

WIEN UND DIE KUNSTHISTORISCHE ERSCHLIESSUNG SÜDOSTEUROPAS, 1850–2000

MAXIMILIAN HARTMUTH

UNIVERSITÄT WIEN / PROJEKT ERC#758099

Abstract. *Der Binnenbalkan war zur Mitte des 19. Jahrhunderts einer zeitgenössischen Wortmeldung zufolge noch so wenig bekannt wie das Innere Afrikas. Die Tatsache, dass die Region überhaupt ein bedeutsames künstlerisches Erbe aufzuweisen hatte, schien nicht wenige der „Entdecker“ zu überraschen. Ihre Karrieren waren meist mit der Reichshauptstadt verbunden, deren Einrichtungen die kunsthistorische Erschließung Südosteuropas vor dem ersten Weltkrieg maßgeblich förderten. Ziel meines Beitrags ist, das wissenschaftliche Interesse an der Region nach 1850 zu verfolgen und dabei auch der Frage nachzugehen, warum sich Wien, trotz vielsprechenden Anfängen und räumlicher Nähe, nicht dauerhaft als Zentrum der Balkan-Kunstgeschichtsforschung etablieren konnte.*

Keywords: Kunstgeschichte, Südosteuropa, Rudolf Eitelberger, Felix Kanitz, Josef Stryzowski

Der vorliegende Aufsatz handelt von dem Interesse, das dem kulturellen Erbe der Balkanhalbinsel seitens der in Wien betriebenen Wissenschaft entgegengebracht wurde. Diese Auseinandersetzung beginnt um die Mitte des 19. Jahrhunderts und verläuft sich Großteils in der Zwischenkriegszeit. So möchte ich auch ein scheinbares Paradoxon zur Sprache bringen: Vor der durch den Nationalsozialismus hervorgerufenen wissenschaftlichen Zäsur war Wien führend in der historischen Kunstforschung mit Balkanbezug. Vielleicht könnte man so weit gehen, zu behaupten, dass Wien durch diese Vorarbeiten geradezu prädestiniert war, das internationale Zentrum – oder zumindest *ein* internationales Zentrum – der Balkan-Kunstgeschichte zu werden. Dem war allerdings nicht so.

Im Nationalsozialismus darf hierfür nicht die alleinige Ursache gesucht werden, denn trotz eines beachtlichen *brain drain* gen Westen hatten die Professoren der Nachkriegszeit doch im Wien der Zwischenkriegszeit studiert. Tatsächlich erfuhr die Wiener Kunstgeschichte um 1940 sogar noch einen gewissen Südosteuropa-Boom. Der Balkan blieb trotzdem eine Grauzone der internationalen Kunstgeschichtsforschung, obwohl eine solche Entwicklung (bzw. Nichtentwicklung) im Wien der franzisko-josephinischen Ära keineswegs vorgezeichnet war.

Ich schicke vorweg, dass meines Erachtens der Beitrag Südosteuropas mehr Beachtung verdient als bislang im kunsthistorischen Kanon abgebildet. Allerdings glaube ich, dass diese Nichtbeachtung weniger mit einem qualifizierbaren Desinteresse an den Kunstdenkmälern des Balkans zu tun hat, als mit einer Anschauung, die diese an den Rand statt ins Zentrum kunsthistorischer Betrachtung drängt. In diesem Sinne ist der vorliegende Beitrag zumindest im Entwurf weniger eine historische Detailstudie als der Versuch einer Archäologie eines Problems in der wissenschaftlichen Praxis.¹

„EINE FÜR JENE GEGENDEN NICHT UNBEDEUTENDE BAUTHÄTIGKEIT“

Ich darf mit einer Feststellung beginnen: Die Entwicklung der Kunstgeschichte als Universitätsfach in Wien und die Erforschung der damals noch wenig bekannten Balkanhalbinsel begannen annähernd gleichzeitig. Bereits der erste ordentliche Professor der Kunstgeschichte in Wien, Rudolf Eitelberger (1817–1885), trug maßgeblich zur wissenschaftlichen Erschließung der südosteuropäischen Randgebiete der Monarchie bei. 1852 war der gebürtige Olmützer, der sich sein kunsthistorisches Wissen im Vormärz noch privat aneignen hatte müssen, auf die neue Lehrkanzel berufen worden, die damals dem Institut für österreichische Geschichtsforschung unterstellt war. Der Initiator des k. k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie (Museum für angewandte Kunst), der ebenso als Begründer der sogenannten Wiener Schule der Kunstgeschichte gilt, begann kurz nach seiner Berufung mit dem Bereisen Ungarns zu Forschungszwecken.

Das Ergebnis war für viele eine Überraschung, bescheinigte Eitelberger dem mittelalterlichen Ungarn doch „eine für jene Gegenden nicht unbedeutende Bauhätigkeit, die mich um so mehr überraschte, je weniger die Nachrichten inländischer oder ausländischer Schriftsteller eine solche erwarten liessen.“² Die vorgefundenen Bauten (Abb. 1) hätten ihn „nicht bloss von der Unrichtigkeit der herrschenden Ansichten über dieselben überzeugt, sondern auch davon, dass Ungarn bedeutendere und interessantere Kunstdenkmale besitzt, als man im Lande selbst weiss.“ Die gängige Behauptung, dass in Ungarn ob der Kriege und Verwüstungen durch Mongolen, „Türken“ und andere nichts erhalten geblieben wäre, sei demnach falsch.³

1 Dieser Text wurde am 29.11.2012 im Don Juan Archiv Wien unter dem Titel „Die kunsthistorische Entdeckung des Balkans durch die Wiener Wissenschaft nach 1850“ vorgetragen.

2 Rudolf Eitelberger v. Edelberg, „Bericht über einen archäologischen Ausflug nach Ungarn in den Jahren 1854 und 1855“, in *Jahrbuch der Kaiserl. Königl. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale* I (1856), II. Abtheilung, 91.

3 Ebd., 93f. Für die von Eitelberger nicht wahrgenommenen Bemühungen im Lande selbst siehe Edit Szentesi: „Die Anfänge der institutionellen Denkmalpflege in Ungarn (die 1850–1860er Jahre)“, in *The*

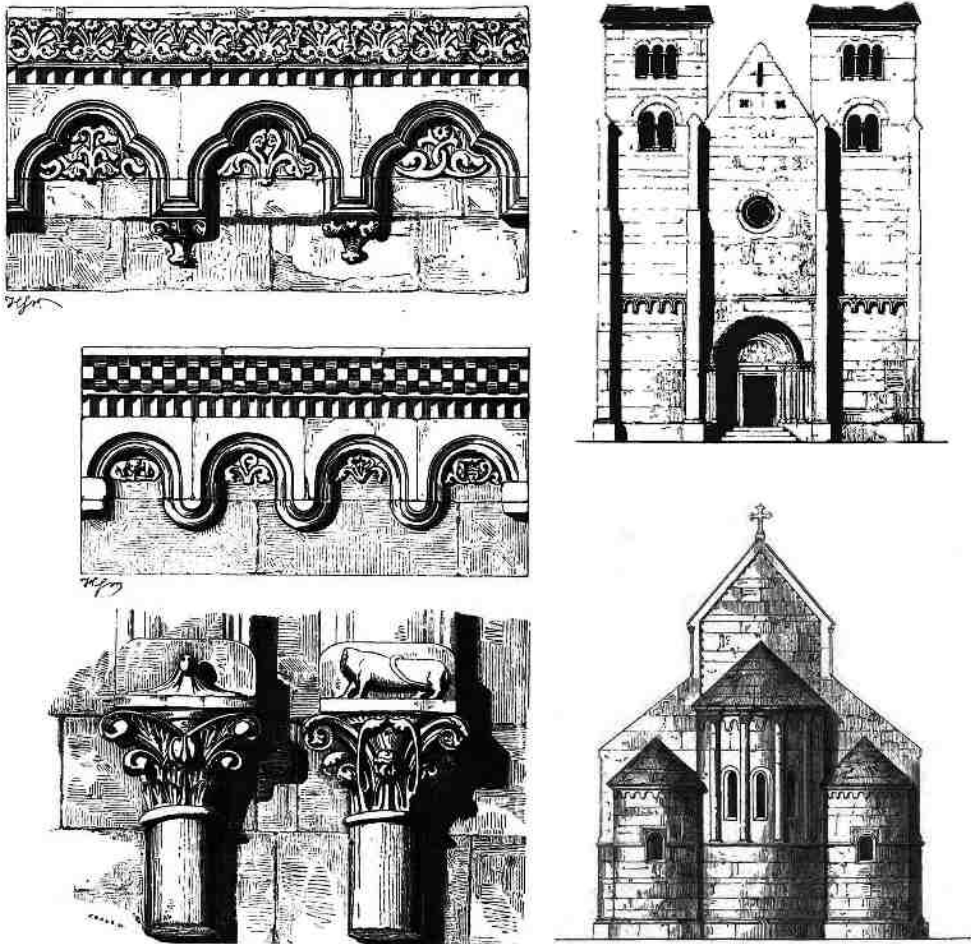


Abb. 1. Romanische Abteikirchen in Lébény und Ják, Westungarn, Ansichten und Details aus Eitelberger 1856, S. 108, 139.

Drei Jahre nach der Publikation seiner „ungarischen Streifen“ im *Jahrbuch der Kaiserl. Königl. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale* schickte ihn die „Commission“, als Vorgänger des heutigen Bundesdenkmalamts, in ein anderes wenig bekanntes Kronland, nämlich nach Dalmatien. Das Ziel der zweimonatigen Sommerreise in Begleitung eines Architekten war abermals, die dortigen Baudenkmäler und ihren Erhaltungszustand zu erfassen.⁴

Nineteenth-Century Process of „Musealization“ in Hungary and Europe, Hg. Ernő Marosi und Gábor Klaniczay (Budapest: Collegium Budapest, 2006), 235–248. Ich danke Robert Born für diesen Literaturhinweis.

4 Rudolf Eitelberger v. Edelberg, *Die mittelalterlichen Kunstdenkmale Dalmatiens in Arbe, Zara, Traù, Spalato und Ragusa* (Wien: K.-K. Hof- und Staatsdr., 1861).

Hier sollte man sich allerdings zunächst vor Augen führen, wie peripher und unterentwickelt das damalige Dalmatien war. Es war dies ein Land ohne Straßen und Eisenbahnen, ein Land mit wenigen Schriftkundigen, das 1797 gemeinsam mit Venedig eher zufällig infolge des Friedens von Campo Formio an Österreich gekommen war und auch die nächsten Jahrzehnte hindurch im Kernbereich der Monarchie wenig bekannt blieb. Eitelberger selbst fühlte sich trotz seines Appells an die Leser, das Land zu bereisen, bemüht, sie gleichzeitig zu warnen: Komfortable Quartiere oder gepflegtes Essen möge man sich hier nicht erwarten, und abseits der Küsten käme man auch mit Italienisch nur bedingt weiter.⁵ Eitelbergers eigene Erkundungen beschränkten sich ebenfalls auf die Hafenzentren; das gebirgige, slawischsprachige Hinterland blieb dagegen unerforscht.

Es ist bezeichnend, dass Eitelberger in seinen Werken über Ungarn und Dalmatien den westchristlichen Kunstdenkmälern aus der ersten Hälfte des zweiten Jahrtausends den Vorzug gab. Er suchte also gewissermaßen das Vertraute im Unvertrauten.⁶

„ÜBERRASCHEND ERGIEBIGE“ STUDIEN JENSEITS DER KARPATEN

Die erwähnte *k. k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale*, die Eitelberger mit der Erkundung des südlichsten Kronlands beauftragt hatte, war aber auch am nahen Ausland interessiert. Fast zeitgleich, nämlich 1857, schickte sie den südsiebenbürgischen Landeskonservator Ludwig Reissenberger (1819–1895) in die Walachei, welche nach dem Krimkrieg (1853–1856) kurzzeitig unter österreichischer Militärverwaltung gestanden war, um die kuriose Klosterkirche von Curtea de Argeș (Abb. 2, 9) zu begutachten. Der Oberkommandant der donaumonarchischen Besatzungstruppen, ein Graf Coronini, hatte das eigenartige Äußere des Baudenkmals fotografisch dokumentieren lassen und die Abbilder zur *Commission* nach Wien geschickt.

Deren Interesse war damit geweckt, und so beehrte man in der Reichshauptstadt schließlich auch eine Dokumentation des Kircheninneren und eine Analyse des gesamten Bauwerks. Möglicherweise ging die *Commission* davon aus, dass die Kunstdenkmäler der Walachei bald in ihren Arbeitsbereich fallen würden. Der in Sibiu (Hermannstadt) als Gymnasiallehrer arbeitende Reissenberger wurde wohl

5 Ebd., 3–5.

6 Für eine ideologiekritischere Deutung im Kontext späthabsburgischer Kulturpolitik siehe Matthew Rampley, „Art History and the Politics of Empire: Rethinking the Vienna School“, in *Art Bulletin* 91/4 (2009): 446–463; idem: „Dalmatia is Italian! The Politics of Art History in Austria-Hungary and South-Eastern Europe“, in *Etudes Balkaniques* 4 (2008): 130–147.



Abb. 2. Klosterkirche Curtea de Argeș bei Pitești, aus Reissenberger 1860, Tafel 4.

vor allem seiner geografischen Nähe wegen für beide Aufgaben verpflichtet. Die aus dieser Zusammenarbeit hervorgehende Monografie war so wegweisend, dass der Fürst des nun unabhängigen Rumänien für die Pariser Weltausstellung 1867 eine Übersetzung ins Französische anfertigen ließ.⁷

7 Ludwig Reissenberger, „Die bischöfliche Klosterkirche bei Kurtea de Argyisch in der Walachei“, in *Jahrbuch der Kaiserl. Königl. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale* 4 (1860):

Kurze Zeit zuvor war Josef Hlávka (1831–1908), einer der großen Bauunternehmer der Ringstraßenzeit, in die Bukowina gereist, wo er die Residenz des orthodoxen Metropoliten errichten sollte. Für Details dieses nichtkatholischen Repräsentationsbaus, der heute die Universität Czernowitz beherbergt, ließ er sich vorgeblich vom dortigen Architekturerbe inspirieren. Die Ergebnisse dieser Studienreise wurden 1866 in einer ersten Abhandlung über die „griechisch-orientalischen Kirchenbauten in der Bukowina“ publiziert.⁸

Dieselben Denkmäler faszinierten zwei Jahrzehnte später auch den aus dem Waldviertel gebürtigen Carl Romstorfer (1854–1916), den Wien als Lehrer an der Staatsgewerbeschule nach Czernowitz geschickt hatte. Das k. k. Ministerium für Cultus und Unterricht spendierte ihm 1887 eine Forschungsreise ins benachbarte Königreich Rumänien, um die dortigen Denkmäler mit denen in der habsburgischen Bukowina in Verbindung zu bringen.⁹

Der Begriff Bukowina war übrigens nichts anderes als ein kakanischer Neologismus, der den historischen Kern der Moldau bezeichnen sollte. Dass der Kunsthistoriker über die Grenze schauen musste, um etwas Sinnreiches über die Entwicklung dieser Kunst sagen zu können, darf deshalb nicht überraschen. Vielleicht sollte man es Romstorfer, der auch Konstantinopel und Südrussland in seine Forschungen einbezog, zugutehalten, dass er nicht etwa vom „bukowinischen“, sondern vom „moldauisch-byzantinischen“ Stil schrieb. In seinem Kapitel im Bukowina-Band der *Österreichisch-ungarischen Monarchie in Wort und Bild* bewarb Romstorfer das Studium dieser wenig bekannten Baudenkmäler schließlich als „überraschend ergiebiges“.¹⁰ Wie in Ungarn, der Walachei und später in Serbien war man also abermals überrascht, dass diese im Zuge der Neuzeit peripherisierten Gebiete einst Stätten bemerkenswerter Leistungen auf dem Gebiet der Kunst gewesen waren.

177–224; idem: *L'église du monastère épiscopal de Kurtea d'Argis en Valachie* (Wien: C. Gerold, 1867). Für die siebenbürgischen Zusammenhänge siehe auch Robert Born, „Die Kunsthistoriographie in Siebenbürgen und die Wiener Schule der Kunstgeschichte von 1850 bis 1945“, in *Die Etablierung und Entwicklung des Faches Kunstgeschichte in Deutschland, Polen und Mitteleuropa*, Hg. Wojciech Bałus und Joanna Wolańska (Warschau: Inst. Sztuki Polskiej Akad. Nauk, 2010), 349–380.

8 Josef Hlávka, „Die griechisch-orientalischen Kirchenbauten in der Bukowina“, in *Österreichische Revue* 4 (1866): 106–120.

9 Karl A. Romstorfer, „Die moldauisch-byzantinische Baukunst“, in *Allgemeine Bauzeitung* 61 (1896): 82–96. Siehe auch Robert Born, „The Vienna School of Art History and Bukovina“, in *History of Art History in Central, Eastern and South-Eastern Europe* 2, Hg. Jerzy Malinowski (Toruń: Tako, 2012), 127–135.

10 Karl A. Romstorfer, „Bildende Kunst“, in *Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild: Bukowina* (Wien: Kaiserlich-königliche Hof- und Staatsdruckerei, 1899), 409–458.

BAUTEN AN DER BRUCHLINIE VON OST UND WEST

Doch kommen wir zurück zur Generation Eitelbergers und Reissenbergers und damit zum habsburgischen Neoabsolutismus der 1850er- und 1860er-Jahre. Der bei Weitem bedeutendste Beitrag zur kunsthistorischen Balkankunde dieser Zeit kam von dem aus Budapest gebürtigen Felix Kanitz (1829–1904). 1859 reiste er erstmals nach Serbien und schuf in der Folge die Grundlagen für die kunsthistorische Erschließung dieses Gebiets. Sein knappes, aber aufwändig illustriertes Erstwerk *Serbiens byzantinische Monumente* erschien 1862 und war so epochal wie bald überholt. Beschrieben und abgebildet wurden sechs Denkmäler, die zwischen dem 12. und dem 15. Jahrhundert entlang der Morava unter verschiedenen serbischen Herrschern erbaut wurden (Abb. 3, 4, 5).¹¹

Sieht man sich die Lage der erwähnten Denkmäler an, wird klar, dass sich Kanitz auf dieser Forschungsreise nur innerhalb des *paşalık* von Belgrad, also dem bereits unter der Regierung eines nichtosmanischen Würdenträgers stehenden Nordteil Serbiens, in den Grenzen von 1833, bewegt hatte. Die noch *de facto* und *de iure* unter osmanischer Herrschaft stehenden Gebiete, darunter die für die serbische Kunstgeschichte wichtigen Denkmäler in der Umgebung von Städten wie Novi Pazar, Prishtina und Skopje, hatte Kanitz nicht bereist. Dadurch fehlte Kanitz das Verbindungsstück zwischen den hochmittelalterlichen Bauten am Ibar-Fluss und den spätmittelalterlichen Werken an der Morava; also das 14. Jahrhundert, in dem sich Serbien endgültig von der Adria ab- und Konstantinopel zuwandte. Da sich Kanitz kaum über diese doch eher grundlegenden Unterschiede zwischen den Gebäuden äußerte, fällt das nicht sofort auf. Er unternahm keinen Versuch, die sechs Gebäude in einen entwicklungsgeschichtlichen Zusammenhang zu bringen.

„SCHABLONENARTIGE SCHÖPFUNGEN“, DIE „BLOS INSTINCTIV VEREHRT“ WERDEN

Architektur wie Freskenmalerei werden in Kanitz' serbischem Frühwerk als Echo Konstantinopels in der Provinz dargestellt. Die Architektur befand er ob der Lage der Denkmäler an der Bruchlinie zwischen Ost- und Westkirche als für die Kunsthistoriografie höchst interessant. Zu den Wandmalereien, deren relative Ähnlichkeit er mit „sklavische[r] Unterordnung von Seite der Maler gegenüber den überkommenen traditionellen Formen“ erklären will, äußert er sich allerdings wenig wertschätzend:

11 F[elix] Kanitz, *Serbiens byzantinische Monumente* (Wien: Hof- & Staatsdruckerei, 1862).



Abb. 3. Kruševac, Hofkapelle des Fürsten Lazar, 14. Jh., Seitenansicht aus Kanitz 1862, Tafel VIII.

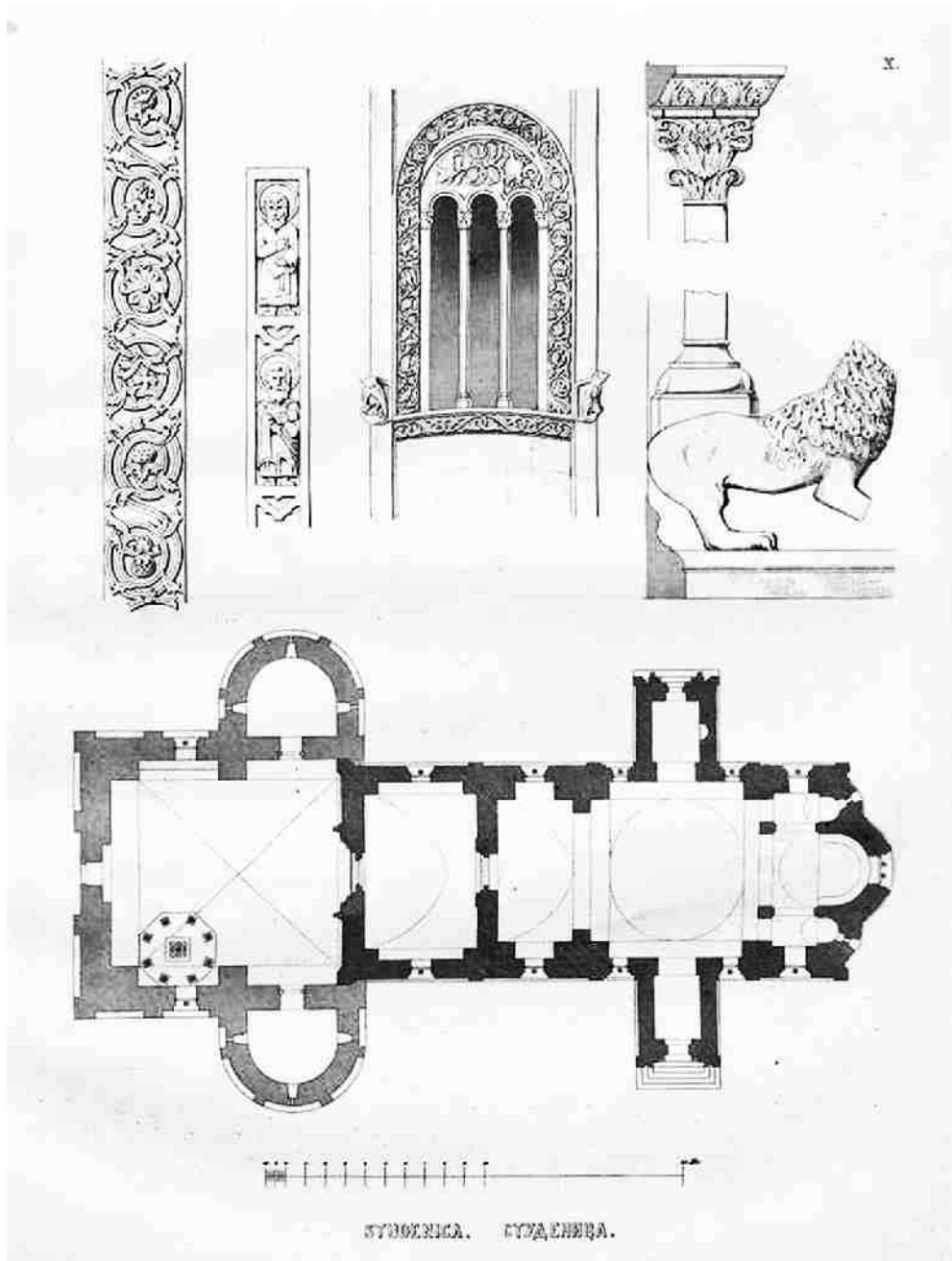


Abb. 4. Studenica-Klosterkirche bei Kraljevo, 13. Jh. Grundriss und Details aus Kanitz 1862, Tafel X.



Abb. 5. Manasija-Klosterkirche bei Jagodina, Anfang 15. Jh., Ausschnitt, Ansicht des Inneren aus Kanitz 1862, Tafel V.

Unter solchen Verhältnissen, bei einer so engen Begrenzung des selbstthätigen geistigen Schaffens, musste die Kunst zum Kunsthandwerke herabsinken, und sie concentrirt sich dann auch nur in einer bewunderswerthen, selbst von mittelmässigen Talenten geübten vollkommenen Beherrschung des Stoffes und der Technik; sie lässt uns aber auch von unserem Standpunkte aus das schematische, schablonenartige ihrer Schöpfungen nie vergessen.¹²

Kanitz bedachte auch die Auswirkung seines Werks im Land selbst. Ihm war aufgefallen, dass die Denkmäler in Serbien, wie er schreibt, „blos instinctiv verehrt“ und nicht „ihrer Genesis und ihrem kunstgeschichtlichen Inhalte nach verstanden“ würden. Das hätte leider Auswirkungen auf die „styl- und formlosen Neubauten“, welche „weder dem Rituale des griechischen Cultus, noch der mit diesem eng verknüpften byzantinischen Bauweise entsprechen“. Kanitz’ „unter Opfern mancher Art unternommene[r] Versuch zur Auffüllung einer wesentlichen Lücke der Kunstgeschichte“ sollte „einer wohlwollenden Aufnahme in der kunstliebenden Welt begegnen“ und „wohlthätigen Einfluss üben auf die weltlichen und geistlichen Kreise, welchen die Erhaltung der ehrwürdigen Monumente und die Conception und Ausführung neu zu schaffender Kirchenbauten obliegt!“¹³

„MIT ALLERHÖCHSTER GENEHMIGUNG“

Erwähnenswert ist allenfalls noch ein adrett gestaltetes Deckblatt (Abb. 6), auf dem Kanitz kundtat, dass das Werk „Mit Allerhöchster Genehmigung Seiner Kaiserlich-Königlich-Apostolischen Maiestät FRANZ JOSEPH I.“ entstanden war und/oder publiziert wurde. Es wäre davon auszugehen, dass es sich hier nicht um eine „Genehmigung“ im Sinne einer Erlaubnis handelte, denn einer solchen bedurfte es wohl auch im Neoabsolutismus nicht. Vielmehr sollte zum Ausdruck gebracht werden, dass es dem Kaiser „genehm“ war, dass ein solches Werk erschien, und zwar im Verlag der kaiserlich-königlichen Hof- und Staatsdruckerei; also dass der Kaiser seine Veröffentlichung begrüßte.

Auffällig ist auch, dass einer der vielen Titel des Kaisers in roten Lettern hervorgehoben wird, und zwar „Gross-Woiwod der Serbischen Woiwodschaft“. Ein solches Kronland war 1849 als Kompromiss mit den Aufständischen gegründet, 1860 aber bereits wieder aufgelöst worden. Dass es sich weiterhin in der offiziellen Aufzählung der Kronen, Titel und Würden wiederfand, muss nicht überraschen, denn Franz Joseph ließ sich auch nach Solferino noch Großherzog von Toskana nennen, bis zum Ende der Monarchie selbst „König von Jerusalem“!

12 Ebd., 16–17. Im letzten Satz findet sich übrigens eine für Kanitz’ Werk eher unübliche Kontrastierung „unserer“ mit „ihrer“ Kultur.

13 Ebd., 5–6.



Abb. 6. Deckblatt (Bildteil) von Kanitz 1862.

Warum des Kaisers Verbindung mit den Serben hier hervorgehoben wird, bleibt unklar. Sicher gab es in den Beziehungen zwischen dem habsburgischen Zentrum und den Völkerschaften der Peripherie nach 1848 einiges zu glätten; aber da nicht deutlich erkennbar ist, von wem diese Bezugnahme ausging, lässt sich kaum Endgültiges dazu sagen. Festzuhalten wäre nur, dass es bei dieser Publikation anscheinend – ähnlich wie bei den Veröffentlichungen Reissenbergers und Eitelbergers – Unterstützung seitens des „Zentrums“ gab. Im Vorwort anerkennt Kanitz auch die Ermutigung und Förderung, die er durch die Slawisten Vuk Karadžić (1787–1864) und Pavel Jozef Šafárik (1795–1861) erfuhr, um dieses „schwierige Werk“ zu vollbringen.¹⁴ Das überrascht wenig, zeigt aber, dass es für Wissensschaffung auf diesem Gebiet durchaus Förderer und Publikum gab, auch (oder vor allem) in der Reichshauptstadt.

BALKANKUNST ALS AUSDRUCK „POLITISCH-RELIGIÖSER SCHWANKUNGEN“

Kanitz führte seine Erkundungen im serbischen Siedlungsgebiet auch nach der Veröffentlichung seines Erstwerks fort. Bereits 1863 reiste er ins ungarische Syrmien, wo er in den Waldtälern der Fruška Gora am rechten Ufer der mittleren Donau eine „zweite Periode serbischer Bauthätigkeit“ entdeckt zu haben glaubte. Ein vorläufiges Resümee wird in einem vier Jahre später publizierten Reisebuch gezogen, in dem er auch frohgemut anmerkt, dass seine kritischen Anmerkungen bezüglich der Kirchenneubauten und insbesondere seine Anregung, sich auf den mittelalterlichen Baustil zu besinnen, im nun zumindest *de facto* unabhängigen Serbien plötzlich ernst genommen würden: Der serbische Fürst hätte dekretiert, dass alle neuen Kirchen fortan „im byzantinischen Style“ erbaut werden müssten.¹⁵

Zwischen 1870 und 1874 bereiste Kanitz schließlich das noch tatsächlich osmanische Bulgarien, in den späten 1880ern dann die 1878 Serbien zugesprochenen Gebiete südlich von Niš. Das Kosovo und Makedonien, zwei für die serbische Kunstgeschichte zentrale Gebiete, wurden hingegen vernachlässigt. Sie wurden mittlerweile aber auch von anderen bereist und beschrieben; für Kanitz selbst gab es nichts mehr zu „entdecken“.

Ein finales Statement über die Entwicklungsstufen serbischer Kunst findet sich im 1904, also in seinem Todesjahr erschienenen ersten Band seiner Trilogie mit dem Titel *Das Königreich Serbien und das Serbenvolk: von der Römerzeit bis zur Ge-*

14 Ebd., 5–6.

15 F[elix] Kanitz, *Serbien: historisch-ethnographische Reisestudien aus den Jahren 1859–1868* (Leipzig: Fries, 1868), 726–744.

genwart.¹⁶ Der serbischen Baukunst werden drei „wirklich charakteristische Abschnitte“ bescheinigt: 1. eine „byzantinische Županen-Frühperiode“ (900–1180), 2. eine „westliche byzantinisch-romanische Nemanjiden-Glanzepoche“ (1180–1370), die durch einen Stildualismus auffällt, und 3. eine „östliche Lazariden- und sirmische Spätzeit“. Die Glanzepoche sah Kanitz „namentlich dadurch charakterisiert, dass neben streng byzantinischen Bauten auch solche mit ausgesprochen romanischen oder gotischen Elementen entstanden, welche die politisch-religiösen Schwankungen der Nemanjidenherrscher zwischen Osten und Westen, zwischen Byzanz und Rom zu vollstem Ausdruck bringen.“¹⁷ Kanitz’ Periodisierung wurde ein paar Jahre später von jener des Franzosen Gabriel Millet (1867–1953) überholt.¹⁸ Dieser schlug jedenfalls eine Dreiteilung nach rein formalen Kriterien vor, die erst in jüngster Zeit wieder hinterfragt wird.¹⁹

WEGE DER KUNST, UND IRRWEGE IHRER HISTORIKER

Der nach Kanitz bedeutendste Wiener Wissenschaftler, der sich mit der Kunstgeschichte des Balkans eingehend beschäftigte, war der umstrittene Josef Strzygowski (1862–1941). Da dieser in der 1930ern mit dem Nationalsozialismus sympathisierte, erinnerte man sich im Wien der Nachkriegszeit weniger gerne an ihn. Im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts war der gebürtige Schlesier allerdings ein international bekannter „Star“ der Kunstgeschichtsforschung gewesen. Als einer der Ersten hatte er es gewagt, den aus dem Humanismus hervorgegangenen westlich-mediterran dominierten Kanon der jungen Wissenschaftsdisziplin zu hinterfragen. Zuweilen als „Orientalist“ abgetan, interessierte sich Strzygowski weniger für eine bestimmte Region oder Epoche als für das, was wir heute Strukturen und Netzwerke nennen würden, und zwar in einem globalen Kontext. Es sollte deshalb auch nicht überraschen, dass die, die heute wieder eine Weltkunstgeschichte, also nicht nur eine Westeuropa-Kunstgeschichte fordern, weniger Probleme damit haben, Strzygowskis Beitrag zur Entwicklung des Fachs zu würdigen – idealerweise samt gebührender Kritik. In Armenien, der Türkei oder Kroatien hat man ihn eigentlich nie vergessen, denn er war einer der wenigen westlichen Forscher, die damals bereit waren, sich ernsthaft mit dem kulturellen Erbe dieser Länder auseinanderzusetzen.

16 Felix Kanitz, *Das Königreich Serbien und das Serbenvolk: von der Römerzeit bis zur Gegenwart*, 3 (Leipzig: B. Meyer, 1914), 773–808.

17 Ebd., 775–784.

18 Gabriel Millet, *L’ancien art serbe: Les églises* (Paris: Boccard, 1919).

19 Vgl. etwa Bratislav Pantelić, *The Architecture of Dečani and the Role of Archbishop Danilo II* (Wiesbaden: Reichert, 2002).

Der Balkan war aber auch nur eine von mehreren Regionen, die Strzygowski interessierten. Detaillierte Arbeiten aus dem zweiten und dritten Jahrzehnt des vorigen Jahrhunderts behielten Südosteuropa aber immerhin eine bedeutungsvolle Rolle in der allgemeinen Kunstgeschichte vor: Für Strzygowski war der Balkan nicht nur Rezipient von Einflüssen, sondern ein Mittler zwischen Regionen und Traditionen. Selbst etwas Eigenes war zu entdecken.

Die Region bereiste er erstmals als gerade Habilitierter in den späten 1880ern. Die Aufenthalte in Dalmatien, Makedonien, Athen und Konstantinopel hatten aber vorerst keine bedeutenden Veröffentlichungen zur Folge. Allerdings scheinen sich Strzygowskis heterodoxe Interessen herumgesprochen zu haben: 1899 wurde er vom Wiener Slawisten Vatroslav Jagić (1838–1923) mit der Anfrage kontaktiert, die künstlerische Ausstattung eines spätmittelalterlichen serbischen Psalters auf ihre Veröffentlichungswürdigkeit hin zu beurteilen. Jagić hatte die Balkankommission der Akademie der Wissenschaften in Wien für eine Publikation des Psalters gewonnen, war aber ratlos im Hinblick auf die etwaige kunsthistorische Bedeutung der Miniaturen.

Heute gilt der sogenannte „Münchener Psalter“ (Abb. 7), der in einem Nachfolgestaat des Reiches des serbischen Zaren Dušan (1308–1355) gegen Ende des 14. Jahrhunderts entstanden war, als ein Hauptwerk der mittelalterlichen Buchmalerei in Serbien. Strzygowski, zum damaligen Zeitpunkt noch in Graz als erster Professor für Kunstgeschichte, hatte also zu Recht auf eine Publikation gedrängt. In seiner 1906 erschienenen Edition stellte er zudem die kontroverse These auf, der eher liberal gestaltete Psalter sei nicht das Produkt einer von Byzanz erhaltenen Kunst, sondern einer syrischen Tradition, die neben der byzantinischen im Mittelalter bestehen geblieben sei.²⁰

„WARMES INTERESSE FÜR NATIONALE DENKMÄLER“

Erwähnenswert ist an dieser Stelle vielleicht auch, dass sich Strzygowski, der auch als einer der Gründerväter der islamischen Kunstgeschichte gilt, sich erstaunlich wenig für die damals noch auf österreichisch-ungarischem Boden – vor allem in Bosnien und Ungarn – befindlichen Kulturgüter aus osmanischer Zeit interessierte. Eine implizite Begründung für seine diesbezügliche Leidenschaftslosigkeit findet sich in einem 1911 publizierten Artikel, der angesichts seines Titels „Orientalische Kunst in Dalmatien“ eher enttäuscht. Strzygowski bleibt im ersten

20 Josef Strzygowski, *Die Miniaturen des serbischen Psalters der königl. Hof- und Staatsbibliothek in München: nach einer Belgrader Kopie ergänzt und im Zusammenhange mit der syrischen Bilderredaktion des Psalters untersucht* (Wien: Hölder, 1906).



Abb. 7. Münchner bzw. Serbischer Psalter, 14 Jh., BSB-Hss Cod.slav. 4, S. 185v, verwendet als Titelblatt von Strzygowski 1906.

nachchristlichen Jahrtausend, sieht man von der abschließenden Erwähnung einer Moschee des 16. Jahrhunderts in Mostar ab. Enttäuscht war er nicht nur von ihrem Umfeld, dem „leider total europäisch überwucherten“ Basarviertel der Stadt, sondern auch davon, dass sich in die „türkische Baukunst am Balkan“ so stark

byzantinische Züge gemischt hätten, „daß es schwer hält, sich danach noch ein Bild der ursprünglichen Art islamischer Bauwerke zu machen.“²¹ Strzygowski postuliert hier eine Art islamische Kunstessenz, die man in von Muslimen errichteten Bauten suchen müsste. Das Interesse verlor sich also für ihn offenbar, sobald in etwas vermeintlich Reines etwas scheinbar Fremdes hineingemischt wurde.

Der Ausbruch des Ersten Weltkriegs bewegte Strzygowski dann zu gleich mehreren Beiträgen mit Balkan-Bezug in der *Wiener Monatsschrift für den Orient*. Die Dringlichkeit der Erforschung des Austro-Balkans wurde nun hervorgehoben; man müsse die orthodoxen und islamischen Völkerschaften der Region „durch Betätigung eines warmen Interesses für ihre nationalen Denkmäler“ gewinnen, bevor das andere Mächte tun. Irrtümlich einen für Österreich-Ungarn günstigen Kriegsausgang antizipierend, vermittelt er eingangs Grundsätzliches über die serbische mittelalterliche Baukunst und Bauplastik und schickt die Erinnerung nach, auf diese bedeutenden Denkmäler sei bei zukünftigen Eroberungen Rücksicht zu nehmen.²² Auch für Bulgarien, das er gerade bereist hatte, sollte man sich mehr interessieren, handle es sich dabei doch wahrscheinlich um Österreichs künftigen Nachbarn im Südosten.²³

So wie man in Serbien den Franzosen Millet hofierte, so wurde der mittlerweile weltweit bekannte Strzygowski in Bulgarien empfangen. Ein amerikanischer Byzantinist hatte ihn zu einer gemeinsamen Studienreise eingeladen. Die „Beamten der Denkmalpflege“, schreibt er, „waren überall bereitwillig zu unserer Verfügung und die Militärbehörden förderten unsere Absichten durch Beistellung eines Autos für die Tagesfahrt von Sofia nach Pirdop. So vereinigten sich weit über meine Erwartungen hinaus alle Kräfte, um mir rasch eine Übersicht über das im Lande vorhandene Denkmälermaterial zu verschaffen.“²⁴

„WIR MÜSSEN VÖLLIG UMLERNEN“: SÜDOSTEUROPA ALS „KUNSTVERMITTLER ERSTEN RANGES“

In einem 1915 erschienenen Aufsatz, der einer Grablege in Rumänien gewidmet ist, äußerte sich Strzygowski noch zur Kunstgeschichtsforschung am Balkan allge-

21 Josef Strzygowski, „Orientalische Kunst in Dalmatien“, in *Dalmatien und das österreichische Küstenland: Vorträge gehalten im März 1910 anlässlich der 1. Wiener Universitätsreise*, Hg. Eduard Brückner (Wien: Deuticke, 1911), 153–168.

22 Josef Strzygowski, „Serbische Kulturbestrebungen aus der letzten Zeit vor dem Kriege“, in *Österreichische Monatsschrift für den Orient* 40 (1914): 243–245.

23 Josef Strzygowski, „Kulturarbeit in Bulgarien“, in *Österreichische Monatsschrift für den Orient* 40 (1914): 316–322.

24 Ebd., 316.

mein: Trotz bedeutender Fortschritte würde man sich noch zu sehr scheuen, den Ursprung der nationalen Kunstströmungen der „Balkanvölker“ in Vorderasien, vornehmlich in Armenien und Persien, zu suchen. Die „Forschung über bildende Kunst“, befand er, könne hier „klärend einwirken, wenn sie zeigt, daß nicht das Phantom Konstantinopel, in dem einst alle orientalischen und hellenistischen Ströme zusammenflossen, entscheidend ist, vielmehr in ersten Linie bestimmend für die einzelnen Balkangebiete und Mitteleuropa der direkte Zusammenhang mit dem Orient einer- und dem Abendland anderseits in Betracht kommt.“ Das Schwarze Meer sei „Kunstvermittler ersten Ranges“ gewesen. Der Schluss: „Wir müssen vollständig umlernen“.²⁵

Drei Jahre später, im letzten Kriegsjahr, erschien Strzygowskis berühmtes Buch *Die Baukunst der Armenier und Europa*, in dem er schließlich die Behauptung aufstellte, der Zentralbau sei über Armenien und die Hagia Sophia über Peruštica bei Plovdiv nach Europa gekommen. Der Balkan wurde somit als „Träger“ kunsthistorisch aufgewertet.²⁶ Kurz davor hatte Strzygowski einen frühmittelalterlichen Schatzfund in Albanien zum Anlass genommen, seine Überlegungen zum „Eintritt der Wander- und Nordvölker in die Treibhäuser geistigen Lebens“ zu Papier zu bringen. Das 1917 publizierte Buch *Altai-Iran und Völkerwanderung* war gewissermaßen sein Einstieg in das, was er „Nordforschung“ nannte.²⁷

VERGESSENE ZEUGNISSE „ALTSLAVISCHER“ KUNST

Interessanterweise brachte ihn diese „Nordforschung“ abermals nach Südosteuropa und vor allem ins nördliche Dalmatien, dessen eigentümliche frühmittelalterliche Kirchenbauten ihn seit seiner Studienreise 1889 angeblich nicht losgelassen hätten. Hatte er am Anfang des Weltkriegs noch für eine antirussische Allianz nichtslawischer Völker in Osteuropa und Vorderasien geworben,²⁸ erkannte er die Slawen nun, zumindest in ihren Ursprüngen, als „Nordvolk“ an. Ähnlichkeiten zwischen der frühmittelalterlichen Bauplastik Kroatiens und Norwegens sah er als Beweis.

25 Josef Strzygowski, „Das Mausoleum König Carols von Rumänien“, in *Österreichische Monatsschrift für den Orient* 44 (1915): 46–48.

26 Josef Strzygowski, *Die Baukunst der Armenier und Europa: Ergebnisse einer vom Kunsthistorischen Institut der Universität Wien 1913 durchgeführten Forschungsreise* (Wien: Schroll, 1918). Für eine kritische Bewertung siehe nun Christina Maranci, *Medieval Armenian Architecture: Constructions of Race and Nation* (Leuven: Peeters, 2001).

27 Josef Strzygowski, *Altai-Iran und Völkerwanderung: Ziergeschichtliche Untersuchungen über den Eintritt der Wander- und Nordvölker in die Treibhäuser geistigen Lebens. Anknüpfend an einen Schatzfund in Albanien* (Leipzig: Hinrichs, 1917).

28 Josef Strzygowski, *Die bildende Kunst des Ostens: Ein Überblick über die für Europa bedeutungsvollen Hauptströmungen* (Leipzig: Werner Klinkhardt, 1916), 64.

Während andere Nordvölker weiterhin ihre Bauten aus Holz errichteten, weshalb uns diese Kunstwerke leider nicht erhalten blieben, wären die Kroaten an der holzarmen Küste dazu gezwungen gewesen, mit Stein zu arbeiten. So, glaubte Strzygowski, hätte sich bei den Kroaten ein Zeugnis einer sonst verschwundenen „altslavischen Kunst“ erhalten, also einer originären Volkskunst vor dem Einmischen Roms. Die hoch- und spätmittelalterlichen Baudenkmäler der Serben und Bulgaren wären dieser Deutung zufolge hingegen schon Ausdruck einer vom Mittelmeer aus korrumpierten slawischen Kunst.²⁹

Neben dem 1929 auf Deutsch erschienenen Werk über *Die altslavische Kunst* – mit dem programmatischen Untertitel *Ein Versuch ihres Nachweises* – äußerte er sich noch in zwei kürzeren Beiträgen über die dem Balkan zuzuweisende Rolle in der historischen Kunstforschung. Im ersten fordert er eine einheitliche Betrachtung des „Balkanbodens“, in welcher nicht die wechselnden, sondern die „bleibenden Voraussetzungen des Balkanganzen“ im Vordergrund stünden. Da der „slavische Künstler“ nicht den Vorteil eines Hofhistorikers hatte, der von ihm berichtete, müsste man sich darauf besinnen, „dass die Bildende Kunst ein treueres Abbild vom tiefsten Grund der Triebkräfte des Lebens gibt als das vielfach überlegte Wort.“ Zumindest täte dies der „Mensch von heute“, der gegen die geschriebene Quelle misstrauisch geworden ist – also Strzygowski selbst.³⁰

Im jüngeren der beiden Artikel spricht er von drei „Schichten“ – einer (alt) griechischen, einer byzantinischen und einer kroatischen – und will wissen, ob der Balkan an der Herausbildung einer dieser Schichten als „Erreger“ maßgebend beteiligt war. Überraschend ist bei diesem 1927 erschienenen Artikel aber vor allem, dass man plötzlich nicht nur von konkurrierenden Kulturen liest, sondern auch von Oberschichten und Unterschichten, die unterschiedliche Geschmäcker hatten oder propagierten.³¹ War Strzygowski vielleicht im „Roten“ Wien der 1920er-Jahre bewusst geworden, dass „Kulturen“ nicht die einzigen Geschichtsakteure sind, sondern dass es auch innerhalb nationalstaatlich organisierter Gesellschaften Gruppen gibt, die durch ihre sozioökonomische Stellung bedingt andere Kunstformen fördern bzw. fordern?

29 Josef Strzygowski, *Die altslavische Kunst: Ein Versuch ihres Nachweises* (Augsburg: Filser, 1929).

30 Josef Strzygowski, „Die Stellung des Balkans in der Kunstforschung“, in *Strenna Buliciana (Bulićev Zbornik): Commentationes gratulatoriae Francisco Bulic ob XV vitae lustra feliciter peracta oblatae a discipulis et amicis a. d. IV non. oct. MCMXXI*, Hg. Michele Abramic und Viktor Hoffiler (Zagreb: Zaklada Tiskare Narodnih Novina, 1924).

31 Josef Strzygowski, „Der Balkan im Lichte der Forschung über bildende Kunst“, in *Vjesnik za arheologiju i historiju dalmatinsku* 49 (1927): 3–41.

„SÜDOSTARBEIT“ ALS „NORDFORSCHUNG“

Strzygowski wurde jedenfalls nicht zum Marxisten. Die Titel seiner Publikationen nach seiner Emeritierung 1933 sprechen eine völlig konträre Sprache:³² *Aufgang des Nordens: Lebenskampf eines Naturforschers um ein deutsches Weltbild* (1936), *Dürer und der nordische Schicksalshain* (1937), *Nordischer Heilbringer und Bildende Kunst* (1939) oder *Die deutsche Nordseele: Das Bekenntnis eines Kunstforschers* (1940).

Nach dem „Anschluss“ Österreichs an Hitler-Deutschland 1938 wurde die „Südostarbeit“ vom Reichserziehungsminister zur zukünftigen Hauptaufgabe der Wiener Universität erklärt; in der Autarkiepolitik des Dritten Reichs war der Balkan nämlich als Absatzmarkt und natürlicher Rohstofflieferant vorgesehen. 1939 beschloss man, die Strategie eines „Vorstoß[es] der deutschen Wissenschaft“ gegen die am Balkan vorherrschende französische Kunstgeschichte in Form eines Vierjahresplans umzusetzen. Neben einem Quellenbuch, einer umfassenden Bibliografie und einem regionalen Verzeichnis der Kunstdenkmäler, einem „Balkan-Dehio“ sozusagen, kündigte auch der nunmehrige Ordinarius Hans Sedlmayr (1896–1984) eigens verfasste Monografien über die „altbulgarische“ Kunst und über „das mittelbyzantinische Kirchengebäude und die Kunst der Slaven“ an. Derselbe hatte sich bereits anlässlich seiner Ernennung als Nachfolger auf der Lehrkanzel seines Lehrers Julius von Schlosser (1866–1938) für die Wiederaufnahme byzantinisch-osteuropäischer Studien nach der Pensionierung Strzygowskis eingesetzt. 1938 habilitierte er den Byzantinisten Otto Demus (1902–1990), der dann allerdings nach England emigrierte; 1941 setzte Sedlmayr die Anstellung in Wien des vor der sowjetischen Besatzung aus Lemberg geflohenen Wladimir Sas-Zaloziecky (1896–1959) durch, der sich ebenfalls mit der byzantinischen und osteuropäischen Kunstgeschichte beschäftigte. Die angekündigten Publikationen Sedlmayrs, der ob seiner NSDAP-Mitgliedschaft nach dem Krieg das Institut verlassen musste, erschienen nie.³³

STÜCKWERKE

Nach dem Zweiten Weltkrieg fehlt die systematische Auseinandersetzung mit Südosteuropa als kunstproduzierender Region, was allerdings nicht heißen soll, dass nicht gelegentlich interessante Einzelwerke erschienen wären. Exemplarisch

32 Aus dieser Zeit stammt auch der hier sonst nicht weiter behandelte Aufsatz „Balkankunst: das Ende von Byzanz und der Anfang des Neuhellenismus in Europa“, in *Revue internationale des études balkaniques* 1 (1935): 10–21.

33 Hans Aurenhammer, „Hans Sedlmayr und die Kunstgeschichte an der Universität Wien 1938–1945“, in *Kunstgeschichte an den Universitäten im Nationalsozialismus*, Hg. Jutta Held und Martin Papenbrock (Göttingen: V&R Unipress, 2004 = *Kunst und Politik: Jahrbuch der Guernica-Gesellschaft* 5), 166–168.

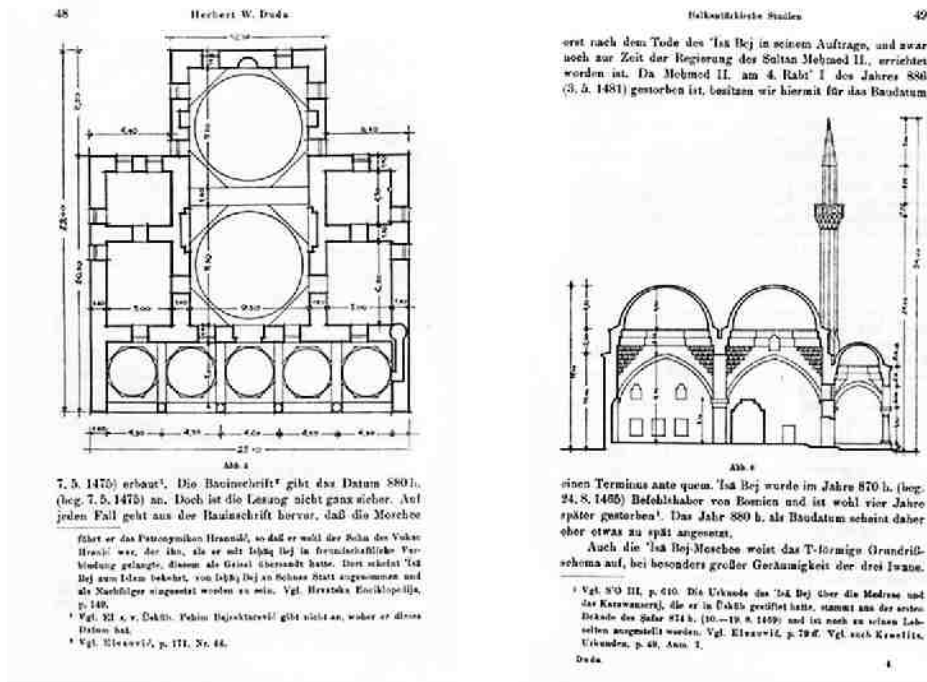


Abb. 8. Skopje, Stiftungsbau (*İmaret*) des İsa Beg, 15. Jh., Grundriss und Schnitt in Duda 1949, S. 48f.

könnten etwa die Studien des Wiener Orientalisten Herbert Duda (1900–1975) genannt werden, der sich als von Hitler auf den Balkan geschickter Soldat den islamischen Baudenkmalern Makedoniens und Bulgariens angenommen hatte (Abb. 8). Seine Studien zu Moscheen in Skopje und Šumen sind Pionierswerk, nahmen aber nach seiner Rückkehr nach Wien ein abruptes Ende.³⁴

Erwähnenswert ist auch eine Monografie über die christliche Baukunst des Balkans, die nach dem Krieg von Sas-Zaloziecky verfasst wurde. Zuerst Interimistischer Institutsleiter in Wien, wurde er schließlich zum Ordinarius in Graz ernannt.³⁵ Sein Buch findet sich allerdings nicht einmal in der Bibliografie des jüngst publizierten neuen Standardwerks zum Thema von Slobodan Ćurčić.³⁶ Gleichzeitig gab es übrigens auch in Wien einen Byzantinisten als Ordinarius, nämlich den aus dem englischen Exil zurückgekehrten Otto Demus. Dieser inter-

34 Herbert W. Duda, *Balkantürkische Studien* (Wien: Rohrer, 1949).

35 Wladimir Sas-Zaloziecky, *Die byzantinische Baukunst in den Balkanländern und ihre Differenzierung unter abendländischen und islamischen Einwirkungen* (München: Oldenbourg, 1955).

36 Slobodan Ćurčić, *Architecture in the Balkans. From Diocletian to Süleyman the Magnificent* (New Haven: Yale Univ. Press, 2010).

essierte sich jedoch eher für die Kunst Konstantinopels, Griechenlands und Italiens als für den Balkan.³⁷

Ohne einzelne Leistungen (vor allem der Byzantinisten) schmälern zu wollen – man denke etwa die Monografie Helmut und Heide Buschhausens über die Marienkirche im albanischen Apollonia,³⁸ die in Albanien einen kleinen kunsthistorischen Skandal auslöste,³⁹ weil in ihr keine Albaner erwähnt werden –, darf gefragt werden, warum Wien trotz der Vorarbeiten von Pionieren wie Kanitz oder Strzygowski nie so richtig zu einem internationalen Zentrum der historischen Kunstforschung mit Balkanbezug wurde. Kanitz jedenfalls brachte keine Schüler hervor; wohl hatte er es als begüterter Fabrikantensohn nicht nötig gehabt, an der Universität zu unterrichten. Auch bei den anderen Erwähnten handelte sich es im Grunde genommen um „Einzelgänger“, die ihr Südosteuropa-Interesse nicht an eine jüngere Generation weitergaben.

Bei Strzygowski war das aber anders; er ermöglichte Dutzenden fähigen Dissertanden den Abschluss. Allerdings fühlten sich viele von ihnen bemüßigt, sich nach dem „Nordwerk“ seiner Spätzeit von ihrem Lehrer zu distanzieren. Ferner war es sicher ein Problem, dass seine Behauptungen selten auf konkreten Beispielen und gesicherten Informationen basierten. Das macht viele seiner Schlüsse nicht nachvollziehbar, seine Essays längerfristig nur vom wissenschaftsgeschichtlichen Standpunkt aus gesehen interessant. Zu viel wurde auf der Basis von zu wenig behauptet.

Leider überschattet das auch seine beachtenswerten Bemühungen in Richtung einer Weltkunstgeschichte. Solche wurden zwar von der 1968er-Generation, die sich an Strzygowski schon nicht mehr erinnerte, wieder aufgegriffen, scheiterten aber ein zweites Mal, weshalb wir auch heute noch eine Kunstgeschichte haben, die sich in ihrem Mainstream nicht mit der Welt beschäftigt, sondern hauptsächlich mit Westeuropa.

SCHLUSS

Der Balkan konnte sich im kunsthistorischen Kanon nicht so recht etablieren. Meines Erachtens hat das einerseits mit der Tatsache zu tun, dass das Gros der durchaus wertvollen in der Region betriebenen Forschungen traditionell nur in

37 Vgl. etwa Demus' wichtiges Werk *Byzantine Mosaic Decoration: Aspects of Monumental Art in Byzantium* (London: Kegan, 1947).

38 Heide und Helmut Buschhausen, *Die Marienkirche von Apollonia in Albanien: Byzantiner, Normannen und Serben im Kampf um die Via Egnatia* (Wien: Verl. d. Österr. Akad. d. Wiss., 1976).

39 Gjergj Frashëri, „Y a-t-il une architecture albanaise au moyen-âge?“, in *Lettres Albanaises* 4 (1983): 154–187.

den Landessprachen publiziert wurde (und wird), andererseits auch damit, dass die Frage des Verhältnisses zwischen Balkan und Byzanz und die diesbezüglichen Implikationen für die Kunsthistoriografie ungelöst blieb. Heute fällt das christliche Kunstschaffen am vormodernen Balkan zumeist in die Domäne der Byzanzforschung, einem mittlerweile gut etablierten Außenseiter in der institutionalisierten Kunstgeschichte.

Sieht man sich die nicht zu leugnenden Überschneidungen an, ist das nicht grundsätzlich falsch: Bulgaren, Serben und Russen erhielten das Christentum bekanntlich von Byzanz. Die Taufe dieser Gebiete machte sie zum Ziel byzantinischer Kulturprodukte. Dem russisch-jugoslawischen Historiker Dimitri Obolensky zufolge entstand dadurch eine große Teile Osteuropas einschließende Kulturregion, die er „Byzantine commonwealth“ nannte.⁴⁰ Diese ist großteils mit jenem Raum ident, den Samuel Huntington in seinem Werk *Clash of Civilizations* simplistisch als orthodoxen Zivilisationsblock darstellte.⁴¹ Heruntergespielt wurden in beiden Fällen die Konflikte, die Konstantinopel trotz seines Hochkulturmonopols in Südosteuropa auszutragen hatte. So wäre etwa zu fragen, ob man vielleicht eher von einem dialektischen Verhältnis zwischen Byzanz und dem Balkan sprechen sollte. Ist die von den mittelalterlichen Balkanherrschern geförderte Kunst tatsächlich als „byzantinisch“ zu bezeichnen, oder war Byzanz eher ihr hauptsächlicher Bezugspunkt, und Assoziation bzw. Distanzierung wurde je nach Gegebenheit betrieben?

Höchstwahrscheinlich wäre es fruchtbarer, die christliche Kunst des Balkans weder als Nebenprodukt der byzantinischen noch als Ausdruck einer *sui generis* Nationalkultur zu verstehen, sondern stattdessen zu fragen, was regionale Eigenheiten und Abweichungen vom Hegemonialstil Konstantinopels in bestimmten Gegenden zu bestimmten Zeiten bedeuten. Ich denke hier etwa an romanische und gotische Dekorelemente in Serbien und islamische in der Walachei (Abb. 9), die im byzantinischen Durchschnitt doch ungewöhnliche Häufung von Porträts von Stiftern und Bischöfen in der serbischen Freskenmalerei und vielleicht auch das Revival des Bautyps Basilika im Zuge der Rebyzantinisierung des Binnenbalkans im 11. und 12. Jahrhundert.

Kanitz und Strzygowski haben sich mit diesen Fragen teilweise bereits beschäftigt; eine einfache und eindeutige Antwort finden wir allerdings bei ihnen auch nicht. Indes würde es sicher nicht schaden, den von ihnen begonnenen Diskurs weiterzudenken. Davon könnte nicht nur der Balkan, sondern die Kunst-

40 Dimitri Obolensky, *The Byzantine Commonwealth: Eastern Europe, 500–1453* (London: Weidenfeld and Nicolson, 1971).

41 Samuel P. Huntington, *The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order* (New York: Simon & Schuster, 1996).

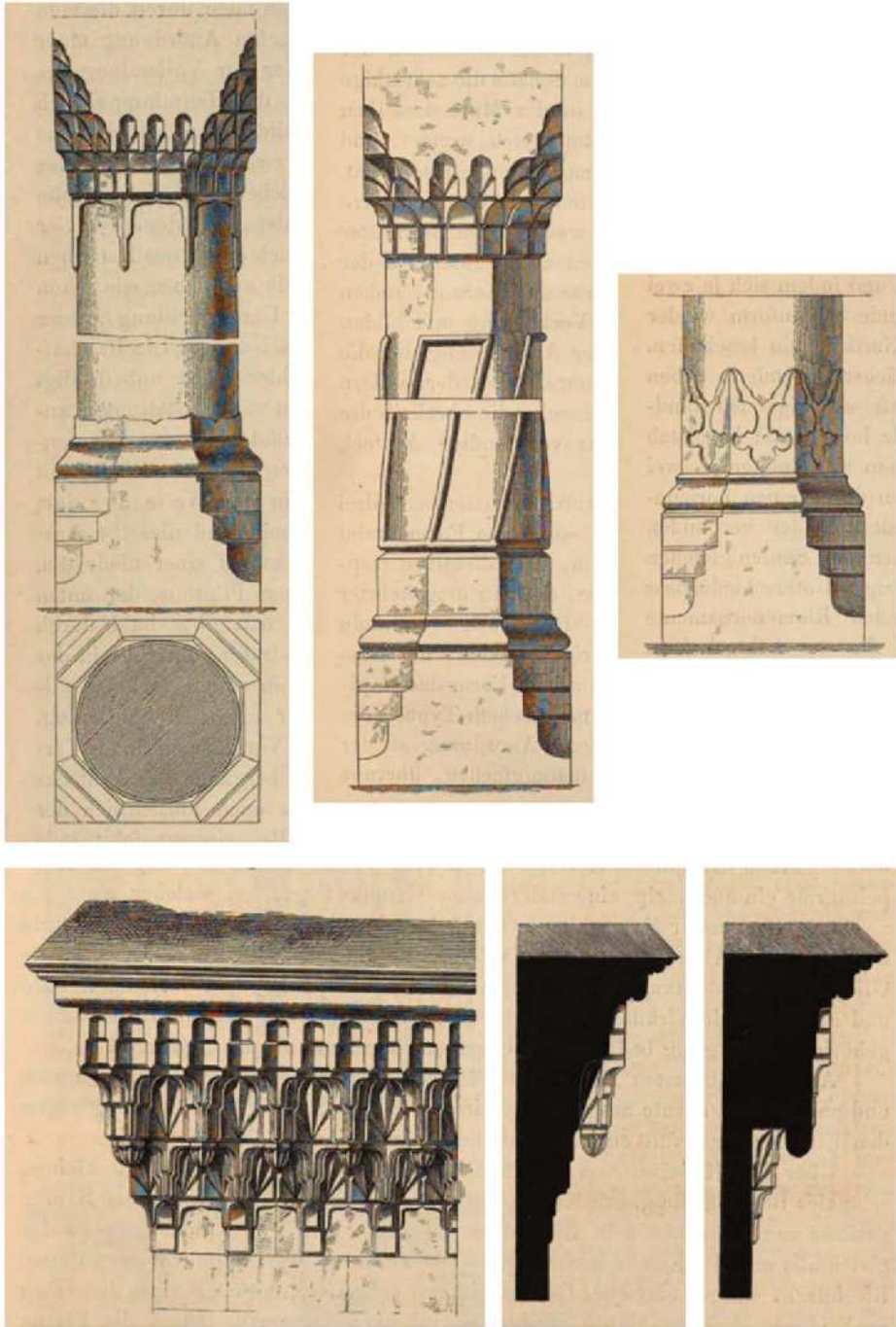


Abb. 9. Klosterkirche Curtea de Argeș, Details, aus Reissenberger 1860, S. 9f u. 23

geschichte allgemein profitieren. Die Lehre, die wir aus der Geschichte der historischen Kunstforschung mit Balkanbezug in Wien seit 1850 ziehen dürften, ist jedenfalls, dass institutionelle Rückendeckung und eine daraus erfolgende Kontinuität ausschlaggebende Faktoren für nachhaltigen Erkenntnisgewinn wären.