

LINIEN UND UMWEGE

BYZANZ, NATION UND DER KANON DER KUNSTGESCHICHTE
IM DEUTSCHSPRACHIGEN RAUM

Armin F. Bergmeier

21: INQUIRIES INTO ART, HISTORY, AND THE VISUAL
#2-2021, pp. 73-95

<https://doi.org/10.11588/xxi.2021.2.82007>

ABSTRACT: LINES AND DETOURS. BYZANTIUM,
NATION, AND THE CANON OF ART HISTORY IN THE
GERMAN-SPEAKING WORLD

The article explores the marginalization of Byzantium within the canon of art history, focusing on the German-speaking tradition. This peripheral role is particularly striking because art history's attempts to integrate the Roman East into the canon (the "Byzantine question") can be traced back to the beginnings of art history as an academic discipline. From very early on, art historians and archaeologists have been interested in global art histories beyond the confines of the West, a disposition that has increased exponentially in recent decades. By investigating the historiography of Byzantine art history, the ideology of nationalism, and modern concepts of time and history, this article demonstrates that both the canon and the nation-state were born of concepts of the linear, teleological flow of time during the Enlightenment. The article argues that the "Byzantine question", the integration of the Eastern Roman Empire into the canon, had always been doomed to fail. The reason for this is the linear, teleological structure both of modern temporality and of the canon – one that does not allow detours, only branches. Byzantium, with its close connections to the Western traditions, has long troubled this narrative and therefore serves as a lens through which to address questions of decentering and the position of other non-Western cultures in relation to the Western canon.

KEYWORDS

Zeit; Nationalismus; Global Studies; Geschichtsphilosophie; Kanon; Museen; Fachgeschichte.

Seit vielen Jahren schon beschäftigen sich die Geisteswissenschaften unter dem Oberbegriff der Transkulturalität mit dem Zusammenwirken und den Verflechtungen zwischen den Kulturen Europas, denen des Mittelmeerraums und jenseits davon.¹ Byzanz, das Ost-römische Reich, erscheint hierfür als tausendjährige, transnationale, multiethnische Brücke zwischen den Kulturen des Westens und des Ostens prädestiniert. Jedoch hat die byzantinische Kunstgeschichte und Archäologie vom *transcultural turn* bisher erstaunlich wenig profitieren können. Byzanz ist nach wie vor kein Bestandteil des kunsthistorischen Kanons – der linearen Kette als wichtig erachteter Artefakte von der Vergangenheit bis in die Gegenwart. Obwohl die oströmische Kunst ein integraler Bestandteil der mittelalterlichen europäischen Kunstgeschichte war, wurde ihr lediglich eine periphere Rolle zugewiesen. Die Exklusion von Byzanz ist umso erstaunlicher, als es parallel zur Etablierung der Kunstgeschichte als akademische Disziplin durchaus den energischen Versuch gegeben hat, den Platz des Oströmischen Reichs innerhalb des kunsthistorischen Kanons zu bestimmen. Dieser Versuch, der etwa einhundert Jahre währte und der seit Mitte des 20. Jahrhunderts vorerst als gescheitert gelten muss, ist als „Byzantinische Frage“ in die Fachgeschichte eingegangen.

Byzanz, wie der griechischsprachige Osten des Römischen Reichs seit dem 19. Jahrhundert vermehrt genannt wird,² spielte über einen Zeitraum von tausend Jahren eine politische und kulturelle Schlüsselrolle für die Länder Westeuropas. Konstantinopel war die größte Stadt des Mittelalters, Hauptstadt des Römischen Reichs, wichtigste Mittlerin zwischen Ost und West und Taktgeberin für die Kunstproduktion des gesamten europäischen Mittelalters. In diesem Staatsgebilde fand das Römische Reich des Altertums eine bruchlose Kontinuität bis in die frühe Neuzeit hinein, denn das „byzantinische“ Reich ist nach allen bekannten historischen Fakten identisch mit dem Römischen Reich – auch wenn Karl der Große die Thronbesteigung einer Frau, Kaiserin Eirene, zum Anlass nahm, sich selbst ebenfalls zu einem römischen Kaiser krönen zu lassen. Selbst nach der Etablierung des Heiligen Römischen Reichs im Westen blieb im historischen Bewusstsein der Menschen die Tatsache verankert, dass der Kaiser in Konstantinopel in einer bruchlosen Kontinuität mit Kaiser Augustus stand. Noch 1493 schrieb der venezianische Chronist Marin Sanudo, die Bauten Venedigs seien denen Roms ebenbürtig.

1

Dieser Beitrag ist aus dem Workshop „De-marginalizing Byzantium“ am 7./8.12.2019 am Deutschen Studienzentrum in Venedig hervorgegangen. Für ihre Unterstützung dabei danke ich Marita Liebermann. Außerdem danke ich Heidrun Stein-Kecks für die Möglichkeit, die Thesen im Rahmen der Tagungssektion „*Maniera bizantina* – Verdikt und Vorbild“ des Italienforums in Erlangen am 22.2.2021 vorzustellen.

2

Zwar gehen die Begriffe „Byzanz“ und „Byzantinisches Reich“ auf das 16. Jahrhundert zurück, doch erst seit der Mitte des 19. Jahrhunderts wurden sie in großem Umfang gebraucht: Jean-Michel Spieser, *Art Byzantin et influence. Pour l'histoire d'une construction*, in: Michel Balard, Élisabeth Malamut und Jean-Michel Spieser (Hg.), *Byzance et le Monde extérieur, Contacts, relations, échanges*, Paris 2005, 271–288, bes. 276; Anthony Kaldellis, *Romanland. Ethnicity and Empire in Byzantium*, Cambridge 2019, 15 und passim.

Aus dem Kontext geht hervor, dass er mit Rom Konstantinopel, das Neue Rom, meinte.³

Im Folgenden soll untersucht werden, warum Byzanz trotz seiner herausragenden Bedeutung für die Geschichte der europäischen Kunst, für transkulturelle Prozesse im Mittelalter und für die historischen Verflechtungen, die bis in die Gegenwart nachwirken, eine vergleichsweise untergeordnete Rolle innerhalb des Kanons spielt. Der Artikel wird zeigen, dass dieser Umstand der teleologischen Erzählung von Geschichte und der Linearität des kunsthistorischen Kanons geschuldet ist. Die „Byzantinische Frage“ ist dabei gleichzeitig Symptom und Beleg dafür, dass der Versuch der Integration von Byzanz in den Kanon von vornherein zum Scheitern verurteilt war. Um dies nachzuweisen, geht der Artikel nicht auf einzelne byzantinische Bilder, Bauten oder Objekte und deren ästhetische Wirkmacht ein. Denn natürlich sind die byzantinische Kultur und ihre eindrucksvolle Kunstproduktion auch im Westen zu vielen Zeiten hochgeschätzt worden; dies hat jedoch nicht zu einer dauerhaften und systematischen Inklusion in den Kanon geführt. Ebenso wenig soll negiert werden, dass es seit dem 19. Jahrhundert in vielen Sprachen wichtige und vielfältige Forschung zu Byzanz gegeben hat. Doch gerade der Fülle an Forschung steht die Ausprägung des Kanons entgegen, der weitgehend ohne Byzanz auskommt. Dies spiegelt sich nicht zuletzt in der Besetzung von Lehrstühlen. Der Fokus des Artikels liegt auf dem deutschen Sprachraum, in dem man früh begonnen hatte, sich wissenschaftlich mit dem Osten auseinanderzusetzen. Die Ausführungen können aber teilweise auch auf andere westeuropäische Länder und die USA übertragen werden, in denen die Herausbildung des kunsthistorischen Kanons ähnlichen Prinzipien folgte.

In den USA hat schon seit Langem ein Umdenken eingesetzt. Doch die Kritik, die Robert Nelson 1996 und 1997 in zwei wegweisenden Artikeln zur Rolle von Byzanz in kunsthistorischen Handbüchern äußerte, ist in Teilen noch immer aktuell: Darin hat er die Exklusion von Byzanz aus dem Kanon beschrieben und dahingehend untersucht, wie diese sich in kunsthistorischen Handbüchern und im Katalogisierungssystem der Library of Congress manifestiert. Deren Struktur führt Nelson auf die Tradition deutscher Handbücher des 19. Jahrhunderts zurück. Wann immer Byzanz und das östliche Mittelmeer in Handbüchern Platz finden, dann stets in anachronistischer Weise, eingezwängt zwischen Antike und dem Beginn des Frühmittelalters, nicht aber synchron mit dem westlichen Mittelalter und der frühen Neuzeit.⁴ Dieses Schicksal teilt es mit der Islamischen und anderen Kunstgeschichten, die alle zu unterschiedlichen Zeitpunkten in

3

Marin Sanudo, *Laus urbis Venetae*. Eine englische Übersetzung findet sich in David S. Chambers, Brian S. Pullan und Jennifer Fletcher (Hg.), *Venice. A Documentary History, 1450–1630*, Oxford 1992, 16f.

4

Robert S. Nelson, Living on the Byzantine Borders of Western Art, in: *Gesta* 35, 1996, 3–11; ders., The Map of Art History, in: *Art Bulletin* 79, 1997, 28–40. Siehe auch Hannah Baader und Gerhard Wolf, Kunstgeschichte, in: Mihran Dabag, Nikolas Jaspert, Achim Lichtenberger und Dieter Haller (Hg.), *Handbuch der Meditterranistik. Systematische Mittelmeerforschung und disziplinäre Zugänge*, Paderborn 2019, 253–290, bes. 254–258.

der Neuzeit enden und dort abbrechen; lediglich die westliche Kunst setzt sich in verschiedenen „Ismen“ bis in die Gegenwart fort.⁵

Zwar sind in den USA in den vergangenen zweieinhalb Jahrzehnten viele neue Lehrstühle für Byzanz und für außereuropäische und präkolumbianische Kunst entstanden. Doch die von Nelson beschriebene Grundstruktur des Kanons ist in seinem Kern unverändert. Die sechste Auflage von Marilyn Stokstads Überblickswerk zur Geschichte der Kunst ist zwar gegenüber der ersten Auflage um viele Kulturen außerhalb des westlichen Kanons erweitert worden, doch diese bilden zumeist parallel verlaufende Sub-Kanons.⁶ Béatrice Joyeux-Prunel hat daher auf den Widerspruch hingewiesen, dass innerhalb der Kunstgeschichte zwar schon im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert ein großes Augenmerk auf außereuropäische Kulturen gelegt worden sei; dem stehe jedoch der Mangel globaler Anteile am kunsthistorischen Kanon gegenüber.⁷ Unter dem Begriff der Weltkunstgeschichte hatte es besonders im deutschsprachigen Raum ein überaus großes Interesse an außereuropäischen Kulturen und an antiken Kulturen jenseits der griechisch-römischen Tradition gegeben.⁸ Auch in den USA gab es seit den 1930er Jahren verstärkte Tendenzen, präkolumbianische, afrikanische und andere Kunst einzubeziehen. Präkolumbianische und lateinamerikanische Kunst werden seit 1938 in Yale gelehrt. Zur gleichen Zeit begann man auch, islamische Kunstgeschichte zu unterrichten.⁹ Daher fragt Joyeux-Prunel, warum diese transkulturellen, globalen Bestrebungen nicht dazu geführt haben, dass auch außereuropäische Artefakte zu integralen Bestandteilen des Kanons wurden. Sie erklärt dies einerseits damit, dass viele der frühen Kunsthistoriker rassistische und nationalistische Tendenzen aufwiesen und andererseits mit der sich seit den 1980er Jahren durchsetzenden Erkenntnis, dass Nation ein imaginäres Konstrukt sei.¹⁰ Dies sind sicherlich wichtige Aspekte. Ich verfolge hier allerdings die These, dass es umgekehrt bestimmte historistische Denkmuster und Vorstellungen von linearer Zeit waren, die in der Aufklärung dazu führten, dass sich das Erzählen von Geschichte als kausale Kette von Ereignissen durchsetzte. Diese geradlinige Erzählung duldet keine Umwege und liefert bis heute die Grundstruktur für den Kanon. Im Folgenden wird daher die Randstellung von Byzanz als Fallbeispiel genommen um zu zeigen, dass der Kanon – das normative Narrativ

5

Nelson, *The Map of Art History*, Abb. 4 und 5.

6

Marilyn Stokstad, *Art History*, Upper Saddle River, NJ 2018.

7

Béatrice Joyeux-Prunel, *Art History and the Global. Deconstructing the Latest Canonical Narrative*, in: *Journal of Global History* 14, 2019, 413–435.

8

Ebd., 417f. und passim.

9

Ebd. 423f.

10

Ebd. 420f. Auch Nelson deutete die Marginalisierung von Byzanz in Handbüchern und Bibliotheksklassifizierungen als Resultat aus dem Nationalismus (Nelson, *The Map of Art History*, 32).

von Objekten und Debatten – das Resultat der modernen Vorstellung einer linear, teleologisch voranschreitenden Zeit ist. Denn dieses Zeitkonzept ist nicht das Ergebnis des Nationalismus, sondern vielmehr dessen Vorbedingung.

I. Byzanz und der Westen bis zur Aufklärung

Am Beginn kunsthistorischen Schreibens steht Giorgio Vasari, der schon im 16. Jahrhundert die Kunst des griechischsprachigen Ostens als eine der westlichen Kunst unterlegene darstellte.¹¹ Er behauptete, dass Byzanz einerseits die antike Kunstfertigkeit über das Mittelalter hinweg rettete, andererseits aber nur plumpe und schlechte Kunst hervorbrachte. In Anlehnung an das Vasari'sche Geschmacksurteil schätzten die meisten Autoren Byzanz gering und stellten das Reich und seine Kultur als schwächelnd, effeminiert und dekadent dar.¹² Das von Vasari erdachte Narrativ vermarktete vor allem die toskanischen Künstler als direkte Erben der Antike. Dies funktionierte nur, indem dem Oströmischen Reich, das tausend Jahre lang das antike Erbe gehütet hatte, genau dieses Erbe abgesprochen wurde. Zu diesem Zweck verfolgte Vasari einen widersprüchlichen Ansatz: Einerseits behauptete er, dass die italienische Kunstproduktion durch aus dem griechischsprachigen Osten herbeigeholte Künstler gelehrt und am Leben erhalten wurde.¹³ Andererseits verunglimpfte er die östliche Kunst als schlecht und plump und vertrat die Meinung, dass die Innovationskraft der toskanischen Kunst internalistisch aus sich selbst heraus entstanden sei.¹⁴ Dass dieses von Vasari konstruierte Narrativ in seiner Absolutheit den frühneuzeitlichen Konventionen widersprach, belegen beispielsweise zeitgenössische Künstler-

11

Siehe hierzu Ernst Kitzinger, *The Byzantine Contribution to Western Art of the Twelfth and Thirteenth Centuries*, in: *Dumbarton Oaks Papers* 20, 1966, 27–47, hier 27–29. Vor Vasari hatte bereits Lorenzo Ghiberti in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts einen ähnlichen Ansatz verfolgt, siehe bspw. Lorenzo Ghiberti, *Commentario II*, in: Julius von Schlosser (Hg.), *Lorenzo Ghibertis Denkwürdigkeiten (I Commentarii)*, Berlin 1912, 35.

12

Holger A. Klein, *Byzanz, der Westen und das ‚wahre‘ Kreuz. Die Geschichte einer Reliquie und ihrer künstlerischen Fassung in Byzanz und im Abendland*, Wiesbaden 2004, 1–14.

13

Siehe bspw. Giorgio Vasari, *La vita di Cimabue*, in: ders., *Das Leben des Cimabue, des Giotto und des Pietro Cavallini*, hg. von Alessandro Nova, Berlin 2015, 19–37, bes. 19.

14

In der Vorrede zum zweiten Teil der *Viten* spricht Vasari bspw. vom „plumpen griechischen Stil [...], der in seiner Rohheit mehr von den Spuren des Steinbruchs als vom Talent der Künstler geprägt war“ (zitiert nach Giorgio Vasari, *Kunsttheorie und Kunstgeschichte. Eine Einführung in die Lebensbeschreibungen berühmter Künstler anhand der Proemien*, hg. von Sabine Feser and Matteo Burioni, Berlin 2004). Die irrige Annahme, Byzanz habe es an Innovationskraft gefehlt, hat Ernst Kitzinger bereits 1966 widerlegt (*The Byzantine Contribution to Western Art of the Twelfth and Thirteenth Centuries*, 27–29). Zur „maniera greca“ siehe auch Patricia Lee Rubin, *Giorgio Vasari. Art and History*, New Haven 1995, 249–250 und 287–320; Ennio Concina, *Giorgio Vasari, Francesco Sansovino e la maniera greca*, in: ders., Giordana Trovabene und Michela Agazzi (Hg.), *Hadriatica. Attorno a Venezia e al Medioevo tra arti, storia e storiografia*, Padua 2002, 89–96; Gabriele Blickendorf, ‚Maniera greca‘. Wahrnehmung und Verdrängung der byzantinischen Kunst in der italienischen Kunstliteratur seit Vasari, in: Semra Ögel und Gregor Wedekind (Hg.), *Okzident und Orient*, Istanbul 2002, 113–125; Grazyna Jurkowlanec, *West and East Perspectives on the ‚Greek Manner‘ in the Early Modern Period*, in: *Ikonotheka* 22, 2009, 71–91.

verträge, die eine Wertschätzung für die östliche Manier bis weit ins 15. Jahrhundert hinein erkennen lassen.¹⁵

Vasari konnte für seine Ablehnung der *maniera greca* auf eine lange Tradition der Polemik gegen das östliche Römische Reich zurückgreifen. Die Beziehung zwischen dem „Heiligen Römischen Reich“ im Westen und dem Römischen Reich im Osten war schon seit den Zeiten Karls des Großen angespannt. Der Westen sprach gern von einem Reich der Griechen, um deren Verbindung mit dem römischen Kaisertum zu kappen.¹⁶ Viele Quellen zeugen von der Praxis, die Genealogie der antiken römischen Kaiser nicht zu den oströmischen Kaisern fortzusetzen, sondern den Weg über die westlichen Kaiser und Könige zu beschreiten. Deutsche Kaiserchroniken des Mittelalters berufen sich oftmals auf eine Tradition, die von der Gründung Roms bis zu den deutschen Kaisern des 12. Jahrhunderts verlief.¹⁷ Constantin Fasolt untersuchte die im 16. Jahrhundert geführte Debatte über die Ursprünge der deutschen Kaiser und der Päpste, die man genealogisch auf das Imperium Romanum zurückzuführen bestrebt war.¹⁸

Doch diese genealogische Sichtweise verdrängte die Kenntnis der oströmischen Geschichte und ihr Identifikationspotential nie völlig.¹⁹ Viele Beispiele zeugen davon, dass die westliche Genealogie nicht die einzige Möglichkeit darstellte, Geschichte zu konstruieren. Venezianische Quellen wie das *Chronicon Altinate* enthalten im 12. und 13. Jahrhundert erstellte Kaiserlisten, die die Kontinuität der römischen Kaiser von Julius Caesar bis zu Alexios Komnenos abbilden.²⁰ Vereinzelt zeigen, dass auch nach 1453 das Oströmische Reich ein Bezugspunkt für den Westen blieb. Der französische König Charles VIII. (1483–1498) hatte 1494 von Andreas Palaiologos,

15

Aus dem Vertrag mit Leonardo da Vinci für den Marienaltar in San Francesco in Mailand geht dies bspw. hervor: „Ebenso in allen jenen Teilen, wo unsere Jungfrau erscheint, sei sie geschmückt wie auf der Mitteltafel, und die anderen Figuren in griechischer Art, geschmückt mit verschiedenen Farben, nach griechischer oder moderner Art.“ („Item in tutto li altri capitoli dove sia la nostra dona sia ornata come quella de mezo, et li altre figure grege hornati de diversi colori ala fogia greca o moderna.“) Siehe Frank Zöllner, *Leonardo da Vinci 1452–1519. Complete Paintings and Drawings*, Köln *2019, 85–86, 253.

16

Siehe bspw. Einhard, *Einhardi vita Karoli Magni*, MGH 25, Hannover *1911, 18 und 24. Liudprand von Cremona schrieb über die *Romaioi*: „Dormiebat, ut puto, tunc potestas tua, immo decessorum tuorum, qui nomine solo, non autem re ipsa imperatores Romanorum.“ (Liudprand von Cremona, Legatio, in: Josef Becker (Hg.), *Die Werke Liudprands von Cremona (Liudprandi opera)*, MGH 41, Hannover *1915, 178.)

17

Siehe bspw. Hans-Werner Goetz, Der Umgang mit der Geschichte in der lateinischen Weltchronistik des hohen Mittelalters, in: Martin Wallraff (Hg.), *Julius Africanus und die christliche Weltchronik*, Berlin 2006, 179–205, bes. 187; Claudia Wittig, Political Didacticism in the Twelfth Century. The Middle-High German Kaiserchronik, in: Michele Campopiano und Henry Bainton (Hg.), *Universal Chronicles in the High Middle Ages. Writing History in the Middle Ages*, York 2017, 95–119.

18

Constantin Fasolt, *The Limits of History*, Chicago 2004, 92–154.

19

Spieser, Art Byzantin et influence, 274.

20

Diese Liste im *Chronicon Altinate* führt die frühen römischen Kaiser kursorisch auf. Ab der Herrschaft Konstantins werden die Einträge umfangreicher (Roberto Cessi, *Origine civitatum Italiae seu Venetiarum (Chronicon Altinate et Chronicon Gradense)*, volume unico, Roma 1933, 102–114).

dem Neffen des letzten römischen Kaisers, den kaiserlichen Titel und den Anspruch auf den Thron erworben.²¹ Noch als der Habsburger Leopold I. 1705 starb, wurde seine Büste in eine Reihe mit derjenigen Karls des Großen und mit denen der byzantinischen Kaiser Konstantin I. und Theodosius I. gesetzt.²² In Preußen führte das Streben nach Legitimierung des jungen Königtums womöglich dazu, dass die preußischen Herrscher der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts nach Byzanz blickten.²³ Die veneto-byzantinischen Monumente im Schlosspark Glienicke und in der Friedenskirche in Potsdam zeugen bis heute davon.

Doch in der Zeit der Aufklärung nahm die Negativität und Schärfe des Urteils über Byzanz bei Autoren wie Montesquieu und Voltaire merklich zu. Voltaire schrieb über die römische Geschichte: „Davon gibt es noch eine lächerlichere, die byzantinische Geschichte. Diese unwürdige Sammlung enthält nichts anderes als wertloses Gerede und Wunder: Sie ist die Schande des menschlichen Geistes, wie das griechische Reich die Schande der Erde war.“²⁴ Ähnlich charakterisiert noch Hegel die Geschichte des Oströmischen Reichs in seinen Berliner Vorlesungen über die *Philosophie der Geschichte* in den 1820er Jahren als „ununterbrochene Linie von tausend Jahren Verbrechen, Schwächen, Schmach und Charakterlosigkeit“.²⁵ Séroux d’Agincourt betitelte sein Werk zur mittelalterlichen Kunst 1823 entsprechend als *Geschichte der Kunst „von ihrem Niedergang im vierten Jahrhundert bis zu ihrer Erneuerung im 16. Jahrhundert“*.²⁶

Parallel dazu entdeckten besonders deutschsprachige Intellektuelle im ausgehenden 18. und 19. Jahrhundert unter dem Eindruck der Schriften Johann Joachim Winckelmanns die griechische Antike als Wurzel der eigenen Kultur und Gesellschaft.²⁷ Wollte man also an diese verehrten Ursprünge ansetzen, mussten Hindernisse aus dem

21

Philip Mansel, *The French Renaissance in Search of the Ottoman Empire*, in: Gerald M. MacLean und William Dalrymple (Hg.), *Re-Orienting the Renaissance. Cultural Exchanges with the East*, Basingstoke 2005, 96–107, bes. 96.

22

Jean-Michel Spieser, *Das Byzanzbild in der Zeit der Aufklärung*, in: Benjamin Fourlas (Hg.), *Wege nach Byzanz*, Mainz 2011, 112–121, bes. 114. Siehe auch Spieser, *Art Byzantin et influence*, 275.

23

Christian Ottersbach, *Geheiligt Königtum. Neubyzantinismus als Mittel zur monarchischen Repräsentation im 19. Jh.*, in: Benjamin Fourlas (Hg.), *Wege nach Byzanz*, Mainz 2011, 122–135; Nicolas Bock, *Art and the Origins of Authority. Prussia, from Ravenna to Byzantium and the Romanesque*, in: Ivan Foletti, Manuela Gianandrea, Serena Romano und Elisabetta Scirocco (Hg.), *Re-Thinking, Re-Making, Re-Living Christian Origins*, Rom 2018, 191–208.

24

Zitiert nach Spieser, *Das Byzanzbild in der Zeit der Aufklärung*, 112.

25

Zitiert in Klein, *Byzanz, der Westen und das ‚wahre‘ Kreuz*, 5.

26

Séroux d’Agincourt, *Histoire de l’art par les monuments depuis sa décadence au IV^e siècle jusqu’à son renouvellement au XVI^e siècle*, Paris 1823. Siehe hierzu Daniela Mondini, *Séroux d’Agincourt e la storia dell’arte intorno al 1800*, Rom 2019.

27

Hierzu Suzanne L. Marchand, *German Orientalism in the Age of Empire. Religion, Race, and Scholarship*, Cambridge 2009.

Weg geräumt werden, die der Illusion einer direkten, linearen Genealogie im Wege standen. Anlässlich der Einweihung der Akropolis als archäologische Stätte am 28. August 1834 charakterisierte Leo von Klenze die Zeit zwischen der Antike und der damaligen Gegenwart als barbarisch; erst der neu eingesetzte König von Griechenland setzte angeblich die Zivilisation fort.²⁸

Einen Sonderweg beschritt das österreichisch-ungarische Habsburgerreich. Anstelle einer linearen Entwicklung aus einem einzigen Ursprung wählte man im Vielvölkerreich ein Narrativ, das sich aus mehreren Zentren speiste.²⁹ Anders als in Deutschland spielte der sich an der griechischen Klassik orientierende Philhellenismus in Österreich-Ungarn zwischen der Mitte des 18. und der Mitte des 19. Jahrhunderts eine geringe Rolle. Erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ist eine Hinwendung zur Antike zu bemerken. Aber selbst dann war diese Fokusverschiebung dadurch motiviert, im multiethnischen Römischen Reich eine Analogie zu dem zerfallenden modernen Vielvölkerstaat zu sehen.³⁰ Diese Entfernung vom klassischen Ideal zugunsten eines Bewusstseins der Vielfalt ermöglichte es nicht zuletzt Alois Riegl, die Spätantike als Forschungsfeld zu etablieren.³¹

II. Die „Byzantinische Frage“ nach der Aufklärung

Um die Mitte des 19. Jahrhunderts wurde die Kunst des Oströmischen Reichs in den ersten Handbüchern der Kunstgeschichte dennoch prominent diskutiert.³² Wissenschaftler wie Franz Kugler und Carl Schnaase besprachen die Kunst des östlichen Mittelmeers und ihre Auswirkungen auf den Westen erstmals in kunsthistorischen

28

James Cuno, *Who Owns Antiquity?*, Princeton 2011, xi.

29

Walter Pohl, National Origin Narratives in the Austro-Hungarian Monarchy, in: Joseph Patrick Geary und Gábor Klaniczay (Hg.), *Manufacturing Middle Ages. Entangled History of Medievalism in Nineteenth-century Europe*, Leiden 2013, 13–50, bes. 43 und 49.

30

Siehe hierzu Georg Vasold, Der Blick in den tragischen Spiegel. Zur Kunsthistorischen Erforschung der Spätantike in Wien um 1900, in: Ernő Marosi und Gábor Klaniczay (Hg.), *The Nineteenth-Century Process of „Musealization“ in Hungary and Europe*, Budapest 2006, 91–112, bes. 100–104.

31

Alois Riegl, *Die spätromische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich-Ungarn*, Wien 1901. Siehe auch Willibald Sauerländer, From Stilus to Style. Reflections on the Fate of a Notion, in: *Art History* 6, 1983, 253–270, hier 264; Jaś Elsner, The Birth of Late Antiquity. Riegl and Strzygowski in 1901, in: *Art History* 25, 2002, 358–379, hier 360.

32

Eine komplette Historiographie der byzantinischen Kunstgeschichte existiert nicht. Es liegen lediglich einige Spezialuntersuchungen vor. Charles Diehl, *Les Etudes byzantines en France*, in: *Byzantinische Zeitschrift* 9, 1900, 1–13; Robin Cormack und Elizabeth Jeffreys (Hg.), *Through the Looking Glass. Byzantium through British Eyes*, Aldershot 2000; Jean-Michel Spieser, En guise d'introduction. Byzance et l'Europe, in: ders. (Hg.), *Présence de Byzance*, Gollion 2007, 7–29; Ivan Foletti, *Da Bisanzio alla Santa Russia. Nikodim Kondakov (1844–1925) e la nascita della storia dell'arte in Russia*, Rom 2011; Giovanni Gasbarri, *Riscoprire Bisanzio. Lo studio dell'arte bizantina a Roma e in Italia tra Ottocento e Novecento*, Rom 2015; Stamatios T. Chondrogiannis (Hg.), *Byzantium in the World. Artistic, Cultural, and Ideological Legacy from the 19th to the 21st Century*, Thessaloniki 2017. Bislang existieren keine Untersuchungen, die einen Überblick über die museale Sammlungsgeschichte byzantinischer Objekte geben.

Lehrbüchern.³³ Das Anliegen dieser Überblickswerke war die Herausbildung eines kunsthistorischen Kanons, einer Entwicklung der Geschichte der Kunst. Die Position von Byzanz innerhalb dieses Gerüsts und das Verhältnis zum Westen wurden ausgehend von diesen ersten Studien über einen Zeitraum von mehr als hundert Jahren diskutiert. Die Debatte ist gemeinhin als „Byzantinische Frage“ bekannt.³⁴ Im Zuge der Gründung der ersten kunsthistorischen Institute in Bonn (1860), Straßburg (1871), Leipzig (1873), Wien (1874), Prag (1874) und Berlin (1875) wurde der Diskurs über Byzanz fundierter. Anton Springer, der erste Lehrstuhlinhaber in Leipzig (der auch in Prag, Bonn und Straßburg lehrte), präsentierte nun eine nuancierte Sicht auf Byzanz in seinem Aufsatz *Die byzantinische Kunst und ihr Einfluss im Abendlande*.³⁵ Er würdigte Byzanz' große künstlerische Leistungen, lehnte jedoch immer noch einen anhaltenden Einfluss des Ostens auf die westliche Kunstproduktion ab.

In den folgenden Jahrzehnten beschäftigten sich viele deutsche Wissenschaftler ausschließlich mit der Spätantike (Franz Xaver Kraus und andere), einem weniger verminten Feld, da für die Spätantike die Frage nach der Überlegenheit des Ostens gegenüber dem Westen nicht in der Weise bestand wie für das Mittelalter. Die künstlerische Produktion im Westen war bis zur Mitte des sechsten Jahrhunderts derjenigen im Osten noch annähernd vergleichbar. Forscher wie Nikodim Kondakov, Gabriel Millet und später Josef Strzygowski trieben derweil das Studium des östlichen Mittelmeers voran.³⁶ In der Folge ebte die Beschäftigung mit der mittelalterlichen Phase des Römischen Reichs in Europa ab.

Um die Mitte des 20. Jahrhunderts erlebte die Auseinandersetzung mit Byzanz eine weitere Blüte und verlagerte sich in den anglophonen Raum. Sie wurde hier vor allem durch aus Deutschland und Österreich geflohene Kunsthistoriker wie Richard Krautheimer, Ernst Kitzinger, Kurt Weitzmann, Hugo Buchthal, Otto Demus und andere angetrieben. Bereits in den 1940er Jahren stellte Wilhelm Koehler, der erste Studienleiter am neu gegründeten Forschungszentrum für Byzantinische Studien in Dumbarton Oaks (Washington DC), erneut die Frage nach dem Platz der byzantinischen Kunstgeschichte innerhalb des Fachs. Er betonte die Rolle der byzantinischen Kunst für die Bildung der „romanischen“ Bildsprache. Am Beispiel des

33

Franz Kugler, *Handbuch der Kunstgeschichte*, Stuttgart 1842; Carl Schnaase, *Geschichte der bildenden Künste im Mittelalter*, Bd. 1, 2. verb. Aufl., Düsseldorf 1869 [1844].

34

Zur „Byzantinischen Frage“ fehlt bis heute eine systematische, kritische Bestandsaufnahme. Kurze Überblicke finden sich bei Klein, *Byzanz, der Westen und das ‚wahre‘ Kreuz*, 1–14; und Gasbarri, *Riscoprire Bisanzio*, 79f.

35

Anton Springer, *Die byzantinische Kunst und ihr Einfluss im Abendlande*, in: ders., *Bilder aus der neueren Kunstgeschichte*, Bd. 1, Bonn 1886, 79–112.

36

Siehe hierzu Foletti, *Da Bisanzio alla Santa Russia*; Jean-Michel Spieser, *Die Rezeption von Strzygowski (und Riegl) bei den französischen Byzantinisten zwischen 1900 und 1940*, in: Falko Daim, Dominik Heher und Claudia Rapp (Hg.), *Menschen, Bilder, Sprache, Dinge. Wege der Kommunikation zwischen Byzanz und dem Westen*, Bd. 2, Mainz 2018, 383–424.

Freskenzyklus in Berzé-la-Ville schrieb Koehler: „Byzantine art of the eleventh century is the source from which the international style which so profoundly influenced European Romanesque painting was derived.“³⁷ Einer der Nachfolger Koehlers in Dumbarton Oaks, Ernst Kitzinger, setzte diese Untersuchung fort und konzentrierte sich auf das Überleben klassischer Traditionen in der byzantinischen Kunst in Süditalien und die Auswirkungen der byzantinischen auf die westliche Kunstproduktion. Wegweisend war hier insbesondere sein Artikel über den byzantinischen Beitrag zur westlichen Kunst des 12. und 13. Jahrhunderts.³⁸ In diesem Text argumentiert Kitzinger energisch gegen alte Vasari'sche Missverständnisse über die byzantinische Kunst, der es weder an Dynamik noch an Erfindungsreichtum mangle.

Einen Endpunkt der intensiven wissenschaftlichen Auseinandersetzung über die „Byzantinische Frage“ stellt in gewisser Weise Otto Demus' Buch *Byzantine Art and the West* dar.³⁹ Demus, der seine Karriere der Markusbasilika in Venedig widmete, einem Hauptmonument der Ost-West-Interaktion, sammelte in diesem Band zahlreiche Beispiele, die das lebhafteste Interesse des Westens an byzantinischen Stilen und Ikonographien belegen. Die Beziehung zwischen West und Ost charakterisierte Demus weniger als ein von passivem Einfluss geprägtes, sondern eher als ein Schüler-Lehrer-Verhältnis.⁴⁰

In den vergangenen 50 Jahren ist hingegen kaum noch versucht worden, das Verhältnis zwischen Byzanz und dem Westen als Ganzes in den Blick zu nehmen. Byzantinische Themen sind vor allem in unabhängigen Einzelstudien untersucht worden. Einen neuen Ansatz definierte Hans Belting *Bild und Kult*.⁴¹ Belting verzichtete darauf, quantifizierbaren Einfluss zu bestimmen und Entwicklungen zu verfolgen. Stattdessen versuchte er, den Status von Bildern in der jeweiligen Periode und in der jeweiligen Region zu untersuchen, aber dabei den größeren europäischen Kontext nicht aus den Augen zu verlieren. Holger Klein stellte in einer Publikation zu byzantinischen Kreuzreliquiaren die Tätigkeit westlicher Künstler als aktive und kreative Übernahme aus dem byzantinischen Formenkanon dar.⁴² Generell muss jedoch festgestellt werden, dass es der intensiven Beschäftigung mit der „Byzantinischen Frage“ über mehr als hundert Jahre nicht gelungen ist, der Kunst des östlichen Mittelmeers, obwohl

37

Wilhelm Koehler, *Byzantine Art in the West*, in: *Dumbarton Oaks Papers* 1, 1941, 63–87, Zitat 76.

38

Kitzinger, *The Byzantine Contribution to Western Art of the Twelfth and Thirteenth Centuries*.

39

Otto Demus, *Byzantine Art and the West*, London 1970.

40

Ebd., vii.

41

Hans Belting, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 1990.

42

Klein, *Byzanz, der Westen und das ‚wahre‘ Kreuz*, 14.

diese sogar Teil der westlichen Tradition ist, einen Platz innerhalb des Kanons zuzuweisen.

Die Situation in den Museen ist vergleichbar mit derjenigen der Wissenschaft. Museen oder spezielle Abteilungen für Byzanz existieren in Europa außerhalb Griechenlands und der Türkei kaum. Objekte aus dem Oströmischen Reich finden sich vereinzelt in Kirchenschätzen und Diözesanmuseen (beispielsweise in Limburg und Halberstadt), als Anhängsel archäologischer Sammlungen und Kunstkammer-Sammlungen (im Fall des Kunsthistorischen Museums Wien) oder verteilt über die verschiedenen Abteilungen größerer Museen (beispielsweise im Louvre). Sie teilen häufig das Schicksal außereuropäischer Objekte, deren Status als Kunstwerk innerhalb europäischer Kategorien unsicher ist.⁴³ Das Museum für Byzantinische Kunst in Berlin – das einzige allein auf Byzanz spezialisierte Museum westlich von Griechenland und östlich der USA – ist eine Anomalie unter den westlichen Museumsgründungen des 19. und 20. Jahrhunderts. Seine Existenz ist der Weitsichtigkeit Wilhelm von Bodes zu verdanken, der die Skulpturensammlung um Werke außerhalb des westeuropäischen Kanons erweitern wollte.⁴⁴ Es eröffnete jedoch erst 1904, mehr als ein halbes Jahrhundert nach dem Alten und dem Neuen Museum.

III. Nationalismus

Den beachtlichen Bemühungen um eine wissenschaftliche Würdigung der kulturellen Verflechtungen zwischen Ost und West über mehr als ein Jahrhundert hinweg steht die ausgebliebene Eingliederung von Byzanz in den Kanon gegenüber. Vielerorts sind Byzanz und der östliche Mittelmeerraum kaum mehr sichtbar in Forschung und Lehre. Das kann nicht nur mit dem Wegfall von Lehrstühlen für die Mittelalterkunstgeschichte erklärt werden. Daher wird hier die These diskutiert, dass diese in sich widersprüchliche Situation nahezu alternativlos aus der Konstruktion nationaler Geschichts- und Kunstgeschichtserzählungen im 19. Jahrhundert herrührt. Mehr als zweihundert Jahre nach Vasari, der die eigenen toskanischen Kulturleistungen als Innovationen *aus sich selbst heraus* erklärte, dominiert seit dem Aufkommen des Nationalismus eine ähnlich internalistische Auffassung von Kultur das westliche Fortschrittsdenken.

In *Imagined Communities* definiert Benedict Anderson den Nationalismus als horizontale Kameradschaft, die die Herrschaft über einen großen, jedoch schlussendlich begrenzten Personenkreis ausübt

⁴³

Wendy Shaw, *Museums and Narratives of Display from the Late Ottoman Empire to the Turkish Republic*, in: *Muqarnas* 24, 2007, 253–279, bes. 255.

⁴⁴

Außer von Theodor Wiegand bekam Bode hierfür vor allem Unterstützung durch Josef Strzygowski. Siehe hierzu Gabriele Mietke, *Josef Strzygowski und die Berliner Museen*, Wiesbaden 2012; Gabriele Mietke, *Theodor Wiegand und die byzantinische Kunst*, Wiesbaden 2014.

und die vor allem imaginiert ist.⁴⁵ Vermittelt durch die Herstellung von Uhren, die Entstehung von Schriftsprachen, der Druckerpresse und der Geschichtsdiziplin ersetzte der Nationalismus im Zuge der Aufklärung teilweise die integrative Rolle der Religion.⁴⁶ Patrick Geary hat darauf hingewiesen, dass der imaginäre Charakter dieser Ideologie nicht dazu verleiten sollte, den Nationalismus als zahnlos misszuverstehen.⁴⁷ Obwohl die Zugehörigkeit zu einer nationalen Gemeinschaft nach innen das Potential hat, Menschen zusammenzubringen, darf nicht außer Acht gelassen werden, dass der Nationalismus in der Menschheitsgeschichte so viele Leben gekostet hat wie sonst nur die Pest. Einer der ersten Kriege, der von der problematischen Annahme der Existenz einer in sich geschlossenen Nation ausgelöst wurde, war der Unabhängigkeitskrieg der Christen im Osmanischen Reich gegen die Muslime im Osmanischen Reich zu Beginn des 19. Jahrhunderts (1821–1829).⁴⁸ Das rassistische Attentat von Hanau am 19. Februar 2020 auf deutsche Menschen mit Migrationsgeschichte zeigt schmerzhaft, dass der Nationalismus auch im 21. Jahrhundert noch nicht überwunden ist.⁴⁹

Während Anderson den Nationalismus vor allem in seiner horizontalen Breitenwirkung untersuchte, haben andere nach ihm die Konstruktion von Geschichte, die vertikale Dimension des Nationalismus und dessen Geschichtlichkeit vermehrt in den Blick genommen. Dipesh Chakrabarty hat angemahnt, das eurozentristische Modell, das seine Ursprünge seit der Aufklärung in der griechischen Antike verortet, zu dezentrieren.⁵⁰ Maria Todorova zeichnete die Konstruktion des Mythos von „dem“ Balkan von der Aufklärung bis in die 1990er Jahre nach.⁵¹

45

Benedict Anderson, *Imagined Communities. Reflections on the Origins and Spread of Nationalism*, London 2016, 5–7.

46

Ebd., 194.

47

Patrick J. Geary, *The Myth of Nations. The Medieval Origins of Europe*, Princeton 2002, 17.

48

Zum Import westeuropäischer nationalistischer Ideologie und zur Entstehung des Mythos der Nation unter den Christen im Osmanischen Reich siehe bspw. Konstantina Zanou, *Transnational Patriotism in the Mediterranean, 1800–1850. Stammering the Nation*, Oxford 2018. Stamatopoulos hat darauf hingewiesen, dass sich die Aufstände auf der Peloponnes im Jahr 1808 gegen die korrupte osmanische Verwaltung unter den Söhnen Ali Paşas richteten. Anders als 1821 zielten diese nicht auf die Etablierung einer eigenen Nation. Als gemeinsame Flagge wurde eine mit Kreuz und Halbmond vorgeschlagen (Demetrios A. Stamatopoulos, *The Eastern Question or Balkan Nationalism(s). Balkan History Reconsidered*, Göttingen 2018, 13).

49

Die Namen der Opfer sind Mercedes Kierpacz, Sedat Gürbüç, Gökhan Gültekin, Kaloyan Velkov, Vili Viorel Păun, Fatih Saraçoğlu, Ferhat Unvar, Hamza Kurtović und Said Nesar Hashemi.

50

Dipesh Chakrabarty, *Provincializing Europe. Postcolonial Thought and Historical Difference*, Princeton 2000, 5 und passim.

51

Maria Todorova, *Imagining the Balkans*, Oxford 2009 (erw. Aufl.), passim, bes. 140–160.

Patrick Geary zeigte auf, wie die Philologie, Geschichtsforschung und die Archäologie seit der Aufklärung Nationen über Sprache, Territorium, Ethnie und Kulturstile konstruierten. Er diskutiert die Herausbildung der Geisteswissenschaften nach deutschem Vorbild als Modell, das das Denken in nationalstaatlichen Entwicklungen vorzeichnete. In Bezug auf die Herausbildung der Philologie, die ferne Kulturen und deren Sprache in eine Entwicklungslinie mit den modernen Sprachen Europas stellte, bemerkt Geary: „It made possible the creation of a national, ‚scientific‘ history that projected both national language and national ideology into a distant past.“⁵² Andere Wissenschaftszweige folgten und das deutsche Modell wurde rasch in andere Länder exportiert.⁵³ In Bezug auf Deutschland bestand eine Schwierigkeit darin, dass aus der multiethnischen, multisprachlichen und multikulturellen Vergangenheit des Heiligen Römischen Reichs eine ausschließlich deutsche Vergangenheit konstruiert werden musste. Zu diesem Zweck wurden beispielsweise Monumente identifiziert, die als Marker und Quelle der nationalen Identität dienten. Ein frühes dieser Projekte, so Geary, waren die *Monumenta Germaniae Historica*.⁵⁴ Auf diese Weise entstand ein Kanon, der als lineare, teleologische Kette das Wesen und den „Fortschritt“ der Nation abbilden sollte.

IV. Nationalismus und Zeit

Auf die Abhängigkeit der Museumsgründungen von der Ideologie des Nationalismus ist vielfach hingewiesen worden.⁵⁵ Die großen Museen Deutschlands und Frankreichs sind mit der erklärten Absicht entstanden, die Entwicklung nationaler Kunst und deren angebliche Überlegenheit gegenüber anderen Nationen erfahrbar zu machen.⁵⁶ Eines der ersten Museen, der Pariser Louvre, hatte zum Ziel, in diachroner Weise die Entwicklung der französischen Kunst in Abgrenzung zur italienischen Kunst bis in die Gegenwart nachzuzeichnen.⁵⁷ Dieser Ansatz war schon, bevor der Louvre 1793 eröffnete, im Musée de Luxembourg vorgeprägt. Die Werke wurden ihren

52

Geary, *The Myth of Nations*, 21–40, Zitat 32.

53

„The solution, obviously, was to imitate the German model, not only in creating university chairs of philology and history, of which some 250 were founded between 1876 and 1879, but also by absorbing the philological method of the German tradition.“ (Geary, *The Myth of Nations*, 30.)

54

Ebd., 26–29.

55

Bspw. Anderson, *Imagined Communities*, 178–185; Andrew McClellan, *Nationalism and the Origins of the Museum in France*, in: *Studies in the History of Art* 47, 1996, 28–39; Hans Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach zehn Jahren*, München 1995, 22 und 87.

56

Siehe hierzu bspw. Shaw, *Museums and Narratives of Display*, 254f.

57

McClellan, *Nationalism and the Origins*, 31–38.

geographischen, zeitlichen und gegenwärtigen Kontexten entzogen und wie an einem Faden in eine gesetzmäßig fortschreitende Kunstgeschichte eingeordnet.⁵⁸ Hans Belting formuliert:

Die Gründung des Museums wurde zu einem unwiderruflichen Einschnitt, an dem der Blick auf die Kunst zum Rückblick auf die Kunstgeschichte wurde. Aber wozu diente die Kunst, wenn sie im Museum alle Funktionen verlor? Die Antwort auf diese Frage lag in dem neuen Verständnis von Geschichte. [...] Die Kunst, in der die positive Bilanz aus der Geschichte vorlag, lieferte die Garantie für den Fortschritt im Leben der Menschen.⁵⁹

Dass einer solchen Konstruktion von Geschichte vieles zum Opfer fällt, veranschaulicht eine Episode aus der Zeit der Gründung des Pergamonmuseums in Berlin: Museumsspezialisten und Archäologen diskutierten den geeigneten Rahmen für das neu erworbene Markttor von Milet (2. Jh. n. Chr.). Sollte es in einem Raum mit dem Pergamonaltar (2. Jh. v. Chr.) gezeigt werden, da beide aus der Westtürkei stammen? Man entschied sich in Absprache mit dem Kaiser, die Objekte getrennt voneinander zu installieren, um den Verlauf der Kunstgeschichte und die Trennung von Epochen und geographischen Räumen nachvollziehbar zu machen. Der Archäologe Theodor Wiegand hielt in seinen Tagebüchern folgende Äußerung Kaiser Wilhelms II. fest: „Ja, aber wir bauen ja keine Schwimmanstalt, sondern ein Museum, und ich will nicht, dass Sie Sachen zusammenbringen, die mehrere hundert Jahre voneinander verschieden sind.“⁶⁰ Einige Jahre später bekräftigte Wiegand diese Position selbst und bestand auf der Trennung unterschiedlicher Zeithorizonte und geographischer Räume, um nicht die Reinheit der kanonischen Stile zu zerstören: „Jeder monumentale und historische Zusammenhang [sei sonst] getötet, die kunstgeschichtliche Abfolge der antiken Baukunst ruiniert.“⁶¹ Doch die Biographien der Objekte aus Pergamon und Milet hatten nicht nur antike Phasen, sondern auch byzantinische und osmanische Lebensabschnitte. Die archäologischen Spuren späterer Epochen, die durchaus Einfluss auf das Aussehen, die Erhaltung und

58

So formuliert es bspw. Franz Kugler, *Kleine Schriften und Studien zur Kunstgeschichte III*, Stuttgart 1854, 476–487.

59

Hans Belting, *Das unsichtbare Meisterwerk. Die modernen Mythen der Kunst*, München 1998, 72f.

60

Theodor Wiegands Tagebuch (17. Februar 1911), zitiert in: *Auf den Spuren der Antike. Theodor Wiegand, ein deutscher Archäologe* (Ausst.-Kat. Bendorf am Rhein, Städtisches Museum), hg. von Silke Wenk und Jochen Mücke, Bendorf a. R. 1985, 18. Zum Markttor siehe Martin Maischberger, *Zwischen Sachzwang und Utopie. Zur Technik von Architekturkonstruktionen im Museum. Das Markttor von Milet im Berliner Pergamonmuseum*, in: Astrid Dostert und Franziska Lang (Hg.), *Mittel und Wege. Bedeutung von Material und Technik in der Archäologie*, Mönchsee 2006, 275–296.

61

Theodor Wiegands Tagebuch (20. April 1926), zitiert in: Wenk und Mücke, *Auf den Spuren der Antike*, 28.

Bedeutung der Objekte hatten, wurden zerstört, um die Objekte auf einen Moment innerhalb der geradlinigen Geschichte der Kunst zu reduzieren. Im Gegenzug wurde beim Gang durchs Museum die Illusion der linear ablaufenden Zeit anhand stilistischer Veränderungen physisch erfahrbar.

In seinen Ausführungen zum Nationalismus deutet Anderson die Verbindung dieser Ideologie zu teleologischen Zeitkonzepten lediglich an einer Stelle an: „The medieval mind had no conception of history as an endless chain of cause and effect or of a radical separation between past and present.“⁶² Bereits 1966 hatte Siegfried Kracauer darauf hingewiesen, dass die Vorstellung linearer Zeit und Geschichte, die teleologisch von der Vergangenheit in die Gegenwart voranschreiten und sich mittels der Prognostik weiter in die Zukunft entwickeln, eine Konstruktion ist.⁶³ Er führte dieses Zeit- und Geschichtsverständnis des 18. und 19. Jahrhunderts auf den Aufstieg der Naturwissenschaften zurück.⁶⁴ Ähnlich hat Reinhart Koselleck in *Vergangene Zukunft* gezeigt, dass sich diese Vorstellung einer Kette von Ereignissen, die sich mittels Ursache und Wirkung kausal bedingen, im Zeitalter der Aufklärung vollends Bahn brach.⁶⁵ Zachary Sayre Schiffman hat die Ursache für dieses lineare und bis dahin nicht dagewesene Zeitverständnis in der Trennung zwischen Gegenwart und Vergangenheit gesehen.⁶⁶ Die Ursprünge dieser „Geburt der Vergangenheit“ verortet er in der frühen Neuzeit. Die sich durch die Separierung von der Gegenwart herausbildende Vorstellung einer vertikalen Vergangenheit, die in übereinander gestaffelten Schichten ausgegraben werden kann, wird oft auch als „geologische“ Zeit beschrieben.⁶⁷ Mit der Idee von Nationen teilt dieses moderne Zeitverständnis den fiktiven Charakter. Denn wie Constantin Fasolt es treffend beschrieb: „No one that I have heard of has ever found a line between the present and the past. And a moment’s reflection shows that none is likely to be found.“⁶⁸

62

Anderson, *Imagined Communities*, 23.

63

Siegfried Kracauer, *Time and History*, in: *History and Theory* 6, 1966, 65–78.

64

Ders., *Geschichte – Vor den letzten Dingen*, Bd. 4, Frankfurt a. M. 1971, 133.

65

Reinhart Koselleck, *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt a. M. 1979.

66

Zachary Sayre Schiffman, *The Birth of the Past*, Baltimore 2011, 255f.; François Hartog, *Regimes of Historicity. Presentism and Experiences of Time*, New York 2017.

67

Cristián Simonetti, *The Stratification of Time*, in: *Time & Society* 24, 2015, 139–162.

68

Fasolt, *The Limits of History*, 10.

Dieses gewandelte Zeitverständnis bildete die Blaupause für das Denken in geradlinigen, linearen Nationalgeschichten.⁶⁹ Die nationalen Geschichtsschreibungen setzten ein Verständnis von Vergangenheit voraus, das mit fixen Ursprüngen und einem hohen Maß an teleologischer Linearität operierte. Dieses Modell duldet per Definition keine Umwege.⁷⁰ Daher musste man sich von vermeintlich Fremdem abschotten, um nach innen die Illusion eines einheitlichen „Wir“ gegenüber den Anderen zu generieren. Antonios Liakos fasste es folgendermaßen zusammen:

National identity, having a temporal structure, imposes a restructuring of the perception of time. This perception is articulated as narrative; it is formulated in the shape of national history using the organic category of the nation. The national narrative identifies subjects with the national collectivity; it influences, clarifies, and unifies different traditions, thus constructing a national culture. The construction of the national narrative restructures the experience of time. National historiography constitutes a codified past which is revived through present action aimed at an expected future. [...] A national narrative should have internal coherence and no temporal discontinuities. The question of continuity has acquired crucial importance in the construction of national identity, particularly for Mediterranean nations.⁷¹

Liakos setzt somit Zeit- und Vergangenheitskonzepte in ein Abhängigkeitsverhältnis zueinander. Auch Chakrabarty hat angemerkt: „all our pasts are [...] futural in orientation“⁷² Im Unterschied zu Liakos soll hier jedoch die Überzeugung vertreten werden, dass nicht die Nationalgeschichtsschreibung eine eigene Zeitlichkeit hervorbrachte, sondern dass umgekehrt die Auffassung von Zeit das Denken in imaginären linearen Nationalgeschichten ermöglichte.

69

Antonios Liakos, The Construction of National Time. The Making of the Modern Greek Historical Imagination, in: *Mediterranean Historical Review* 16, 2001, 27–42; Schiffman, The Birth of the Past, 255f.; Hartog, Regimes of Historicity, 131–138.

70

Das nationale Geschichtsverständnis Griechenlands bildet eine Ausnahme. Die Geschichtsschreibung bemühte sich zwar zunächst unter dem Eindruck des Philhellenismus um die Konstruktion nationaler Ursprünge in der griechischen Antike, entdeckte jedoch nach anfänglichem Zögern auch die byzantinische Vergangenheit wieder (vor allem unter dem Eindruck der *Geschichte der griechischen Nation* (1860–1874) des Konstantinos Papatrigopoulos). Dies führte zur Konstruktion einer doppelten historischen Identität als Hellenen und Byzantiner. Siehe hierzu Cyril Mango, Byzantinism and Romantic Hellenism, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 28, 1965, 29–43, hier 32; Michael Herzfeld, Towards an Ethnographic Phenomenology of the Greek Spirit, in: *Mediterranean Historical Review* 16, 2001, 13–26; Liakos, The Construction of National Time, 30–33. Zur Instrumentalisierung von Byzanz in der Geschichtswissenschaft des 19. und 20. Jahrhunderts und zur Frage der Kontinuität von Byzanz in den modernen Nationalstaaten siehe Demetrios A. Stamatopoulos, *Το Βυζάντιο μετά το έθνος. Το πρόβλημα της συνέχειας στις βαλκανικές ιστοριογραφίες*, Athen 2009; ders., *Byzantium after the Nation. The Problem of Continuity in Balkan Historiographies*, Budapest 2021.

71

Antonios Liakos, The Construction of National Time, 28.

72

Chakrabarty, Provincializing Europe, 250.

V. Nationalismus, Zeit und Byzanz

Die Ergebnisse der Zeitforschung sind bereits insofern in die kunsthistorische und archäologische Praxis eingeflossen, als Modelle linearer Stilabfolgen schon seit Längerem kritisiert werden. Forscher wie Willibald Sauerländer und Hans Belting entlarvten die Vorstellung einer linearen Kunstgeschichte, die sich als zielgerichtete Stil-Entwicklung von der Antike bis in die Gegenwart zieht, als Konstruktion. Sauerländer stellte in Bezug auf die Erfindung von Kunststilen im 19. Jahrhundert fest: „The panorama of styles was now unfolded not only in books and lectures, but also in museums and exhibitions and above all in contemporary architecture.“⁷³ In *Das Ende der Kunstgeschichte* zeichnete Belting die Herausbildung der Kunstgeschichte als chronologisch geordnete Stil- oder Werkgeschichte Schritt für Schritt nach:⁷⁴ Seit Vasari wurden Kunstwerke als Teil einer innerkünstlerischen quasi-biologischen Stilentwicklung von Aufblühen, Klassik und Niedergang begriffen; Hegel lenkte dieses Entwicklungsmodell weg von den Kunstwerken, die nun zum Spiegelbild historischer, geistesgeschichtlicher Entwicklungen wurden.⁷⁵

Weniger häufig wurde diskutiert, dass nationale Geschichtsmodelle und die ihnen zugrundeliegenden Zeitvorstellungen auch dazu führten, dass Kulturen wie die oströmische nicht in den Kanon der jeweiligen Nation integriert werden konnten. Dies mag im Hinblick auf die meisten außereuropäischen Kulturen nicht überraschen, bei denen das Ausmaß des Austauschs mit dem europäischen Westen geringer ausfällt als bei Byzanz, das zu Europa gehörte. Häufig ist ja gar nicht zu differenzieren, was byzantinisch und was romanisch ist. Und die anhaltende Diskussion um die „Byzantinische Frage“ hat zumindest zum Wissen darum geführt, welche große Zahl an Formen und Objekten im Westen im Austausch mit Byzanz entstanden sind. Warum konnte dieses mittelalterliche Reich, das politisch und künstlerisch über Jahrhunderte hinweg aufs Engste mit dem Westen verbunden war, dann aber nicht in den kunsthistorischen Kanon eingegliedert werden? Stattdessen kam es, wenn überhaupt, in Handbüchern nur eingezwängt zwischen Spätantike und Frühmittelalter vor, wie es Robert Nelson darlegte.⁷⁶ Auch die Ablehnung der *maniera greca*, die Spieser betonte, kann die anhaltende Marginalisierung nicht umfassend erklären.⁷⁷ Die Struktur der Handbücher und der implizite und explizite Orientalismus können lediglich als Symptom eines weitreichenderen Phänomens gelten.

73

Sauerländer, *From Stilus to Style*, 262.

74

Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte*, 121–199.

75

Ebd., bspw. 121, 133 und 146.

76

Nelson, *Living on the Byzantine Borders of Western Art*.

77

Vgl. Spieser, *Art Byzantin et influence*.

Betrachtet man die Rolle von Byzanz innerhalb des kunsthistorischen Kanons im Zusammenhang mit der Nationalgeschichtsschreibung des 19. Jahrhunderts, so ergibt sich ein Muster, das in beiden Bereichen gleich verläuft. Patrick Geary hat, wie oben besprochen, darauf hingewiesen, dass der nationale Mythos und die modernen Wissenschaften zur gleichen Zeit entstanden. Die philologische Methode deutscher Prägung identifizierte wichtige Meilensteine innerhalb der konstruierten Entwicklung von Sprachen, Geschichte und Stilen, die die imaginierte Vergangenheit mit der Gegenwart einer Nation verbinden sollten und ihr vermeintliches Wesen ausmachten. Nationale Geschichtskonstruktion und die Etablierung eines kunsthistorischen Kanons, der chronologisch geordneten, linearen Kette aus Kunstwerken, Akteuren und Kulturregionen entsprangen derselben Vorstellung von Zeit und Geschichte. Ebenso wie die nationalen Geschichtsbilder konnte auch der Kanon nur funktionieren, solange die Illusion einer sinnhaften streng linearen Abfolge aufrechterhalten wurde. Umwege sind im teleologischen Voranschreiten der Geschichte ebenso wenig vorgesehen wie in der Erzählung der Kunstgeschichte.

Aus diesem Grund waren die Archäologie und die Kunstgeschichte lange Zeit dazu verdammt, die Interaktion mit dem Oströmischen Reich, besonders die Migration von Objekten, Ikonographien und Stilen von Ost nach West als punktuellen „Einfluss“ oder als einmaligen „Transfer“ zu verstehen. Die Wirkung dieser einmaligen Transfers endete mit dem Tod der jeweiligen byzantinischen Prinzessin, die in den Westen verheiratet wurde beziehungsweise mit dem angeblichen Fortgehen oder dem Tod der Arbeiter aus Byzanz (oder anderer hypothetischer Akteure).⁷⁸ Danach konnte der Westen jeweils wieder allein aus sich selbst heraus erklärt werden. Venedig ist eine Ausnahme, denn hier schien dieser Transfer über mehrere Jahrhunderte anzuhalten. Daher ging man häufig von einem wiederholten Influx östlicher Arbeiter aus, die im 11., 12. und 13. Jahrhundert an den Mosaiken von San Marco arbeiteten. Liz James hat solchen Erklärungsmodellen mit dem Argument den Boden entzogen, dass diese vermeintlichen Arbeiter in den Quellen kaum oder gar nicht belegt sind.⁷⁹ Zudem hat sie auf die widersprüchlichen Stilargumente – die Mosaiken betreffend – hingewiesen: Die wertende Beobachtung, dass die Qualität venezianischer oder sizilianischer Mosaiken den Werken aus dem byzantinischen Kernland unterlegen sei, könne nicht gleichzeitig als

78

Die Literaturbeispiele hierzu sind vielfältig. Siehe bspw. Anthony Cutler, *Misapprehensions and Misgivings. Byzantine Art and the West in the Twelfth and Thirteenth Centuries*, in: *Medievalia* 7, 1981, 41–71; Michael Altripp, *Anmerkungen zur sogenannten „Byzantinischen Frage“ – oder: Byzantiner im Westen*, in: ders. (Hg.), *Byzanz in Europa. Europas östliches Erbe*, Turnhout 2011, 342–367.

79

Liz James, *Mosaic Matters. Questions of Manufacturing and Mosaicists in the Mosaics of San Marco, Venice*, in: Henry Maguire und Robert Nelson (Hg.), *San Marco, Byzantium, and the Myths of Venice*, Washington D. C. 2010, 227–244, bes. 228.

Beleg für den byzantinischen Ursprung der beteiligten Handwerker angeführt werden.⁸⁰

Durch das Denken in unveränderlichen (nationalen) Kulturen und in einmaligen Transfers konnte die „Byzantinische Frage“ nie befriedigend geklärt werden. Denn Transferstudien wurden in jüngerer Zeit zurecht dafür kritisiert, dass sie die kulturellen Dynamiken, die sie zu beschreiben versuchen, nicht adäquat widerspiegeln. Mathew Canepa hat Transferstudien als „passive osmosis of tribute, booty, gifts, and trade“ bezeichnet.⁸¹ Miguel John Versluys hat darauf hingewiesen, dass das Modell des Kulturtransfers aus der Ethnologie stammt und die erstmalige Ankunft einer Gruppe Menschen an den Küsten einer fremden Bevölkerungsgruppe beschreibt.⁸² Eine Übertragung dieses Modells auf die Verflechtungen der Byzantinischen mit der westlichen Kultur kann daher dazu führen, dass die fortwährende Präsenz der einen Kultur in der anderen nicht als solche erkannt wird. Stattdessen besteht die Gefahr, dass das gegenseitige Verhältnis auf viele wiederholte „Einflüsse“ von begrenzter Wirkung reduziert wird. Denn meist handelte es sich ja gerade nicht um abgeschlossene, einmalige Transfers. Hinzu kommt, dass die Ideen und Formen, die ankamen, auch oftmals überhaupt nicht fremd und unbekannt waren. Die westlichen Auftraggeber der Bartholomäuskapelle in Paderborn, des Reliquientriptychons von St. Maria ad Gradus in Köln und der Fresken im Kloster Lambach und im Baptisterium von Concordia Saggitaria wussten, was sie da in Auftrag gaben. Byzanz war für den Westen niemals eine unbekannte Größe, sondern man war sich der Existenz eines Römischen Reichs im Osten mit seiner qualitätvollen materiellen Kultur zu jeder Zeit bewusst. Die Ideen und Formen standen somit zur Verfügung; es wurde lediglich in unterschiedlichem Maße auf diese byzantinische *koiné* zurückgegriffen.

Doch die dauerhafte Integration von Byzanz in den nationalen Kanon hätte stets den Verlust der linearen Erzählung von der ausgehenden Antike über die mittelalterlichen, westlichen Herrscher bis in die Gegenwart bedeutet. Innerhalb der Erzählung der Kunstgeschichte durfte sich Byzanz damit nur punktuell bemerkbar machen, vor allem in Form von Einzelakteuren, seien dies reisende Gruppen griechischer

80

Ebd., 239. Vgl. dagegen bspw. die Einordnung der Mosaiken von Torcello bei Michael Altripp: „Einige Elemente der Darstellung wirken allerdings bemerkenswert unbyzantinisch, wie z. B. die ungelinkten Proportionen mancher Figuren im Jüngsten Gericht. Trotzdem überwiegt insgesamt der Eindruck einer äußersten Nähe zu den Denkmälern des Ostens, so dass eine direkte Beteiligung byzantinischer Künstler doch wahrscheinlich ist.“ (Altripp, Anmerkungen, 355.) Annie Montgomery Labatt hat kürzlich in Bezug auf das frühmittelalterliche Rom die These von den angeblichen byzantinischen Einflüssen und Handwerkern widerlegt (*Emerging Iconographies of Medieval Rome. A Laboratory of Images in the Eighth and Ninth Centuries*, Lanham 2019, 1–34).

81

Matthew P. Canepa, *The Two Eyes of the Earth. Art and Ritual of Kingship between Rome and Sasanian Iran*, Berkeley 2009, 2.

82

Miguel John Versluys, *Visual Style and Constructing Identity in the Hellenistic World. Nemrud Dağ and Commagene under Antiochos I*, Cambridge 2017, 25f. Siehe auch Katharina Meinecke, *Circulating Images. Late Antiquity's Cross-Cultural Visual Koiné*, in: Fabio Guidetti und dies. (Hg.), *A Globalised Visual Culture?. Towards a Geography of Late Antique Art*, Oxford 2020, 321–339, bes. 323.

Handwerker oder byzantinische Prinzessinnen und deren Mitgift. Zu keiner Zeit bestand daher eine realistische Möglichkeit, die „Byzantinische Frage“ zu lösen.

VI. Umwege: Byzanz und die Global Studies

Im Rahmen der Debatte um die globale Kunstgeschichte haben mehrere Forscherinnen und Forscher bemerkt, dass es trotz der Bemühungen, den westlichen Kanon zu dezentrieren, vorerst lediglich gelungen ist, mehrere Zentren nebeneinander zu etablieren, die einen „pluriversal canon“ bilden.⁸³ Sebastian Conrad hat darauf hingewiesen, dass anstelle einer tatsächlichen Dezentrierung des westlichen Kanons bisher vor allem neue Formen des Zentrierens parataktisch nebeneinander gestellt wurden.⁸⁴ Béatrice Joyeux-Prunel formulierte: „A final challenge lies in the absence of convincing alternative narratives with which to challenge the canon.“⁸⁵ Statt vertikaler internalistischer Erklärungsmodelle, die jede Entwicklung nur aus der jeweiligen Kultur selbst erklären, werden zunehmend horizontale oder zirkuläre externalistische Ansätze verfolgt, die von einer synchronen Vernetzung von Kulturen ausgehen.⁸⁶ So werden dauerhafte Austauschprozesse sichtbar, die sich nicht in dem einmaligen Transfer eines Musters, einer Gruppe von Handwerkern, der Mitgift einer Prinzessin oder der Reise eines Herrschers erschöpfen. An die Stelle dieser Akteure setzt sich das Modell einer gemeinsamen *koiné*, einer geteilten Formensprache.⁸⁷ Eine Vielstimmigkeit zu erreichen, die besonders in den USA bereits Realität ist, ist eine wichtige Errungenschaft, kann aber letztlich nur ein Schritt auf dem Weg sein, den linearen Kanon in seiner Grundstruktur zu überwinden, um den einzelnen Teilen dieses Kanons *agency* innerhalb des großen Ganzen zuzugestehen.

Am Beispiel von Byzanz habe ich versucht zu zeigen, warum die Bemühungen um eine Überwindung des Kanons bisher nicht erfolgreich waren und zu keinem Zeitpunkt erfolgreich sein konnten. Joyeux-Prunel hatte die Ursache für das Ausbleiben einer veritablen globalen Kunstgeschichte vorerst in den teilweise problematischen

83

Ruth E. Iskin, *Re-envisioning the Contemporary Art Canon. Perspectives in a Global World*, New York 2017, 28f.

84

Sebastian Conrad, *What is Global History?*, Princeton 2016, 163; Peggy Levitt und Markella B. Rutherford, *Beyond the West. Barriers to Globalizing Art History*, in: *Art History Pedagogy & Practice* 4, 2019, 1–24.

85

Joyeux-Prunel, *Art History and the Global*, 41.

86

Thomas DaCosta Kaufmann, *Toward a Geography of Art*, Chicago 2004; Piotr Piotrowski, *On the Spatial Turn, or Horizontal Art History*, in: *Umění/Art* 5, 2008, 378–383; Conrad, *What is Global History?*, 1–16 und 141–161 („Time in Global History“); Thomas DaCosta Kaufmann, Catherine Dossin und Béatrice Joyeux-Prunel (Hg.), *Circulations in the Global History of Art*, London 2017; Levitt und Rutherford, *Beyond the West*, 3.

87

Meinecke, *Circulating Images*.

Biographien der Kunsthistoriker des 19. und frühen 20. Jahrhunderts gesehen. Hier habe ich hingegen die Ansicht vertreten, dass die von der Aufklärung geerbten Konzepte von Geschichte und Zeit als lineare, teleologische Prozesse in besonderem Maße verantwortlich sind. Sie haben einen Kanon hervorgebracht, der keine Umwege duldet, lediglich Nebenstränge. Die Prinzipien der Linearität sind nach wie vor konstituierend für die kanonische Erzählung der Kunstgeschichte, auch wenn sie vielfach in Frage gestellt werden. Daher war auch der Versuch, die „Byzantinische Frage“ zu lösen, von Anfang an zum Scheitern verurteilt.

Aufbauend auf einem gewandelten Zeitverständnis und dem Fortschrittsmodell einer sich teleologisch von der Vergangenheit in die Zukunft entwickelnden linearen Zeit konnte die Nationalgeschichtsschreibung des 19. Jahrhunderts und der daraus resultierende kunsthistorische Kanon den Zeitstrahl an Byzanz vorbei direkt vom antiken Griechenland über die römische Antike und das westliche Mittelalter bis in die Gegenwart hineinlegen. Auf diese Weise war eine vermeintlich direkte Verbindung zwischen der griechisch-römischen Kultur zu Karl dem Großen und den deutschen beziehungsweise französischen Königen und Kaisern möglich. Das Vasari'sche Geschmacksurteil und orientalisierende Beschreibungen der oströmischen Kultur beförderten diese Entwicklung sicherlich, sind aber nicht ihre Ursache.

In Bezug auf Byzanz wäre es heute zunächst wichtig, die Terminologie, mit der diese Kultur beschrieben wird, kritisch zu hinterfragen, um historische Verbindungen zu erkennen. Der Begriff „Byzanz“ ist ein Neologismus älteren Ursprungs, der in der Mitte des 19. Jahrhunderts Einzug in die Geschichtsforschung hielt.⁸⁸ Die Bewohner des Reichs haben sich selbst als Römer und Römerinnen identifiziert, niemals als Byzantiner und Byzantinerinnen.⁸⁹ Diese römische Identität war fluide und multiethnisch und nicht durch Sprache oder Geburt determiniert. Der Begriff Byzanz ist im 19. Jahrhundert mit dem nie offen ausgesprochenen Ziel eingeführt worden, mittels der Terminologie eine Verbindungslinie zwischen der griechisch-römischen Antike und dem mittelalterlichen Byzanz auszuschießen. Johann Joachim Winckelmann, der Begründer der Archäologie und der modernen Kunstgeschichte, benutzte 1776 den Begriff Byzanz noch als Synonym für die Stadt Konstantinopel, die nach der Verlegung der Hauptstadt an den Bosphorus „der Sitz des römischen Reichs geworden war“.⁹⁰ Hätte die Geschichts- und Kunstgeschichtsforschung des 19. Jahrhunderts die nachantike Phase des Römischen

88

Siehe Anm. 2.

89

Claudia Rapp, Hellenic Identity, Romanitas, and Christianity in Byzantium, in: Katerina Zacharias (Hg.), *Hellenisms. Culture, Identity, and Ethnicity From Antiquity to Modernity*, Aldershot 2008, 127–150; Ioannis Stouraitis, Roman Identity in Byzantium. A Critical Approach, in: *Byzantinische Zeitschrift* 107, 2014, 175–220; Kaldellis, Romanland.

90

Johann Joachim Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Alterthums*, hg. von Adolf Borbein, Thomas Gachtgens, Johannes Irmscher und Max Kunze, Mainz 2009, 833.

Reichs nicht als „Byzantinisches Reich“ angesprochen, so wäre es ungleich schwieriger geworden, die Geschichten der westeuropäischen Nationen ohne den Umweg über Konstantinopel zu erzählen.

Eine Inklusion des byzantinischen Ostens und anderer Kunstgeschichten in den Kanon wird erst möglich sein, wenn der Kanon die ihm zugrunde liegende Vorstellung von Zeit und Geschichte als linearen, kausalen Verlauf abstreift. Bis dahin sei die Überlegung erlaubt, ob es denkbar wäre, zunächst nur den Blickpunkt zu wechseln und die Kunstgeschichte vom Standpunkt des Römischen Reichs der ausgehenden Antike und des Mittelalters her zu erzählen. Denn von Byzanz aus ließen sich sowohl der mittelalterliche Westen mit seinen zahlreichen „Byzantinismen“ ansteuern als auch die Geschichte der engen Verflechtungen mit den Regionen Afrikas und Asiens erzählen.

Armin Bergmeier (armin.bergmeier@uni-leipzig.de) unterrichtet spätantike, byzantinische und islamische Kunstgeschichte des mittelalterlichen Mittelmeerraums an der Universität Leipzig. Seine Forschung beschäftigt sich mit transkulturellen Transformationen, mit Fragen der historischen Bewertung von Kulturerbe, besonders mit dem byzantinischen Erbe in Venedig und Anatolien, mit Zeit und Eschatologie, Naturkatastrophen und mit Visionserfahrungen. Er war Fulbright Stipendiat an der Columbia University in New York und Andrew W. Mellon Fellow am Byzantine Studies Research Center der Boğaziçi-Universität in Istanbul. Sein erstes Buch mit dem Titel „Visionserwartungen: Visualisierung und Präsenzerfahrung des Göttlichen in der Spätantike“ (2017) wurde mit dem Hans-Janssen-Preis der Akademie der Wissenschaften in Göttingen ausgezeichnet.