Europa nach 1945*, hg. v. Katja Bernhardt und Antje Kempe, kunsttexte.de/ostblick, Nr. 4, 2015 (15 Seiten), www.kunsttexte.de/ostblick.