

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

Wojciech BAŁUS

### I.

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

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

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

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

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



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

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

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



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

## II.

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

<sup>7</sup> Ibidem, S. 210.

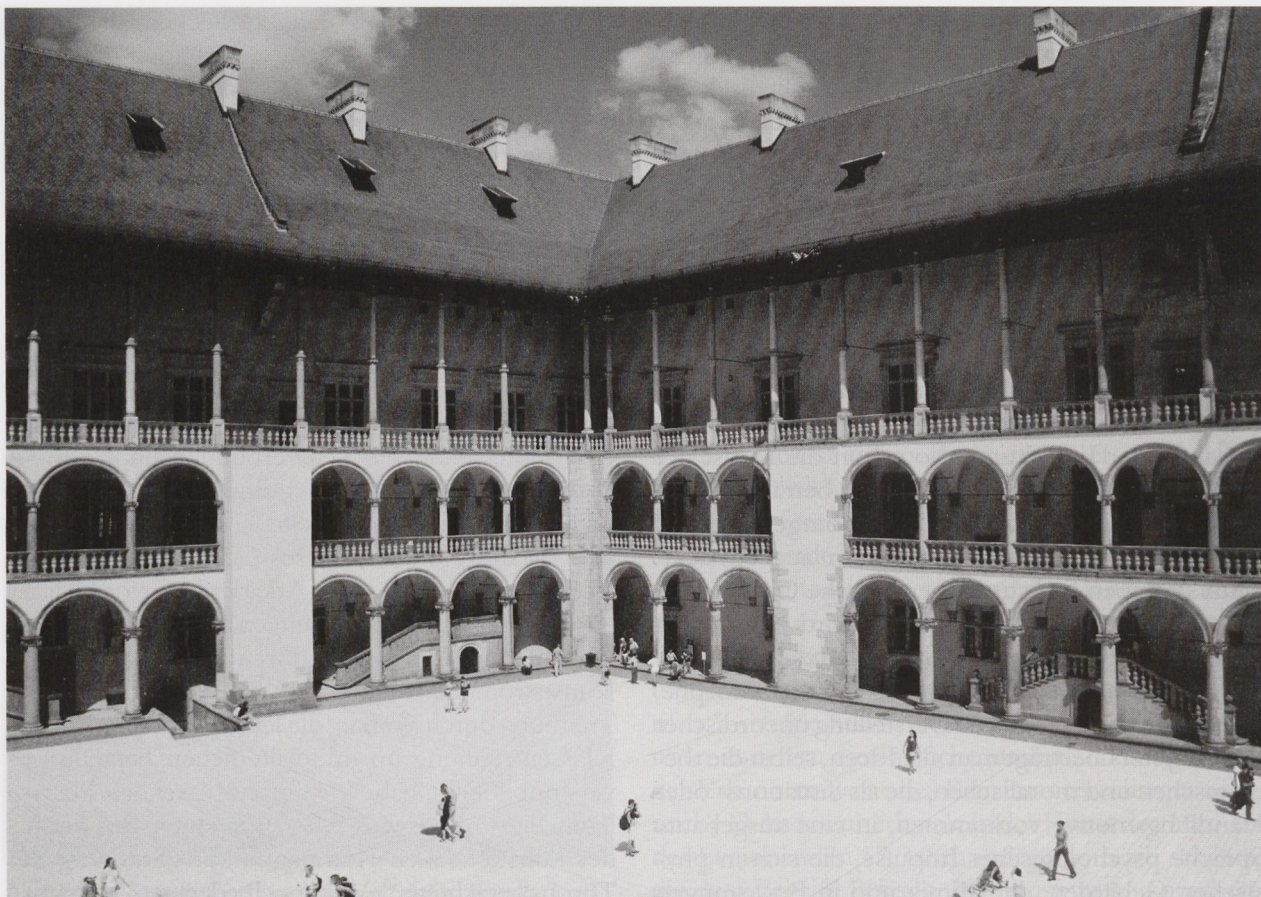
<sup>8</sup> KĘPIŃSKI, Z.: O początkach sztuki Odrodzenia [Über die Herkunft der Renaissancekunst]. In: *Materiały do Studiów i Dyskusji z Zakresu Teorii i Historii Sztuki, Krytyki Artystycznej oraz Metodologii Badań nad Sztuką*, 13, 1953, S. 214-248, hier S. 244.

<sup>9</sup> PIWOCKI, K.: Zagadnienie realizmu i rodzimości w sztuce

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

<sup>10</sup> KĘPIŃSKI – CHMARZYŃSKI 1953, (wie Anm. 4), S. 17.

<sup>11</sup> Ibidem, S. 20.



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

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

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

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

<sup>12</sup> Ibidem, S. 21.

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



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

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

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

### III.

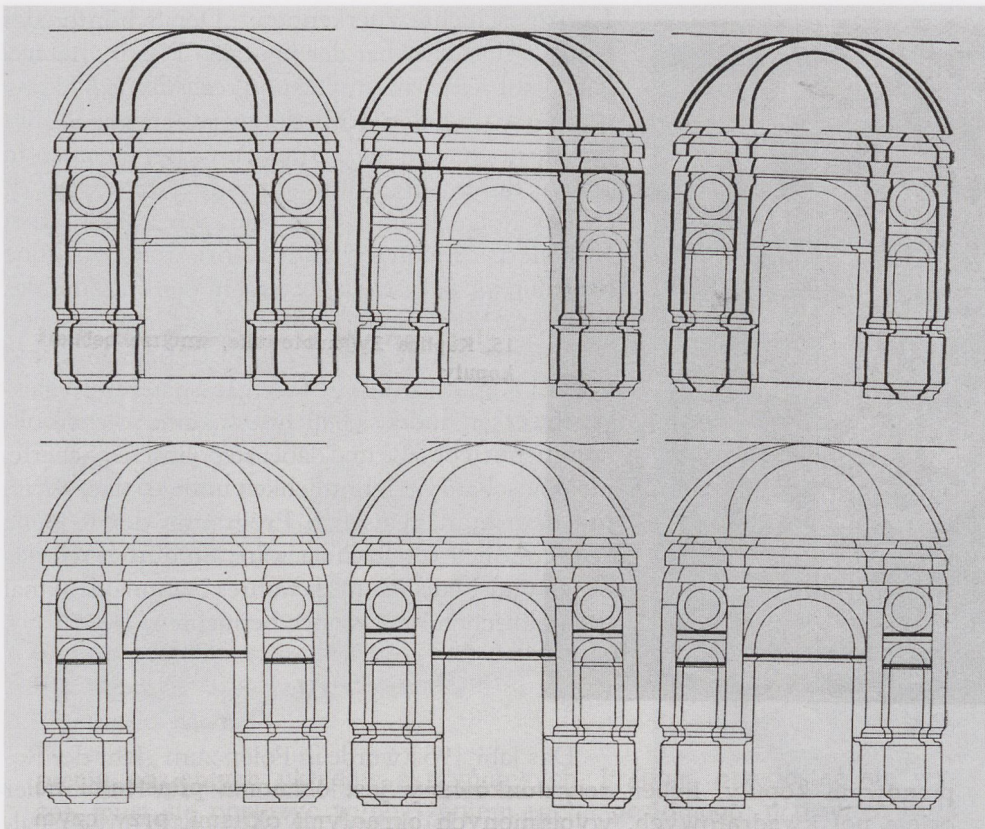
Das Jahr 1953 wurde in Polen zum „Jahr der Renaissance“ erklärt. Sein Höhepunkt war eine von der Polnischen Akademie der Wissenschaften veranstaltete, interdisziplinäre Konferenz.<sup>16</sup> Während in der Hauptstadt über ideologische Aspekte der Renaissanceforschung in Polen debattiert wurde, arbeitete in Krakau ein junger Gelehrter, Lech Kalinowski, seit einem Jahr an einer monumentalen Abhandlung über die Sigismundkapelle. Er vollendete sie zwei Jahre später, stellte sie 1956 nunmehr unter der sich veränderten Situation des politischen Tauwetters als Referat vor und veröffentlichte sie 1960.<sup>17</sup> Die Abhandlung widersetzte sich der offiziellen Sicht der polnischen Renaissance und den bis dahin verwendeten Methoden zu deren Erforschung. Dies war schon im Titel erkennbar: *Künstlerische und ideelle Inhalte der*

<sup>14</sup> KĘPIŃSKI – CHMARZYŃSKI 1953, (wie Anm. 4), S. 20 f.

<sup>15</sup> Ibidem, S. 21.

<sup>16</sup> Siehe hierzu den Beitrag von Maciej GÓRNY in diesem Heft.

<sup>17</sup> KALINOWSKI, L.: Treści artystyczne i ideowe Kaplicy Zyguntowskiej [Künstlerische und ideelle Inhalte der Sigismundkapelle]. In: KALINOWSKI, L.: *Speculum artis. Treści dzieła sztuki średniowiecza i renesansu* [Speculum artis. Die Inhalte von Kunstwerken des Mittelalters und der Renaissance]. Warszawa 1989 (Erstausgabe 1960), S. 414–538, hier S. 418. Die Abhandlung muss in ihrer grundsätzlichen Gestalt schon 1954 abgeschlossen gewesen sein, denn in diesem Jahr hat man ihm u. a. auf deren Grundlage den Grad des Kandidaten der Wissenschaften verliehen, siehe: GADOMSKI, J.: Lech Kalinowski 1920–2004. In: *Folia Historiae Artium*, 10, 2005, S. 7–26, hier S. 10.



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

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

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

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

<sup>18</sup> PIWOCKI 1953, (wie Anm. 9), S. 227 f.

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

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



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

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

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

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

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

<sup>21</sup> KALINOWSKI 1989, (wie Anm. 17), S. 518.

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

<sup>23</sup> KALINOWSKI 1989, (wie Anm. 17), S. 510 f.

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

#### IV.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

<sup>28</sup> KALINOWSKI 1997, (wie Anm. 24), S. 116.

<sup>29</sup> LABUDA, A. S.: Zdzisław Kępiński w badaniach nad sztuką

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

<sup>30</sup> Zur „Erbetheorie“ siehe RÖHRL 2014, (wie Anm. 5), S. 97.

<sup>31</sup> BAKOŠ, J.: *Intelektuál a Pamiatka* [Der Intellektuelle und das Denkmal]. Bratislava 2004, S. 216-218.

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

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

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

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

<sup>32</sup> KĘPIŃSKI 1953, (wie Anm. 8), S. 240.

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

<sup>34</sup> DVOŘÁK, M.: Katakombenmalereien. Die Anfänge der christlichen Kunst. In: DVOŘÁK, M.: *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte. Studien zur abendländischen Kunstentwicklung*. München <sup>2</sup>1928, S. 3–40, hier S. 31.

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

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

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

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

## V.

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

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

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

<sup>38</sup> Ibidem, S. 8.

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

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

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

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

### Resumé

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

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

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

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

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

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

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

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