

A fáraók után / After the Pharaohs. Treasures of Coptic Art from Egyptian Collections

Budapest, Museum der Schönen Künste / Szépművészeti Múzeum, 18. März – 18. Mai 2005.

Katalog mit Einführung von László Török, ungarisch / englisch, 278 S., zahlr. Abb., Ft 8200 (ca. € 34,-). ISBN 963 9552 56 9

Koptische Kunst, ursprünglich (aus dem Arabischen »el qibt«) die Kunst »der Ägypter« und im engen Sinn die christliche Kunst der Ägypter in spätantiker und frühbyzantinischer Zeit, ist trotz ihres Facettenreichtums ein wenig beachteter Zweig der Geschichte der Kunst. Ihre Anfänge lassen sich bis in die hellenistische Zeit zurückverfolgen, ebenso wie die Herausbildung der koptischen Sprache und Schrift. Zahlreiche Einflüsse prägten das oft als »Volkskunst« unterschätzte künstlerische Schaffen, das sich aus den Wurzeln der altägyptischen Kultur speiste und im Spannungsfeld der kulturellen Einflüsse durch die Jahrhunderte dauerndem Wandel ausgesetzt war, aber auch Kontinuitäten aufwies. Mit der Schau sollte die koptische Kunst vor einem klassisch geprägten antiken Horizont verortet und so offenbar ein neuer Beitrag zu ihrer Geschichte, ihren gesellschaftlichen Zusammenhängen, ihren wichtigsten Perioden sowie ihren Verbindungen zu den Regionen des Mittelmeerraums geleistet werden. Zwei Monate über waren in Budapest etwa 200 bisher nicht ausgestellte Objekte aus dem Depot des Koptischen Museums in Kairo, aus dem Griechisch-Römischen Museum und dem neu gegründeten Nationalmuseum Alexandria sowie aus dem Bestand des Museums der Schönen Künste in Budapest selbst zu bewundern, die die Vielfalt der ägyptischen Kunst seit der Ptolemäerzeit vor Augen führen sollten.

Der Untertitel der Ausstellung verweist auf die Konzeption: Eine Fülle einzigartiger Stücke wurde wie der Inhalt einer Schatztruhe vorgeführt. Offensichtlich war die Ausstellung nicht

darauf angelegt, dem nicht wissenschaftlich Vorgebildeten die Zusammenhänge und Entwicklungen der koptischen Kunst zu erklären und ihn durch die Ausstellung zu leiten. Zur Orientierung dienten lediglich eine Kurzeinführung und eine Karte von Ägypten, die den historischen Hintergrund um die Entwicklungen seit der Eroberung Ägyptens durch Alexander den Großen erläuterten. Nach einem knappen Hinweis auf die kulturelle Vermischung und auf Einflüsse aus griechischer, römischer, byzantinischer und arabischer Zeit folgte eine undurchsichtige Einteilung der vorgestellten Exponate in 16 Gruppen; hier wurde allem Anschein nach das Material periodisiert und Stilen bzw. Einflüssen untergeordnet, die sich aus der politischen Lage Ägyptens seit 306 v. Chr. ergaben. Doch traten in dieser Gruppierung (1. 306-30 v. Chr., Hellenismus; 2. 30 v. Chr.-3. Jh. n. Chr., römische Zeit, 3. 451-7. Jh., byzantinische Zeit und Anfänge der koptischen Kunst, 4. ab 641, arabische Eroberung und »koptische« Kunst) auch Begriffe wie »Elite« (6. und 7.) und »Volkskunst« (8.), »christliche Kunst« (9.-14.), »arabische Kunst« (15.) und »Weiterwirken der byzantinischen Kunst« (16.) auf, die neben dem Raster der Periodisierung ziemlich unverbunden ein Schema sozialer Strukturen und kunsthistorischer Größen einsetzten. Schade nur, daß der Betrachter, wenn er, die Gruppierungen im Kopf, durch die Ausstellung ging, einer Fülle scheinbar ungeordneter Exponate ausgeliefert war und weder Erklärungen noch einen Leitfaden hinsichtlich der Beziehungen der Objekte zueinander fand. Wenig gelungen war auch die Präsentation: Der sich über die



Abb. 1 Grabstele des Apollon aus Kom Abu Billou. Kalkstein, 28 x 20 cm, 2. H. 1. Jh. Alexandria, Nationalmuseum 834 (Kat. Nr. 3, S. 45)

Vitrinen beugende Betrachter verschattete die ohnehin in Düsternis getauchten Ausstellungsstücke, zu deren kunsthistorischem Wert ihm die Schilder über eine knappe Titulierung, Datierung und Herkunftsort hinaus keinerlei Angaben machten. Dennoch konnte der Besucher sein Auge an ungewöhnlichen, qualitativollen und zum Teil unpublizierten Stücken schulen. Die Auswahl an Exponaten war gut getroffen, allein die Konzeption war daran schuld, wenn das Interesse bald nachließ und der Lerneffekt mangelhaft blieb.

Im Katalog wird das Ausstellungskonzept erläutert: Man hatte sich bemüht, bislang unbekannte Objekte zusammenzutragen, die in Werkstätten für die »Elite«, aber auch für weniger prominente Personen entstanden. In erster Linie sollten Kontinuität und Wandlun-

gen der antiken Stile beleuchtet sowie unbekannte spätantike Meister und Werkstätten gewürdigt werden.

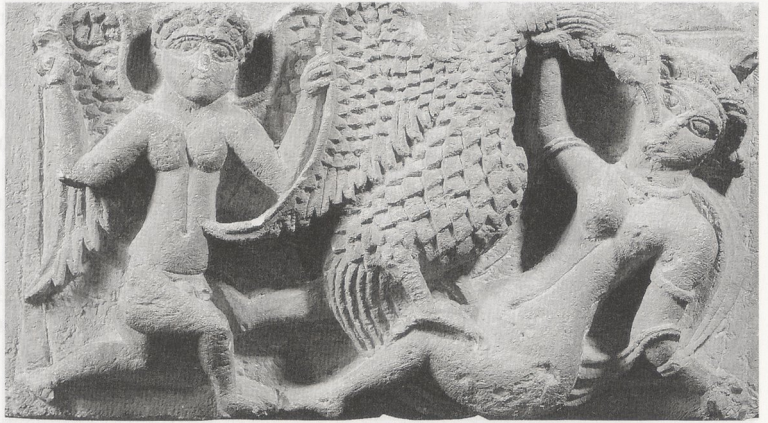
Der Aufbau des Katalogs folgt dieser Konzeption: Nach einer kurzen Einführung in die Terminologie werden die Entwicklung der Kultur in Ägypten seit dem Hellenismus, die sie prägenden Einflüsse ebenso wie die Entdeckung der koptischen Kunst und darum verdiente Forscher gewürdigt. Die Autoren behaupten, seit Georg Eber, Albert Gayet, Adolf Furtwängler und Joseph Strzygowski habe die Forschung angesichts der Frage, warum antike mythologische Themen in der koptisch-christlichen Kunst tradiert wurden und wie sich diese Kunst gegenüber der klassischen Tradition abgrenzt, als Argumente bloß einen »Volkskunstcharakter« oder gar eine revolutionäre Haltung (gegen Rom oder gegen Byzanz) ins Feld geführt, die koptische Kunst also lediglich in polarisierender Form gezeigt. Dem ist z. B. entgegenzuhalten, daß Arne Effenbergere bereits 1975 (*Koptische Kunst*, Wien, S. 241) dafür plädiert hat, die Leistungen der koptischen Kunst nicht »aus einer antigriechischen Oppositionshaltung der einheimischen Ägypter« zu beurteilen.

Török sieht in der koptischen Kunst einen organischen, schöpferischen Teil der spätantiken und byzantinischen Kultur. Mit der Ausstellung will er nicht nur Material zu chronologischen und stilistischen Aspekten und zum sozialen Kontext der koptischen Kunst vorstellen, sondern auch an deren Beispiel die Umbrüche der Spätantike und den Grad von Abhängigkeit und Eigenständigkeit der koptischen Kunst innerhalb des Ostrichs veranschaulichen (I. 3).

Im Katalog zeigt sich, daß jene 16 Themengruppen konkret vier Komplexe bilden:

1. Grabstelen, Steinmetzarbeiten, Textilien, Elfenbeinarbeiten und Tongefäße vom 2. Jh. v. Chr. bis zum 4. Jh. n. Chr. demonstrieren das hellenistische, römische und spätantike Stildiom. Diese Beispiele belegen die Ausbildung des ägyptisch-griechischen Milieus und die

Abb. 2
 Pilasterkapitell mit Leda
 und dem Schwan aus
 Ahnas (?). Kalkstein,
 34 x 77 cm; 4. Jh. Kairo,
 Koptisches Museum
 7026 (Kat. Nr. 52,
 S. 108)



Tradierung hellenistisch (alexandrinisch)-griechischer ikonographischer Formeln in die Kunst der römischen Epoche (Abb. 1).

- 2. Skulpturen, Architekturfragmente, Holzschnitzereien, bemalte Holzdeckenfragmente, Bronzegegenstände und Stoffe des 4.-6. Jh.s, vor allem aus Oxyrhynchos und Tebtynis, vermitteln ein Bild von Leben und Luxus der Oberschicht. Die Bildthemen (Abb. 2) lassen erkennen, daß diese, von der römisch imperialen Kultur geprägt, Gefallen an klassisch-antiken Motiven und dem tradierten griechischen Stil fand. Török versucht zu zeigen, daß die christianisierte wie die heidnische Oberschicht des 4./5. Jh.s einen einheitlichen Kunstgeschmack hatte. Die Werkstätten belieferten aber nicht nur sie, sondern auch ärmere Schichten der Bevölkerung.

- 3. Kulturelle Kontinuität der Antike und die Entwicklung der christlichen Kunst vom 5. bis zum 8. Jh. Das Fortwirken der »elitären« Klassik zeigt sich an Gebrauchsgegenständen aus Elfenbein und Spielzeug aus Holz, in der christlichen Kultur werden die heidnischen Symbole und Motive beibehalten und umgedeutet. Töpferwaren im Stil der Funde aus Fayum (Abb. 3) belegen, daß die Produktion in und um die Oase nicht wie bisher angenommen im 5. Jh. einen Niedergang erlebte, sondern bis in das 6. Jh. gedieh (S. 32), und

daß hier für alle Schichten der Bevölkerung produziert wurde. Einen Höhepunkt bildeten Kapitelle und Wandmalereifragmente des Apa-Jeremias-Klosters in Saqqara und aus dem Apa-Apollo-Kloster in Bawit. Aus letzterem stammt eine beidseitig bemalte Ikone aus dem 6. Jh. mit der Darstellung des hl. Theodor und des Erzengels Gabriel, die möglicherweise bei Prozessionen mitgeführt wurde (Abb. 4). Sie stützt die umstrittene Hypothese, wonach die frühesten Ikonen in Ägypten und nicht in Konstantinopel gefertigt wurden.

- 4. Objekte aus der Zeit nach der arabischen Eroberung zeigen, wie die Traditionen trotz des gesellschaftlichen Wandels weiter wirkten, und wie einzelne aus der Antike in die koptische Kunst tradierte Motive durch koptische Künstler, die für islamische Auftraggeber tätig waren, weitertransportiert wurden. Am Beispiel zweier Ikonen aus dem 17. und 18. Jh. wird sichtbar, wie lange sich die christlich-koptische Tradition fortsetzte und wie auch in islamischer Zeit Impulse der christlichen Kultur auf die koptische Kunst wirkten. Auf das Fortleben der koptischen Kunst über das von einzelnen Forschern proklamierte »Ende« derselben im 7. Jh. (Klaus Wessel: *Koptische Kunst*, Recklinghausen 1963, S. 35) bzw. in der Zeit der Mamluken (1250-1517) hinaus, in der die Zahl der christlichen Bevölkerung



Abb. 3 Amphore. H. 30,7 cm, 2. H. 6. Jh. Budapest, Szépművészeti Múzeum 74.20.A (Kat. Nr. 151, S. 224)

drastisch sank (Effenberger 1975, S. 90), hat Mahmoud Zibawi (*Koptische Kunst*, Regensburg 2004, im Katalog noch nicht zitiert) aufmerksam gemacht und die koptische Kunst bis in die osmanische Zeit verfolgt, womit er v. a. der Aussage M. Rassart-Debeghs begegnete, die islamische Kultur habe die koptische Kunst endgültig »weggespült«. Im Katalogtext hätte man am Beispiel der Ikonen (der Koimesis und der Eremitenheiligen Antonius und Paulus) auf die Bedeutung des seit dem Konzil von Chalcedon 451 ausgebildeten Eremitenkultes eingehen und auf die seit dem 7. Jh. durch die arabische Schrift ersetzte koptische Schrift und die koptische Datierung *Anno Martyrii* aufmerksam machen können.

Insgesamt ist es den Ausstellungsmachern gelungen, die Umgestaltung klassisch-antiker Ideen und Formen in nachklassischer Zeit zu zeigen und somit auf die Ursprünge der koptischen Kunst zu verweisen sowie die Wechsel-

wirkungen der verschiedenen Kulturen in Ägypten seit der Eroberung durch Alexander den Großen zu thematisieren (vgl. L. Török, *Transfigurations of Hellenism Aspects of Late Antique Art in Egypt 250-700*, 2005). Ein Problem bereitet indes das Konstrukt einer polaren Zweiklassengesellschaft, welche aus den Verhältnissen unter griechischer und römischer, byzantinischer und schließlich arabischer Herrschaft erklärt wird (S. 24f.). Am Beispiel Alexandrias, der bis zur arabischen Gründung von Fustat (des heutigen Kairo) bedeutendsten Stadt Ägyptens, wird der Leser auf die ökonomische Bedeutung der Stadt in der späten Kaiserzeit und die Ausbildung einer kulturellen Elite der *honestiores* (bei Effenberger 1975, S. 46: *peregrini*) hingewiesen, denen eine Masse von *humiliores* (bei Effenberger, S. 46: *dedicti*) gegenüberstand. Die Spaltung in Stadt- und Landbevölkerung und die Politik der Römer, die nach 31. v. Chr. die Macht übernahmen und der Bevölkerung die Bürgerrechte verwehrten, führten zu der Herausbildung der »Elite«, zumeist römische Veteranen und Griechen. Dies befriedigt nur teilweise. Zwar lassen diese Erklärungen erkennen, warum z. B. bestimmte musische und dionysische Motive beliebt waren, doch wird auch anhand der Einträge zu den Exponaten nicht nachvollziehbar, wie sich die Kunst der »Elite« von der der »Masse« unterschied. So fehlen Hinweise auf Importe (Seidenstoffe), der Leser erfährt im Katalog ebenso wenig über die Produktion wie über mögliche Erkenntnisse auf ikonographischem oder technischem Gebiet, die zur Datierung oder zur Kontextualisierung der Stücke führen.

Obwohl in der Ausstellung die Bedeutung der altägyptischen Formensprache ein wenig untergegangen ist, gelang es, zu zeigen, daß sich die koptische Kunst aus einer Vermischung altägyptischer und griechisch-römischer Formen speiste. Besonders an Objekten des Totenkults ist zu sehen, daß bereits in hellenistischer Zeit die Weiterführung altägyptischer Vorstellungen sowie die Vermischung



Abb. 4
Zweiseitige Ikone
(bl. Theodor / Erzengel
Gabriel) aus Bawit.
Apa-Apollo-Kloster,
61,5 x 24,3 cm; Ende
6. / Anf. 7. Jh. Kairo,
Koptisches Museum
9083 (Kat. Nr. 146,
S. 217)

altägyptischer und griechischer Formen erfolgte. Ein synkretistisches Formenrepertoire bildete sich heraus, das beharrlich bis in die arabische Zeit transportiert wurde. Anhand der aufgezeigten Entwicklung der koptischen Kunst läßt sich erkennen, wie die Kunst der alten Ägypter und die der Antike tradiert und wie aufgrund der Vermischung der griechischen und ägyptischen Traditionen die koptische Kunst durch synkretistische Elemente bestimmt wird, die ebenfalls tradiert werden. Diese Macht der Traditionen läßt sich auch nach der Regierung Konstantins verfolgen: Auch nach der Zerstörung paganer Kultorte und Kunstwerke unter Theodosius wurden

weiter altägyptische und heidnisch-antike Motive verwendet (Abb. 5), und bestimmte Kulte gerieten trotz der Christianisierung nicht in Vergessenheit (Votivstatuetten, Nr. 108–123). Intention der Aussteller war es, zu zeigen, daß dieses Festhalten an alten Motiven und Traditionen zu einer Eigenständigkeit der koptischen Kunst auch über den Abzug der Byzantiner aus Ägypten hinaus und zur Befähigung eines eigenen Schaffens führte, was mit den frühen Ikonen belegt werden kann.

Bei alledem bleiben jedoch zwei wichtige Punkte ausgeblendet. Ausgeblendet bleibt, daß man mit den byzantinischen und arabi-



Abb. 5 Grabstele einer Unbekannten (Tomanna?) aus Fayum. Kalkstein, 56 x 30 cm, 1. H. 5. Jh. Alexandria, Nationalmuseum 832 (Kat. Nr. 125, S. 176)

schen Einflüssen Elemente von Kulturen aufnahm, die ihrerseits von klassisch-antiken bzw. von orientalischem-antiken Traditionen geprägt waren und das Fortleben einiger Motive (Reiter) nur durch die Wechselwirkungen der Kulturen erklärbar ist. Anhand einiger Motive hätte man stärker auf die Wechselwirkungen eingehen und das Einwirken antiker und christlicher Stoffe auf die (koptisch-) byzantinische und arabische Welt darstellen können.

Offen bleibt die Kontroverse, ob und wie die koptische Kultur auch auf die spätantike und byzantinische Kunst wirkte. Mit Hilfe des koptischen Materials läßt sich das Bild der

antiken Hintergründe der byzantinisch-christlichen Kunst korrigieren, und dank der zahlreichen Zeugnisse der koptischen Kunst können Rückschlüsse auf die byzantinische Kunst v. a. in hagiographischer und ikonographischer Hinsicht gezogen werden. Ikonographisch lassen sich für die abendländische Kunst wichtige christliche Bildthemen nach Ägypten zurückverfolgen. Die tradierten altägyptischen Ikonographien gelangten nicht nur in den byzantinischen Kulturkreis, von wo aus sie nach Westeuropa transportiert wurden, sondern prägten auch die Formensprache der arabischen Welt – auch wenn sie nicht mehr in ihrer religiösen Bedeutung erkannt und die Motive nur noch formal übernommen wurden.

Wessel (Zur Ikonographie der koptischen Kunst. In: *Christentum am Nil*, Internat. Arbeitstagung zur Ausstellung Koptische Kunst, Essen, Villa Hügel, 23.-25. Juli 1963, Recklinghausen 1964, S. 233ff.) hat im Motiv der Galaktotrophousa einen Synkretismus altägyptischer und christlicher Vorstellungen erkannt und selbiges auf den Typus der säugenden Isis zurückgeführt, Wittkower (*Allegorie und Wandel der Symbole in Antike und Renaissance*, Köln 1984, S. 106ff.) hat die Darstellung der Kynokephaloi am Tympanon in Vézelay über den byzantinischen und arabischen Kulturkreis zurückverfolgt und darauf hingewiesen, daß die Ursprünge im spätägyptischen Kulturkreis zu suchen sind. Auch Harpokrates wurde – teilweise in Verbindung mit Dionysos – tradiert und hat nicht zuletzt als Gott des Schweigens das westeuropäische Mittelalter weithin überdauert.

Weitere solche Verbindungen aufzudecken, bleibt für die Forschung eine Aufgabe. Wenn Effenberger (Anmerkungen zur Kunst. In: Wanderausstellung *Ägypten, Schätze aus dem Wüstensand*, Wiesbaden 1996, S. 31f.) meinte, die Zeit sei »noch lange nicht reif, um erneut den Versuch einer Gesamtdarstellung der spätantik-frühbyzantinischen (koptischen) Kunst Ägyptens wagen zu können«, so zeigt

die Ausstellung, daß nicht das Verfassen einer koptischen Kunstgeschichte, sondern eher die tiefgreifende Forschung an einzelnen Objektgruppen wichtig wäre. Wünschenswert wäre, eine Einbindung der Kunst in die verschiede-

nen Strömungen explizit darzulegen – prägten doch die Objekte koptischer Kunst die gleichen kulturellen Strömungen, aus der die christlich-europäische Kunst des frühen Mittelalters hervorgegangen ist.

Zita Ágota Pataki

Joshua Reynolds. The Creation of Celebrity

Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 13. Februar-1. Mai 2005; London, Tate Britain, 26. Mai-18. September 2005. Katalog (hrsg. von Martin Postle): 285 S., Farbabb., Register. £ 29.99. ISBN 1 85437 564 4

Es gibt wohl nicht viele Maler, die eine Einzelausstellung mehr oder weniger unbeschadet überstehen. Joshua Reynolds (1723-92) gehört dazu, wie die Tate Britain mit ca. 70 Gemälden und ca. 15 Mezzotinten bewies. Um es vorweg zu sagen: Diese Ausstellung konnte mit der umfassenden von 1986 nicht mithalten, und wollte es auch nicht. Die damalige Ausstellung gab einen Überblick über das gesamte Schaffen mit Portraits aller Spielarten, den Historiengemälden sowie den sog. *fancies*, d. h. genrehaften Bildern von Kindern mit manchmal erotischen oder idealisierenden Untertönen. Die Aufsätze des Katalogs analysierten Reynolds' Bedeutung im europäischen Kontext, untersuchten seine Werkstattorganisation und Maltechnik, gingen auf seine Skizzenbücher ein und nahmen auch kritische Reaktionen auf Reynolds in den Blick.

Die neue Ausstellung hingegen widmete sich ausschließlich den Portraits: nicht um einen Überblick zu vermitteln, sondern um zu untersuchen, wie Reynolds und seine Kundschaft ihre Bildnisse einsetzten, um berühmt zu werden bzw. zu bleiben. Der Untertitel bezieht sich sowohl auf den Maler als auch auf seine Kundschaft, wird aber in den Katalogeinträgen vorwiegend auf Reynolds bezogen. Ein an Informationen reicher Aufsatz von Stella Tillyard definiert »celebrity« als Aufstieg, Fall

und Wiederaufstieg im Sinne von öffentlicher Aufmerksamkeit und geht den wechselnden Konnotationen dieses Begriffs nach, sowie seinen Entstehungsbedingungen im England des 18. Jh.s. Dabei war die Tagespresse von entscheidender Bedeutung. Entsprechend entwickelten Berühmtheiten und solche, die es werden wollten, Strategien im Umgang mit diesem neuen Massenmedium. Ein Bildnis von Reynolds spielte dabei eine Rolle als Gütesiegel des Erfolgs, war es doch wichtig, sich vom berühmtesten Maler verewigen zu lassen. Die Verteilung von Repliken diente z. B. der Festigung familiärer und politischer Allianzen, und Stiche nach dem Portrait machten das Modell omnipräsent.

Das Werben um gesellschaftlichen Erfolg im englischen Aufklärungszeitalter am Beispiel von Reynolds' Kunden zu erhellen, war ein vortrefflicher Gedanke. Wenn im folgenden immer wieder Kritik vorgebracht werden muß, dann gilt sie keinesfalls dem intellektuellen Kern des Konzepts. Doch mußte man in der Ausstellung ebenso wie bei der Kataloglektüre erleben, daß die Aussagekraft der Gemälde, des zentralen Quellenmaterials, nicht ernstlich ausgeschöpft wurde.

Die Ausstellung war nicht chronologisch gehängt, sondern in acht Abteilungen und Räume gegliedert. Der erste zeigte sieben