

JAN ASSMANN

DIE GESTALT DER ZEIT IN DER ÄGYPTISCHEN KUNST

Bilder für die Ewigkeit zu schaffen – das war wohl bis zu einer noch nicht allzu fernen Vergangenheit das Anliegen aller Kunst. Man könnte sich fragen, ob nicht die Kunst – die Herstellung von Bildern – der Sehnsucht nach einer Dauer entspringt, die dem menschlichen Leben nun einmal in einer von jeher als schmerzlich empfundenen Weise nicht gegeben ist. Das alte Ägypten jedenfalls ist der locus classicus einer solchen Kunstauffassung. Dem Leiden an der Vergänglichkeit entspringt hier die aufwendigste Verewigungstechnik, die es jemals gegeben hat. Die Kunst ist nur ein Teil davon. Andere Teile sind etwa die "Totenliteratur", die Einbalsamierung und Mumifizierung, die Grabarchitektur und der Totenkult. Im Ritual der Einbalsamierung sagt der Priester zum Toten:

"möge dein Leib ewiglich dauern,
wie der Stein des Gebirges"

Der Stein galt den alten Ägyptern als der Inbegriff jener Ewigkeit, die sie vermittelt der Kunst zu erringen suchten. Das ägyptische Wort für diese Ewigkeit lautet: djet. Djet ist freilich etwas ganz anderes als was wir unter Ewigkeit verstehen. Djet meint vielmehr eine Art unendlicher Haltbarkeit, und genau in diesem Sinne wird das Wort ja auch von der Fa. Bahlsen auf ihren Kekspackungen als Signet verwendet. Der Stein des Gebirges (an den die Fa. Bahlsen aber offenbar weniger gedacht hat), das Material der djet-Ewigkeit-Haltbarkeit, ist der Stoff, in dem in Ägypten

die Gräber und Tempel, die Wohnungen der Toten und der Götter, errichtet wurden, im Gegensatz zu den Wohnungen der Menschen, für die billige und leicht vergängliche Materialien wie Lehmziegel, Holz und Mattengeflechte – ausreichten. Darüber haben sich schon die alten Griechen verwundert. Ihnen gab man zur Auskunft, daß das im Hinblick auf die Ewigkeit bzw. die ungeheuer lange Zeit geschieht, die die Götter in den Tempeln und die Menschen nach ihrem Tode in ihren Gräbern verbringen und im Vergleich zu der die im Diesseits und im Wohnhaus verbrachte Zeit zur Bedeutungslosigkeit zusammenschumpft, jedenfalls die Mühe des aufwendigen Steinbaus nicht lohnt. Wir wissen das zwar nur durch Diodor (I 51), der wiederum seinen Gewährsmann, einen gewissen Hekataios von Abdera (350/290 v. Chr.) ausschreibt. Diese Sätze werden aber durch den archäologischen Befund und durch die Aussagen der altägyptischen Texte selbst in jeder Hinsicht bestätigt. Ohne Zweifel ist uns hier so etwas wie die ägyptische "Philosophie des Steines" überliefert, der die ägyptische Kunst und Monumentalarchitektur ihr Dasein – und ihre Permanenz verdankt.

Auch von dieser Permanenz ihrer Kunst hatten die Ägypter der Spätzeit, die ja mit den Denkmälern einer Jahrtausende umfassenden Vergangenheit lebten, eine eigene, offenbar sehr übersteigerte Vorstellung. Platon, der sich gerade von diesem Zug der ägyptischen Kultur besonders angesprochen fühlte, erklärte man, daß sich auf künstlerischem Gebiet in Ägypten seit 10 000 Jahren nichts geändert habe. Dem würde zwar die Ägyptologie energisch widersprechen. Wir müssen uns aber darüber im klaren sein, daß wir es bei diesem Image von der Permanenz der ägyptischen Kunst weder nur mit dem Vorurteil des modernen Laien zu tun haben, dem sich aus der Distanz seiner eigenen kulturellen Situation alles ägyptische zum Verwechseln ähnlich sieht, noch auch allein mit dem Mißverständnis des konservativen Utopisten Platon, der in Ägypten die ideale Verwirklichung seiner eigenen gesellschaftlichen Programme erblickte; dieses Image geht vielmehr



Abb. 1 Standbild des Irukaptah, 6. Dyn., aus Giza
Hildesheim, Pelizäus-Museum

auf das Eigenverständnis der spätägyptischen Kultur zurück, das Bild, das diese Gesellschaft von sich selbst hatte.

Ich möchte dieses Image nicht einfach demontieren, wohl aber, es in seinen Voraussetzungen und Leistungen eingehender zu analysieren versuchen, als es den Ägyptern und der abendländischen Tradition in der Nachfolge Platons möglich war, den einen aufgrund zu großer Nähe, den anderen umgekehrt aufgrund zu großer Distanz zu dieser Kultur. Auch eine Konfrontation mit ägyptischer Kunst in Museen und Ausstellungen vermag den Eindruck der Distanz nur zu verstärken. Hier sieht man die Objekte sozusagen ausgegliedert aus ihren ursprünglichen Funktionsräumen und zeitlichen Nachbarschaften und diese isolierende Optik trägt dazu bei, die ägyptische Kultur monolithischer erscheinen zu lassen, als sie in Wirklichkeit gewesen sein kann. In diesem Band möchten wir also versuchen, die Gegenstände ägyptischer Kunst zu ent-musealisieren, durch Einbettung in Sequenzen zeitlicher Nachbarschaften und in Funktionsräume des kultischen Gebrauchs. Denn nur eine entsprechend nahsichtige Optik erschließt etwas von dem auch der ägyptischen Kunst eingepprägten Ringen mit der Zeit und ihrer geleisteten Überwindung.

Die Gestalt der Zeit – the shape of time, wie der amerikanische Kunsthistoriker G. Kubler sein 1962 zum ersten Mal erschienenes Buch genannt hat, auf das der Titel dieses Beitrages Bezug nimmt – ist eine Qualität, die Objekten der Kunst und des Handwerks, hier macht Kubler keinen Unterschied, notgedrungen innewohnt, sofern deren Produktion sich über längere Zeiträume fortsetzt. Diesem Grundgesetz des Wandels menschlichen Formens über Generationen hinweg hat sich auch die ägyptische Kunst nicht entziehen können. Wir können davon ausgehen, daß in unterschiedlichen Rhythmen

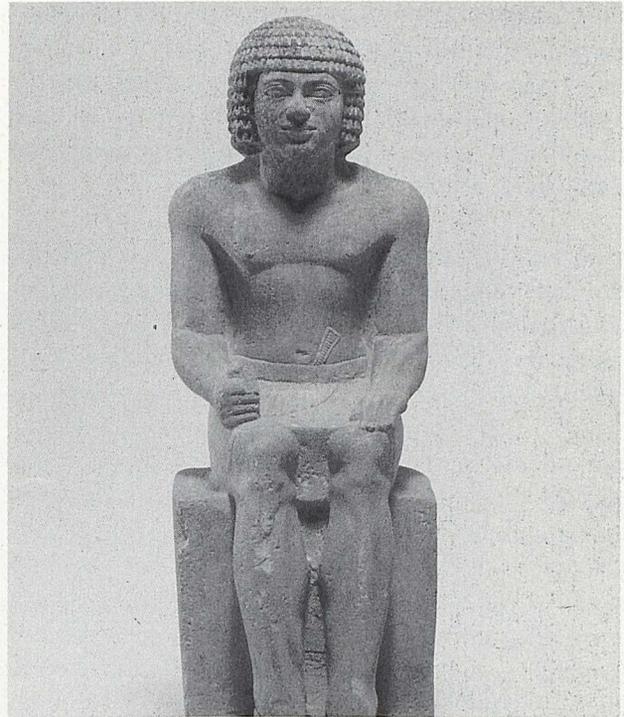


Abb. 2 Sitzbild des Djadjaemanch, 6. Dyn., aus Giza,
Hildesheim, Pelizäus-Museum

stets eine evolutive Logik am Werke ist, die sich nach Maßgabe technischen Könnens und funktionalen Gebrauchs notgedrungen in die Serien der Gegenstände einschreibt. Ebenso aber können wir beobachten, daß die ägyptische Kultur Strategien entwickelt hat, um die Kultur gegen diese Ausprägung der Zeit zu immunisieren.

Diese Strategien sind vor allem drei:

- die Ausbildung eines festen Proportionenkanons, der die maximale Ähnlichkeit aller Erzeugnisse untereinander sichert, die nach seinem Muster gefertigt werden,
- zweitens die ikonographische Fixierung der Bildinhalte, also die Standardisierung der Themen und
- drittens eine Typisierung des Formeninventars, in der sich die graphematische Regelmäßigkeit der Hieroglyphenschrift bruchlos in die Kunst hinein fortsetzt.

Proportionskanon, ikonographische Standardisierung und hieroglyphische Typisierung lassen sich also als die drei Grundstrategien feststellen, um die Tradition gegen alle individuellen, regionalen und epochalen Änderungen, d.h. Ausprägungen von Zeitlichkeit erfolgreich zu bewahren.

In Ägypten ist daher die Gestalt der Zeit immer das Ergebnis von Interferenzen zweier gegenstrebigem Prinzipien: zum einen die natürlichen Gesetzmäßigkeiten des Formenwandels, zum anderen der kulturelle Widerstand gegen Wandel und Veränderung.

Ich möchte das an drei Beispielen deutlich machen, die an drei möglichst verschiedenartig bedingten Ausprägungen einer Entwicklungsreihe zeigen, unter welchen historischen Rahmenkonstellationen auch in Ägypten Formenwandel und Entwicklung möglich waren, die aber andererseits auch die Begrenztheit solcher Wandlungsmöglichkeiten, d.h. die Wirksamkeit stabilisierender Faktoren aufzeigen sollen.

Wohlgemerkt: es geht dabei nicht um Pauschalurteile über eine allumfassende Entwicklung der ägyptischen Kunst – von einer solchen kann m.E. nicht sinnvoll die Rede sein – sondern um partielle Evolutionen im begrenzten Rahmen bestimmter Techniken, funktionaler Hochkonjunkturen und ideologischer Konzepte.

Erstes Beispiel: Die Erweiterung des Typenrepertoires in der Privatplastik.

Das Alte Reich hat eine ungeheure Fülle, wahrscheinlich mehrere zehntausend Statuen hervorgebracht, von denen uns ein guter Teil erhalten geblieben ist. Besonders produktiv in dieser Hinsicht waren die 5. und 6. Dynastie, also die Jahrhunderte von 2500 bis 2200 v. Chr. Die ungeheure Produktion erklärt sich aus der Funktion dieser Statuen im ägyptischen Totenkult. Zu einem ägyptischen Grab dieser Zeit gehörte ein "Serdab", ein Statuenraum, der mit

der Kultkammer des Grabes nur durch Schlitze in Augenhöhe verbunden war. Durch diese Schlitze konnten die in der Statuenkammer aufgestellten Statuen des Verstorbenen und seiner Frau am Kult teilnehmen. Die meisten Statuenkammern waren mit mehreren, manche sogar mit Dutzenden solcher Stand- und Sitzbilder ausgestattet. Der Sinn dieser Selbst-Multiplikation im Medium der Plastik ist uns noch immer rätselhaft. Dieser ungeheuren Fülle von Skulpturen liegen nun einige ganz wenige Modelle zugrunde. Weitaus am häufigsten sind dabei das Stand- und das Sitzbild.

Beide Typen gibt es seit der 1. Dyn.; die beiden abgebildeten Stücke aus Giza, jetzt in Hildesheim und in der Ausstellung "Bilder für die Ewigkeit" zu sehen, sind typische Beispiele und stammen aus der frühen 6. Dynastie.

Ich möchte bei dieser Gelegenheit auf eine Eigenheit der ägyptischen Plastik aufmerksam machen: Das Zusammenspiel von abstrakten und ikonischen Elementen. Ägyptische Sitzbilder wie das des Djadjamanch sitzen nicht auf Stühlen bzw. deren steinerne Wiedergabe, sondern auf einer vollkommen abstrakten Trägermaterie, die rein kubisch gestaltet ist, ohne jeden ikonischen Bezug auf ägyptische Sitzmöbel. Sie ist genau so abstrakt wie der Rückenpfeiler, an den sich Irukaptah lehnt. Auch dieser hat nichts zu bedeuten, sondern eine rein statische Funktion und ist schwarz angemalt, um ihn semantisch zu neutralisieren. Diese Kombination abstrakter und konkreter, d.h. ikonischer, abbildender Elemente, ist für die ägyptische Plastik überhaupt konstitutiv. Die ägyptische Plastik strebt niemals an, die Illusion eines belebten Körpers zu vermitteln. Sie verleugnet nie das, was sie ist, nämlich Stein. Sie ist daher auch nicht das Abbild eines Körpers, sondern wirklich Körper, wenn auch sozusagen nur ein potentieller, ein "bereitgestellter" Körper, den der Totengeist beleben, dem er, wie es in der Ägyptologie gerne heißt, "einwohnen" kann, um am Totenkult teilzunehmen. Die ägyptische Plastik stellt ihre Bilder bereit, nicht



Abb. 3 Proto-Würfelhocker des Hetep, 12. Dyn., aus Saqqara Kairo, Ägyptisches Museum

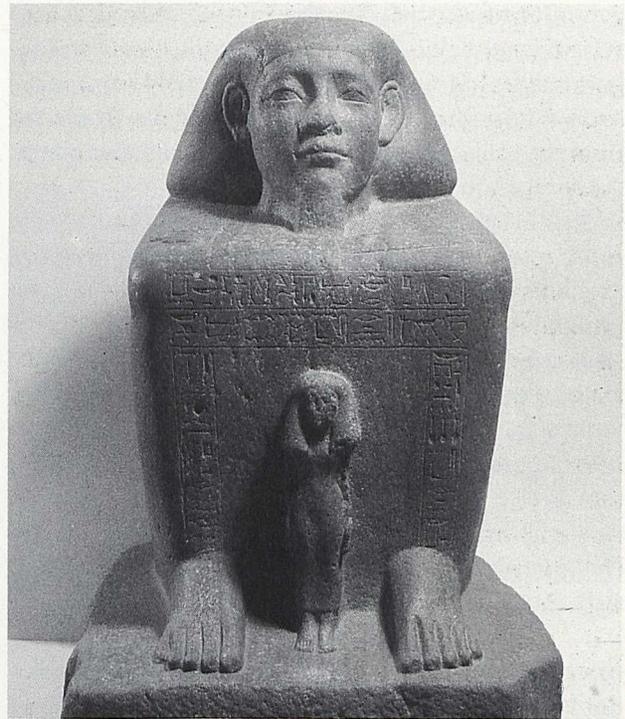


Abb. 4 Würfelhocker des Sesotris-Senbefni, 12. Dyn., Brooklyn

für den Betrachter, auch nicht für den Priester, der ihnen opfert, sondern für den Toten, damit der das Opfer in Empfang nehmen kann. Auf dieser Virtualität ihres Wirklichkeitsbezugs basiert die Abstraktheit der ägyptischen Plastik. Sie stellt keine konkreten Posen dar, sondern bezieht sich, in der Art eines dreidimensionalen Schriftzeichens, auf die begrifflichen Artikulationen menschlicher Grundhaltungen, des Sitzens und Stehens also.

Zu diesen beiden Grundtypen, des Sitzbildes und des Standbildes, kommen in der späteren Entwicklung noch zwei weitere Typen hinzu: die Schreiberstatue, und der sehr viel seltenere Typus des Sitzens mit aufgestelltem Knie, der erst gegen Ende der 5. Dyn. gelegentlich auftaucht.

Dazu kommen dann alle möglichen Formen von Gruppenbildern, die in der Konfiguration des Grab-

herrn mit seinen Angehörigen das Sitzen und Stehen vielfältig kombinieren. Alle diese Typen bleiben bis ans Ende der ägyptischen Kunst in Gebrauch, mit Ausnahme von zwei Typen, die auf die 4. Dynastie und frühe 5. Dynastie beschränkt bleiben: den Ersatzkopf und die Büste. Diese beiden Typen unterscheiden sich auch durch ihre Funktion und Aufstellung im Grabe von den anderen Typen. Die Ersatzköpfe wurden nicht im Serdab, sondern in unmittelbarer Nähe der Sargkammer aufgestellt und hatten keinen Bezug zum Kult. Sie sind eine Art Grabbeigabe und sollen die Physiognomie und damit die Identität des Verstorbenen konservieren.

Das Mittlere Reich, also die Jahrhunderte von 2000–1650 v. Chr., erweitern das Typenrepertoire vor allem um zwei Typen, den "Würfelhocker" und die Mantelstatue. Der Würfelhocker, diese vielleicht genialste Schöpfung der ägyptischen Kunst, stellt den

gelungenen Versuch dar, den Körper, also das ikonische Element der ägyptischen Plastik, von der Trägermaterie, dem anikonischen, zu befreien, oder, anders ausgedrückt, das abstrakte und das ikonische Element vollkommen miteinander zu verschmelzen.

Wie mühsam dieser Prozeß der Formfindung gewesen sein muß, d.h. welche ungeheure Distanz es zu überwinden galt von der Ausgangsform bis zum endgültigen, ausgereiften Modell, das dann sozusagen in Serie gehen konnte, läßt sich an der Grabstatue des Hetep aus dem Anfang der 12. Dynastie veranschaulichen. Der Körper des Mannes ist hier in einer uns sehr unglücklich und gewaltsam anmutenden Weise in der Trägermaterie gleichsam versunken, während er in der entwickelten Form aus der 12. Dynastie die Trägermaterie gleichsam vollständig in sich aufgesogen, absorbiert zu haben scheint.

Noch ganz an den Anfang dieser Entwicklung gehört der Würfelhocker, der in der Ausstellung zu sehen ist: die Statue eines Nes-Month aus der Münchner Sammlung. Dieses Stück, eine der aufsehenerregendsten Neuerwerbungen der letzten Jahre, vergegenwärtigt ganz am Anfang der Entwicklung der Formfindung bereits das entgegengesetzte Extrem einer höchst konkreten Körperwiedergabe, im Vergleich zu der etwa der erheblich spätere Würfelhocker des Sesostri-Senbefni in Brooklyn viel abstrakter wirkt.

Das Sitzbild des Chertihotep aus Berlin zeigt dieselbe Tendenz, das abstrakte Prinzip der ikonischen Form gleichsam einzuschmelzen. In diesen Skulpturen gibt es nicht mehr den Kontrast zwischen lebendigster, realistischer Körperlichkeit und kubischen abstrakten Trägerformen, der die Plastik des Alten Reiches charakterisiert, sondern die Körperdarstellung selbst hat etwas Kubisches bekommen. Bei dieser Verschmelzung des Organisch-Ikonischen und des Abstrakten handelt es sich um die Lösung des



Abb. 5 Sitzbild des Chertihotep, 12. Dyn., Berlin



formalen Problems, die dann von der Folgezeit als klassisch kanonisiert und übernommen worden ist. Unserem Vorsatz gemäß, die isolierten Museumsstücke im Rahmen ihrer ursprünglichen Funktion zu interpretieren, erinnern wir uns daran, daß diese Statuen auch eine ganz andere Funktion hatten als die Privatplastik des Alten Reiches. Sie standen nicht mehr in abgeschlossenen Statuenräumen, sondern waren z.T. auch schon in Gräbern und Tempeln dem Auge eines Betrachters in toto sichtbar. Sie erfüllten nicht nur eine kultische, sondern auch eine repräsentative Funktion. Dieser repräsentativen Funktion trägt offenbar der Ausdruck würdevoller Geschlossenheit Rechnung, den diese Statuen ausstrahlen.

Am Beispiel dieser Plastik läßt sich aber auch auf einen der Faktoren hinweisen, die in Ägypten immer wieder zu einer gewissermaßen rückläufigen Ausprägung der chronologischen Struktur, d.h. zum Rückgriff auf die Formensprache und das Typenrepertoire längst vergangener Epochen geführt haben.

Ich meine die besondere Präsenz, die großer Kunst eigentümlich ist. Für die altägyptische Kunstgeschichte können wir m.E. die Theorie von G. Kubler nicht unbesehen übernehmen, die den Unterschied zwischen Kunst und Handwerk verwischt und eine "Geschichte der Dinge" schreiben will, die von dem Axiom ausgeht, daß sich Zeit in allen menschlichen Artefakten unterschiedslos ausprägt. In Ägypten müssen wir vielmehr unterscheiden zwischen den Erzeugnissen einer alltäglichen Gebrauchskultur, die im Laufe der Zeit veralten und verschwinden und den Erzeugnissen einer herausgehobenen Hochkultur, die aufgrund ihrer Funktion, z.B. als für die Ewigkeit bestimmte Grabstatue, aber auch aufgrund ihrer Kostbarkeit über lange Zeiträume hinweg in Benutzung und damit sichtbar bleibt. Diese Werke haben, ebenso wie die in den Archiven aufbewahrten Schriften, auf die Ägypter auch noch Jahrtausende späterer Epochen immer wieder starke Wirkungen ausgeübt

Abb. 6 Sitzbild des Monthemhet, 25./26. Dyn., Kairo

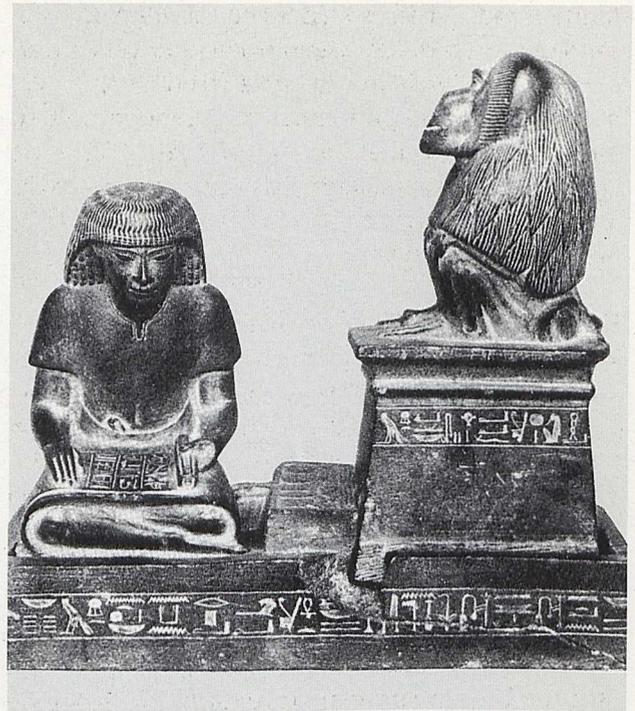


Abb. 7 Naophor des Ramsesnacht, 19. Dyn., Kairo

Abb. 8 Schreiberstatue des Nebmerutef mit Thoth als Pavian, 19. Dyn., Paris (Louvre)

und dadurch die Formensprache ihrer Entstehungszeit immer gegenwärtig gehalten. Auf dem Gebiet der Privatplastik ist es vor allem die des Mittleren Reiches, an deren Stil sich die Produktion der Spätzeit orientiert. Dies ist kein Zufall, denn gerade diese Epoche hatte einerseits ihre Plastik nicht in verborgenen Statuenkammern aufgestellt wie im Alten Reich, andererseits für ihre Plastik Hartgesteine bevorzugt, so daß diese Werke sowohl in gutem Erhaltungszustand als auch sichtbar und zugänglich überliefert worden sind.

Die Präsenz des Alten im Neuen, und die dadurch ermöglichten restaurativen Rückgriffe, die Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen also, ist ein Phänomen, das ausschließlich durch die Kunst ermöglicht ist. Nur die Erzeugnisse der Hochkultur haben sich den

Jahrtausende späteren Epochen überliefert, während die Artefakte der Gebrauchskultur verschwunden sind. Dadurch konstituiert sich im Laufe der Geschichte im Dialog mit einer wachsenden und zugleich präsent bleibenden Vergangenheit jenes Bewußtsein einer ungeheuren Zeiträume umgreifenden kulturellen Permanenz, dem Platon mit solchem Erstaunen begegnet ist.

Das Neue Reich, die Jahrhunderte von 1500–1100 v. Chr. erlebt nun eine geradezu explosionsartige Erweiterung des Typenrepertoires. All diesen neuen Typen gemeinsam ist, daß sie den Dargestellten zu einer anderen Figur oder einem Gegenstand in Beziehung setzen, also gewissermaßen Konstellationen abbilden. Immer hat dabei die Figur oder der Gegenstand, mit dem sich der Dargestellte abbilden läßt, eine besondere, ihm übergeordnete Bedeutung. Dazu gehört etwa der Typus des Stelophor, wo der Mann in knieender Haltung eine Stele mit einem Hymnus an den Sonnengott vor sich hält, sowie der Typus des Naophor, wo der Mann einen Schrein mit dem Götterbild schützend und verehrend umfaßt. Vor allem Senenmut, der Oberhofmeister der Königin Hatschepsut, von dem nicht weniger als 23 Statuen auf uns gekommen sind, ist in der Erfindung neuer Typen der Privatplastik ganz besonders kreativ gewesen. Kennzeichnend für ihn sind besonders die Statuen, die ihn als Prinzenzieher zusammen mit seinem Zögling, der Prinzessin Neferu-Re darstellen. Seine Münchner Statue ist das früheste Beispiel des "Sistrophoren", seine Statue in Brooklyn stellt ihn als Schützer und Träger des Bildes einer Schlangengöttin dar.

Der Grundgedanke einer Konstellation Mensch und Gott kann auf verschiedene Weise realisiert werden: der Mensch als Träger und Schützer des Götterbildes, aber auch der Gott als Patron und Schutzherr des Menschen in dessen beruflicher Tätigkeit. Dieser Typus findet sich vor allem bei Gruppen, die einen Schreiber und den Gott der Schriftkunst, Thoth, miteinander verbinden.

Zusammenfassend läßt sich feststellen, daß es sich bei allen diesen neuen Typen nicht um Grabplastik, sondern um Tempelplastik handelt. Hinter der explosionsartigen Ausweitung des Typenrepertoires steht also ein ganz neuer Funktionsbereich. Diese Statuen sollen dem Menschen nicht in Erweiterung der Mumifizierung einen Ersatzkörper aus unvergänglichem Material bereitstellen, sie sollen ihn auch nicht in der Würde eines Grabherrn den Besuchern seines Grabes repräsentieren und zum Empfang des Kultes und seiner Opfergaben befähigen, sondern sie stellen ihn seinerseits als Verehrer dar: als Verehrer von Gottheiten, in deren Tempel er sich aufhalten und an deren Opfern und Festen er teilnehmen darf.

Mit dem Neuen Reich ist dieser Prozeß einer Erweiterung des Typenrepertoires jedoch abgeschlossen. In der Folgezeit kommt kein neuer Typus hinzu. Statt dessen greift man eklektizistisch bald auf diese, bald auf jene Vorbilder der Vergangenheit zurück wie z.B. auf den Würfelhocker in seiner typischen Ausprägung des Mittleren Reichs oder auf den Typus des Hockenden mit aufgestelltem Knie, den wir aus dem Alten Reich kennengelernt haben. Dabei gelangt man zu Schöpfungen, die von genuinen Werken des Mittleren Reichs oft schwer zu unterscheiden sind. Aus der letzten Phase der ägyptischen Plastik, der Ptolemäerzeit, stammen die zahlreichen Bildhauermodelle. Sie zeigen, daß das Regelsystem des Typenkanons jetzt nicht mehr selbstverständlich war, sondern in der Form einer expliziten und normativen Grammatik eingeübt werden mußte.

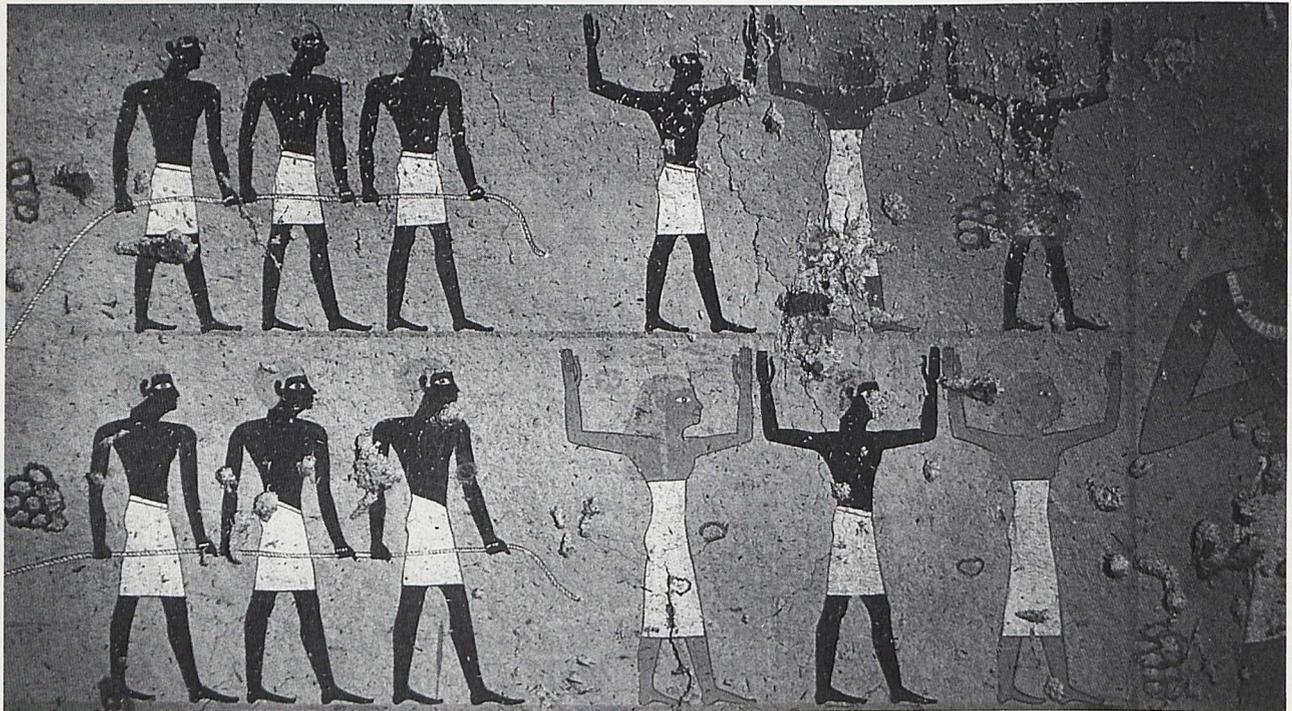
Das erste Beispiel verweist also auf vor allem vier Faktoren, die hier evolutive Prozesse bestimmt haben: 1.) der Faktor rein formaler, kunst-immanenter Problemlösung tritt besonders im frühen Mittleren Reich bei der Entwicklung des Würfelhockers hervor; 2.) der Faktor funktionaler Bedingtheit, also die Unterscheidung zwischen Serdabstatue, Nischen-Grabstatue und Tempelstatue ist vor allem in der Erweiterung des Typenrepertoires wirksam;

3.) der Faktor konzeptueller Wandlungen, z.B. in der Auffassung von der Existenzform des Toten, prägt sich vor allem in der Ikonographie der Plastik aus. Zwar vermag ich mich der Trias "Aktion, Verklärung, Status", die D. Wildung für die Typen des Stand-, Sitz- und Schreiberbildes im Alten Reich vorgeschlagen hat, ebensowenig anzuschließen wie der in letzter Zeit immer häufiger anzutreffenden Deutung des Würfelhockers als eines Auferstehungssymbols, das den Toten im Zustande der Regeneration aus dem Urhügel oder den Mumienbinden ausbrechend darstellt. Ich zweifle aber nicht daran, daß alle diese Typen für den Ägypter eine präzise Bedeutung gehabt haben und daß Wandlungen der Form nach sich gezogen haben. Dabei rechne ich mit zwei semantischen Verschiebungen: (a) die Existenzform des Toten, ursprünglich rein passiv als Opferempfänger auf das Grab und den in der Statuenkammer

eingeschlossenen "Ersatzkörper" beschränkt, entfaltet eine immer ausgreifendere Aktivität, die sich vom Grab auf die Tempel ausdehnt; (b) die Konzeption möglicher Beziehungen zwischen Mensch und Gott wandelt sich. In der Ramessidenzeit, dem "Zeitalter der Persönlichen Frömmigkeit" tritt die Beziehung von Mensch und Gott allbeherrschend in den Vordergrund und die älteren Konzeptionen einer Einbindung des Einzelnen in die Gesellschaft verblissen gegenüber diesem neuen Ideal unvergänglicher Geborgenheit.

4.) der stabilisierende Faktor identischer, d.h. entwicklungsfreier Reproduktion tritt in der Geschichte der Plastik in zwei verschiedenen Formen auf: (a) als Reproduktion weniger Grundtypen, so besonders im Alten Reich, und (b) als restaurativer Rückgriff auf die Formensprache einer vergangenen Epoche, so besonders die Vorliebe der Spätzeit für die Plastik des Mittleren Reichs.

Abb. 9 Grab des Antefiker, Theben Nr. 60
(12. Dyn.) Totenklage

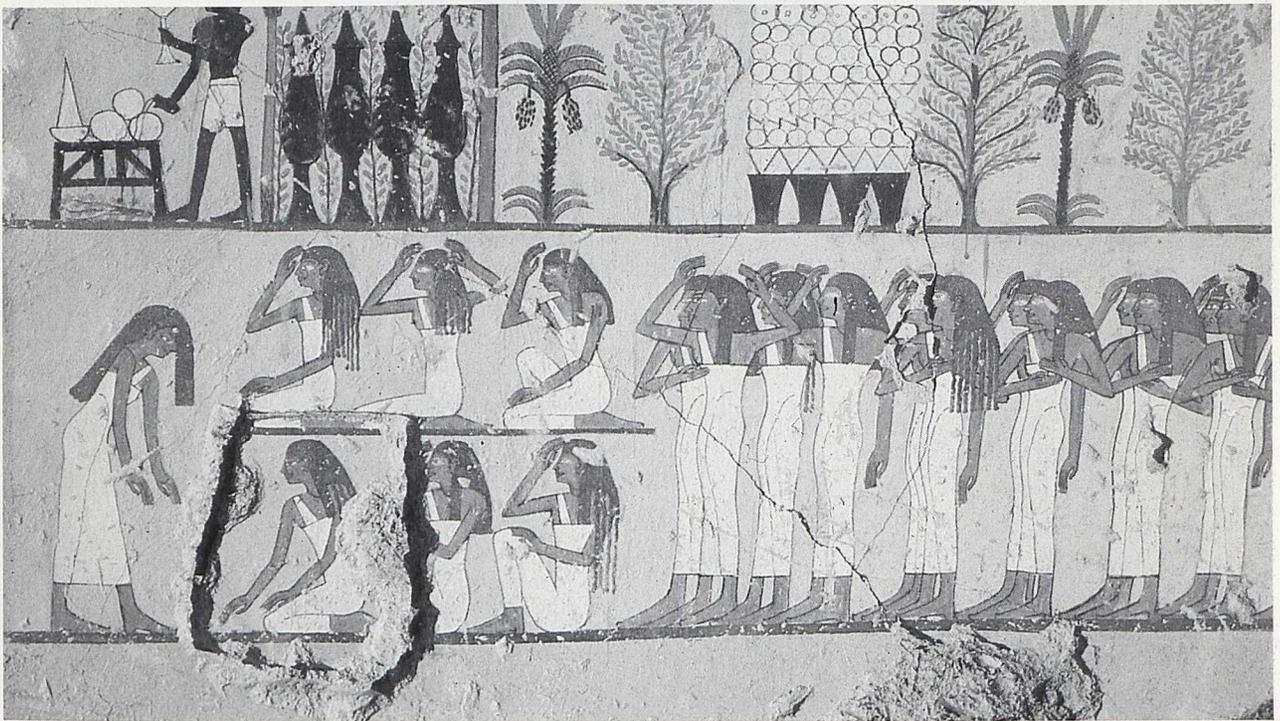


Zweites Beispiel: Genese und Verfall eines neuen Stils in der Flachbildkunst des Neuen Reichs

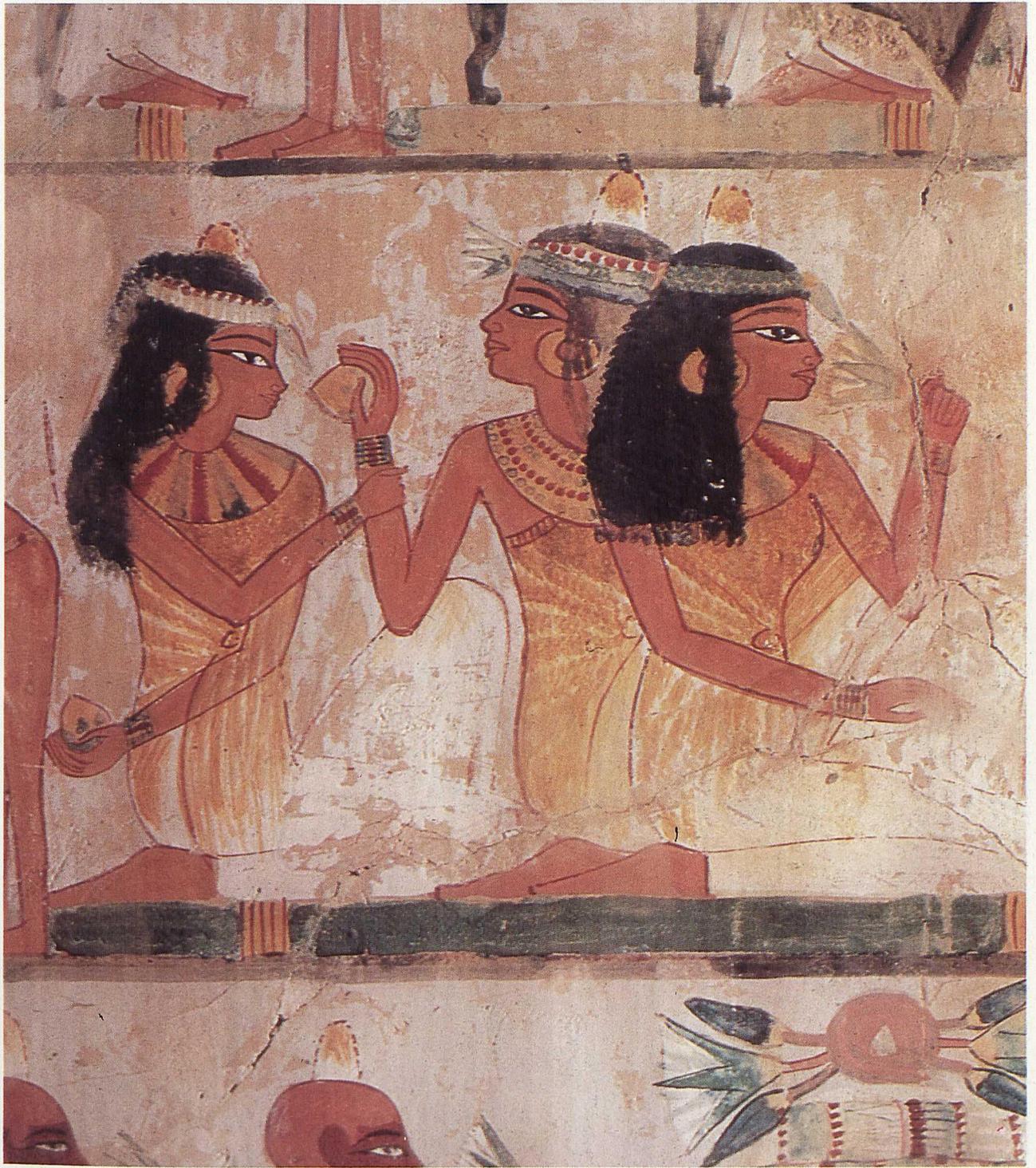
Als zweites Beispiel möchte ich einen evolutiven Prozeß heranziehen, bei dem die kunst-immanenten Faktoren technischer und ästhetischer Problemlösung gegenüber funktionalen und semantischen Aspekten (die jedoch auch hier nicht fehlen) im Vordergrund stehen. Dabei scheint es mir sehr bezeichnend, daß auch dieser Prozeß sich – ähnlich wie in der Plastik des Mittleren Reichs – im Spannungsfeld von Abstraktion und Realismus (oder, weniger verfänglich: Mimesis, im Sinne anschaulicher Wirklichkeitsdarstellung) vollzieht, hier aber nicht als "Verschmelzung" sondern eher als "Verschiebung" zu charakterisieren ist. Bei diesem Prozeß bezeichnen den Pol "Abstraktion" Phänomene wie 1.) hieroglyphische bzw. piktographische Festgelegtheit der Haltungen und Gesten, 2.) begriffliche Prinzipien

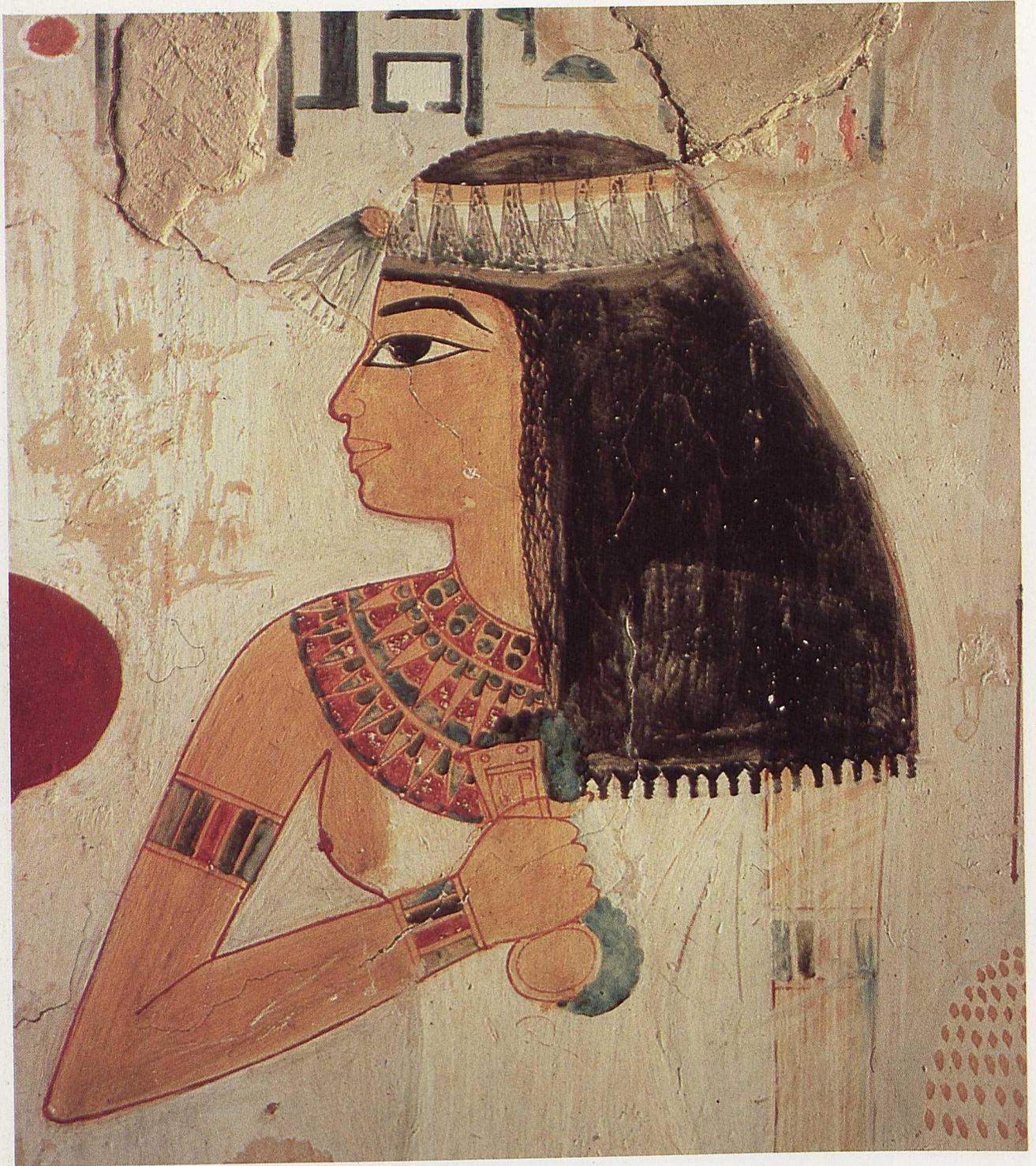
der Bildkomposition, parataktische Reihung, Bildzeilen- bzw. "Register"-Stil, 3.) Beschränkung auf 6 Grundfarben (schwarz, weiß, rot, gelb, grün, blau) und deren symbolische Bedeutung (z.B. gelb als Hautfarbe für Frauen), 4.) Steifheit der Linienführung, Konstruiertheit der Zeichnung, 5.) Fehlen von Räumlichkeit. Demgegenüber bezeichnen den Pol "Mimesis" Phänomene wie 1.) Gestische Variation, 2.) Gruppenkomposition, 3.) Erweiterung der Palette durch Zwischentöne ikonischer Bedeutung (z.B. helles Braun als Hautfarbe für Frauen), 4.) Sicherheit und Eleganz der Linienführung, Spontaneität der Zeichnung, 5.) Ansätze zur Wiedergabe von Räumlichkeit, v.a. durch Überschneidungen. Dieser Prozeß einer Verschiebung zwischen den so gekennzeichneten Polen, und zwar von "Abstraktion" zu "Mimesis", verläuft in zwei Phasen, die zugleich zwei Medien bzw. Materialien entsprechen: die erste Phase, von 1440 v. Chr. – 1380 v. Chr. betrifft aus-

Abb. 10 Grab des Minnacht, Theben Nr. 87 (um 1450 v. Chr.) Totenklage









schließlich die Malerei, die zweite Phase, von 1380 – 1320 v. Chr. ebenso ausschließlich das Relief.

Den Aspekt einer Auflösung der ursprünglichen hieroglyphischen Fixierung von Gesten und Haltungen möchte ich am Beispiel der Totenklage erläutern. Die frühen Gräber bis zur Mitte des 15. Jh. v. Chr. stellen die Klageweiber in einer Haltung dar, die der Hieroglyphe für "klagen" entspricht; sie "schreiben" eher den Begriff "Klage", als daß sie die Situation der Totenklage einem Betrachter sinnfällig machen. Das Ereignis einer ägyptischen Totenklage läßt sich kaum abstrakter darstellen. Dies ist der Ausgangspunkt.

In den Gräbern aus der Zeit Amenophis' II. setzt eine erste Lockerung des starren Schemas ein. In Gräbern

wie dem des Minnacht (Nr. 87) sehen wir die Figuren der Klagenden immer noch parataktisch gereiht, ihre Gesten allerdings schon leicht variiert. Eine erste Ablösung von der schriftartigen Fixierung auf den Begriff der Klage wird hier bereits greifbar. Im Grab von Nebamun und Ipuki (Nr. 181) aus der Zeit Amenophis III. (1380 v. Chr.) ist dieser Prozeß bereits abgeschlossen.

Die Klagegesten sind hier vielfältig variiert und die Figuren der Klagenden durch mannigfache Überschneidungen zu einer Gruppe zusammengeschlossen, die die Illusion räumlicher Tiefe und die Situation eines Durcheinanders wedelnder Arme und schriller Klageschreie deutlich werden lassen. Wir können diesen Vorgang als einen Abbau der hiero-

Abb. 11 Grab von Nebamun und Ipuki, Theben Nr. 181 (um 1380 v. Chr.) Totenklage (S. 22 oben)

Abb. 12 Fragment thebanischer Wandmalerei, Berlin (um 1440 v. Chr.) Damen beim Festmahl (S. 22 unten)

Abb. 13 Grab des Nacht, Theben Nr. 52 (um 1400 v. Chr.) Damen beim Festmahl (S. 23)

Abb. 14 Grab des Nacht: die Gemahlin des Grabherrn (links)

Abb. 15 Grab des Haremhab, Theben Nr. 78 (um 1400 v. Chr.) Enten (unten)





glyphischen Fixierung, also einer Abnahme an schriftartiger Abstraktion, zugunsten einer zugleich sinnfalligeren, d.h. wirklichkeitsnäheren, und kunstlerischeren Darstellungsweise interpretieren. Die Darstellung ist umso mehr **Bild** (im Sinne künstlerischer Gestalt), je weniger sie **Schrift** ist. Die Abnahme an Lesbarkeit, d.h. an klarer, uberschnittsfreier Aufreihung der Figuren nach Gesetzen einer rein begrifflichen Organisation des Bildes, bedeutet auf der anderen Seite eine Zunahme an künstlerischer Ausdruckskraft und realistischer Sinnfälligkeit des Bildes.

Auch in der Entwicklung der Gastmahlsdarstellungen tritt dieser Prozeß sehr klar hervor. Auf frühem Bildern sitzen z.B. die Damen in der strengen hieroglyphischen Form, die nur den Begriff des Sitzens, aber nicht die Situation festlichen Beieinanders verdeutlicht, im Grab des Nacht (Nr. 52) aus der Zeit Thutmosis IV. (um 1400 v. Chr.) haben sich die Damen vollkommen von der piktographischen Fixierung ihrer Haltungen gelöst und vielfältig Beziehung zueinander aufgenommen. Die kompositionellen Möglichkeiten, die z.B. die berühmte Musikantinnengruppe im Grab Nr. 52 in Theben so bewußt ausnutzt, ergeben sich aus der Emanzipation von der hieroglyphischen Fixierung.

Zugleich läßt sich an dieser Gegenüberstellung auch auf einen weiteren Aspekt des geschilderten Prozesses hinweisen: die Optimierung der künstlerischen Mittel, die Verfeinerung und Differenzierung des Gebrauchs von Linie und Farbe. Die frühem Darstellungen wirken steif und konstruiert; man sieht das Quadratnetz noch geradezu durchschimmern, das ihrer Vorzeichnung zugrundeliegt. Die Bilder aus der Zeit Thutmosis IV. dagegen zeigen eine Beherrschtheit und Eleganz der Linienführung, der man die große Übung, die Fülle der gesammelten Erfahrungen anmerkt. Was die Verfeinerung der Linienführung angeht, ist der Höhepunkt bereits hier,

auf der Schwelle zum 14. Jahrhundert v. Chr. erreicht.

Hier wird ein äußerst raffinierter Gebrauch gemacht von dem Gegensatz zwischen kräftigen und zarten, geschwungenen und geraden Linien, mit dem verglichen die Bilder einer kaum mehr als 50 Jahre zurückliegenden Periode geradezu derb und naiv wirken. Aber nicht nur Sicherheit, Delikatesse und Raffinement zeichnen die Linienführung dieser Maler aus, sondern auch eine Spontaneität und Lebendigkeit, die sich vollkommen von der Konstruktion nach festgelegten Vorlagen freigemacht hat. Solche gleichsam improvisierten, in freier Pinselführung hingeworfenen Bilder mögen Beispiele aus dem Grabe eines Haremhab, Nr. 78 in Theben veranschaulichen. Hier haben wir es zweifellos mit einem rein kunst-immanenten Vorgang der Erschließung und Perfektionierung künstlerischer Möglichkeiten zu tun, der sich vollkommen mit dem deckt, was G. Kubler als "Logik der Formentwicklung" isoliert und beschrieben hat.

Die Bevorzugung eines Mediums, nämlich der Wandmalerei in den Jahrzehnten um 1400 v. Chr. und die Konzentration aller handwerklichen Spitzenkräfte auf die damit verbundenen technischen, formalen und ästhetischen Probleme und Möglichkeiten setzt einen evolutiven Prozeß frei, der sich unabhängig von seinen funktionalen und sonstigen Bedingtheiten beschreiben läßt.

Dieser Prozeß setzt sich nun auch in den folgenden Jahrzehnten fort, in denen man aus bisher nicht geklärtem Gründen von der Malerei wieder zum Relief zurückkehrt. In kompositorischer Hinsicht allerdings wirken die Grabreliefs aus der Zeit Amenophis III zunächst wie ein Rückschritt zur hieroglyphischen Reihung, zur Lesbarkeit des Bildes. Was aber auch in dem neuen Medium in vollkommener Weise zum Ausdruck kommt, ist die Zartheit und Eleganz der Linienführung, die Raffinesse der künstlerischen Oberflächengestaltung, d.h. hier z.B. der Gegensatz

zwischen mehr grafischer und mehr plastischer Modellierung.

Die Kunst der Amarnazeit bedeutet dann allerdings einen geradezu revolutionären Durchbruch aller jener Tendenzen einer Loslösung von der piktographischen Organisation des Bildes, die sich in der Malerei bereits vorher angekündigt hatte: das gilt für den Schwung, die Sensibilität und die Zartheit der Linienführung, die hier oft geradezu manieristisch wirkt, wie für die Erschließung von Räumlichkeit auch im Medium des Reliefs, den Reichtum an Überschneidung und gestisch variiertes Zuordnung der Figuren zueinander. Es ist wohl nicht zu bestreiten, daß hier das Spiel von Licht und Schatten und damit die rein ästhetischen Qualitäten der Bildoberfläche in gekonntester Weise ausgenutzt werden.

Das Auffallende an diesem Prozeß ist seine zeitliche Begrenztheit. Nachdem sich gut 1200 Jahre auf dem Gebiet der Flachkunst in Ägypten nichts Wesentliches geändert hat, setzt um 1450 v. Chr. geradezu sprunghaft ein Wandel ein, der die Wandmalerei innerhalb von 50 Jahren, also um 1400 v. Chr., das Relief etwas später, zwischen 1350 und 1320 v. Chr. zur höchsten Blüte führt. Freilich muß auch der anschließende Prozeß einer gewissen Erstarrung, Versteifung und Degeneration der um 1320 erreichten Stilhöhe als ein kunstimmanenter Prozeß verstanden werden, der ebenfalls rein formalen Gesetzmäßigkeiten folgt. Keinesfalls aber läßt sich auf dieser rein formalen Ebene erklären, warum in der Ramessidenzeit dieser sozusagen "moderne" Stil nicht mehr der beherrschende ist, sondern einem Stilpluralismus Platz macht. Auf der einen Seite bleibt jetzt der "moderne" expressive Stil trotz aller Erstarrung bis ins 12. Jh. hinein lebendig, auf der anderen Seite aber kehrt man dort, wo Ort und Thema dies erfordern, bedingt also durch funktionale und semantische Faktoren (z.B. im Tempelrelief kultischen Inhalts) zu einem am Kanon und am Ideal der perfekten Replikation orientierten Stil zurück. Die "moderne" Stilrichtung lebt v.a. im ramessidischen Tempelrelief historischen In-

halts weiter, d.h. in der Gattung des Schlachtenreliefs, die es nur in der Ramessidenzeit gibt. Nach der Ramessidenzeit, also dem 12. Jh. v. Chr. gibt es dann auf lange Sicht keine "moderne" Stilrichtung in der ägyptischen Flachkunst mehr.

In der Grabdekoration ist der Übergang zu einem Stilpluralismus und schließlich zum Verschwinden der "modernen" Stilrichtung durch einen Funktionswandel des ägyptischen Grabes bestimmt, und damit komme ich zu der zweiten Gruppe wandlungsdeterminierender Faktoren, den Faktoren von Funktion und Bedeutung. Ich will diese Verschiebungen in der funktionalen und semantischen Struktur des ägyptischen Grabes wenigstens kurz charakterisieren. Zunächst muß daran erinnert werden, daß das Grab in der Wertvorzugsordnung der alten Ägypter an oberster Stelle rangiert. Darauf habe ich eingangs bereits hingewiesen, im Zusammenhang jener eigentümlichen Einschätzung der Lebenszeit, die uns wie eine völlige Umkehrung dessen anmutet, was man für die universalen Grundgegebenheiten des menschlichen Daseins halten möchte. Dieses so hochbewertete Grab hat in Ägypten vor allem 2 Funktionen: einmal dem Toten als dauerhafte Wohnung zu dienen, zum anderen ihn gegenüber der Nachwelt zu repräsentieren.

In der 18. Dynastie beobachten wir nun eine Verschiebung im Funktionssystem der Grabanlage. Die appellative oder repräsentative Funktion des Grabes tritt stärker in den Vordergrund, d.h. seine Funktion als Botschaft an die Nachwelt. Diesem Wandel entspricht im Grundriß die Ausbildung der Breiten Halle als eine Art Empfangsraum für die Besucher. Dieser Raum wird mit diesseitsbezogenen Bildern der biographischen Repräsentation des Grabherrn in der Ausübung seiner Ämter, in der Verfolgung standesgemäßer Vergnügungen und im Kreise seiner festlich versammelten Angehörigen und Freunde ausgeschmückt. Die Malereien und Reliefs suchen das Auge des Betrachters, nehmen auf das einfallende Licht Bezug und sind mit einer gewissermaßen rhetori-

schen, d.h. auf Eindruck und Wirkung abzielenden Intention organisiert. Nach der Amarnazeit beobachten wir ein Verschwinden der diesseitsbezogenen Texte und Darstellungen zugunsten einer rein jenseitsbezogenen Thematik. Dieser thematische Wandel entspricht einer Verschiebung im Funktionsgefüge in die Gegenrichtung, einer "Wendung nach innen". Gegenüber der Appellfunktion des Grabes, die auf Besucher bezogen ist, tritt nunmehr seine auf den Grabherr bezogene Funktion in den Vordergrund. Das Grab gilt jetzt als der Ort, an dem der Grabherr die Ewigkeit in der Verehrung der Götter verbringt.

Es versteht sich von selbst, daß mit dem Abnehmen der Appellfunktion des Grabes ein Verlust an formaler Ausdruckskraft, an bildnerischer "Rhetorik" einhergeht. Am Ende des Neuen Reiches schlägt das Pendel sogar in das entgegengesetzte Extrem aus. Die Bilder verlieren allen Botschaftscharakter und werden reine Grabbeigabe, reine Jenseitsausstattung des Toten. Dafür genügt es, sie auf dem Sarg und auf beigegebenen Totenpapyri anzubringen. Jetzt werden gar keine monumentalen Gräber mehr angelegt. Die Folge ist eine ganz einzigartige Blüte der ägyptischen Buch- und Sargmalerei.

So läßt sich auch dieser rein stilgeschichtlich analysierbare Prozeß einer Verschiebung vom Hieroglyphisch-piktographischen Pol zum mimetisch-expressiven Pol im Spannungsfeld des ägyptischen Flachbildes in Beziehung setzen zu einer parallelen Verschiebung im konzeptuellen Bereich, in deren Zusammenhang sich die Funktion der Bilder von "Beigabe" zu "Botschaft" wandelt. Die semiotische Bedingtheit der Kunst, die jeder ausdrucksseitigen Veränderung auch eine inhaltsseitige Verschiebung zugeordnet, läßt sich an diesem Fall sehr deutlich greifen.

Drittes Beispiel: die Entwicklung des Königsgrabes im Neuen Reich.

Für die semiotische Bedingtheit des Formenwandels,

d.h. die Bedeutungshaltigkeit formaler Veränderungen, ist der als drittes Beispiel herangezogene Fall des Königsgrabes im Neuen Reich ganz besonders aufschlußreich. Zunächst mag es freilich befremden, daß ich Grabgrundrisse in die Frage nach evolutiven Prozessen in der ägyptischen Kunst einbeziehe, eine Materie, der man niemals in Museen und Ausstellungen begegnet und die mit ganz anderen Augen betrachtet werden muß als Skulpturen und Wandbilder. Aber auch Grabgrundrisse wollen, ebenso wie Skulpturen und Wandbilder, als Zeichen gelesen werden; auch sie gehören zum semiotischen Formenkanon der ägyptischen Kunst. Das dritte Beispiel betrifft daher die Entwicklung des Königsgrabes im Neuen Reich, deren Planmäßigkeit der Basler Ägyptologe Erik Hornung herausgearbeitet hat.

Das Prinzip dieser Planmäßigkeit heißt Steigerung, Übertreffen dessen, was der Vorgänger in seiner Grabanlage geleistet hat. Die Möglichkeiten der Steigerung sind begrenzt und geregelt. Sie verteilen sich vor allem auf 4 Parameter:

1.) Die Zahl der Durchgänge.

Dieses Mittel benutzen Thutmosis III., Amenophis II. und Thutmosis IV., also Könige, die auch in der Regierung aufeinander folgten. Sie erhöhen die Zahl der Durchgänge, die man vom Eingang bis zur Sarkophaghalle durchschreiten muß, von 3 auf 5, auf 7 und auf 9. Damit ist zunächst ein Maximum erreicht, das für die nächsten 200 Jahre nicht mehr überboten wird. Erst Ramses III erhöht die Zahl der Durchgänge von 9 auf 10.

2.) Die Zahl der Pfeiler in der Sarkophaghalle.

Dieses Mittel zur Überbietung des Vorgängers verwenden Thutmosis III., Amenophis II. und Ramses II. So wächst die Zahl der Pfeiler von 1 auf 2, auf 6 und schließlich auf 8.

3.) Die Abmessungen des Korridors.

Man hat den Eindruck, daß dieses Mittel nur selten verwendet wird, dann nämlich, wenn an der Anzahl

und Disposition der variablen Elemente wie Durchgänge und Pfeiler – wozu auch noch, weniger planmäßig, Seitenkammern kommen – ein Maximum erreicht und die Möglichkeiten weiterer Steigerung erschöpft scheinen. Dies war der Fall unter Amenophis III, dessen Vorgänger mit der Zahl 9 für die Durchgänge und 6 für die Pfeiler im Sarkophagraum das Maximum bereits erreicht hatten. So setzt er die Breite des Korridors von 2 m auf 2.50 m und die Höhe von 2.10–20 auf 2.54–2.83 m herauf. Nach ihm greifen dann Merenptah in der 19. und Ramses IV. in der 20. Dynastie noch einmal zu diesem Mittel. Jedesmal schienen vor ihnen alle sonstigen Erweiterungsmöglichkeiten zu einem Abschluß gekommen. Unter Merenptah wird der Korridor auf 3.10–27 m erhöht, unter Ramses IV gar auf über 4 m, und die Breite wird jetzt auf 3.15 m heraufgesetzt.

4.) Erweiterungen des Bild- und Textprogramms.

Hier zu variieren, wird erst nach der Amarnazeit möglich. In der 18. Dyn. ist die Dekoration des Königsgrabes strikt kanonisiert und auf das Unterweltsbuch "Amduat" sowie auf die Sonnenlitanei beschränkt. Unter Haremhab erscheint dann ein neues Unterweltsbuch: das Pfortenbuch. Sethos I. fügt den beiden Unterweltsbüchern und der Sonnenlitanei noch das Ritual der Mundöffnung, das Buch von der Himmelskuh und eine Fülle neuer Götterszenen hinzu. Das wird erst in der 20. Dynastie überboten. Nachdem bereits Ramses III. eine Fülle neuer ungewöhnlicher Motive in das Bildprogramm einführt, bringt dann das Grab Ramses' VI. in dieser Beziehung den absoluten Höhepunkt: sein Grab enthält so gut wie alle uns überhaupt bekannten Unterwelts- und Himmelsbücher, sowie eine Fülle von Totenbuch- und Götterszenen.

Das Prinzip, das diesem Prozeß des Formenwandels zugrundeliegt, hat Erik Hornung sehr treffend als "Erweiterung des Bestehenden" bezeichnet. Es wäre aber nun vollkommen verfehlt, wenn wir dieses Prinzip in der Eigengesetzlichkeit einer rein formalen Entwicklung verankern wollten. Ganz offensichtlich,

und auch dies hat Erik Hornung sehr deutlich herausgestellt, folgen die Könige in der Gestaltung ihrer Grabgrundrisse einem ideologischen Programm. Das Bestehende zu erweitern gehört im Neuen Reich zur Rolle und zum Auftrag des ägyptischen Königs.

Dieser Auftrag und dieses Selbstverständnis prägt sich sowohl im politischen Handeln, als auch in der Bautätigkeit dieser Könige aus.

Damit werden wir – und das wollte ich an diesem 3. Beispiel zeigen – sehr deutlich auf die ideologischen Bedingtheiten der ägyptischen Kunst verwiesen. Aufgrund solcher Bedingtheiten ergibt sich am Beispiel des Königsgrabes ein Prozeß, der in der ägyptischen Kunstgeschichte ohne Beispiel ist. Hier ist es nicht möglich, eine formative und eine kanonische Phase zu unterscheiden, eine Phase der Entwicklung einer Form, die dann sozusagen "in Serie geht", sondern hier ist der gesamte Prozeß formativ. Der Prozeß der Formentwicklung ist bis zuletzt nicht abgeschlossen, eine kanonische Form bis zuletzt nicht festgelegt. Wir haben es hier also mit einem Sonderfall zu tun, und Erik Hornung schießt m. E. – in der verständlichen Freude des Entdeckers – weit über das Ziel hinaus, wenn er diese Ideologie der Erweiterung des Bestehenden als Grundprinzip der gesamten ägyptischen Kultur ausgibt und, im genauen Gegensatz zu Platon, im alten Ägypten die Idee einer "permanenten Revolution" am Werke sieht. Vielmehr scheint es sich hier um eine Besonderheit des Neuen Reichs zu handeln, die sich zwar einerseits zu vielen anderen Phänomenen in Beziehung setzen läßt, die wir im Neuen Reich beobachten können, die sich aber andererseits nicht unbesehen für die gesamte ägyptische Kultur verallgemeinern läßt.

Ich habe drei möglichst verschiedenartige Prozesse eines evolutiven Formenwandels herausgegriffen, um an ihrem Beispiel möglichst viele der Faktoren zu veranschaulichen, die in der Geschichte der ägyptischen Kunst Wandel bzw. Stabilität der Formen be-

stimmen. Diese Prozesse haben bereits in rein zeitlicher Hinsicht ganz unterschiedliche Verlaufskurven. Der Prozeß der Erweiterung des Typeninventars in der Plastik erstreckt sich von der Frühzeit bis in die Ramessidenzeit, umgreift also fast 2 Jahrtausende. Der Prozeß, der in der Flachkunst zu einer Emanzipation des Bildes von seinen piktographischen Gebundenheiten und zu einem neuartigen, expressiven Stil führt, nimmt nur höchstens 150 Jahre in Anspruch. Der Entwicklungsprozess im Grundriß der Königsgräber schließlich umfaßt genau die 350 Jahre des Neuen Reichs, von 1550-1100 v. Chr.

Ebenso verschieden wie die zeitlichen Verlaufskurven dieser Prozesse sind die Faktoren, die ihre Richtung bedingt haben. Faktoren einer rein **kunst-immanenten** Problemlösung werden vor allem in der Plastik des Mittleren Reichs und in der Flachkunst des Neuen Reichs greifbar. Beidemale betreffen sie das Spannungsverhältnis von Abstraktion und Bildlichkeit, das für die ägyptische Kunst kennzeichnend ist. Das Mittlere Reich entwickelt in der Plastik mit dem Würfelhocker und der Mantelstatue Formen, die das Bild geometrisieren und dadurch das abstrakte und das organisch-ikonische Element ineinander verschmelzen. Die Flachkunst des Neuen Reichs strebt keine Verschmelzung, sondern eine Verschiebung vom Abstrakten zum Sinnfälligen an, von der Lesbarkeit zur Ausdruckskraft des Bildes.

Faktoren **funktionaler** Bedingtheit führen in der Geschichte der Plastik zweimal zu einem Formenwandel: die Abschaffung der abgeschlossenen Statuenkammer und die Einführung der in toto sichtbaren Grabstatue spielen sicher eine Rolle bei der Entwicklung der Plastik im Mittleren Reich, vor allem aber öffnet sich mit der Institution der Tempelplastik und der Vorstellungswelt der "Persönlichen Frömmigkeit" im Neuen Reich ein ganz neues Funktionsfeld, das zu einer ungeheuren Erweiterung des Typenrepertoires führt. Rein **ideologisch** bedingt ist schließlich der Entwicklungsprozeß des Königsgrabes im Neuen Reich. Ich habe schon betont, daß dieser Pro-

zeß – und daher auch die ihm zugrundeliegende Ideologie – im ganzen der ägyptischen Geschichte eher die Ausnahme darstellt.

Ebenso wie diese Ausnahme ist aber natürlich auch die Regel ideologisch bedingt. Ebenso wie dieser Formenwandel auf einer Ideologie der Erweiterung, so basiert die Formenreplikation auf einer Ideologie der Bewahrung. Der "Ästhetik der Steigerung" im Neuen Reich und ihrer entsprechenden Ideologie einer Erweiterung des Bestehenden steht eine Ästhetik der Identität und eine entsprechende Ideologie der Bewahrung in den übrigen Epochen der ägyptischen Geschichte gegenüber. Eine Ästhetik der Identität, wie sie uns z. B. auch in der russischen Ikonenkunst überliefert ist, entspringt einer konservativen Grundhaltung, einem Bestreben, den ursprünglichen Sinn, wie er in den reinen Formen und dem Regelsystem eines Proportions- und Themenkanons festgelegt ist, stets gegenwärtig zu halten durch das Mittel der möglichst getreuen Replikation dieser Formen und der Vermeidung jeder Abweichung und Veränderung, die eine Distanz zum ursprünglichen Sinn zur Folge hätte. Die altägyptische Kunst ist das früheste und klassische Beispiel einer solchen Ästhetik der Identität. Ihr Ideal ist die vollkommene Replikation vorgegebener Modelle, d. h. die Ritualisierung der bildnerischen Produktion. Wie leicht zu ersehen, ist damit der ägyptische Kunstbegriff gegenüber unserem in Richtung auf das verschoben, was wir unter Handwerk verstehen. Die handwerkliche Produktion zielt auf Wiederholbarkeit identischer Handlungen, auf Verbreitung und Routinisierung der Herstellungsprozesse, auf Serienfabrikation. Die künstlerische Produktion dagegen zielt auf Einmaligkeit, Unersetzbarkeit, Unaufhebbarkeit der individuellen Leistung. In dieser Beziehung gibt es in Ägypten keinen Unterschied zwischen Kunst und Handwerk.

Dahinter steht, und damit komme ich auf diejenigen Faktoren zu sprechen, die ich als **kognitive** bezeichnen möchte, ein ritualistisches Weltbild. Auch die

Götter wiederholen sich fortwährend. Sie handeln nicht willkürlich nach einem unerforschlichen Ratschluß, sondern auch ihr Handeln vollzieht sich in den Ordnungen einer Regelkultur, die der Ägypter mit dem Wort Maat verbindet. Es scheint mir sehr aufschlußreich, daß gerade im Neuen Reich, in einer Epoche also, in der wir die tiefgreifendsten Wandlungsprozesse auf dem Gebiet der Kunst beobachten können, auch dieses religiös fundierte Weltbild eine entscheidende Wandlung macht. Darauf einzugehen, würde hier allerdings zu weit führen.

Nach klassischer ägyptischer Auffassung erscheint die Welt als ewige Wiederkehr und, wenn ich so sagen darf, als unendliche Replikation vorgegebener Modelle. Das ägyptische Wort für "Schöpfung" heißt "das erste Mal", und darin kommt zum Ausdruck, daß man die Schöpfung sozusagen als Initialzündung einer Pulsation versteht, in der sich dieser ursprüngliche Vorgang unaufhörlich wiederholt. Die ägyptische Ausformung dieser "Pulsationstheorie" ist die Vorstellung vom Sonnenlauf. Nach ägyptischer Vorstellung steigt die Sonne jeden Morgen aus dem Urwasser auf und wiederholt dadurch die Schöpfung. Der Prozeß der Alterung, den die Sonne bei ihrer Fahrt vom Osten zum Westen während des Tages durchmacht, wird in der Nacht wenn die Sonne die Unterwelt vom Westen zum Osten durchfährt, wieder rückgängig gemacht, die Uhr der Zeit also gleichsam zurückgestellt. Die Vorstellung einer Nachtfahrt der Sonne verankert für den Ägypter die Vorstellung von Regeneration und Regression in seinem Weltbild. Die fortwährende Rückbindung an den Schöpfungsursprung gehört zu den Ordnungen der Wirklichkeit. Ebenso wichtig für die Verankerung einer Ästhetik der Identität im ägyptischen Weltbild ist die Vorstellung von der Schöpfung durch das Wort, genauer gesagt: durch den Begriff, die sich in Ägypten mit der Theologie des Gottes Ptah, des Gottes der Künstler und Handwerker verbindet. Obwohl Ptah doch der Gott der Handwerker ist, besteht seine eigentliche Leistung als Schöpfergott im Entwurf der Schöpfung, nicht in der Ausführung. Am Anfang

steht die Konzeption der Modelle, deren unendliche Replikation dann die Wirklichkeit ausmacht.

Diese im Weltbild verankerte Hochschätzung des Entwurfs erinnert an die für die gesamte ägyptische Kunst kennzeichnende Arbeitsteilung im künstlerischen Herstellungsprozeß, an dem immer zumindest zwei, der Vorzeichner als Entwerfer und der Handwerker – Bildhauer oder Maler – als Ausführende beteiligt sind. Der Vorzeichner, ägyptisch "Schreiber der Umrißlinien", ist immer ein Schreiber, d.h. ein schriftkundiger Beamter. Diese Arbeitsteilung hat v.a. 2 Charakteristika der ägyptischen Kunst zur Folge: Zum einen die Kollektivierung des Herstellungsprozesses, d.h. der überindividuelle Charakter des künstlerischen Objekts, und zum anderen die durchgehende Alphabetisierung der Kunst, die immer eingebunden oder doch zumindest anschließbar bleibt an die Ausdrucksmöglichkeiten der Schrift.

Die Gestalt der Zeit, die Ausgeprägtheit bzw. Unausgeprägtheit des zeitlichen Ablaufs in der ägyptischen Kunst, basiert auf einer Ästhetik der Identität, die ihrerseits im ägyptischen Weltbild verankert ist. Dieses Weltbild geht aus von dem Bewußtsein der Gefährdung und Bewahrungsbedürftigkeit der Kultur als einer ursprünglichen Ordnung, die es gegen die Gravitation der Zeit, d.h. des Zerfalls und der Verschlechterung, der wachsenden Distanz zur Ordnung der Schöpfung, immer wieder zu erneuern gilt. Die Uhr der Zeit ist auch in Ägypten nicht stehen geblieben, aber sie wurde immer wieder zurückgestellt.