
ANNIE MONTGOMERY LABATT, *Byzantine Rome (Past Imperfect)*. Leeds: ARC Humanities Press 2022. 212 S. – ISBN 978-1-64189-005-2

• PHILIPP WINTERHAGER, Humboldt-Universität zu Berlin
(philipp.winterhager@hu-berlin.de)

Das vorliegende Buch ist eine kunsthistorische Monographie. Es behandelt also keineswegs „das“ byzantinische Rom, wie der Titel suggeriert, sondern beinahe ausschließlich Mosaiken und Fresken der Tiberstadt von der Spätantike bis ins Hochmittelalter. Um „das byzantinische Rom“ geht es der Autorin aber auch in einer zweiten Hinsicht nicht: Gleich zu Beginn (S. 9 f.) und immer wieder schließt sie aus, dass der Begriff „byzantinisch“ für ihren Gegenstand über weite Zeiträume einen Mehrwert habe. Mehr noch, der Bezeichnung von Bildwerken als „byzantinisch“ wohne gar eine Gefahr inne – die Gefahr, zwei distinkte Kulturen zu postulieren, wo man es mit einer mediterranen Ökumene zu tun habe. Der Titel ist offenbar bewusst irreführend gewählt: „In that sense, this book’s title refers to something that was not really there. Strictly speaking, there is no such thing as Byzantine Rome.“ (S. 14)

Dies ist die eigentliche These des Buchs. Sie wird reichlich deutlich formuliert, sodass für Differenzierung wenig Raum bleibt. Insofern geht es am ehesten um die Kunst Roms am Schnittpunkt von „East and West“ (passim), wobei man fragen könnte, inwiefern diese Kategorien weniger trennend sind. Bildwerke seien jedenfalls ein ideales Vehikel von Verflechtung, Koexistenz und Vielfalt (S. 41: „In the medieval period, images were central in the creation of a common culture, of a shared language that could embrace and overcome differences“). Wenn man das voraussetzt – und den Fokus strikt auf Bildwerke legt – mag es in der Tat scheinen, als führe schon die Verwendung des Begriffs „byzantinisch“ aufs Glatteis. Denn worum es der Autorin insbesondere geht, ist eine Kritik an der Kategorie „Stil“ als Leitlinie zur Unterscheidung von „artistic cultures“ und, davon ausgehend, zur unzulässigen, weil an der Wahrnehmung der Zeitgenossen vorbeigehenden Reduktion der Bedeutung von römischen Sakralräumen. Für die Stadtbevölkerung sei die Trennung in „östliche“ und „westliche“ Sphären, Milieus und Bedeutungszusammenhänge offenbar nicht relevant gewesen. Die These, dass ein „byzantinischer Stil“ in den römischen Bildwerken für das 6. bis 9. Jahrhundert eine normative Verallgemeinerung ist, die der Sa-

che nicht gerecht wird, ist nachvollziehbar. Doch ist es nicht etwas Ähnliches, wenn man für diese Zeit von einem selbstverständlichen Primat von Vielfalt und Koexistenz (S. 12), von transkultureller Verflechtung und ökumenischer Einheit ausgeht? Gern hätte der Rezensent noch mehr darüber erfahren, aus welchen theoretischen und wissenschaftshistorischen Gründen die Autorin den kunstgeschichtlichen Byzantinismus ablehnt (S. 12 der Verweis auf die Entstehung europäischer Nationalstaaten im 20. Jahrhundert [sic]).

Methodisch freilich will das Buch ganz offensiv einen Vorschlag machen: Die Kategorie „Stil“ (im Sinne einer Zuweisung an byzantinische und lateineuropäische ‚Kulturen‘) lehnt die Autorin entschieden ab. Erst wo Stile und ikonographische Programme in der Wahrnehmung und der Praxis der Zeitgenossen erkennbar unterschiedliche Wege einschlagen, könne man von „byzantinischer“ und „westlicher“ Bilderwelt sprechen. In dieser Weise auf die Bestimmung eines Zeitpunkts angelegt, an dem die „Kulturen“ (schließlich doch) divergieren, geht das Buch chronologisch vor. Das erste Kapitel widmet sich der Spätantike in den zwei Jahrhunderten nach der Durchsetzung des Christentums, das zweite der Phase nach der oströmischen Eroberung des Alten Rom, das dritte dem Zeitalter der Bilderstreitigkeiten, das vierte reicht vom 9. Jahrhundert bis ins römische Hoch- und Spätmittelalter. Untersucht werden jeweils Fresken und Mosaiken, mit durchaus pointierten Beschreibungen ihres Stils (hier verstanden als Machart, eben nicht als kulturräumliche Zuweisung), Betrachtungen zum ikonographischen Gehalt und den politischen Implikationen.

Das erste Kapitel weist nach, dass die Kunst in römischen Kirchen des 4. und 5. Jahrhunderts ganz und gar Teil einer ökumenischen Bildwelt ist. So zeige sich beispielsweise in der Ikonographie des Kreuzes auf Golgatha im Apsismosaik von S. Pudenziana (Anfang 5. Jh.) keine Distanz zum „Osten“, sondern ein anspielungsreiches Miteinander von Jerusalem, Konstantinopel und Rom (etwa in Referenz auf Konstantins Vision an der Milvischen Brücke oder Helenas Translation des Kreuzes in die Hauptstadt). Auch andere Bildwerke des 5. Jahrhunderts lassen sich so deuten: „Rome was part of a broader conversation, part of a conglomerate of compatible Christian cities, which all shared the same visual and visionary language“ (S. 27). Und selbst das Apsismosaik von SS. Cosma e Damiano (um 530), von der traditionellen Kunstgeschichte als Beginn einer ‚Byzantinisierung‘ der römischen Bildwelt gedeutet, zeige zwar Anspielungen auf ‚den‘ Osten (worunter die Autorin bspw. die Darstellung von Seidengewändern zählt), aber so, dass doch das Verbindende eines umfassenden römischen Reichs

gezeigt werde („differences are blended into one community“, S. 36). Vergleichspunkt sind hier die berühmten Mosaiken von S. Vitale in Ravenna. Beiden gemeinsam sei die Einführung der Politik in die Bilder des Sakralraums (zum ersten Mal stellt sich ein Papst in SS. Cosma e Damiano selbst dar), aber auch die Idee einer Reichseinheit bei gleichzeitiger Vielfalt an Stilen.

Dem (im herkömmlichen Sinne) byzantinischen Rom widmet sich dann das zweite Kapitel unter der noch einmal programmatisch gewählten Überschrift „A Question of Style“. These ist, dass die römischen Bilder keine (kirchen- und militär-)politischen Differenzen abbilden, sondern vom Fortbestehen einer ökumenischen Einheit in den Augen der Stadtbevölkerung zeugen. Überhaupt seien Künstler keine „drones in service of the empire“ (S. 43). Das stimmt, doch wundert man sich dann umso mehr, dass dort, wo ‚Politik‘ für ‚Reichseinheit‘ steht, Justinian I. selbst die Bilder in S. Vitale/Ravenna verantwortet haben soll („Although Justinian modified a number of Theodoric’s mosaics after wresting controlled [sic] of the city, he did not change these [sc. biblical scenes]“, S. 58; ähnlich S. 59). Jedenfalls zeigt sich für die Autorin die ‚politische‘ Dimension der römischen Bilder im 7. und 8. Jahrhundert vor allem darin, dass die Ikonographie Anteil an einer gesamtmediterranen Bildwelt hat. Es geht vor allem um Heiligenbilder und biblische Szenen (Christi Wunder, Auferstehung). Erklärt wird das mit fortlaufenden „Anleihen“ („shared and borrowed and manipulated“, S. 58). Da aber diese Gegenstände selbst freilich in der ganzen Ökumene bekannt sind, würde man gern mehr darüber erfahren, wie sich unter der Voraussetzung einer Bilder-Ökumene methodisch zwischen Übernahme, Anleihe, parallelen Phänomenen etc. unterscheiden lässt. Bilder erscheinen hier jedenfalls kaum einmal ‚unintendiert‘, weil habituell verwendet, sondern stets als Gegenstände bewusster Wahl (und offenbar Anleihe).

Die These, dass die römische Gesellschaft insbesondere im 8. Jahrhundert eine (kulturell) ‚hybride‘ war, ist überzeugend. Daraus folgt aber für den Rezensenten gerade nicht, dass Byzanz irrelevant war. Das Urteil am Ende des zweiten Kapitels erscheint daher irreführend: „It is a mistake to explain Rome through an Eastern lens, to look for evidence of a Byzantine presence or meaning in the art produced during the early medieval period.“ Versteht man „Byzantine“ als ‚explizit nicht römisch‘, ist das nachvollziehbar: Eine harte Unterscheidung zwischen beidem scheint es bis weit ins 8. Jahrhundert in Rom nicht gegeben zu haben. Hybridität muss aber nicht bedeuten, dass ‚Byzantinisches‘ (jedenfalls aus der analytischen Sicht heutiger His-

toriker:innen) unsichtbar bleibt. Illustriert sei das daran, wie die Autorin die Fresken in der Klosterkirche von St. Sabas (im Südosten Roms) deutet (S. 67–72). Hier findet sich neben biblischen Szenen mit griechischen Beischriften auch die Darstellung einer Gruppe von Mönchen in mutmaßlich ‚östlichem‘ Habit. Erwähnt wird zwar, dass das Kloster im 7. Jahrhundert von griechischsprachigen Migranten gegründet worden war, aber nicht, dass auch hundert Jahre später dort griechisch gesprochen (und wohl in der Liturgie gesungen) wurde. Die Wahl griechischer Bildbeischriften ist daher nicht so sehr damit zu erklären, dass die breitere Bevölkerung Roms adressiert wurde (deren Griechischkenntnisse hier vielleicht überschätzt werden, S. 68 f.), sondern mit den Eigenheiten der Mönche. Auch mag es durchaus sein, dass die abgebildete Kleidung nicht mehr die der Mönche im 8. Jahrhundert war, aber wäre ihre Darstellung dann nicht erst recht ein Zeichen für eine reflektierte (und in Ehren gehaltene) Migrationsgeschichte der Klostersgemeinschaft? All das bedeutet in der Tat keinen „break between the East and the West“ (S. 71), ist aber in den Augen des Rezensenten wichtig, um das Neben-, Mit- und Ineinander ostmediterraner und lateinisch-stadtrömischer Phänomene in dieser Zeit zu verstehen. Auf der Ebene der Sprache (von Bildbeischriften) und der Darstellung von Kleidung kommt die Autorin verschiedentlich zu diesem Schluss (auch S. 64 an einem Beispiel aus S. Maria Antiqua), doch scheint das zitierte Urteil – es sei ein Fehler, nach der Anwesenheit von Byzantinischem zu fragen – gemessen daran etwas zu apodiktisch.

Das dritte Kapitel konzentriert sich auf die Zeit (der zweiten Phase) des Bilderstreits bzw. vor allem auf die bildliche Ausstattung der von Paschalis I. gebauten Kirchen S. Prassede, S. Maria in Domnica und S. Cecilia. Insbesondere die Kapelle des hl. Zeno in der erstgenannten Kirche gilt in der traditionellen Kunstgeschichte als bewusst byzantinisierend. Die Autorin legt hier detailliert dar, dass diese Deutung sie keineswegs überzeugt, und man folgt ihr darin gern. Die Zeno-Kapelle erscheint eher als ein Ensemble klassischer spätantik-christlicher Bildtypen und Techniken. Bedenkenswert ist auch die Feststellung, dass die aus dem Griechischen entlehnten Bezeichnungen vermeintlich genuin byzantinischer Bildtypen (wie Anastasis, Deesis, Hetoimasia oder Pantokrator) Erscheinungen der nach-ikonoklastischen Zeit sind, die die ältere Forschung zu ihrem Urteil verführt hätten, obwohl die meisten dieser Typen früher in Rom als im Osten erscheinen (S. 89). Zum Bilderstreit selbst setzt die Autorin die Apsismosaiken (etwa Transfigurations-Szenen in S. Prassede und SS. Nereo ed Achilleo) in vielschichtige Zusammenhänge: Durchaus seien diese Bilder

in der Lage, komplexe theologische Gedanken zu transportieren; das bedeute aber nicht, dass sie sich gegen die Politik der bilderskeptischen Kaiser richteten (S. 104 f.). Ob und wie die Bilder von den Zeitgenossen ‚politisch‘ gelesen wurden, entzieht sich aber unserer Kenntnis. (Und in Kapitel 1 und 2 gilt als ‚politisch‘ schon die Iteration des Verbindenden ohne ereignisgeschichtliche Anspielung.) Dass sie nicht als „anti-Eastern statements“ gemeint waren, ist plausibel; ob sie nicht aber doch als Ausdrücke theologischer Positionen politisch gelesen werden konnten, ist hingegen nicht so einfach zu beantworten. Immerhin die Möglichkeit besteht: „The Transfiguration may have been perceived as being too tied to the debates about images“ (S. 108), und bestimmte Bilder wurden später möglicherweise gerade deswegen rezipiert, weil sie zur Zeit des Bilderstreits prominent waren (S. 109). Dann könnte der politische Gehalt von Bildern, die gar nicht anti-byzantinisch ‚gemeint‘ waren, durchaus als Rezeptionsphänomen relevant sein. Das Kapitel endet mit der Feststellung, dass mit dem Ende der Bilderstreitigkeiten die Sakralkunst in Byzanz kanonisiert und damit kontrollierbar gemacht worden sei, während man sich in Rom nach neuen Bildtypen umgeschaut habe. Die gemeinsame Bildwelt kommt damit an ein Ende, was anhand des letzten ‚klassischen‘ Apsismosaiks Roms (S. Marco, um 830/40) illustriert wird.

Gerade um die Wahrnehmung byzantinischer Bilder in Rom jenseits der ikonographischen Ökumene geht es im vierten und letzten Kapitel, das weit ins Mittelalter ausgreift. Die Autorin beginnt mit einem Gegenstand, den man für gewöhnlich als genuin byzantinisch verstehen würde: der Ikonenverehrung. Sie zeigt, dass und wie wundertätige Ikonen auch in Rom verehrt wurden (besonders deutlich ab dem 11. Jahrhundert), dass hier aber eine Trennung nicht so sehr oder nicht allein der Bildtypen, sondern auch der Kultpraxis einsetze: In Rom seien Ikonen immer Einzelstücke geblieben und ihrer Einzigartigkeit wegen verehrt worden. Während die Ikone im Osten allmählich den Kirchenraum ausgefüllt habe, sei sie in Rom als singulär rezipiert worden. Diese Singularität habe es unter anderem ermöglicht, die Ikone zu exotisieren, was auch eine Identifikation mit dem – nun weiter entfernten – Osten bedeutet hätte. Hinzu komme die ab dem 12. Jahrhundert zu beobachtende Orientierung der Römer an westlich-nordalpinen Vorbildern, wie anhand der Kronen der Maria Regina gezeigt wird. Schließlich sei im 13. Jahrhundert eine Rezeption byzantinischer Bilder *als* byzantinisch zu beobachten. Jetzt (erst) könne man von einer tatsächlichen Trennung der Bildkulturen sprechen, die sich ironischerweise gerade im Moment der Verflechtung zeigt.

Ein kurzer Epilog, angelegt als imaginärer Durchgang durch die verschiedenen Zeitebenen anhand von Alt-St.-Peter, beschließt das Buch. Es hinterlässt beim Rezensenten keinen ungetrübten Eindruck. Das hat mehrere Gründe: Zunächst erscheint die Autorin derart darum bemüht, für die Zeit vor der Mitte des 9. Jahrhunderts keine Trennung zwischen West und Ost zu formulieren, dass manchem Phänomen ein kulturhistorischer oder, wenn man das Wort nutzen will, politischer Gehalt abgesprochen wird, das mehr zu bieten hätte. Gerade Verflechtungsphänomene lassen sich ja da am besten profilieren, wo sich auch Unverflochtenes nachweisen lässt. Eine generelle Annahme von Ökumenizität verdeckt vielleicht hier und da den Blick gerade auch auf die Momente, wo Integration zu beobachten ist (verstanden als gemeinsame Zugehörigkeit bei Anerkennung von Differenzen) oder Verflechtung stattfindet, indem eine Gruppe sich Traditionen einer anderen anschließt.

Gerade die Frage, wann welche kulturellen Phänomene welche Bedeutung gewinnen in Hinblick auf Gruppenbildung, Hybridisierung oder auch Abgrenzung, erfordert aber eine soziale Situierung dieser Phänomene, die dem Rezensenten im vorliegenden Buch zu kurz kommt. Dass eine ‚gemeinsame Kultur‘ bedeute, dass es gar keine machtförmige oder wertende Über- und Unterordnung von Gruppen geben kann, erscheint sozialhistorisch kurz-sichtig (S. 43: „It is not possible to be culturally subjugated by a shared culture“). „Byzantine Rome“, ob man es so nennen kann oder nicht, bestand nicht nur aus Päpsten und Mosaiken, sondern war bevölkert von Leuten, die für die Fragen von mediterraner Verflechtung viel zu sagen hätten – griechischsprachigen Mönchen, byzantinisch geprägten Militärs und zahlreichen Heiligen, deren Geschichten man kannte. Sie alle kommen hier eher am Rande vor. Einem kunsthistorischen Buch ist nicht vorzuwerfen, nicht auch ein sozial-, wirtschafts-, frömmigkeits-, kirchen- oder hagiographiegeschichtliches Buch zu sein. Doch hätten sich diese Dimensionen als Hintergrund vielleicht doch stärker zeichnen lassen. Die kommentierte Literaturliste am Ende des Buches legt beredtes Zeugnis davon ab, was hier (nicht) rezipiert wurde. Versammelt ist dort hauptsächlich englisch- bis- weilen italienischsprachige Literatur. Die kurzen Kommentare dazu sind sicherlich als Angebot an ein nicht voll im Stoff stehendes (etwa studentisches) Publikum gedacht, werden den Büchern aber nicht immer voll gerecht. Schwerer wiegt, dass die deutsche, französische und weite Teile der italienischen Forschung hier nicht zur Kenntnis genommen werden. Gerade

gemessen daran, dass hier nicht nur Kunsthistorisches zitiert wird, entgehen der Autorin damit einschlägige Werke.¹

Auch mancher sachliche Fehler hätte sich auf diesem Wege vielleicht vermeiden lassen: Anastasius Bibliothecarius ist kein Autor des 17. Jahrhunderts (S. 52) und der *Liber Pontificalis* schwerlich ein Werk, das bis ins 15. reicht (S. 4). Athen und Korinth waren um 324 sicher keine mächtigen Stadtstaaten und das Römerreich zu dieser Zeit kaum expansiv (S. 15). Papst Honorius konnte einen konstantinopolitanischen Monotheletismus streng genommen nicht „unterstützen“ (S. 46) und der kaiserliche ‚Entzug‘ der römischen Jurisdiktion in Süditalien wird längst neu bewertet (S. 43).

Dies sind Mäkeligkeiten des Historikers, der gleichwohl den kunsthistorischen Rundum- und Detailblick des Buchs dankend annimmt. Der Autorin gelingt zweifellos eine thesengeleitete, streitbar-deutliche und insgesamt nachvollziehbare Bewertung der Bilder im römischen Sakralraum der Spätantike und des beginnenden Mittelalters. Gerade die Beobachtung, dass eine Trennung der ikonographischen ‚Kulturen‘ erst nach dem Ende der mediterranen Einheit einsetzt und sich dann aber gerade in Übernahmen und Verflechtungen beobachten lässt, ist anregend. Der Weg dahin ist ein Panorama römischer Kirchen, das immer wieder schwungvoll zwischen Detailbeobachtungen und großer These wechselt. Die Zwischentöne, die das byzantinische Rom (oder wie soll man es jetzt nennen?) ebenso reizvoll machen, bleiben hin und wieder auf der Strecke. Für Diskussionen gerade auch über die Zeit nach dessen Ende wird das Buch anregend sein und bietet auch so einen Anlass für weiteren Austausch zwischen Kunsthistoriker:innen und Historiker:innen.

Keywords

Rome; Byzantine Italy; Late Antiquity; art history; global history

1. Es fehlen etwa die für das Verhältnis Roms zu Byzanz und für das Rom des 6.–9. Jahrhunderts einschlägigen Arbeiten von GIULIA BORDI, WOLFRAM BRANDES, SALVATORE COSENTINO, FLORIAN HARTMANN, MANFRED LUCHTERHANDT, FEDERICO MARAZZI, ROBERTO MENEGHINI, ANNICK PETERS-CUSTOT, JEAN-MARIE SANSTERRE, RICCARDO SANTANGELI VALENZANI, HANS-GEORG THÜMMEL und anderen (darunter der Rezensent).