

EINLEITUNG

Das Museum für Spätantike und Byzantinische Kunst der Staatlichen Museen zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz - nennt seit mehr als 100 Jahren ein relativ kleines, kunstvoll geschnitztes Holzrelief sein Eigen, welches auf den ersten Blick wenig spektakulär wirkt. Es wird allgemein unter dem Titel „*Befreiung einer belagerten Stadt*“ geführt (Tafel 1)¹. Es zählt jedoch zu den besonders wertvollen Kunstschatzen des Hauses und gibt bis heute der kunstwissenschaftlichen Forschung Rätsel auf. Denn dieses Relief ist das einzigartige Zeugnis einer wegen der Vergänglichkeit des Materials nahezu verloren gegangenen Kunstgattung aus der Zeit der Spätantike², da nur wenige Denkmäler aus dem Rohstoff Holz erhalten sind. Die gestalterische Konzeption, seine Ausführung und dabei besonders die beachtliche Raumentiefe, der außerordentliche Bewegungsreichtum sowie die Ausdruckskraft der Figuren lassen es zu den interessantesten und außergewöhnlichsten Kunstwerken dieser Epoche werden. Umso erstaunlicher ist es, dass bis heute keine ausführliche Bearbeitung oder gar monographische Betrachtung vorliegt, die die zahlreichen offenen Fragen bezüglich der Darstellung, Datierung und Lokalisierung beantworten würden. Die vorliegende Untersuchung möchte diese Forschungslücke schließen.

Das Berliner Relief verdankt seinen Ankauf und seine erste Veröffentlichung dem Wiener Kunsthistoriker Josef Strzygowski. Aufgrund des Fundortes in Ägypten ordnete es Strzygowski der koptischen Kunst zu³. Die Erforschung der Kunst und Kultur des spätantiken Ägyptens kam am Ende des 19. Jhs. im Zuge der Ethnologie und in der bildenden Kunst des Expressionismus auf⁴. Damit parallel verlief ein verstärktes Interesse an den so genannten „*primitiven Volkskünsten*“, zu denen auch die koptische Kunst gezählt wurde⁵. Für die koptische Kunst- und Kirchengeschichte als neue Forschungsgebiete begannen sich die klassische Archäologie und Kunstgeschichte gleichermaßen verstärkt zu interessieren⁶. Strzygowski zählte neben Alois Riegl u.a. zu einem der wichtigsten Vertreter dieser neuen Wissenschaftsrichtung, wobei die Erkenntnisse Riegls von Anfang an positive Zustimmung fanden⁷. Strzygowskis Forschungsarbeit - es sei hier nur an die Erstellung des Bandes „*Koptische Kunst*“ für den *Catalogue Générale des Antiquités Égyptiennes du Musée du Caire* von 1904⁸ erinnert - hingegen fand aufgrund seines streitbaren Charakters, seiner

Die verwendete Literatur wird mit Autorennamen, Erscheinungsjahr und Seitenzahl abgekürzt und im Literaturverzeichnis vollständig aufgeführt. Alle Datierungen beziehen sich auf die Zeit nach Christus, es sei denn, die Datierung enthält den Zusatz „vor Christus“.

¹ SMB-PK, Inv.-Nr. 4782. Vgl. Katalog Berlin (1992) 180, Nr. 95.

² Zur Eingrenzung der Epoche vgl. G. Rodenwaldt, Zur Begrenzung und Gliederung der Spätantike, in: *JdI* 59/60, 1944/45, 81ff.

³ Zum Terminus „koptisch“ vgl. Krause (1998) 2-5.

⁴ Vgl. Krause (1998) 18f.

⁵ Vgl. zum Begriff „*Volkskunst*“ weiter ausführlich Brune (1999) 37ff.; vgl. dazu auch Severin (1998) 295f.

⁶ Zur Koptologie und ihrer Forschungsgeschichte vgl. ausführlich Krause (1998) 23-33; Brune (1999) 18f. mit Anm. 7ff. So beurteilt Furtwängler die koptische Kunst als primitive Kunst, vgl. Furtwängler (1903) 951: „*Was Str. [gemeint ist Strzygowski, d. Verf.] verleitet, von einem Aufleben altägyptischen und altorientalischen Stils zu reden, ist nur ein Zurücksinken der Kunst in gewisse allgemeine Eigenschaften des Primitiven*“. Zur Begriffsdefinition „koptisch“ vgl. ausführlich Krause (1998) 2-5; Brune (1999) 100-103.

⁷ Vgl. Riegl allgemein auch Brune (1999) 21-23 mit Literaturverweisen.

⁸ J. Strzygowski, *Koptische Kunst* (*Catalogue Générale des Antiquités Égyptiennes du Musée du Caire*), Osnabrück 1973 (Neudruck der Auflage von 1904).

Ablehnung der humanistisch geprägten Bildungselite⁹, seiner oft aggressiven persönlichen Polemik gegenüber Kollegen und der daraus entstandenen Ablehnung und seines schließlich in den 30er Jahren aufkommenden nationalsozialistischen Ideengutes oft nicht die gebührende kunsthistorische Beachtung¹⁰. Er war dessen ungeachtet derjenige, der erstmals eine große Anzahl koptischer Denkmäler einem breiten Publikum zugänglich machte und so bildet das von ihm angekaufte Holzrelief noch heute einen Höhepunkt im Besitz des Museums für Spätantike und Byzantinische Kunst.

Die Geschichte des Berliner Reliefs, vom Fund in Ägypten bis zu seinem Weg über London nach Berlin, ist nicht vollends zu rekonstruieren. Strzygowski hatte das Relief im Jahre 1900 in London im Auftrag des Direktors Wilhelm von Bode für die „Abteilung der Bildwerke der Christlichen Epoche“ angekauft. Strzygowski war damals bereits seit mehreren Jahren in regelmäßigen Abständen auf der Suche nach Kunstwerken aus dem ägyptisch-koptischen Raum, da er 1897 von Bode den Auftrag erhalten hatte, die neue Sammlung der altchristlich-byzantinischen Plastik und Kleinkunst des sich zu diesem Zeitpunkt noch im Bau befindlichen Kaiser-Friedrich-Museums in Berlin zusammenzufügen¹¹. Er schrieb am 25. Mai 1900 an Bode: *„Legen Sie 100.000 Mark und die Leitung in meine Hände, und ich verschaffe Ihnen einen von der Eröffnung dieser Sammlung ausgehenden Wendepunkt in der Kunstgeschichte“*¹². 20.000 Mark bewilligte Bode schließlich für die Ankäufe, und er schrieb später dazu: *„Strzygowski hat mit diesen mäßigen Mitteln in kurzer Zeit dank seiner ausgezeichneten Kenntnisse dieser Epoche und seiner Findigkeit eine Sammlung byzantinischer und namentlich koptischer Antiquitäten für unsere Museen zusammengebracht, die an Vielseitigkeit und archäologischem Interesse selbst der gleichen Sammlung des Museums in Kairo nicht nachsteht“*¹³. Der Briefwechsel macht deutlich, wie sehr Bode unbedingt Kunstwerke aus Ägypten für Berlin besitzen wollte, und Strzygowski erwarb diese für ihn. Die vermeintlich ägyptische Herkunft der Denkmäler wurde indes nicht näher angezweifelt, zunächst ging es wohl einzig darum, möglichst viele Kunstwerke aus Ägypten zu erwerben, wovon auch ein weiterer Brief von Strzygowski, den er am 10. November 1900 aus Ägypten schrieb, zeugt: *„Gestern ein Sonntag hier im hehren Sammeleifer [...]. Und wissen Sie, wie ich 10 Stunden später zurück ritt? Mit 4 gepackten Eseln, alle Taschen voll...“*¹⁴. Die darauf folgende Aufzählung von verschiedenen Steinreliefs, Büsten, Stoffen, Bein- und

⁹ So in seiner Veröffentlichung: *Forschung und Erziehung*, Stuttgart 1928, 9ff.

¹⁰ Das nationalsozialistische Ideengut des 1941 verstorbenen Strzygowski findet sich in seinen Werken wieder, z.B. J. Strzygowski, *Die Bedeutung der Gründung Konstantinopels für die Entwicklung der christlichen Kunst*, in: F.J. Dölger (Hrsg.), *Konstantin der Große und seine Zeit*, in: RQ 19, Freiburg 1913; drs., *Aufgang des Nordens*, Leipzig 1936; drs., *Nordische Heilsbringer und bildende Kunst*, Wien/ Leipzig 1936; drs., *Die deutsche Nordseele. Das Bekenntnis eines Kunstforschers*, Wien/ Leipzig 1940; drs., *Europas Machtkunst im Rahmen des Erdkreises*, Wien 1941 und drs., *Das gegensätzliche Wesen der altgriechischen Volks- und hellenistischen Machtkunst*, in: *Das indogermanische Ahnenerbe des deutschen Volkes und die Kunstgeschichte der Zukunft*, Wien 1941, 47-53. Vgl. kritisch zu seiner Biographie Frodl-Kraft (1989) 7-52, hier auch eine vollständige Bibliographie. Vgl. auch P. Scholz, *Wanderer zwischen den Welten. Josef Strzygowski und seine immer noch aktuelle Frage: Orient oder Rom*, in: *100 Jahre Kunstgeschichte an der Universität Graz*, hrsg. v. W. Höflechner - G. Pochat, Graz 1992, S. 243-265.

¹¹ Vgl. *Katalog Berlin* (1992) 12.

¹² Brief von J. Strzygowski an W. von Bode, *Nachlass Wilhelm von Bode*, Staatliches Museum zu Berlin, Zentralarchiv, Nr. 4862.

¹³ Nach Gaeltgens (1997) 272 sowie Anm. im Kommentar 250.

¹⁴ Ein Jahr später wurden insgesamt 31 Kisten mit 1103 Kunstwerken zunächst zu Strzygowski nach Graz, dann auf Wunsch Bodes, im Mai 1902 nach Berlin geschickt.

Holzschnitzereien sowie Fayencen, tönernen Krügen und einem Totenbrett, erweckt den Anschein, als ginge es erst sekundär um die Echtheit und Qualität der einzelnen Stücke, primär ging es wohl allein um den Erwerb möglichst vieler koptischen Kunstwerke für das Berliner Museum. Eine Echtheitsprüfung der Stücke erfolgte - wenn überhaupt - meist erst später.

Obwohl Strzygowski eine breite koptische Sammlung für Berlin in Ägypten ankaufte, stammt das Holzrelief selbst ausgerechnet nicht aus diesen umfangreichen Erwerbungen. Es kommt vielmehr aus dem internationalen Kunsthandel, weshalb seine Provenienz, wie bei vielen anderen Stücken außerhalb Ägyptens auch¹⁵, nicht zweifelsfrei zu klären ist. Denn die Verbindungen, aus denen diese Stücke stammen, waren oft undurchsichtig und zudem vielfach illegal, so dass sich die Wege der meisten Kunstwerke, wie auch des Berliner Reliefs, heute nicht mehr lückenlos nachvollziehen lassen. So hatten z.B. die ägyptischen Bauern schon bald den Wert der Gegenstände, die sie auf ihren Feldern fanden, erkannt und boten sie umherreisenden Kunsthändlern zum Kauf an¹⁶. Und um den immer wieder stattfindenden Raubgrabungen vorzubeugen, wurde zwar das ägyptische Amt für Antikenverwaltung eingerichtet, trotzdem stammen nur wenige der Denkmäler, die damals aus Ägypten heraus gelangten und im Handel oder auf Versteigerungen angeboten wurden, aus legalen Ausgrabungen. Aus Furcht vor den Behörden waren bei Verkäufen zudem oft unpräzise Fundortangaben übermittelt worden. Und auch Denkmäler aus Diebstählen während offizieller Ausgrabungen wurden mit ungenauen oder gar verfälschten Herkunftsnachweisen verkauft¹⁷. Diese falschen Angaben sind wiederholt in die archäologische und kunsthistorische Forschung eingegangen und haben dazu geführt, dass die Kunstwerke unter diesen irreführenden Angaben manchmal falsch lokalisiert und eingeordnet wurden. Zum Teil finden sich solche fehlerhaften Provenienzzangaben bis heute in der Forschung¹⁸. So geschah es auch im Fall des Berliner Holzreliefs. Die Angabe des griechischen Kunsthändlers, das Relief stamme aus Ägypten, sei also somit vermeintlich koptisch, war wohl - neben der beeindruckenden Darstellung und ihrer hohen künstlerischen Qualität - ein entscheidendes Kaufargument für Strzygowski. Die Informationen jedoch, die er über das Stück erhielt und die er in seinen Berichten überlieferte, waren äußerst dürftig und überdies zweifelhaft: „Über die Provenienz des Stückes teilte mir Herr Dr. Reinhardt, der langjährige Beobachter des ägyptischen Kunsthandels und genauste [sic!] Kenner der Verhältnisse mit, dass es aus Oberägypten stamme u. *z.p.*, so viel er sich erinnere, aus der Nähe von Eschmunein. Wir kämen so auf das altberühmte Hermopolis magna. Griechische Händler kauften die Skulptur an, so berichtet Dr. Reinhardt weiter, und brachten sie nach London. Thatsache [sic] ist, dass die kgl. Museen sie dort erwarben“¹⁹. Die Angaben von Dr. Reinhardt sind zu ungenau, und die fragwürdige Aussage, das Holzrelief stamme aus *Hermopolis magna* in Mittelägypten, erweckt den Anschein, als ob diese Fundortangabe

¹⁵ Dies gilt vor allem für die meisten koptischen Stoffe und Handschriften, die in dem trockenen Wüstenklima besonders zahlreich die Zeit überstehen konnten, vgl. Krause (1996) 17 und drs. (1998) 17ff.; zu den Stoffen vgl. Brune (1999) 108f. Vgl. auch Tafel 18.

¹⁶ Vgl. ausführlich Krause (1998) 18.

¹⁷ Vgl. ausführlich Krause (1996) 17 sowie (1998) 17.

¹⁸ Vgl. dazu die Silberplatte aus dem Luxortempel mit der Namensinschrift des Bischofs Abraham, vgl. Krause (1994) 149-157 und drs. (1996) 17 und (1998) 19f. hier auch weitere Beispiele.

¹⁹ Strzygowski (1901) 71.

Interessenten zum Kauf ermuntern sollte²⁰. Die Information ist jedoch zu vage für eine eindeutige Lokalisierung des Reliefs. Angesichts der lückenhaften Überlieferung ist seine Herkunft weder eindeutig beweisbar noch zu widerlegen, es könnte überall im Sand der ägyptischen Wüste die Zeiten überdauert haben²¹. Dies bedeutet gleichzeitig allgemein gesehen auch, dass nicht alle der in Ägypten gefundenen Kunstwerke dort geschaffen sein mussten, wie Strzygowski es seinerzeit für seine Interpretation des Berliner Reliefs annahm²².

Seit der Erstveröffentlichung durch Strzygowski wurde das Holzrelief in zahlreichen Publikationen erwähnt und in verschiedenen Ausstellungen national und international präsentiert. Trotzdem fehlt, wie erwähnt, bislang eine eingehende monographische Untersuchung, wie sie diesem einzigartigen und völlig isoliert dastehenden Kunstwerk zweifelsohne gebührt. Die hier vorliegende realienkundliche, ikonographische und stilistische Untersuchung ist bestrebt, zahlreiche der bislang offenen Fragen zu beantworten. Ziel ist es, neben einer fundierten Datierung und Lokalisierung des Stückes, vor allem die immer noch rätselhafte Szenerie zu klären. Ein darstellerisches Detail kann dabei vorab das Relief zeitlich eingrenzen. Das *Labarum* am linken Reliefrand (Tafel 11a), welches erst nach ca. 340 als christliches Siegeszeichen auftritt²³, stellt einen *Terminus post quem* für die Datierung des Holzreliefs dar²⁴. Die ausgefallene Figurenkonstellation einer herrschaftlichen Frau und eines Knaben unter dem oberen Torbogen des Reliefs lassen zudem die Vermutung zu, dass es sich hier um konkrete historische Personen und dadurch um die Darstellung eines bestimmten geschichtlichen Ereignisses handeln könnte. Dieser These soll in den folgenden Ausführungen nachgegangen und das Kunstwerk daraufhin entsprechend untersucht werden. Die Studie folgt hierbei einer historisch ausgerichteten Fragestellung, in der versucht wird, das Stück formal in die Kultur der Entstehungszeit einzuordnen und „...mit Hilfe erhaltener Paralleldenkmäler und schriftlicher Zeugnisse ihren Darstellungsinhalt zu bestimmen und soweit wie möglich die Bedeutungen zu erschließen, die ihnen die Zeitgenossen, also Auftraggeber, Künstler (oder Handwerker) und Betrachter, gegeben haben mögen“²⁵.

Da neben dem Berliner Relief nur sehr wenige Denkmäler aus dem vergänglichen Naturstoff Holz erhalten sind, ist es unumgänglich, die Analyse zu einem gattungsübergreifenden Vergleich auszuweiten²⁶. Es wurden dafür Elfenbeintafeln, Skulpturen, Mosaik, Handschriften und Malereien aus dem spätantiken Mittelmeerraum ausgewählt, deren Herkunft und Datierung in der Forschung allgemein als gesichert gelten²⁷. Aufgrund der unterschied-

²⁰ Zaloscer urteilt über Kunsthändler folgendermaßen: „... kennt man die Glaubwürdigkeit dieser Händler, dann weiß man, was man von so einer Behauptung halten kann“, Zaloscer (1974) 99.

²¹ Vgl. dazu weiter Kapitel I.3 Material.

²² Vgl. dazu weiter Kapitel II. Forschungsüberblick und III. Neue Forschungsansätze.

²³ So Effenberger (1996) 133; dazu weiter Kapitel IV.2.2 Die Standarte.

²⁴ Vgl. Kapitel VIII. Datierung.

²⁵ Nach Engemann (1997) 9. Vgl. hierzu weiter Kapitel III. Neue Forschungsansätze.

²⁶ Vgl. Jeremias (1980) 101 zur Holztür von S. Sabina, wo ein ähnliches Problem besteht.

²⁷ Vgl. zur Problematik Effenberger (2001) 97. Wie unsicher vermeintlich feste Datierungen sind, zeigt die jüngst aufgekommene Diskussion zum Theodosius-Missorium, welches bislang aufgrund seiner Inschrift auf das Jahr 388 datiert wurde und nun von Meischner (1996) auf das Jahr 421 datiert wird. Danach bezieht Meischner das Missorium auf das zehnjährige Regierungsjubiläum von Theodosius II. und die kurz zuvor stattgefundenene Geburt des Thronnachfolgers Valentinian III. im Jahre 419. Vgl. dazu auch Raeck (1998) 509-522, hier 520f. sowie Kolb (2001) 222, Anm. 668 und kritisch Effenberger (2001) 98ff., zu Meischners Umdeutungs- und Umdatierungsversuch.

lichen Gattungen müssen die technischen Voraussetzungen der verschiedenartigen Werkstoffe wie Holz, Stein oder Mosaik berücksichtigt werden²⁸. Eine weitere entscheidende Grundlage für die Interpretation, Datierung und Lokalisierung des Holzreliefs ist die Einbeziehung und Gegenüberstellung mit schriftlichen Quellen jener Zeit und ihre Auswertung²⁹.

Im Teil I dieser Arbeit wird das Relief nach einer kurzen Beschreibung zunächst auf seinen Erhaltungszustand, sein Material und seine Bearbeitung hin untersucht. Der darauf folgende Überblick in Teil II gibt den Stand der Forschung wieder, wobei ausführlich auf die grundlegende Interpretation in Strzygowskis erster Veröffentlichung eingegangen wird. Bislang vorgelegte unterschiedliche Interpretationsansätze wie symbolische, biblische oder historische Einordnungen werden in Teil III vorgestellt. Eine kritische Bewertung dieser Interpretationsthesen erfolgt in den jeweils entsprechenden Kapiteln der realienkundlichen und ikonographischen Untersuchung in Teil IV. Daraufhin schließt sich eine kompositorische und stilistische Analyse an. In Teil VI erfolgt darauf aufbauend die Deutung der Darstellung. In Teil VII wird die Datierung und Lokalisierung anhand der erarbeiteten Ergebnisse abgeleitet. Die bislang offenen Fragen nach dem möglichen Auftraggeber, dem Anlass sowie der Funktion des Holzreliefs werden in Teil IX erörtert. Den Schluss der Arbeit bildet eine übergreifende Einordnung des Kunstwerks in die politisch-repräsentativen Denkmäler der Spätantike. Die Zusammenfassung bemüht sich um ein Resümee der neuen Ergebnisse. Eine zeichnerische Rekonstruktion der Verfasserin mit vier möglichen Varianten des heute verlorenen architektonischen Mittelteils wird im Anhang gezeigt.

²⁸ Vgl. dazu Jeremias (1980) 101 und Severin (1972) 67, für den Vergleich zwischen Physiognomien auf römischer Elfenbeinen und marmorner Bildnisse. Vgl. dazu auch Rumpf (1955). Ein Vergleich des Holzreliefs mit den zahlreich erhaltenen Holzplastiken aus Ägypten erübrigt sich, da diese auf eine viel spätere Zeit datiert werden, vgl. die Beispiele in Katalog Hamm (1996) 134-141.

²⁹ Vgl. zur Problematik der Verbindung von schriftlicher und bildlicher Quelle in Kapitel III. Neue Forschungsansätze.