

Die Jesuiten- und Universitätskirche in Trnava (Tyrnau, Nagyszombat) im Spiegel des kunsthistorischen Diskurses um und nach 1948

Ivan Gerát

Abstract

This paper examines the art historical discourse on the Jesuit and University Church in Trnava (Tyrnau, Nagyszombat) in the period before and after the communist takeover of power in Czechoslovakia. It provides insight into the history of research of one of the most significant monuments of early Baroque architecture in the former Danube Monarchy, in order to give an idea of the main problems in the art historical practice under the influence of communist ideology.

Inhaltsverzeichnis

Einleitung

Die Rezeption der Tyrnauer Universitätskirche um 1948 im Kontext politischer und forschungsgeschichtlicher Neuerungen und Kontinuitäten

Das Verhältnis von thematischen Konjunkturen und Repression zu Beginn der 1950er Jahre

Die Rezeption der Tyrnauer Kirche im Spannungsfeld von Kirche und Staat

Das Künstlergenie und ästhetische Qualitätsurteile als argumentative Strategien

Abschließende Bemerkungen

Einleitung

[1] Die Geschichte der Kunstgeschichte zur Zeit des Kalten Krieges verbindet die großen Spannungen und Probleme, die die damalige bipolare Welt beherrschten, mit weit unauffälligeren Fragen der scheinbar rein fachlichen Interpretation. In diesem Beitrag werden diese Verbindungen anhand des kunsthistorischen Diskurses um die Jesuiten- und Universitätskirche in Trnava (Tyrnau, Nagyszombat) in der Zeit vor und nach der kommunistischen Machtübernahme in der Tschechoslowakei illustriert. Dieser Einblick in die Forschungsgeschichte eines der bedeutendsten Denkmäler der frühbarocken Architektur in der ehemaligen Donaumonarchie soll helfen, eine Vorstellung von den Hauptproblemen der kunstgeschichtlichen Arbeit unter dem Einfluss der kommunistischen Ideologie zu vermitteln. Wie sich die ideologischen Kämpfe des Kalten Krieges auf zentrale methodische Fragen der kunstgeschichtlichen Disziplin im engeren Sinne

ausgewirkt haben, wird aus den jeweiligen Arbeitsstrategien und Begriffsdefinitionen der untersuchten Texte abgeleitet. Die skizzierten Positionen und Deutungsansätze der einzelnen Autoren werden in breitere politische und disziplinäre Kontexte eingebettet, um die untersuchten Phänomene als einen organischen Bestandteil der damaligen historischen Entwicklung zu deuten.

Die Rezeption der Tyrnauer Universitätskirche um 1948 im Kontext politischer und forschungsgeschichtlicher Neuerungen und Kontinuitäten

[2] Die erste Monographie zur Tyrnauer Universitätskirche wurde – geradezu symbolisch – 1948 im Jahr der kommunistischen Machtübernahme in der Tschechoslowakei veröffentlicht.¹ Allerdings war der Text bereits während des Zweiten Weltkriegs konzipiert worden. Sein Autor Jaroslav Dubnický (1916-1979) hatte die erste Version dieser umfassenden Abhandlung 1944 als Dissertation an der Universität in Bratislava vorgelegt, also noch zu Zeiten der Ersten Slowakischen Republik, die ihre Politik eng mit dem Dritten Reich koordinierte. In der kirchenfreundlichen Diktatur (der damalige Staatspräsident Josef Tiso war selbst katholischer Priester) könnte die Wahl gerade dieses für die Geschichte der katholischen Kirche in der Slowakei wichtigen Themas positiv wahrgenommen worden sein. Denn Trnava war in der Zeit der türkischen Bedrohung (1543-1820) der Sitz der Erzbischöfe von Esztergom gewesen und die Kirche des Hl. Johannes des Täufers war von den Jesuiten und der 1635 gegründeten (und seit 1777 in Budapest weiterexistierenden) Universität genutzt worden.²

[3] Für Dubnický bedeutete dieses Thema einen inhaltlichen Neuanfang, auch wenn er in der Einleitung des Buches seine langjährige Vertrautheit mit dem Denkmal unterstreicht.³ Es fällt schwer, diese Themenwahl aus einer immanenten Entwicklungslogik des Denkens des bislang vor allem auf die Moderne orientierten Forschers zu erklären, da er noch wenige Jahre zuvor die strukturalistische Gruppe *Spolok pre vedeckú syntézu* (Verein für wissenschaftliche Synthese, 1937-1940, 1945-1950) mitbegründet hatte. Diese künstlerisch dem Surrealismus nahestehende und politisch vorwiegend liberale Gruppe war vor allem durch die Theorien des einflussreichen Literaturwissenschaftlers Jan Mukařovský inspiriert, der zwischen 1934 und 1938 als Professor an der Comenius-Universität in Bratislava gelehrt hatte.⁴ 1940, also

¹ Jaroslav Dubnický, *Ranobarokový univerzitný kostol v Trnave [Die frühbarocke Universitätskirche in Trnava]*, Bratislava 1948. – Soweit nicht anders vermerkt, stammen die Übersetzungen von mir.

² Zu den Quellen vgl.: Jozef Šimončič und Daniel Škoviera, *Trnavská univerzita v dokumentoch (1635-1998) [Die Tyrnauer Universität in Dokumenten (1635-1998)]*, Trnava und Bratislava 2002.

³ Dubnický, *Ranobarokový univerzitný kostol v Trnave*, 6.

⁴ Von der internationalen Bedeutung Mukařovskýs zeugen nicht zuletzt die Übersetzungen seiner Werke ins Deutsche: Jan Mukařovský, *Kapitel aus der Poetik*, Frankfurt a. M. 1967; Jan Mukařovský, *Kapitel aus der Ästhetik*, Frankfurt a. M. 1970; Jan Mukařovský, *Studien*

nach dem Münchner Abkommen (30. September 1938) und der Entstehung der Ersten Slowakischen Republik (14. März 1939), hatte die offizielle Kulturpolitik eine Fortsetzung der Aktivitäten dieses Vereins zunehmend erschwert und schließlich unmöglich gemacht. Dubnický selbst hatte während des Krieges in einem angespannten Verhältnis zur Ideologie der damaligen Machthaber gestanden. So hatte er gegen den von Jozef Cincík und der Propaganda des Regimes häufig verwendeten Begriff „Volksgeist“ polemisiert.⁵ Cincík hatte – als wahrscheinlich einziger slowakischer Wissenschaftler der Zeit – bereits vor dem Zweiten Weltkrieg Fragen der barocken Malerei und Kunst in der Slowakei eine eigene Monographie gewidmet.⁶ Im Licht dieser Tatsachen erscheint die Themenwahl Dubnickýs als strategische Entscheidung, die es ihm ermöglichte, seine wissenschaftliche Methode durch eine systematische, überwiegend an den historischen Quellen orientierte Arbeit im direkten Bezug zu dem offiziell anerkannten Teil der künstlerischen Tradition in eine weltanschaulich neutrale Richtung weiter zu entwickeln, was auch in der konservativ-autoritären Atmosphäre des slowakischen Kriegsstaates akzeptabel war. Diese Zeiten hatte er, wenn wir eine Anmerkung in der Einführung des Buches ernst nehmen, als repressiv wahrgenommen: „Ich habe die Arbeit noch in den Jahren der Unfreiheit begonnen und habe sie im Großen und Ganzen noch vor der Befreiung abgeschlossen.“⁷ Aus den erwähnten biographischen Tatsachen ergibt sich die Frage, ob in Dubnickýs Monographie eine Kontinuität des strukturalistischen Denkansatzes beobachtet werden kann, und wenn ja, in welcher Form.

[4] Bei der Suche nach Antworten auf diese Fragen müssen weitere historische Ereignisse erwähnt werden. Das Jahr 1944, in dem Dubnickýs Dissertation abgeschlossen wurde, markiert mit dem Slowakischen Nationalaufstand den Beginn derjenigen politischen und gesellschaftlichen Veränderungen, die nicht nur zur Erneuerung der Tschechoslowakei, sondern auch zur kommunistischen Machtübernahme 1948 führen sollten. Mit den politischen Umständen veränderte sich zwischen 1944 und 1948 auch der Text von Dubnickýs Dissertation. Diese Veränderungen sind an einigen Stellen auch ohne einen Vergleich mit dem (heute

zur strukturalistischen Ästhetik und Poetik, München 1977; Jan Mukařovský, *Schriften zur Ästhetik, Kunsttheorie und Poetik*, Tübingen 1986; Jan Mukařovský, *Kunst, Poetik, Semiotik*, Frankfurt a. M. 1989. Zur Rezeption seiner Gedanken unter den Kunsthistorikern in der Bundesrepublik vgl. Ján Bakoš, „The Prague Linguistic Circle’s Contribution to Art History“, in: *Human Affairs: A Postdisciplinary Journal for Humanities and Social Sciences* 15 (2005), Nr. 1, 22-34, hier vor allem 29.

⁵ Ingrid Ciulisová, „Štrukturalista Jaroslav Dubnický a slovenský dejepis umenia [Der Strukturalist Jaroslav Dubnický und die slowakische Kunstgeschichtsschreibung]“, in: *Československý štrukturalizmus a viedenský scientizmus [Der tschechoslowakische Strukturalismus und der Wiener Szientismus]*, hg. v. Peter Michalovič, Bratislava 1992, 194-204, hier 197.

⁶ Jozef Cincík, *Barokové fresky Jeana Josepha Chamanta a Antona Fr. Maulbertscha na Slovensku [Die Barockfresken von Jean Joseph Chamant und Anton Franz Maulbertsch in der Slowakei]*, Turčiansky Svätý Martin 1938.

⁷ Dubnický, *Ranobarokový univerzitný kostol v Trnave*, 6.

wahrscheinlich verlorenen) Urtext deutlich erkennbar: So wird etwa die 1946 erschienene Arbeit des ungarischen Marxisten György Tolnai *Geschichte des Kapitalismus in Ungarn – neun Jahrhunderte im Schatten des Feudalismus* mehrmals zitiert.⁸ Dieser Text war für Dubnický so wichtig, dass er ein Jahr später dessen slowakische Übersetzung als erste Publikation der Reihe *Dejiny a život* (Geschichte und Leben) mit einer Einführung versah.⁹ Zu einem ebenso wichtigen Referenzpunkt wurde das Buch *Der deutsche Bauernkrieg* von Friedrich Engels.¹⁰ Diese positiven Bezugnahmen auf einschlägige Texte bedeuten jedoch kein vorbehaltloses Bekenntnis zum Marxismus und schon gar nicht zu seiner leninistischen oder sogar stalinistischen Umdeutung. Im Gegenteil zeigte sich Dubnický damals auch gegenüber anderen Ideenrichtungen offen; so zitierte er das Schlüsselwerk des einflussreichen britischen christlichen Sozialisten Richard Henry Tawney in der damals soeben erschienenen deutschen Übersetzung.¹¹

[5] Kreativer waren seine Versuche, zum Strukturalismus zurückzufinden. Einleitend lobt er die rationale Vorgehensweise der strukturalistischen Methode und äußert die Hoffnung, zur Entwicklung dieser Denkweise beigetragen zu haben.¹² Später zitiert er die Betrachtungen des bekannten Strukturalisten aus dem Prager Kreis Roman Jakobson über die hussitische Poesie, die dieser als eine für die Kirche gefährliche Entwertung religiöser Symbole im Spätmittelalter gedeutet hatte.¹³ Sein eigenes strukturalistisches Denken war darüber hinaus auch soziologisch orientiert. So versucht er in seiner Studie über die Universitätskirche einerseits, im Sinne der marxistischen Geschichtsphilosophie die historisch gegebenen Ideologien als Ausdruck der sozialen und wirtschaftlichen Struktur verschiedener gesellschaftlicher Schichten zu verstehen.¹⁴ Andererseits bezieht er sich aber auch auf die Struktur des Baus selbst, worunter er die wechselseitigen Zusammenhänge und die Bedingtheit der Einzelteile durch die Funktionen des Gesamtdenkmals versteht.¹⁵ Allerdings bleibt unklar, welche Einzelteile und welche Zusammenhänge er konkret meint. Inmitten der umfangreichen Beschreibungen und Tatsachenfeststellungen gibt es

⁸ György Tolnai, *A magyar kapitalizmus története. Kilenc évszázad a feudalizmus árnyékában* [Die Geschichte des ungarischen Kapitalismus. Neun Jahrhunderte im Schatten des Feudalismus], Budapest 1946.

⁹ György Tolnai, *Dejiny uhorského kapitalizmu. Peňažné hospodárstvo a raný kapitalizmus* [Geschichte des Kapitalismus in Ungarn. Geldwirtschaft und Frühkapitalismus], Bratislava 1949 (= *Dejiny a život* 1).

¹⁰ Dubnický arbeitete mit der tschechischen Übersetzung: Bedřich Engels, *Německá selská válka*, Prag 1938.

¹¹ Richard Henry Tawney, *Religion und Frühkapitalismus. Eine historische Studie*, Bern 1946 (engl. Originalfassung *Religion and the Rise of Capitalism*, London 1926).

¹² Dubnický, *Ranobarokový univerzitný kostol v Trnave*, 5 und 7.

¹³ Roman Jakobson, „Úvahy o básnictví doby husitské [Reflexionen zur Dichtung der Hussitenzeit]“, in: *Slovo a slovesnost* 2 (1936), 1-21, hier 13; Dubnický, *Ranobarokový univerzitný kostol v Trnave*, 12.

¹⁴ Dubnický, *Ranobarokový univerzitný kostol v Trnave*, vor allem 12-18.

nur gelegentliche Anmerkungen, die die Zusammenhänge zwischen der Struktur der Kirche und ihren Funktionen charakterisieren. Dies geschieht auf vier Ebenen: 1) Die Struktur der Kirche (in erster Linie ihre Disposition) ermögliche und unterstütze das Zelebrieren liturgischer Feste, vor allem Zeremonien der Universität und religiöser Theaterspiele; 2) die Struktur und Funktionalität der Beziehungen zwischen der Kirche und dem Jesuitenkolleg entsprächen denen einer Klosterkirche; 3) Teilmotive der Struktur (z.B. die Krypta) seien durch Repräsentationsansprüche der Stifterfamilie Eszterházy bedingt; 4) das ikonographische Programm sei ein System, das der Glorifizierung des Patrons der Kirche – Johannes des Täufers – diene.¹⁶ All diese Zusammenhänge würden durch ältere Traditionen und deren autonome Entwicklung sowie auch durch spezifische historische Umstände, die jene teilweise konterkarierten, bedingt. Die daraus resultierende Struktur sei deswegen widersprüchlich und dynamisch.¹⁷

[6] Es handelte sich hier also um ein im Kern sozialgeschichtliches Verständnis von Struktur. Diese Deutung hätte eine interessante Perspektive bieten können, wäre sie von ihrem Autor konsequent weiterentwickelt worden. In der vorhandenen Form eignet sich der Strukturbegriff Dubnickýs jedoch eher für allgemeine Betrachtungen als zur Erklärung der Bedingungen, unter denen sich künstlerische Kreativität historisch entfaltet hat – zumal Dubnický auf der Ebene der Detailbeschreibung ohne den Strukturbegriff arbeitet. Möglicherweise hängt dies damit zusammen, dass sein Verständnis von Struktur sich in zweierlei Beziehung gewissermaßen beschränkt zeigt: Zunächst mutet Dubnickýs Strukturbegriff im Vergleich mit dem bestehenden Spektrum der damaligen kunsthistorischen Analysen barocker Architektur weniger auf die tatsächlichen Formwerte der Architektur bezogen an. – Dieses Spektrum reichte von Alois Riegls Werk zur Barockkunst bis zu den Schriften von Hans Sedlmayr, der seine eigene, formalistisch, phänomenologisch und mystisch inspirierte (und deswegen im heutigen Sinne des Wortes nicht eigentlich ‚strukturalistische‘) Strukturanalyse von Kunstwerken entwickelt hatte.¹⁸ – Daneben könnte aus heutiger Sicht der Eindruck entstehen, Dubnickýs Deutung der Struktur sei wenig interessiert an der Spiritualität der Jesuiten und der Tradition der Heiligenkulte, die die ideelle Grundlage des Kirchenprojekts bildeten.¹⁹ Man muss sich jedoch vergegenwärtigen, dass zum Zeitpunkt der Veröffentlichung grundlegende

¹⁵ Dubnický, *Ranobarokový univerzitný kostol v Trnave*, 133: „[...] jednotlivé složky tohto súboru umeleckých pamiatok [...] navzájom súvisia, podmieňujú sa a tvoria štruktúru [<...> die einzelnen Komponenten dieses Ensembles von Kunstdenkmälern <...> hängen untereinander zusammen, bedingen einander und bilden eine Struktur].“ Auf derselben Seite wird die Kirche auch als „Struktur von Strukturen“ bezeichnet.

¹⁶ Dubnický, *Ranobarokový univerzitný kostol v Trnave*, 74, 75 und 114.

¹⁷ Dubnický, *Ranobarokový univerzitný kostol v Trnave*, 116.

¹⁸ Vgl. vor allem: Arthur Burda und Max Dvořák (Hg.), *Die Entstehung der Barockkunst in Rom. Akademische Vorlesungen gehalten von Alois Riegl, aus seinen hinterlassenen Papieren herausgegeben*, Wien 1908; Hans Sedlmayr, *Österreichische Barockarchitektur 1690-1740*, Wien 1930; Norbert Schneider, „Hans Sedlmayr (1896-1984)“, in: *Altmeister moderner Kunstgeschichte*, hg. v. Heinrich Dilly, Berlin 1990, 267-288.

Forschungen zur Kultur und Kunst der Jesuiten noch nicht publiziert waren.²⁰ So beschränkte sich Dubnický auf eine umfassende Beschreibung der Darstellungen der Heiligenlegende und zitierte Quellen zu den Theateraufführungen, welche die Jesuiten wiederholt dem Titelheiligen der Kirche gewidmet hatten (1638, 1716).²¹ Unversucht blieb auch eine Untersuchung der Rolle des Auftraggebers beim Bau der Kirche in einem breiteren, internationalen Kontext.²² Diese gleichwohl viel versprechenden Ansätze zu einer strukturalistisch inspirierten Sozialgeschichte der Barockarchitektur wurden von Dubnický leider nicht weiter verfolgt.²³

Das Verhältnis von thematischen Konjunkturen und Repression zu Beginn der 1950er Jahre

[7] Nach 1948 zeigte sich Dubnický bereit, die praktischen Schritte der kommunistischen Machtübernahme mitzuvollziehen.²⁴ Schon 1950 veröffentlichte er im Sammelband *Slovenské výtvarné umenie na ceste k socialistickému realizmu* (Die slowakische bildende Kunst auf dem Weg zum Sozialistischen Realismus) einen Text über die Aufgaben der Theorie und Kritik in der bildenden Kunst, in dem er Diderot für dessen Kritik der „amoralischen und ideenlosen“ aristokratischen Kunst des Rokoko lobte und die Kunstgeschichte der eigenen Epoche mit der Aufgabe konfrontierte, „sich vom Einfluss unterschiedlicher

¹⁹ Zuzana Dzurňáková, *Kultúrno-historické a výtvarné súvislosti ranobarokového Kostola sv. Jána Krstiteľa v Trnave (s dôrazom na podiel Spoločnosti Ježišovej) [Die kulturgeschichtlichen und künstlerischen Zusammenhänge der frühbarocken Kirche Johannes des Täufers (mit Akzent auf dem Anteil der Gesellschaft Jesu)]*, unv. Diss., Universität Trnava 2005.

²⁰ Vgl. z.B.: Rudolf Wittkower und Irma B. Jaffe (Hg.), *Baroque Art. The Jesuit Contribution*, New York 1972; John W. O'Malley u.a. (Hg.), *The Jesuits. Cultures, Sciences, and the Arts 1540-1773*, Toronto 1999.

²¹ Dubnický, *Ranobarokový univerzitný kostol v Trnave*, 93; Franciscus Kazy, *Historia universitatis Tyrnaviensis Societatis Jesu*, Tyrnaviae 1737, 96 und 180.

²² Jozef Medvecký hat versucht, diese wichtige Frage im Zusammenhang mit der Ausstattung der Kirche anzuschneiden: Jozef Medvecký, „Praecursor Domini. Der Gewölbefresken-Zyklus in der Universitätskirche des Hl. Johannes des Täufers in Trnava (1700) und die Frage nach ihrer Urheberschaft“, in: *Acta historiae artis Slovenica* 16 (2011), Nr. 1/2, 167-179, hier vor allem 170-174.

²³ Allgemeiner zu den Schwierigkeiten der Sozialgeschichte der Kunst im damals entstehenden Ostblock siehe: Robert Born, „World Art Histories and the Cold War“, in: *Journal of Art Historiography* 9 (2013), 1-21, <http://arthistoriography.files.wordpress.com/2013/12/born.pdf> (letzter Zugriff 20. September 2014).

²⁴ Zu den zahlreichen wissenschaftlichen und politischen Aktivitäten von Dubnický in der sozialistischen Historiographie vgl.: Adam Hudek, *Najpolitickéjšia veda. Slovenská historiografia v rokoch 1948-1968 [Die am stärksten politisierte Wissenschaft. Slowakische Historiographie in den Jahren 1948-1968]*, Bratislava 2010, 85, 87, 96-97, 99, 106-108, 113, 116-117, 119, 121, 142, 145, 151, 156, 158-159, 169, 175-176, 191-192, 223.

bürgerlicher Konzeptionen der Kunst zu befreien“ und im Kulturerbe nach Elementen zu suchen, „die dem Kampf um den Sozialismus dienen können“.²⁵ Diese kämpferische Position ermöglichte ihm eine schnelle Karriere: Noch im selben Jahr wurde er Vorsitzender des *Historický ústav Slovenskej akadémie vied a umení* (Historisches Institut der Slowakischen Akademie der Wissenschaften und Künste) sowie Dekan der Philosophischen Fakultät der Comenius-Universität in Bratislava. Es dauerte jedoch noch Jahre bis Dubnický 1958 auch zum Universitätsprofessor für Geschichte ernannt wurde. Dies lässt darauf schließen, dass er vorerst noch weiter an seiner Neuorientierung zu arbeiten hatte. Die in seinem Buch über die Universitätskirche in Trnava demonstrierte Fähigkeit, durch Archivforschung eine solide Grundlage für eine sozialgeschichtliche Interpretation der Kirche zu gewinnen, erwies sich für die Akzeptanz durch das neue Regime als ungenügend. Auch die oben zitierte kommunistisch engagierte Rede scheint die damals herrschenden Stalinisten nicht zufriedengestellt zu haben – sie verlangten vor allem Gehorsam, sogar rückwirkend, im Bezug auf vergangene Tätigkeiten, z.B. während des Krieges. Selbst der damals bekannte Dichter und überzeugte Marxist Ladislav Novomeský, der in dem Sammelband *Slovenské výtvarné umenie na ceste k socialistickému realizmu* (Die slowakische bildende Kunst auf dem Weg zum sozialistischen Realismus) noch als kommunistischer Minister eine flammende Rede über eben dieses Thema veröffentlicht hatte,²⁶ war 1951 verhaftet worden und blieb bis 1956 im Gefängnis. Dubnický mag angesichts dieser Umstände bewusst gewesen sein, dass es gegenüber den neuen, kämpferisch radikalisierten Ideen galt, bedingungslose Treue zu demonstrieren und entsprechende Themen zu wählen, um die eigene Stellung nicht zu gefährden.

[8] In der Epoche des Stalinismus wäre es unmöglich gewesen, offen strukturalistische Denkansätze weiterzuentwickeln. Dies wurde den Kunsthistorikern auch explizit vermittelt: Ausgerechnet Jaromír Neumann, der einige Jahrzehnte später selbst zu einem der führenden Barockforscher werden sollte, hatte auf der Arbeitstagung tschechoslowakischer Kunsthistoriker und Kunstkritiker in Bechyně 1951 eine programmatische Rede vorgetragen, in der er sich – im Rahmen einer Selbstkritik – zu der angeblichen Schuld bekannte, „im Strukturalismus eine fortschrittliche wissenschaftliche Weltanschauung [...] [gesehen zu haben], die auch in der Kunstgeschichte eine methodische Vertiefung und Klärung vieler Probleme bringen könnte“. Dies sei nicht richtig gewesen, da der Strukturalismus die Kunstentwicklung nur scheinbar durchdacht

²⁵ Jaroslav Dubnický, „Úlohy teórie a výtvarnej kritiky [Aufgaben der Kunsttheorie und Kunstkritik]“, in: *Slovenské výtvarné umenie na ceste k socialistickému realizmu [Die slowakische bildende Kunst auf dem Weg zum sozialistischen Realismus]*, hg. v. Štefan Bednár und Ladislav Čemický, Bratislava 1950, 52-53.

²⁶ Ladislav Novomeský, „O umenie odrážajúce podobu a smysel cesty k socializmu [Über Kunst, in der sich Form und Sinn des Weges zum Sozialismus zeigen]“, in: *Slovenské výtvarné umenie na ceste k socialistickému realizmu [Die slowakische bildende Kunst auf dem Weg zum sozialistischen Realismus]*, hg. v. Štefan Bednár und Ladislav Čemický, Bratislava 1950, 43-47.

habe, „in Wirklichkeit aber von der Gesellschaft getrennt [sei], die Beziehung zwischen Form und Inhalt nur scheinbar dialektisch, in Wirklichkeit aber metaphysisch“ verstehe.²⁷ Diese Thesen, so bemüht sie dem heutigen Leser erscheinen mögen, enthielten eine klare politische Botschaft: In derselben Textpassage deutete Neumann an, dass er mit seiner Selbstkritik indirekt auch auf Kollegen zielte. So wird der Einfluss des Strukturalismus in der kunsthistorischen Literatur der Slowakei explizit erwähnt.²⁸ Neumanns programmatische Rede implizierte damit, dass die weitere wissenschaftliche Karriere an den von der Partei kontrollierten Instituten im slowakischen Teil der Tschechoslowakei durch die Beschäftigung mit den strukturalistischen methodischen Ansätzen bedroht war.

[9] Aber nicht nur die Methode, sondern auch die Themenwahl barg Gefahren: Auf derselben Tagung in Bechyně brandmarkte der slowakische Kunsthistoriker Vladimír Wagner „die gegenreformatorische, stark reaktionäre Ideologie“ der barocken Epoche mit ihrem „spiritualistisch-formalistischen künstlerischen Ausdruck“ als ein beliebtes Thema der bourgeoisen Kunstwissenschaft. Gleichzeitig versuchte er, die „fortschrittlichen Kunstrichtungen“ dieser Epoche – in marxistisch-leninistischer Terminologie den ‚Realismus‘ – zu verteidigen, wobei es ihm vor allem um den Maler Johann Kupetzky (Jan Kupecký) ging, der sein Schaffen „nicht dem Geschmack der feudalen Auftraggeber angepasst“ habe.²⁹ Der Barockarchitekt Anton Pilgram wird *en passant* kontrastierend als „ganz dem Dienst an der Kirche ergeben und im Geiste der kosmopolitischen Tendenzen arbeitend“ vorgestellt.³⁰ Hier wird greifbar, dass insbesondere die barocke Architektur den neuen, revolutionär gestimmten Wortführern der Disziplin als Thema suspekt erschien. Dubnický muss die Intensität dieser Veränderungen und die damit verbundene Ironie der geschichtlichen Entwicklung umso deutlicher wahrgenommen haben, als er wusste, dass Wagner in seiner noch in der demokratischen Tschechoslowakei publizierten *Dejiny výtvarného umenia na Slovensku* [*Geschichte der bildenden Kunst in der Slowakei*] die künstlerischen

²⁷ Beide Zitate: Jaromír Neumann, „Boj o socialistický realismus a úkoly naší výtvarné kritiky a historie umění [Der Kampf um den sozialistischen Realismus und die Aufgaben unserer Kunstkritik und Kunstgeschichte]“, in: *Za vědecké dějiny umění a novou kritiku. Projevy z pracovní konference československých historiků umění a výtvarných kritiků v Bechyni 1951* [Für eine wissenschaftliche Kunstgeschichte und eine neue Kunstkritik. Reden der Arbeitstagung tschechoslowakischer Kunsthistoriker und Kunstkritiker in Bechyně 1951], Prag 1951, 19-79, hier 51.

²⁸ Neumann, „Boj o socialistický realismus“, 51: „Vlivy strukturalismu se objevili [...] v uměleckohistorické literatuře na Slovensku.“

²⁹ Alle Zitate: Vladimír Wagner, „Úkoly slovenského dějepisu umění [Aufgaben der slowakischen Kunstgeschichtsschreibung]“, in: *Za vědecké dějiny umění a novou kritiku. Projevy z pracovní konference československých historiků umění a výtvarných kritiků v Bechyni 1951* [Für eine wissenschaftliche Kunstgeschichte und eine neue Kunstkritik. Reden der Arbeitstagung tschechoslowakischer Kunsthistoriker und Kunstkritiker in Bechyně 1951], Prag 1951, 80-88, hier 84.

³⁰ Wagner, „Úkoly slovenského dějepisu umění“, 85.

Qualitäten der Jesuitenkirche in Trnava gewürdigt und seit 1942 die Generalkonservierung ihrer Ausstattung fachlich überwacht hatte.³¹ Diese repressive Atmosphäre, in der die Barockarchitektur ihre Konjunktur als kunsthistorisches Forschungsfeld offensichtlich verloren hatte, mag begründen, warum Dubnický das Thema nach 1948 bis zum Ende seines Lebens im Jahr 1979 nicht mehr aufnahm.

Die Rezeption der Tyrnauer Kirche im Spannungsfeld von Kirche und Staat

[10] Die Bedeutung der Jesuitenkirche wurde in den Jahrzehnten der kommunistischen Herrschaft untergraben. Zwar gab es verdienstvolle Versuche, die Stellung der Kirche als eines der bedeutendsten Denkmäler des Landes zu verteidigen, notgedrungen waren sie jedoch von den aktuellen ideologischen Bedingungen stark beeinflusst. 1957 veröffentlichte der Verlag der katholischen Kirche *Spolok svätého Vojtecha* [Gesellschaft des Hl. Adalbert] mit Sitz in Trnava ein Buch mit dem sprechenden Titel *Umelecko-historické pamätné kostoly na Slovensku* [Kunsthistorisch denkwürdige Kirchen in der Slowakei].³² Die gut informierte Beschreibung der Kirche und ihrer Geschichte (S. 258-268) klingt positivistisch neutral. Die notwendige ideologische Arbeit wurde bereits im Vorwort geleistet, wo mit rhetorischer Verve im Geist des volksdemokratischen Patriotismus argumentiert wird. Die Arbeitenden sollten die Möglichkeit nutzen, ihre Heimat kennenzulernen, da sie nun nicht mehr für die kosmopolitischen, an der französischen oder italienischen Riviera oder in der Schweiz faulenzenden Fabrikanten Sklavendienste leisten müssten.³³ Die Liebe zur Heimat führe notwendigerweise auch zu einem vertieften Kennenlernen der Kirchen, die vor allem als künstlerische und architektonische Objekte wertvoll seien. Der volksdemokratische Staat wird dabei mit genuin materialistischen Argumenten als der beste Denkmalpfleger der Geschichte vorgestellt. Zum Beweis dieser These werden die mehrstelligen Millionensummen, die er in die Rettung nationaler Kunstwerke investiert habe, genannt.³⁴ Des Weiteren wird die Bedeutung der „wirklichen Kunst“ für die Bildung eines Kollektivs gegenüber der Bedeutung für den Einzelnen als höher dargestellt: „Die wirkliche Kunst sollte niemals nur einer gewissen Unterhaltung dieses oder jenes Einzelnen dienen. Nur das ungerechte gesellschaftliche System presste sie in der Vergangenheit in

³¹ Vladimír Wagner, *Dejiny výtvarného umenia na Slovensku* [Geschichte der bildenden Kunst in der Slowakei], Trnava 1930, 162; Dubnický, *Ranobarokový univerzitný kostol v Trnave*, 69.

³² E. Lorad, *Umelecko-historické pamätné kostoly na Slovensku* [Kunsthistorisch denkwürdige Kirchen in der Slowakei], Trnava 1956. Es mag bezeichnend sein, dass der Autor bio- und bibliographisch nicht fassbar ist (sein Vorname lässt sich nicht ermitteln); möglicherweise handelt es sich um ein Pseudonym.

³³ Lorad, *Umelecko-historické pamätné kostoly na Slovensku*, 3.

³⁴ Lorad, *Umelecko-historické pamätné kostoly na Slovensku*, 5.

einen solchen Dienst.“³⁵ Die sakrale Kunst sollte somit im Sinne der sozialistischen Ideologie vor allem dem arbeitenden Volk dienen, obwohl – was merkwürdig ist – diese ideologisierte Wortverbindung, die auf der ersten Seite des Buches so explizit und deutlich klingt, im weiteren Verlauf des Textes schrittweise umgedeutet wird. Anstelle des „arbeitenden Volkes“ sollte die Kunst in dem „neuen, von den täuschenden und ungesunden Sedimenten der Epochen des Feudalismus, Kapitalismus und Bürgertums gereinigten Leben [...] zu ihrer wirklichen Berufung zurückkehren“,³⁶ d.h. ganz allgemein dem Leben und den Menschen dienen. Diese Wendung in der Argumentation ermöglichte eine Integration christlich-katholischer Gedanken in die weiteren Passagen des Textes, wo neben sowjetischen Autoren auch liturgische Schriften zitiert werden. Schließlich sollte der Blick auf ein „Kirchengebäude inmitten vieler Profanbauten im bunten Treiben der Straße an das ewige Dauern, das die Kirche Christi predigt und verwirklicht, erinnern“.³⁷ Diese Textpassagen dokumentieren den Kompromiss, den die katholische Kirche mit der neuen staatlichen Ideologie im Interesse der Verteidigung eigener Positionen eingegangen war. Wohl kalkuliert werden die anti-kirchlichen Züge der staatlichen Politik vollkommen verschwiegen, obwohl auch katholische Priester wegen ihrer kompromisslosen Haltung verhaftet und zu langjährigen Gefängnisstrafen verurteilt wurden.

[11] Unter diesen befanden sich auch Persönlichkeiten, die sich der Erforschung der Kunstgeschichte gewidmet hatten. Dies betraf das Seminar für christliche Archäologie von Professor Josef Cibulka an der Prager Karls-Universität, das 1951 aufgelöst wurde. Dort hatte der bedeutende Barockforscher Pavel Preiss gearbeitet, der noch 1949 seine Dissertation über Barockmalerei mit Erfolg verteidigt hatte und im darauffolgenden Jahr zum dreijährigen Militärdienst in einem der berüchtigten Zwangsarbeitslager einberufen wurde. Cibulkas Assistent, der katholische Theologe Josef Zvěřina (1913-1990), wurde zu einer langjährigen Gefängnisstrafe verurteilt, während der er trotz systematischen psychologischen Terrors mutig seine Ansichten verteidigte.³⁸ In der Slowakei war

³⁵ Lorad, *Umelecko-historické pamätné kostoly na Slovensku*, 7: „pravé umenie nikdy nemalo slúžiť iba na nejaké rozptýlenie tomu-ktorému jednotlivcovi. Iba skrivodlivý spoločenský systém ho zatláčal v minulosti do takej služby“.

³⁶ Lorad, *Umelecko-historické pamätné kostoly na Slovensku*, 7: „nový náš život, očistený od falošných a nezdravých nánosov dôb feudalizmu, kapitalizmu i buržoázie, vrátil skutočné umenie [...] svojmu ozajstnému poslaniu“.

³⁷ Lorad, *Umelecko-historické pamätné kostoly na Slovensku*, 9: „jediný pohľad na chrám medzi profánnymi stavbami v shone ulice pripomína to večné trvanie, ktoré hlása a realizuje Kristova cirkev“.

³⁸ Jaromír Homolka, „Pavlu Preissovi k sedmdesátinám [Pavel Preiss zum 70. Geburtstag]“, in: *Ars baculum vitae. Sborník studií z dějin umění a kultury k 70. narozeninám Prof. PhDr. Pavla Preisse, DrSc. [Ars baculum vitae. Sammlung von Studien zur Kunst- und Kulturgeschichte für Prof. PhDr. Pavel Preiss, DrSc., zu seinem 70. Geburtstag]*, hg. v. Vít Vlnas, Prag 1996, 6-15, hier 8. Die Quellen über seine Zeit im Gefängnis publizierte Petr Blažek, „Zvěřinec a jeho členové“. Edice agenturních zpráv o P. Josefu Zvěřinovi z období jeho věznění ve Valdicích 1960-1965 [Die Menagerie und ihre Bewohner <Wortspiel,

die prominenteste Priesterpersönlichkeit dieser Art der vielseitig interessierte Denker Ladislav Hanus (1907-1994).³⁹ Diese beiden kompromisslosen katholischen Gelehrten und Kunsttheoretiker hatten zum Zeitpunkt der Veröffentlichung des oben besprochenen Buches bereits einige Jahre in Haft (seit 1952) verbracht, in der sie auch noch bis 1965 verbleiben sollten.⁴⁰ Einen Kompromiss mit dem Staat waren also nicht alle Angehörigen der katholischen Kirche des Landes eingegangen.

Das Künstlergenie und ästhetische Qualitätsurteile als argumentative Strategien

[12] In der Denkmalpflege standen ideologische Probleme häufig hinter einem Berg praktischer Sorgen zurück. Nach 1956 rückten die kommunistischen Machthaber von der anfänglichen Aufteilung der Denkmäler im Sinne der leninistischen Theorie der zwei Kulturen in jeder Epoche der Kulturentwicklung („progressive“ Kultur des arbeitenden Volkes und „verfallende“ Kultur seiner Klassenfeinde) mehrheitlich ab. Ein anfänglicher „selektiver Ikonoklasmus“ der Verwaltungsorgane wandelte sich bald in „kaum verhehlte Gleichgültigkeit und Zynismus“,⁴¹ eine Einstellung, die sich auch in Publikationen auf dem Gebiet der Denkmalpflege niederschlug. In diesen wurden in der Folge nicht nur die unerwünschten Momente aus der mit der Architektur zusammenhängenden Ideengeschichte ausgeklammert, sondern die Bauten selbst wurden gewissermaßen zur Seite geschoben, so beispielsweise in einem repräsentativen Band zu den nationalen Kulturdenkmälern in der Slowakei. Dort versteckte man die Tyrnauer Jesuiten- und Universitätskirche in einem Kapitel mit dem ideologisch neutralen Titel „Universitätsgebäude in Trnava“.⁴² Die Illustration

abgeleitet von dem Namen Zvěřina>. Edition der Berichte der staatlichen Sicherheits-Agentur über P. Josef Zvěřina aus der Zeit seiner Haft in Valdice 1960-1965]“, in: *securitas imperii* 19 (2011), Nr. 2, 240-314; vgl. auch: Milena Bartlová, „Czech Art History and Marxism“, in: *Journal of Art Historiography* 7 (2012), 1-14, hier Anm. 44 auf S. 12, <http://arthistoriography.files.wordpress.com/2012/12/bartlova.pdf> (letzter Zugriff 20. September 2014).

³⁹ Vgl. Anton Baláž (Hg.), *Ladislav Hanus 1907-1994. Symbol slovenskej kultúrnosti. Zborník k storočnici L. Hanusa [Ladislav Hanus 1907-1994. Ein Symbol slowakischer Kultiviertheit. Sammelband zum 100. Geburtstag von L. Hanus]*, Bratislava 2007.

⁴⁰ Blažek, „Zvěřinec a jeho členové“, 241; Ladislav Hanus, *Pamäti svedka storočia [Erinnerungen eines Zeugen des Jahrhunderts]*, Bratislava 2006.

⁴¹ Ján Bakoš, „Denkmale und Ideologien“, in: *Denkmal, Werte, Gesellschaft. Zur Pluralität des Denkmalbegriffs*, hg. v. Wilfried Lipp, Frankfurt a. M. und New York 1993, 347-361, hier 353.

⁴² Vendelín Jankovič u.a., *Národné kultúrne pamiatky na Slovensku [Nationale Kulturdenkmäler in der Slowakei]*, Martin 1980, 168-172, Abb. 102 auf S. 169. Vom weiteren Interesse des Autors an dem Thema zeugen auch die folgenden Publikationen: Vendelín Jankovič, „Budovy Trnavskej univerzity [Die Gebäude der Tyrnauer Universität]“, in: *Monumentorum tutela* 13 (1988), 365-389; Vendelín Jankovič, *Trnavská univerzita [Die Tyrnauer Universität]*, Bratislava 1995.

neben dem Text zeigt nur einen kleinen Teil der Fassade, der Rest wurde abgeschnitten (Abb. 1).



1 Universitätsgebäude, Trnava (reprod. nach: Vendelín Jankovič u.a., *Národné kultúrne pamiatky na Slovensku* [Nationale Kulturdenkmäler in der Slowakei], Martin 1980, S. 169, Abb. 102)

[1] Einen Einblick in den Innenraum der Kirche bietet zwar eine großformatige Farbabbildung (Abb. 2), sie bleibt jedoch ohne weitere Analyse im Text, obwohl dessen Autor, Vendelín Jankovič, dort die folgende Formulierung wagt: „Ihr [der Kirche] Interieur zeigt stellenweise Spuren künstlerischer Genialität.“⁴³ Welche Spuren gemeint sind, bleibt indes unerklärt.

⁴³ Jankovič, *Národné kultúrne pamiatky na Slovensku*, 172: „jeho interiér má miestami stopy umeleckej geniality“.



2 Universitätskirche, Trnava, begonnen 1629, Weihe 1637, Innenansicht (reprod. nach: Vendelín Jankovič u.a., *Národné kultúrne pamiatky na Slovensku* [Nationale Kulturdenkmäler in der Slowakei], Martin 1980, Tafel 21)

Diese im Text des Buches ganz unvermittelte Bemerkung hängt möglicherweise mit einer zentralen Strategie kunsthistorischer Forschung der Zeit, nämlich der Betonung der Bedeutung der künstlerischen Persönlichkeit, zusammen. Hierbei ging es jedoch nicht darum, eine Persönlichkeit in ihrer Komplexität zu erfassen, sondern allein um die Momente, in denen ihre kreative Praxis die Entwicklungsprozesse der Kunst beeinflusste.

[13] Diesen tradierten kunsthistorischen Argumentationsgang findet man musterhaft in einer synthetischen Darstellung der Barockkunst in Ungarn, verfasst von Pál Voit, wieder.⁴⁴ Dabei bagatellierte diese auf das Feiern des großen Künstlers abzielende Deutungsstrategie in gewisser Weise die Bedeutung des ideologischen Kontextes, da sie Erklärungsansätze auf ‚rein‘ künstlerische Momente beschränkte. Voit verwendet etwa den Begriff „barocke Ideologie“,⁴⁵ ohne ihn weiter zu charakterisieren, geschweige denn zu analysieren. Der Begriff „Ideologie“ wird von ihm nicht in seiner positiven Bedeutung einer systematischen Welterklärung thematisiert, die auch psychologisch erlebt wird und komplexe ikonographische Programme inspirieren kann. Im Gegenteil bleibt er eine hohle Worthülse und im Argumentationsgang praktisch bedeutungslos.

⁴⁴ Pál Voit, *Der Barock in Ungarn*, Budapest 1970, 16-21.

⁴⁵ Voit, *Der Barock in Ungarn*, 7.

Voit setzte voraus, dass ein im Sinne der Diktatur politisch gebildeter Leser ihn verstehen würde. Diese „barocke Ideologie“ wird pauschal und ohne Argumente als „inhaltlich überholt und veraltet“ bezeichnet.⁴⁶ Als Begründung wird nicht etwa eine Deutung der historischen Zusammenhänge angeboten, sondern es werden die aus kommunistischer Perspektive schädlichen Konsequenzen der älteren Denkformen im praktischen Leben der Gegenwart kritisiert: „Heute gibt es für die der Vergangenheit nachhängenden Träume keinen Platz im realen Leben.“⁴⁷ Anstelle einer inhaltlich vertieften Ideologiekritik klingt in diesem Satz eine Ablehnung, Marginalisierung, wenn nicht sogar eine Drohung an Vertreter alternativer Deutungen der Epoche an. Gemäß der Logik dieser Argumentation konnten in einer seit mehr als 20 Jahren von ‚reaktionären Elementen‘ gereinigten Szene erneut künstlerische Qualitäten betont werden, ohne Gefahr zu laufen, dass die Ideenmuster der Vergangenheit die gegenwärtige Gesellschaft infiltrieren würden: „Heute schätzen wir an der Barockkunst die überquellende Phantasie, den Form- und Farbenreichtum, die einfallsreiche Verflechtung verschiedener Kunstarten.“⁴⁸ Dies mag schön klingen, im Endeffekt aber wird hier eine beschränkte und beschränkende Position eingenommen. Die inspirierendsten Leistungen barocker Kunst bestanden gerade darin, einen großen ideellen und narrativen Reichtum künstlerischer Lösungen innovativ mit älteren Traditionen zu verbinden. Die Ausblendung dieser Kontinuität in der sozialistischen Kunstgeschichte wurde nicht nur als eine Waffe im Kampf gegen die aus ihrer Sicht ideologisch konservativen Denksysteme der eigenen Zeit eingesetzt, sondern beschränkte auch die Möglichkeiten eines kritischen Denkens, das imstande gewesen wäre, die „barocke Ideologie“ in ihrem Zusammenhang mit den mannigfaltigen Formen des künstlerischen Ausdrucks zu analysieren, einschließlich der Rolle dieser Ideensysteme in den politischen und propagandistischen Kämpfen der Vergangenheit. Eine solche Analyse hätte nicht zuletzt ein tieferes Nachdenken über Kulturkämpfe der eigenen Zeit motivieren können – dies war aber nicht erwünscht.

[14] Obwohl Voit in Bezug auf die Tyrnauer Kirche nicht vergisst, dass sie von Jesuiten gebaut wurde, blendet er die realen Konflikte der Vergangenheit, wie z.B. die wiederholte Vertreibung des Ordens aus der Stadt durch die Anführer protestantischer antihabsburgischer Aufstände, aus. Da die Kunst und die Künstler im Zentrum der Aufmerksamkeit stehen, werden diese religiösen Spannungen und Konflikte im Zusammenhang mit Tyrnau praktisch nur mittelbar über eine Geschichte der Tyrnauer Baumeister erwähnt, die es abgelehnt hatten, für den calvinistischen Fürsten Georg Rákóczi I. eine Kirche in Klausenburg (Kolosvár, Cluj) zu bauen.⁴⁹ Mit der Ausblendung historischer Kontexte und der Betonung künstlerischer Qualitäten gewann die schwierige Kampfsituation einen hedonistischen Zug – der Bau der Kirche wurde als eine ästhetische

⁴⁶ Voit, *Der Barock in Ungarn*, 7.

⁴⁷ Voit, *Der Barock in Ungarn*, 7.

⁴⁸ Voit, *Der Barock in Ungarn*, 7.

⁴⁹ Voit, *Der Barock in Ungarn*, 19.

Meisterleistung der Jesuiten gefeiert. Sie „wußten den Sieg zu nutzen, errichteten neue Kirchen, deren Formenreichtum und Farbenpracht das adäquate Milieu zu ihren leidenschaftlichen Kanzelreden schuf [sic]“. ⁵⁰ Dieser Satz feiert die Leistungen eines starken Regimes, ohne den Preis zu analysieren, der dafür bezahlt wurde – etwa in der Beschränkung alternativer Entwicklungsmöglichkeiten. Die Künstler wurden als Helden eines vor allem formal wertvollen Entwicklungsprozesses vorgestellt, in dem es weniger um sozial- und ideengeschichtliche Zusammenhänge ging als um eine Manifestation menschlicher kreativer Kräfte. Selbst die Propaganda der Kirche konnte solchermaßen ästhetisch gedeutet werden. Voit erklärt die Unterschiede zwischen der ‚Wiener Norm‘, die für viele Jesuitenkirchen nördlich der Alpen gültig war, und der römischen Mutterkirche // *Gesù* durch eine „Anpassung an den Geschmack der Gläubigen“, der tief in der künstlerischen Tradition verwurzelt gewesen sei:

*Als erfahrene Meister der ‚propaganda fidei‘ und der Rückführung der Verirrten in den Schoß der katholischen Kirche schufen die Jesuiten in Mitteleuropa einen Kirchentypus, dessen vertikale Gliederung mit dem Schwergewicht auf den beiden schlanken Türmen und dessen hallenartige Innenraumgestaltung an das mittelalterliche Kirchenideal anklingt.*⁵¹

[15] Die Frage nach Zusammenhängen zwischen Typus und Funktionen der Jesuitenkirchen wurde also primär ästhetisch und nicht sozialgeschichtlich behandelt. Ob es aber überhaupt einen verbindlichen Typus des jesuitischen Kirchenbaus gab oder ob die Kirchenbauten, wie sie Voit skizziert, tatsächlich nur von den Jesuiten propagiert wurden, danach wird nicht gefragt. Eine Erweiterung der Forschungsperspektiven in Richtung einer komplexen Typologie, der Ökonomie und der gesellschaftlichen Funktionen dieser Bauten erfolgte in Ostmitteleuropa erst später, nach der Regimewende.⁵² Forschungen zur Rolle des Mäzenatentums setzten – wie noch zu zeigen sein wird – erst in den achtziger Jahren kurz vor dem Ende des Regimes ein.

[16] Voits Darlegung zufolge bestand die wichtigste Aufgabe eines Kunsthistorikers darin, die Helden der künstlerischen Kreativität namentlich zu identifizieren und festzustellen, wer von ihnen die bedeutendste Rolle gespielt habe. Genau an diesem Punkt setzt Voits Kritik an Dubnický (in seinem deutschen Text *Dubniczky*, also in ungarischer Orthographie geschrieben) an. Ganz entschieden betont er den Anteil des im Jahre der Weihe, 1637, in der Kirche ehrenvoll als „Basilicae S. Ioan. Bapt. Aedificator Aetatis sue 30 Anno“ portraitierten und später von Kaiser Leopold I. geadelten Architekten Pietro

⁵⁰ Voit, *Der Barock in Ungarn*, 9.

⁵¹ Voit, *Der Barock in Ungarn*, 21.

⁵² Z.B.: Petr Fidler, „Zum Mäzenatentum und zur Bautypologie der mitteleuropäischen Jesuitenarchitektur“, in: *Die Jesuiten in Wien. Zur Kunst- und Kulturgeschichte der österreichischen Ordensprovinz der „Gesellschaft Jesu“ im 17. und 18. Jahrhundert*, hg. v. Herbert Karner und Werner Telesko, Wien 2003 (= Veröffentlichungen der Kommission für Kunstgeschichte 5), 211-230.

Spazzo am Bau der Jesuitenkirche; den vorliegenden Quellenaussagen über die Beteiligung von dessen Brüdern Antonio und Giovanni Battista am Bau misst er einen geringeren Wert bei.⁵³ Voits Konstruktion einer Künstlerpersönlichkeit wurde 1974 von Fedor Kresák modifiziert, wobei dieser aber die Grundannahme der Autorschaft von Pietro Spazzo, dem „wohl ersten in der Slowakei porträtierten Künstler“,⁵⁴ beibehielt. Das Porträt des Künstlers wurde somit als Beleg für dessen Bedeutung interpretiert. Dies betonte auch Mária Štibrányiová 1987, als sie aus den Ergebnissen einer 1984 erfolgten Restaurierung Konsequenzen für die ganze Argumentationsstruktur ableitete.⁵⁵ Diese hatte nämlich gezeigt, dass die Jahreszahl auf dem Bild ursprünglich 1649 und nicht, wie bis dahin angenommen, 1637 lautete.⁵⁶ Daraus folgte, dass der bei Baubeginn höchstens 20 Jahre alte Pietro Spazzo nicht der Architekt sein konnte. Dies spricht für die ursprüngliche Hypothese Dubnickýs, der in Antonio Spazzo den Projektautor der Kirche sah. Die Vorstellung von der Rolle Pietros hat Štibrányiová aufgrund der Lektüre neuer Quellen – der Tagebücher von György (Georg/Juraj) Dobronóki (der erste Rektor der Universität) und Štefan (Stephan/István) Keresztes (Professor der Theologie an der Universität) aus den Jahren 1637-1640 – präzisiert und bereichert.⁵⁷ In Pietro Spazzo sieht sie den Architekten der damaligen Jesuitenkirche in Trenčín (Trencsén) sowie weiterer Gebäude in Trnava.⁵⁸

[17] Der Beitrag dieser prosopographischen Untersuchungen zum Verständnis der künstlerischen Qualitäten und historischen Funktionen der Jesuitenkirche in Trnava war – trotz ihres historischen Werts und ihrer Professionalität – eher bescheiden. Das primäre Interesse an Zuschreibungen und der (Re)Konstruktion führender Künstlerpersönlichkeiten wurde in der damaligen Zeit nicht einmal von allen Forschern in Ungarn geteilt. Géza Galavics, der Autor des Kapitels über die Kunst des Barock im Handbuch der ungarischen Kunstgeschichte von 1983, sprach im Zusammenhang mit der Tyrnauer Kirche etwa nur von „einem unbekanntem italienischen Baumeister, von dem wir nur den Vornamen (Antonio) kennen; an der Ausführung arbeitete Pietro Spazzo, an der Stuckdekoration der

⁵³ Voit, *Der Barock in Ungarn*, 15-20. Laut Voit arbeiteten die Brüder – Söhne des Architekten Andrea Spazzo (auch Spazz, Spezza, Spätz oder Spazio) – zuvor am Palais Waldstein in Prag und lebten später in Tyrnau. Pietro wird von Voit auch für den Bau der Jesuitenkirche in Wien ab 1627 verantwortlich gemacht, mit welcher die Tyrnauer Kirche große Ähnlichkeiten aufweist.

⁵⁴ Fedor Kresák, „Poznámky o trnavských Spazzovcoch [Anmerkungen über die Tyrnauer Künstlerfamilie Spazzo]“, in: *Ars* 6-8 (1972-1974), Nr. 1-6, 59-67, hier 64.

⁵⁵ Mária Štibrányiová, „Pietro Spazzo – staviteľ univerzitného kostola v Trnave [Pietro Spazzo – Baumeister der Universitätskirche in Tyrnau]“, in: *Trnavská univerzita v slovenských dejinách [Die Tyrnauer Universität in der slowakischen Geschichte]*, hg. v. Viliam Čičaj, Bratislava 1987, 268-283.

⁵⁶ Štibrányiová, „Pietro Spazzo“, 273.

⁵⁷ Štibrányiová, „Pietro Spazzo“, 275-277.

⁵⁸ Štibrányiová, „Pietro Spazzo“, 277-282.

Kapelle Giovanni Battista Rosso und Giacomo Torrini, am Portal Pietro Dotzo (Pozzo?)“.⁵⁹

[18] Diese Formulierung bedeutete praktisch die Rückkehr zur vorsichtigen Quellendeutung im Sinne Dubnickýs. Anstelle der vergeblichen Suche nach dem Künstler konzentrierte sich Galavics in seiner 1988 publizierten biographischen Skizze von Paul Eszterházy auf die Rolle des Mäzens.⁶⁰ Eine ähnliche Richtung hatte ein Jahr zuvor Ivan Rusina eingeschlagen.⁶¹ Auf diesem Wege gelang es, zu wichtigen Fragen einer Sozialgeschichte der Kunst zurückzukehren. Diese Richtung blieb dann auch nach der Regimewende fruchtbar.⁶² Allerdings ist heute noch nicht der Punkt erreicht, an dem eine Präzisierung von Zuschreibungen und von Erkenntnissen über die Auftraggeber die Frage anregte, wie die künstlerischen Aufgaben *in concreto* ausgehandelt wurden und wie diese Aushandlungsprozesse die Auswahl und die weiteren professionellen Möglichkeiten der Künstler beeinflussten.

Abschließende Bemerkungen

[19] Welche Möglichkeiten der Ideenbildung konnten die Autoren im Sozialismus aber überhaupt entwickeln? Elena Lukáčová beispielsweise hatte sich 1983 auf Formfragen beschränkt – ihre Beschreibung der künstlerischen Werte beruht vor allem auf Proportionsstudien jenseits historischer Kontextualisierungen.⁶³ Eher unscheinbar neben diesem Schwerpunkt ihrer Forschungen wirkt in ihrem Text der selbst im Original schwer verständliche Satz:

Bei einer tieferen Analyse der Zwecke und Funktionen der Kirchengebäude werden ihre negativen Momente markant, sieht man aber von diesen – von der Entwicklung des Hochfeudalismus verursachten – Argumenten [?! – Ivan Gerát]

⁵⁹ Nóra Aradi (Hg.), *A művészet története Magyarországon. A honfoglalástól napjainkig [Die Kunstgeschichte Ungarns. Von der Landnahme bis zu unseren Tagen]*, Budapest 1983, 215-216.

⁶⁰ Géza Galavics, „A mecénás Esterházy Pál (Vázlat egy pályaképhez) [Der Mäzen Pál Esterházy (Skizze eines Karrierebildes)]“, in: *Művészettörténeti Értesítő* 37 (1988), 136-161.

⁶¹ Ivan Rusina, „Ikonografia Imricha Esterházyho [Die Ikonographie Imrich Esterházy]“, in: *Problémy umenia 16.-18. storočia [Probleme der Kunst des 16.-18. Jahrhunderts]*, hg. v. Fedor Kresák, Bratislava 1987, 194-201.

⁶² Fidler, „Zum Mäzenatentum und zur Bautypologie der mitteleuropäischen Jesuitenarchitektur“, zu Trnava vor allem 212. Zur Erforschung der visuellen Identität des Ordens siehe auch: Géza Galavics, „Die Identität und deren sichtbares Zeichen bei den Jesuiten in Ungarn. Gebrauch und Bedeutung“, in: *Generationen, Interpretationen, Konfrontationen. Sammelband von Beiträgen aus der internationalen Konferenz in den Tagen 20.-22. April 2005 in Bratislava*, hg. v. Barbara Balážová, Bratislava 2007, 91-99.

⁶³ Elena Lukáčová, „Kompozičné princípy ranobarokovej architektúry na Slovensku [Kompositionsprinzipien der Frühbarockarchitektur in der Slowakei]“, in: *Ars* 17 (1983), Nr. 2, 6-39, zur Kirche in Trnava 22.

*ab, wird es unmöglich, den künstlerischen und architektonischen Beitrag dieser Gebäude nicht zu sehen.*⁶⁴

[20] Die erwähnten „negativen Momente“ werden indes weder analysiert – ein Vorverständnis hinsichtlich dieser Frage wird vorausgesetzt –, noch wird die angeführte „tiefere Analyse“ erläutert oder gar vorgenommen. Die Oberflächlichkeit dieses Begriffs wird deutlich, wenn man ihn mit der Bedeutung von ‚Tiefe‘ in Hans Sedlmayrs berühmter Deutung der Wiener Kirche des Hl. Karl Borromäus (1713-1737) von Johann Bernhard Fischer von Erlach vergleicht. Dort wird mit ‚Tiefe‘ die vielschichtige Symbolik des Baus umschrieben.⁶⁵ Sedlmayrs Deutungsmethode war jedoch aufgrund seiner Bewunderung der „grandiosen Reichssymbolik“⁶⁶ des Baus, die auch im Westen kritisiert wurde, in der Zeit des Sozialismus unbrauchbar. Ohne hier auf diese Diskussion näher eingehen zu wollen, sei angemerkt, dass Sedlmayr auch den Begriff des ‚anschaulichen Charakters‘ entwickelt hatte, verbunden mit einer Deutungsmethode, die die sichtbaren Strukturen der Architektur auf die Anschaulichkeit der durch sie vermittelten Ideen hin befragt. Die Frage, wie und wodurch die sichtbaren Formen der Architektur einen mannigfaltig symbolischen Charakter gewinnen können, wurde unter den Bedingungen der kommunistischen Diktatur jedoch gar nicht erst aufgeworfen. Eine wirklich kritische Diskussion wurde von vornherein durch Zensur und auch Autozensur unterbunden.⁶⁷ Durch diese gewaltsamen Einschränkungen wurde die Fähigkeit, den einzigartigen Charakter, die Bedeutungsstrukturen und die Werte der barocken Architektur – ganz besonders der Kirchenarchitektur – wahrzunehmen, stark reduziert. Mit den Konsequenzen dieser Einschränkungen hat man in der Forschung und in der Denkmalpflege teilweise bis heute zu kämpfen. Manche Schäden sind jedoch irreparabel – dies zeigt das Schicksal der barocken Marienkapelle in Galanta, dem Sitz der Eszterházy-Familie unweit von Trnava. Dieser wichtige Bau von Franz Anton Pilgram wurde 1963 abgerissen.⁶⁸ Damit wurde ein bedeutendes Denkmal barocker Kunst und der Hauptsitz der Familie Eszterházy, welchem auch der

⁶⁴ „Pri hlbšom rozoberaní účelu a ich dobového poslania vystupujú do popredia záporné momenty cirkevných stavieb, avšak odhliadnuc od týchto argumentov, spôsobených vývojom vrcholného feudalizmu, nemožno nevidieť ich architektonický a umelecký prínos.“ Lukáčová, „Kompozičné princípy ranobarokovej architektúry na Slovensku“, 36.

⁶⁵ Hans Sedlmayr, „Die Schauseite der Karlskirche in Wien“, wiederabgedruckt in: Hans Sedlmayr, *Kunst und Wahrheit*, Mittenwald 1978, 133-163, hier vor allem 147 (erstmal erschienen in: *Kunstgeschichtliche Studien für Hans Kauffmann*, hg. v. Wolfgang Braunfels, Berlin 1956, 262-271).

⁶⁶ Sedlmayr, „Die Schauseite der Karlskirche in Wien“, 151.

⁶⁷ Vgl. z.B.: Karel Kaplan und Dušan Tomášek, *O cenzuře v Československu v letech 1945-1956 [Über die Zensur in der Tschechoslowakei in den Jahren 1945-1956]*, Prag 1994.

⁶⁸ In der Literatur wird vor allem der erhaltene Altar der Kapelle erwähnt: Rastislav Petrovič und František Šmigrovský, „Reštaurovanie barokového oltára Sedembolestnej Panny Márie zo zbúranej kaplnky v Galante [Restaurierung des barocken Altars aus der abgerissenen Schmerzensmutter-Kapelle in Galanta]“, in: *Zborník prednášok IX. medzinárodného seminára o reštaurovaní*, hg. v. Mária Mollerová, Bratislava 2010, 35-45.

Auftraggeber der Jesuiten- bzw. Universitätskirche in Trnava entstammte, der Palatin des Königreichs Ungarn Graf Nikolaus Esterházy – so die Inschrift an der Fassade der Kirche⁶⁹ –, zumindest symbolisch vernichtet.

Gastherausgeberinnen des Special Issues

Michaela Marek (†) und Eva Pluhařová-Grigiené (Hg.), Prekäre Vergangenheit? Barockforschung im östlichen Mitteleuropa unter den Bedingungen des Sozialismus, in: RIHA Journal 0211-0217.

Über den Autor

Ivan Gerát (1964) studierte Kunstgeschichte, Ästhetik, Philosophie und Slawistik in Bratislava und Freiburg im Breisgau; an der dortigen Albert-Ludwigs-Universität wurde er 1994 promoviert. Seit 2005 ist er Direktor des Kunsthistorischen Institutes der Slowakischen Akademie der Wissenschaften in Bratislava. Daneben lehrt er als außerordentlicher Professor an der Universität Trnava. Zu seinen Publikationen zählen *Legendary Scenes: An Essay on Medieval Pictorial Hagiography* (2013); *Mittelalterliche Bildthemen in der Slowakei* (2001, in slowakischer Sprache); *Mittelalterliche Bildlegenden der heiligen Elisabeth* (2009, in slowakischer Sprache) sowie *Heilige Krieger im Mittelalter* (2011, in slowakischer Sprache). Seine aktuellen Forschungen widmen sich den kulturgeschichtlichen Kontexten von Bildern im Späten Mittelalter sowie der Geschichte und philosophischen Problemen der Bildinterpretation.

E-Mail: ivan.gerat[at]savba.sk

Gutachter

Peter Haslinger, Werner Telesko

Lizenz

The text of this article is provided under the terms of the [Creative Commons License CC-BY-NC-ND 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)



⁶⁹ *COMES NICOLAVS EZTERHAZI R.[EGNI] H.[UNGARIAE] PAL.[ATINUS].*