

Jan Assmann
Viel Stil am Nil?

*Altägypten und das Problem
des Kulturstils*

I. Stil

I.1. Vorbemerkung

Die altägyptische Kultur scheint den klassischen Fall eines ausgeprägten »Kulturstils« darzustellen. Wenn »Stil« der Ausdruck von Eigenart und »Kultur« die Summe der symbolischen Ausdrucksformen einer Gesellschaft ist, dann scheinen in Ägypten Stil und Kultur tatsächlich koextensiv. Nirgends sonst scheinen alle Hervorbringungen einer Kultur sowohl in der Breite des Formenschatzes einer Epoche als vor allem auch in der zeitlichen Gesamterstreckung ein so einheitliches und unverkennbares Gepräge zu tragen. So liegt es für einen Ägyptologen nahe, zum Rahmenthema »Stil« den Aspekt des »Kulturstils« beizutragen, der sich, wenn irgendwo, dann in Ägypten in idealtypischer Form aufzeigen lassen müßte. Bei der Ausführung dieses Vorsatzes ist das Gegenteil herausgekommen. Bei näherer Untersuchung hat sich gezeigt, daß wir im Blick auf die hier interessierenden Phänomene – die »Unverkennbarkeit« und die »Zeitresistenz« der ägyptischen Formensprache – sowohl den Begriff »Stil« als auch den Begriff »Kultur« vermeiden sollten. Der Beitrag dieses Versuchs zu einer Neuadjustierung des Stilbegriffs ist darum jedoch keineswegs rein negativ einzuschätzen. Im Gegenteil scheint mir für die Klärung des Begriffs viel gewonnen, wenn er von dem irreführenden Bezug auf die altägyptische Kultur abgekoppelt wird.

1.2. Elemente eines Ägypten-Bildes

1.2.1. Platon und das Ägypten der Spätzeit

»Viel Stil am Nil«: was ist mit dieser einem Comic entnommenen¹ Formel eigentlich gemeint, aus dem Bezug auf welchen Eindruck schöpft sie ihre dem Laien wie dem Gelehrten spontan einleuchtende Überzeugungskraft? Wir können uns wohl ohne längere Erörterungen auf folgende Grundzüge einigen: ein ungewöhnliches Maß an Standardisierung sowohl der Darstellungskonventionen als auch der Bildinhalte und ein noch ungewöhnlicheres Maß an Langlebigkeit dieser Standards. Das sind genau die beiden Züge, die Platon in einer Passage seiner Gesetze als eine einzigartige Leistung der ägyptischen Kunst hervorhebt.² Die Gesprächspartner in diesem Dialog sind sich über die hohe erzieherische Funktion der »Musenkünste« als einer sinnlichen Veranschaulichung des Schönen und Wahren einig. Um so bedauerlicher, daß die Maßstäbe dessen, was als schön zu gelten habe, überall den Künstlern freigestellt seien, »das einzige Ägypten ausgenommen«. Nur hier habe man früh erkannt, daß die Kunst sich nach höchsten Maßstäben des Schönen zu richten habe und diese Maßstäbe in der Form eines Inventars von Standardtypen (*schemata*) auf den Tempelwänden fixiert. Von diesen Typen abzuweichen oder irgendetwas Neues zu erfinden, sei durch Gesetz verboten worden. So kommt es, heißt es dann weiter, daß die »vor zehntausend Jahren« hergestellten Werke in nichts schöner oder häßlicher seien als die der heutigen Zeit, sondern »genau denselben Grad künstlerischer Vollkommenheit aufweisen«.

Obwohl diese Geschichte im Detail eigentlich nur aus Mißverständnissen besteht, angefangen von den »zehntausend Jahren« über die Vorstellung einer expliziten Kunstgesetzgebung mit Innovationsverbot bis zur Deutung der Tempeldekoration als monumentaler Musterbücher, hat sie doch im Ganzen etwas Überzeugendes und gilt mit Recht seit jeher als eine tiefsinnige Deutung der ägyptischen Kunst. Drei Punkte sollte man als wichtig festhalten an dem platonischen Bild: die Wahrheitsbindung des Schönen, die Orientierung an Mustern oder Standardtypen (*schemata*) und die Sakralisierung (»Tempel«) der ägyptischen Kunst.

Was die Wahrheitsbindung angeht, so sind sich die Ägyptologen seit Heinrich Schäfer darin einig, daß die ägyptische Kunst auf dem Konzept der *Maat* – Wahrheit, Ordnung, Gerechtigkeit, Richtigkeit – basiert und die Wahrheit einer göttlich-kosmischen Ordnung widerspiegelt.³ Solange die Ägypter an diesem »kosmologischen Wahrheitsstil« (Voegelin, E., 1956) festhielten, war auch die Kunst an diese Konzeption zeitenthobener kosmischer Ordnung gebunden. Allerdings ist in diesem Punkt die Ägyptologie nicht über sehr allgemeine Formulierungen hinausgekommen. Festeren Boden betreten wir mit der Frage der Orientierung an Vorbildern, Mustern und Typen. Wenn auch Platons Deutung, daß in den Dekorationsprogrammen ägyptischer Tempel die ägyptischen Begriffe des Wahren und Schönen in Form kultureller Metatexte in erschöpfender Form explizit gemacht und für alle Zeiten festgeschrieben seien, in abenteuerlicher Weise am ursprünglichen Sinn der entsprechenden Darstellungen vorbeigeht, so läßt sich doch nicht von der Hand weisen, daß die Ägypter der Spätzeit die Kunstwerke der Vergangenheit tatsächlich als kulturelle Metatexte verstanden haben, in denen die Normen der Kunst in absolut gültiger und verbindlicher Weise Gestalt gewonnen haben. Das belegen die Existenz von Kopien auf der einen, und von Musterbüchern und »Bildhauermodellen« auf der anderen Seite. Zweifellos hat sich die Kunst dieser Zeit in besonderem Maße an »metatextuelle« Explikationen eines zugrundeliegenden Normensystems gebunden gefühlt. Jetzt entstehen zahllose Werke, die man auf ersten Anhieb in eine über tausend Jahre ältere Periode datieren möchte; in vielen Fällen ist die Datierung noch immer kontrovers. Der Archaismus dieser Zeit läßt sich als »Innovationsaskese« deuten und diese wiederum als Wirksamkeit eines Innovationsverbots mißverstehen. Aber auch unabhängig von diesem Archaismus, der ein spezielles Phänomen ist, bleibt das Faktum bestehen, daß die ägyptische Kunst etwa der Ptolemäerzeit der des Alten Reichs – einer über 2 Jahrtausende zurückliegenden Epoche! – wesentlich ähnlicher ist, als allen zeitgenössischen Richtungen der hellenistischen »ökumenischen« Kultur und daß die ägyptische Kunst als einzige gegenüber dem Anpassungsdruck der hellenistischen Kultur-Koine resistent geblieben ist.

Was Platon beschreibt, legt weniger den Begriff ›Stil‹ als die Metapher einer generativen Grammatik nahe, die auf der Basis eines finiten Regelwerks bzw. Typeninventars eine unendliche Menge von Kunstwerken oder vielmehr ganz allgemein von kulturellen Ausdrucksformen erzeugt (denn der griechische Begriff der »Musenkunst« geht ja weit über unseren Begriff von »Bildender Kunst« hinaus und deckt sich praktisch mit unserem Begriff »Kultur«). Aber darin muß noch kein Widerspruch liegen. Auch Stil folgt einer generativen Grammatik. Worüber wir uns hier zunächst Klarheit verschaffen müssen, ist, worin dieses zugrundeliegende Regelwerk besteht. Das ist eine nur monographisch (wenn überhaupt) zu lösende Aufgabe; deshalb müssen hier Stichworte genügen. Ich unterscheide fünf Regelkomplexe:

1. Proportionsregeln⁴

Der ägyptischen Kunst – Rundplastik, Relief und Malerei – liegt ein striktes metrisches System zugrunde, das vor allem eines leistet: eine sehr genaue Berechenbarkeit aller Darstellungen. Das Ganze kann aus einem Teil ergänzt, ein Teil aus dem Ganzen abgeleitet werden. Dieser Aspekt der ägyptischen Kunst geht sehr klar aus einer Anekdote hervor, die Diodor überliefert. Telekles und Theodoros, zwei Brüder, lernten in Ägypten die Bildhauerkunst, und als sie nach Ionien zurückkehrten, schufen sie gemeinsam eine Apollostatue, der eine die linke, der andere die rechte Seite, Telekles in Samos und Theodoros in Ephesos. Und als man die Hälften aneinanderfügte, paßten sie genau. Dank diesem System erreichte die ägyptische Kunst den höchsten Grad von Rationalität, den Kunst je angestrebt hat. Es erlaubte Reproduktionen in verschiedenem Maßstab und sicherte einen hohen Qualitätsstandard auch in Provinzwerkstätten.

2. Projektionsregeln⁵

Ein Komplex von Regeln gewährleistet die Projektion dreidimensionaler Körper auf die zweidimensionale Fläche. Figuren und Gegenstände werden auf der Fläche frei von allen perspektivischen Verzerrungen aus ihren charakteristischsten Ansichten aufgebaut. In der Rundplastik wird umgekehrt von der auf den vier Flächen des Blocks aufgetragenen zweidimensionalen Zeichnungen ausgehend die dreidimensionale Figur herausgearbeitet.

3. Darstellungsregeln⁶

Die erstaunliche Bindung an ikonographische Formeln oder Konventionen, an eine geringe Zahl standardisierter Stellungen, Haltungen und Gesten, gibt der ägyptischen Kunst eine heraldisch-emblematische Konstanz. Sehr allgemein formuliert bezieht sich die ägyptische Kunst nicht auf die sichtbare Erscheinung einer Szene, sondern auf ihre begriffliche Artikulation, ist also eher eine Art Begriffsschrift, die mit einem großen, aber begrenzten Repertoire von »Piktogrammen« arbeitet. Die meisten dieser Piktogramme oder ikonischen Formeln bleiben über einen Zeitraum von 3000 Jahren konstant, und zwar ist die Konstanz um so stärker, je enger sie auf einen religiösen Sinngehalt, z. B. Handlungen Pharaos oder rituelle Handlungen bezogen sind.

4. Ausschlußregeln⁷

Omnis determinatio est negatio: dieser Satz des Spinoza gilt auch für die ägyptische Kunst, deren unverwechselbare Identität sich am deutlichsten in ihren Vermeidungen, in dem, was sie in programmatischer Weise ausblendet, zu erkennen gibt. Dazu gehört vor allem jene »naive Welthaltigkeit«, die man in aller frühen und auch Kinderkunst findet: Sonne, Wolken, Vögel, Baum, Berg, Wasser symbolisieren, meist zu konventionalisierten Chiffren erstarrt, Umwelt. In der ägyptischen Kunst gibt es diese Art von »Umwelt« nicht. Wo Umweltsymbole auftreten, gehören sie eng zum Thema, zum Beispiel als Wasserstreifen zu einem Schiff, als Pflanzen zu einer Jagdszene. Sie sind immer in Handlung eingebettet, niemals aber ist Handlung in eine Szene eingebettet.

Auf diese Weise sind in der Flachkunst die Figuren auf einen Grund gesetzt, der vollkommen abstrakt ist und sorgfältig freigehalten ist von allen räumlichen Konnotationen, und sie stehen auf einer Linie, die nicht »Boden« darstellt, sondern als Zeile fungiert, die das Bild lesbar macht. Auch in der Rundplastik sind die Blöcke, auf denen die Figuren stehen, sitzen oder an die sie sich lehnen, schwarz gemalt, um sie von allen ikonischen Assoziationen (zum Beispiel Sitzmöbel) freizuhalten. Die Ausschlußregeln sichern allen ägyptischen Darstellungen ein erhebliches Maß an Abstraktheit und lassen das Gesamtwerk aus dem Zusammenwirken ikonischer und anikonischer Elemente entstehen.

5. Syntaktische Regeln

Ein ägyptisches Wandbild ist gewöhnlich aus vielen einzelnen Szenen aufgebaut. Was die einzelnen Szenen verbindet, ist nicht etwa ein gemeinsamer Raum: genau dies ist durch die Ausschlußregeln programmatisch ausgeblendet. Vielmehr sind sie nach semantischen Kategorien angeordnet, zum Beispiel Generalthema »Landwirtschaft«, gegliedert in vier »Register« (Bildzeilen) Arbeit und zwei Register Vergnügungen, die Arbeits-Register wiederum unterteilt in Ackerbau, Viehzucht und Fisch-

und Vogelfang; Ackerbau nach jahreszeitlichen Tätigkeiten unterteilt in Pflügen, Säen und Ernten, Viehzucht in Großvieh und Kleinvieh, Jagdszenen in Fisch- und Vogelfang, Vergnügungsszenen etwa in ein ländliches Fest mit Weinkeltern und Tanz, und in Kampfspiele wie das beliebte Fischerstechen. Die Bildzeilen machen die ganze vielfigurige Komposition lesbar. Vor allem ist in diesen Bildern aber ein rigides hypotaktisches Prinzip wirksam, das sie zu einem szenischen Ganzen organisiert: der sogenannte Bedeutungsmaßstab. Dadurch werden nicht, wie immer angenommen, wichtige Personen hervorgehoben, sondern viele Einzelhandlungen oder -Szenen einem übergreifenden Handlungsrahmen untergeordnet. In unserem Beispiel wäre dieser Handlungsrahmen etwa durch die alle sechs Register verklammernde wandfüllende Figur des Grabherrn realisiert, der all das in den Einzelszenen Dargestellte »betrachtet« (wie es die Beischrift klarstellt). Durch das hypotaktische Prinzip des Bedeutungsmaßstabs erreicht die ägyptische Kunst denselben Grad an Systematizität des Bildaufbaus wie dann erst wieder die Zentralperspektive.

Mit diesen Regeln müßte sich, wie ich meine, die generative Grammatik beschreiben lassen, die über den Zeitraum von mehr als dreitausend Jahren alle und nur jene Werke hervorgebracht hat, die wir heute mit einem Blick als »ägyptisch« erkennen und die schon auf Platon den Eindruck getreuer Repliken von geheiligten Vorbildern machten.

1.3. Elemente eines Stilbegriffs

1.3.1. *Stil als Askese*

Wenn wir uns darüber einig sind, daß es die Wirksamkeit eines solchen Regelwerkes ist, die auf den außenstehenden Betrachter der ägyptischen Kultur von Platon bis heute den Eindruck von Stil im Sinne besonders hoher Stilisiertheit macht, dann stellen sich zwei Fragen: Welcher Stilbegriff liegt diesem Urteil zugrunde, und: Ist dieser Stilbegriff hier wirklich am Platze?

Wer der ägyptischen Kultur aufgrund ihrer offenkundigen Regelgebundenheit ein besonderes Maß an »Stil« zuspricht, versteht unter Stil wohl in erster Linie einen hochselektiven Formgebungsrahmen, innerhalb dessen nur wenig möglich und dieses Wenige daher sehr einheitlich geprägt ist. Stil erscheint hier als Bindung und Askese, als Verzicht auf experimentierende oder

eklektizistische Vielfalt zugunsten einer strengen Ordnung. Man denkt an Mondrians »Stijl« und die Formstrenge der »Neuen Sachlichkeit«; nicht von ungefähr hat sich diese Zeit von ägyptischer Kunst ganz besonders angesprochen gefühlt.

Wieweit dieser Stilbegriff zutrifft, mag ein Gedankenexperiment deutlich machen. Stellen wir uns vor, die ägyptische Kultur wäre mit dem Alten Reich untergegangen oder hätte, was gut hätte der Fall sein können, nach dessen Untergang eine ganz andere Richtung genommen. Das Urteil einheitlicher Prägung und strenger Selektivität der Formensprache würde sich dann auf die *eine* Epoche der »Pyramidenzeit« beziehen. In diesem Rahmen wäre der Stilbegriff mit gleichem Recht am Platze wie in bezug auf andere Epochen, die eine vergleichbar grandiose und einheitlich geprägte Formensprache ausgebildet haben: das perikleische Athen, das augusteische Rom, das Zeitalter Ludwigs XIV., das napoleonische Empire usw. Die Kunstgeschichte des Alten Reichs ließe sich als eine geradezu klassische Stilgeschichte schreiben: mit den ersten drei Dynastien als einer experimentierenden, vielfältigen Archaik, mit dem »strengen Giza-Stil« der 4. Dynastie als der Epoche hochselektiver Form-Askese, mit der reichen Entfaltung des strengen Formparadigmas in der 5. und mit der Auflösung in der 6. Dynastie. Das ist der sozusagen natürliche, normale Befund einer Ausprägung von chronologischer Struktur in der Formensprache einer Kultur, und der Stilbegriff ist hier wie in allen vergleichbaren Fällen ein unverzichtbares Instrument, die einzelnen Phasen dieser Entwicklung in ihrer Einheit und Distinktivität zu kennzeichnen.

Nun ist es aber das Besondere der altägyptischen Kultur, daß sie den Untergang des Alten Reichs um zweieinhalb Jahrtausende überdauert und während dieser gesamten Zeitspanne nicht aufgehört hat, die Formensprache des Alten Reichs zu perpetuieren. Der Eindruck der Einheitlichkeit, der im Betrachter den Eindruck von Stil hervorruft, bezieht sich denn auch gar nicht in erster Linie auf die Einheitlichkeit eines synchronen Formeninventars, sondern auf diachrone Einheitlichkeit, auf Gleichschaltung der künstlerischen Produktion über lange Zeiträume hin, auf die Ausschaltung nicht von *Vielfalt*, sondern von *Wandel*.

1.3.2. Stil und Zeit

Die Ausschaltung von Wandel ist der Punkt, an dem meines Erachtens der Stilbegriff überstrapaziert wird. Stil stiftet zwar Kontinuität, aber keinesfalls Zeitlosigkeit und völlige Stillstellung künstlerischer Entwicklung. Im Gegenteil impliziert die Rede von Stil immer die Beobachtung von Wandel. In der Archäologie jedenfalls spricht man von Stil in erster Linie in Hinblick auf die Datierbarkeit eines Phänomens. In seinem Stil gibt es sich zu erkennen: als zugehörig zu einer bestimmten Zeit, und darüber hinaus dann auch zu einer bestimmten Gegend, sozialen Schicht, Werkstatt, Gattung, Künstlerpersönlichkeit usw. Der Rede vom Stil liegt das Interesse an der präzisen Bestimmung anhand feiner Unterschiede zugrunde. Die Stildiagnose ist eine Differentialdiagnose. Stil ist die Ausprägung von Struktur im Sinne identifizierender Unterschiede, und unter den verschiedenen Strukturen, die sich in der Formgeschichte der menschlichen Dingwelt ausprägen – geographische, soziologische, funktionale – steht die chronologische obenan (Vgl. Kubler, G., 1962, 1982).

Alle menschliche Kultur ist einem schleichenden Wandel ausgesetzt, der normalerweise unterhalb der Bewußtseinsschwelle verbleibt. Der Sprachwandel ist dafür das beste Beispiel. Stil macht diesen Wandel bewußt, und zwar zunächst und vor allem in der Form der Negation: Als Abwendung von einer unfortsetzbar gewordenen Tradition, die nun erst, aus der erreichten Distanz, als Stil identifizierbar wird. Stile veralten, trotz der dem Kunstwerk als solchem eigenen Zeitlosigkeit. Die Jupiter-Symphonie oder der David des Michelangelo haben nichts von ihrer Faszinationskraft eingebüßt, und trotzdem wird es keinem modernen Künstler einfallen, stilistisch an diese Werke anzuknüpfen. Was veraltet, ist nicht der Stil, sondern seine Anschließbarkeit. Wenn dieser Zeitfaktor ausgeblendet wird, degeneriert der Stil zum Schema, zur Schablone.

1.3.3. Anschließbarkeit und Wiederholbarkeit

Das Stichwort ›Schablone‹ gibt zu denken: ist damit nicht in der Tat ein zentrales Element der ägyptischen Kunst und Kultur getroffen? Viele der oben behandelten Regeln zielen auf die

vollkommene Berechenbarkeit des Werkes und auf die Routinisierung und Standardisierung seines Herstellungsprozesses. Indem sie dem einzelnen Werk dadurch ein Höchstmaß an handwerklicher Vollkommenheit sichern, nehmen sie ihm zugleich seinen Kunstcharakter: seine Einmaligkeit. An die Stelle von Anschließbarkeit tritt Wiederholbarkeit und damit an die Stelle von Stil Schablone, eine schematisierte Serienfabrikation als Replikation von Standardtypen. Diodor erzählt die Anekdote von Telekles und Theodoros, um genau diesen zweckrationalen Sinn der Regelgebundenheit der ägyptischen Kunst hervorzuheben, und im Grunde sind ja auch Platons »schemata« Schablonen, auch wenn sie auf der Erkenntnis wahrer Schönheit und damit auf zeitlos gültigen Normen beruhen. Es ist diese perfekte Wiederholbarkeit, die die Griechen an der ägyptischen Kunst fasziniert hat.

Ägypten konfrontiert uns mit einer Kunst, die einerseits, vor allem in den späteren Epochen ihrer Geschichte, in ungewöhnlich großem Umfang Älteres wiederholt und andererseits von Anfang an kraft der Rationalität und Systematizität ihrer Regelmäßigkeit auf Wiederholbarkeit angelegt ist (zum Prinzip der Wiederholbarkeit siehe Assmann, J., 1975). Wiederholbarkeit aber erschöpft sich nicht, im Gegensatz zur Anschließbarkeit des Stils, sie hat keinen Zeitindex. Während Stile den Wandel bewußt machen, durch Negation von Vergangenheit und Position von Aktualität, und im Wandel Kontinuität schaffen, schafft Wiederholung Stillstand und arbeitet gegen den Wandel an.

1.3.4. Anti-Stil oder Makro-Stil?

Wenn wir daran festhalten wollen, unter Stil die Ausprägung identifizierender Unterschiede zu verstehen, dann sollten wir das in der Regelmäßigkeit der ägyptischen Kunst wirksame Prinzip nicht Stil nennen. Denn diesem Prinzip geht es doch offenbar um das genaue Gegenteil: um die Verhinderung der Ausprägung identifizierender Unterschiede, vor allem in der chronologischen, aber durchaus auch in der geographischen, sozialen und funktionalen Dimension. Von Stil sollte man in der ägyptischen Kunstgeschichte daher nur reden, wenn und insofern sich die Eigenart eines Phänomens in seiner formalen Ausprägung zu erkennen

gibt im Rahmen jenes bald engeren, bald weiteren Spielraums, den das stilantagonistische Prinzip der verbindlichen Formensprache freigibt. *Stil gibt es nicht dank, sondern trotz der Wirksamkeit dieser der ägyptischen Kunst immanenten Grammatik.* Dieselben Regeln, die den Stil der Pyramidenzeit ermöglicht haben, wirken in dem Maße stilblockierend auf spätere Epochen, als diese sie im Sinne reproduzierender Wiederholung rezipieren. Durch solche Rückbindung an eine zur zeitlos gültigen Norm erhobene Formensprache ergibt sich in der ägyptischen Kunstgeschichte eine Spannung zwischen gegenstrebigen Prinzipien, die in diesem Ausmaß wohl einzigartig ist, jedenfalls nicht einfach in der immer wirksamen Dialektik von Tradition und Innovation aufgeht, die Spannung zwischen Stil und Anti-Stil.

Nun könnte man sich auf den Standpunkt stellen, daß jenes gegenstrebige Prinzip durchaus den Namen Stil verdient, nur auf einer anderen Ebene wirksam ist als das, was wir landläufig unter Stil verstehen. Wenn Stil einerseits die Erzeugung von Einheit in der Vielheit ist, und andererseits die Ausprägung von Eigenart, warum sollte dann nicht Stil je nach dem Umfang der auszuprägenden Eigenart, von individueller über kollektive bis zu nationaler Identität, und je nach dem Umfang der zu vereinheitlichenden Vielheit, von den einzelnen Sätzen eines Textes oder Farben und Linien eines Bildes über die Werke eines Autors oder Mitglieder einer Gattung bis hin zur Gesamtheit der symbolischen Ausdrucksformen einer Epoche auf den verschiedensten Ebenen denkbar sein? Wir hätten es dann in Ägypten nicht mit der Spannung zwischen Stil und Anti-Stil, sondern zwischen verschiedenen Mikro- und einem allumfassenden Makrostil zu tun. Mikro-Stile wären Stile im üblichen Sinne der Ausprägung feiner Unterschiede und Erzeugung präziser Bestimmbarkeit, und da sie genau die Vielfalt bilden, die der Makro-Stil einheitsstiftend überformt, ergibt sich hier ein Antagonismus, der aber genauso auch auf den unteren Rängen der Hierarchie stattfindet. Denn je ausgeprägter ein Epochenstil, zum Beispiel Empire, desto schwächer können sich individuellere Stile ausprägen, je ausgeprägter ein Gattungsstil, desto schwächer prägen sich die Individualstile der einzelnen Autoren darin aus. Die Ebene eines Makro-Stils wäre dann erreicht, wenn seine Elemente – die Vielheit, in der er Einheit stiftet – nicht Werke oder Elemente von Werken sind, sondern Stile. Epochenstile wie Rokoko oder Jugendstil sind

zweifelloos Makrostile. Ägypten wäre der (Einzel-?)Fall eines zeitresistent gemachten oder gewordenen Epochenstils, ein Kulturstil.

In der mündlichen Fassung dieses Beitrags hatte ich mich in der Tat für diese Lösung entschieden. Ich hatte Ägypten mit Epochenstilen zusammen als Makro-Stil rubriziert und nach der Typologie historischer Bedingungen gefragt, die zur Ausbildung von Makro-Stilen führen. Dabei hatte ich zwei Grundtypen unterschieden, die ich »Bewegung« und »Rahmeninstitution« nannte. Amarna, das griechische 5. Jahrhundert, Renaissance, Jugendstil wären Beispiele für makro-stilbildende Bewegungen, die katholische Kirche, das chinesische Kaisertum und die ägyptische »Literatokratie« Beispiele für stilbildende Institutionen. Mein Anliegen dabei war, den Ausnahmecharakter von Makro-Stilen aufzuzeigen und damit die romantisch-idealistische Vorstellung eines Volks- bzw. Zeitgeists zu überwinden, der als Instanz solcher Makro-Stilbildungen hystasiert wird. An einen ägyptischen »Volksgeist« als hinreichende Erklärung für die hier zu beobachtende Formkonstanz, und sei es auch nur im Goffmanschen Sinne einer »Ressourcenkontinuität«, vermag ich nicht zu glauben. Da es aber Stil nun tatsächlich immer und überall gibt, wird auch ein Begriff wie Makro-Stil dem Ausnahmecharakter des ägyptischen Befundes nicht gerecht. Der Widerspruch, der in dem Begriff eines »zeitresistenten Epochenstils« liegt, verweist auf einen Antagonismus in der Sache, den wir terminologisch nicht verdecken sollten. Die Verbindung von Stil und Zeit bzw. Wandel erscheint mir unauflösbar. Eine Kultur, die wie die ägyptische gegen die Zeit anarbeitet, indem sie ihre Kunst auf Wiederholbarkeit (anstatt Anschließbarkeit) anlegt, arbeitet auch gegen Stil an.

2. Kanon

2.1. Kanon vs. Stil

Wenn wir das Phänomen der ägyptischen Kultur, die zeitresistente Einheitlichkeit und Unverkennbarkeit ihrer Ausdrucksformen, nicht mit dem Stilbegriff, sondern mit dem Begriff Kanon in

Verbindung bringen, stellen wir es in einen völlig anderen Kontext. Wir nehmen Ägypten heraus aus der Reihe typischer »Makro-Stile« – Moderne, Jugendstil, Empire, Rokoko usw. – und stellen es in eine Phänomen-Reihe mit Weltreligionen: Islam, Judentum, Christentum, Buddhismus, Konfuzianismus, Taoismus. Dieser auf den ersten Blick vielleicht abwegig erscheinende Vergleich wird zumindest zwei Eigentümlichkeiten des ägyptischen Befundes wesentlich besser gerecht als der Stilbegriff: dem Ausnahme-Charakter des Phänomens, und der Tatsache, daß nicht ein anderer Makro-Stil (Hellenismus), sondern eine Kanon-Religion (das Christentum) ihm ein Ende gesetzt hat. Was ist ein Kanon? Wir wollen den Begriff hier nur insoweit entfalten, als er in der Gegenüberstellung mit dem Stilbegriff zu dessen Klärung beiträgt und können dabei auf umfangreicheren Studien aufbauen, die Aleida Assmann und ich in Verbindung mit dem Arbeitskreis *Archäologie der Literatur* zum Thema Kanon als einem kultur- und traditionssoziologischen Prinzip durchführen (siehe Assmann, A. u. J., 1986a, und diess., 1986b). Fünf Punkte lassen sich hervorheben:

1. Wahrheitsbindung bzw. Heilsgewißheit

Jeder Kanon ist um ein positives Sinn-Zentrum organisiert, das in der Regel gebildet wird durch das sprachliche Zur-Erscheinung-Kommen einer absoluten Wahrheit;

2. Exklusivität

Der Position absoluter Wahrheit entspricht dialektisch die Negation des zur »Lüge« depotenzierten Früheren und Fremden. Um die Wahrheit wird ein Zaun gezogen, der das Häretische kategorisch ausschließt;

3. Explizität

Die umzäunte Wahrheit muß so vollständig zur Erscheinung gekommen sein, daß sie alles erklärt und eine umfassende Orientierung in allen Lebensfragen und für alle Zukunft garantiert, so daß an dem sie zur Erscheinung bringenden Bestand »nichts hinzugefügt, nichts weggenommen, nichts verändert« zu werden braucht.

4. Normativität

Ein Kanon fordert unbedingte Gefolgschaft: sowohl die Sätze, in denen die Wahrheit explizit wird, haben den Status von Gesetzen, als auch der ›Zaun‹, der sie umgibt und Abweichungen unter Sanktion stellt;

5. Bewußthaltung bzw. ›Sinnpflege‹

Jeder Kanon arbeitet gegen die Zeit, das heißt den »schleichenden Wandel« an: negativ durch Veränderungsverbote, positiv durch hermeneutische Strategien, die lebensorientierende Kraft der umzäunten Wahrheit durch alle Veränderungen der lebensweltlichen Wirklichkeit hindurch freizusetzen. In der menschlichen Welt gibt es keinen Stillstand und daher auch keine automatische Stillstellung. Stillstellung ist vielmehr nur durch unausgesetzte Anstrengung möglich. Verzichtet ein Kanon auf diese hermeneutische Arbeit, dann verkommt er zum Fetisch, zur Zauberformel.

In bezug auf diese fünf Kanon-Merkmale verhält sich der Stilbegriff teils positiv, teils negativ, teils indifferent. Von *Wahrheitsbindung* oder *Heilsgewißheit* kann man bei Stil nicht sprechen: im Gegenteil setzt Stil einen gewissen Pluralismus voraus, die Freiheit, es so oder anders zu machen. An diesem Punkt zeigt sich aber die Notwendigkeit, zwischen Mikro- und Makro-Stilen zu unterscheiden. Denn Makro-Stile gewinnen ihre einheitsstiftende Binde- und Überzeugungskraft durchaus aus einer Art von Wahrheitsgewißheit, sei es im Zeichen der Vernunft, der Natur oder der Antike. Sie verstehen sich als Ausdruck allgemeingültiger Wahrheit, im Gegensatz zu Mikro-Stilen, deren Funktion als Ausdruck von Eigen-Art den Verzicht auf Allgemeingültigkeit voraussetzt. In puncto Wahrheitsbindung kann man daher in bezug auf Makro-Stile durchaus von Kanon sprechen als der Einheitsformel, die der Stilvielfalt der Epoche ihren einheitlichen Ausdruck aufprägt: der Kanon des guten Geschmacks, der Vernunftgemäßheit, der Natürlichkeit, der edlen Einfalt und stillen Größe, der Jugend: das sind Wertformationen mit einem Wahrheitsanspruch, der in den metatextuellen Proklamationen der Zeitgenossen explizit zum Ausdruck kommt.

Exklusivität ist demgegenüber ein gemeinsamer Nenner: er verbindet Kanon und Stil, sowohl als Makro- wie als Mikro-Stil, und macht daher den Vergleich überhaupt erst sinnvoll. Stil wäre

nicht Ausdruck von Eigenart, wenn er nicht exklusiv wäre; wir haben ihn darum einen Selektionsrahmen genannt, innerhalb dessen nur wenig möglich ist. In seinem asketischen Aspekt kommt Stil dem Prinzip Kanon am nächsten. *Explizität* ist jedoch ein unterscheidendes Merkmal. Die Vorstellung einer explizit zur Erscheinung gekommenen Wahrheit, an der fortan nichts hinzugefügt, hinweggenommen oder verändert werden darf, ist ein stilantagonistisches Prinzip, denn sie schließt anknüpfendes Weiterführen aus und läßt nur Wiederholung zu. *Normativität* und *Bewußtheit* sind weder stilantagonistisch, noch tragen sie zur Kennzeichnung des Stilphänomens bei. Natürlich gibt es normative und bewußt ausgebildete Stile, ebenso würde man aber auch einem unwillkürlichen Ausdruck von Eigenart den Stilcharakter nicht absprechen. Der schwer auf Regeln zu bringende, tastende und wenig normative Stil der Vorklassik hört nicht auf, Stil zu sein, wo er, wie etwa in der »Mannheimer Schule«, in Regeln formuliert und in kommentierenden Schriften der zeitgenössischen Musikschriftstellerei bewußt gemacht wird; er schlägt darum noch lange nicht in einen Kanon um. Stilantagonistisch ist jedoch eindeutig jedes gegen die Zeit anarbeitende, kontrapräsentische Festhalten an einer Formensprache. Wo dies geschieht, wird Stil entweder zur Schablone devaluiert oder zum Kanon aufgerüstet.

Wenn wir uns auf diese Unterscheidungen einigen können, dann ist es klar, daß Platon einen Kanon und nicht einen Stil beschreibt. Die Wahrheitsbindung ist evident: Sie besteht für Platon in der früh gefundenen Erkenntnis »was und wie etwas schön sei«. Die gefundene Wahrheit wird explizit gemacht: in den Tempeln, die sie zugleich mit dem Zaun der Heiligung umgeben. Das Innovationsverbot setzt die Vollständigkeit und Vollkommenheit des in den Tempeln Dargestellten voraus und besiegelt zugleich seine Exklusivität und Normativität. Und der Topos der 10 000 Jahre stellt die Zeitresistenz der ägyptischen Formensprache heraus.

2.2. Kanon: Ein Stil für die Ewigkeit

An diesem Punkt haben wir zwar das Thema Stil verabschiedet, aber es bleibt ein Problemüberhang, auf den wir abschließend

wenigstens noch kurz zurückkommen müssen. Wie ist die ägyptische Kultur in einer Phänomenreihe mit den kanonischen Buchreligionen zu verstehen? Hier müssen wir eine wesentliche Einschränkung machen. Es ist nicht die ägyptische Kultur als Ganzes, sondern lediglich ein Sektor, auf den die Merkmale des Kanon zutreffen.

Von Platon bis heute erliegen die Betrachter des Alten Ägypten derselben optischen Täuschung, wenn sie meinen, das, was uns so eindrucksvoll und unverkennbar mit dem Gepräge einer einheitlichen und unwandelbaren Formensprache entgegentritt, sei identisch mit der ägyptischen Kultur. In Wirklichkeit handelt es sich um einen zwar zentralen, aber durchaus begrenzten Sektor innerhalb dieser Kultur, der einerseits aufgrund seiner alles überstrahlenden Eindringlichkeit, andererseits dank dem Zufall der Überlieferungsumstände, die alles andere haben verschwinden lassen, den Anschein erweckt, das Insgesamt der Kultur als eines »Staats aus dem Stein« darzustellen. Aber innerhalb der ägyptischen Kultur verläuft eine Grenze. Sie scheidet das Monumentale vom Vergänglichen. Am klarsten verläuft diese Grenze in der ägyptischen Schrift. Die Ägypter haben zwei Schriftsysteme entwickelt, eines für den monumentalen und eines für den sonstigen Gebrauch. Das Charakteristikum der Monumentalschrift ist, daß sie als einzige der originären Bilderschriften ihre Ikonizität im Laufe ihrer Geschichte in keiner Weise aufgegeben oder auch nur abgeschwächt hat, im Gegensatz etwa zur Keilschrift und zur chinesischen Schrift, im Gegensatz aber vor allem zur ägyptischen Schreibschrift, die der aller Schrift immanenten, sozusagen systemrationalen Tendenz zur Vereinfachung bzw. Kursivierung in vollem Umfang nachgegeben hat.

In der ägyptischen Monumentalschrift sehen wir die gleiche Gebundenheit, die gleiche Widerstandskraft gegen den schleichenden Wandel und seine treibenden Kräfte, die auch die ägyptische Kunst kennzeichnet. Der ägyptische »Stil«, den wir jetzt angemessener den ägyptischen »Kanon« nennen, übt seine prägende Kraft keineswegs auf das ägyptische Schreiben insgesamt aus, sondern allein auf die Hieroglyphenschrift, die Schrift der monumentalen Steininschriften. Es ist klar, daß die Grenzen dieses Bereichs sehr eng gezogen sind. Was heute ungefähr 95% des Erhaltenen ausmacht, stellte einstmals vielleicht 5% des Geschriebenen dar.

In diesen engbegrenzten Bereich des Hieroglyphischen gehört die ägyptische Kunst hinein. Schrift und Kunst – Flachkunst, Rundplastik und Architektur – gehen in Ägypten in ungewöhnlicher Weise ineinander über. Das zeigt sich auf dreifache Weise: in der Gemeinsamkeit des Vorkommens, als Aufeinander-Bezogenheit, indem die Schrift identifizierend zum Bild, das Bild determinierend zur Schrift hinzutritt, und als strukturelle Wesensverwandtschaft, die sich als Bildhaftigkeit in der Schrift, und als Schrifthaftigkeit in der Kunst manifestiert (siehe hierzu Tefnin, R., 1984; Vernus, P., 1985). So wie die Bildbindung eigengesetzliche Weiterbildungen des Schriftsystems, verhindert die Schriftbindung eigengesetzliche Entfaltungen der Kunst. In ihrer Kookkurenz, Korrelation und strukturellen Verwandtschaft erweisen sich Hieroglyphenschrift und Kunst als komplementäre Medien eines übergeordneten Ausdruckssystems, das ich den »Monumentalen Diskurs« nennen möchte. Dieser, und nicht die ägyptische Kultur insgesamt, bildet den Geltungsbereich der oben beschriebenen Regelkomplexe und den Manifestationsrahmen des ägyptischen Makro-Stils bzw. Kanons. Die Aufschlüsse, die sich aus der Betrachtung der Schriftverwendung in Ägypten ergeben, sind aber nicht nur extensional, sondern vor allem intensional. Sie deuten nicht nur auf den Umfang dessen, was den hochselektiven und formstrengen Aufzeichnungsbedingungen des Monumentalen Diskurses unterliegt, sondern geben auch Hinweise auf den Sinngehalt, das heißt, in Max Webers Formulierung, den subjektiv gemeinten Sinn dieser höchst eigentümlichen Form sozialer Kommunikation. Kurz gesagt handelt es sich beim Monumentalen Diskurs um Selbstthematisierung zum Zwecke der Selbstverewigung. Es dürfte schwer fallen, eine bedeutendere Anzahl hieroglyphischer Inschriften zusammenzustellen, die *nicht* auf ein sich in ihnen in erster oder dritter Person thematisierendes Subjekt bezogen wären. So gut wie alle Inschriften dienen einem in ihnen namentlich hervortretenden, durch ihre Aufzeichnung begünstigten Subjekt. Das gilt für die königlichen Siegesinschriften wie für biographische Grabinschriften, für Widmungstexte und Opferformeln, Dekrete und Testamente. Undenkbar wäre die hieroglyphische Aufzeichnung etwa eines historiographischen Texts, der von vergangenen Ereignissen handelte, oder von anonym formulierten Gesetzen, oder eines fiktionalen Texts (vgl. Assmann, J., 1983 b).

Diese Beobachtungen lassen sich auf den gesamten Monumentalen Diskurs ausdehnen. Auch die Tempel sind in Ägypten Selbstthematisierungen. Obwohl einer oder mehreren Gottheiten gewidmet, verherrlichen und verewigen sie den Namen ihres königlichen Stifters und jeder König muß danach trachten, in einem von bestehenden Tempeln immer dichter besiedelten Feld auch seinen Namen in rastloser Bautätigkeit zur Geltung zu bringen und sich in diese Ewigkeit einzuschreiben. Das im einzelnen auszuführen, ist hier nicht der Ort, aber wir können von dieser inhaltlichen Bestimmung des Monumentalen Diskurses nicht gut absehen, wenn nach der Besonderheit, und das heißt, wie wir gesehen haben, nach der Zeitresistenz seiner Formensprache gefragt wird. Zu deutlich liegt der Zusammenhang auf der Hand, der sich zwischen solchem Anarbeiten gegen die Zeit und dem Ewigkeits-Begehren ergibt. Der Monumentale Diskurs umschreibt den hochselektiven Aufzeichnungsrahmen, innerhalb dessen Erlösung von der Vergänglichkeit durch selbstthematisierende Zeichensetzung möglich war, und die Regelkomplexe der Kunstgrammatik legen die hochverbindliche Ordnung fest, deren Wiederholung solcher Selbstthematisierung die Ewigkeit zeitenthobener Wahrheit vermittelt.

Unsere Betrachtung hat sich um so weiter vom Thema ›Stil‹ entfernt, je tiefer sie uns in die Eigentümlichkeiten der ägyptischen Kultur hineingeführt hat. Das Interesse, das diese Erörterungen für den Stilbegriff haben können, liegt in der Identifizierung stilantagonistischer Prinzipien. Die Behauptung, daß die Formgesetze der ägyptischen Kunst nicht Stil genannt werden sollen, wäre in unserem Zusammenhang müßig, würde sich damit nicht die Beobachtung verbinden, daß sie der Ausprägung von Stil im eigentlichen Sinne entgegengewirkt haben, als einem Phänomen, das aufs engste mit Zeit und Wandel verbunden ist, daß also, im Gegensatz zu dem, was die Formel »Viel Stil am Nil« andeutet, der Stil es am Nil eher schwer hatte und die ägyptische Kunstgeschichte gekennzeichnet ist durch einen spannungsreichen Antagonismus von Stil und Kanon, Entfaltung und Stillstellung, schöpferischer Anknüpfung und ritueller Wiederholung.

Anmerkungen

- 1 Larry Gonick, *Die Geschichte des Universums*. Bd. 2. Deutsch von Robert Lug. Linden 1982. S. 28.
- 2 Platon, Legg. 2, 657-7 (cf. 7, 799 a-b); vgl. dazu Davis, W. M. (1979).
- 3 Schäfer, H. (1919) (*1963) (engl. 1974); Baines, J. (1985). Gegen solche ontologischen Implikationen wendet sich Junge, F. (1983).
- 4 Diese Regeln werden in der Ägyptologie und in der Kunstgeschichte allgemein unter dem Titel »Kanon« zusammengefaßt, siehe dazu Iversen, E. (1975) und ders. (1971).
- 5 Vgl. hierzu Schäfer, H. (*1963) und Baines, J. (1985).
- 6 Vgl. hierzu Assmann, J. (1983 a).
- 7 Wichtige Beobachtungen hierzu finden sich bei Groenewegen-Frankfort, H. A. (1951).

Literatur

- Assmann, A. und J. (Hgg.) (1986 a), *Kanon und Zensur* (im Druck).
- Assmann, A. und J. (1986 b), »Der Nexus von Überlieferung und Identität. Probleme und Potentiale des Kanon-Begriffs«. In: *Jahrbuch des Wissenschaftskollegs zu Berlin*. Jg. 84/85 (1986).
- Assmann, J. (1975), »Flachbildkunst des Neuen Reichs«. In: Claude Vandersleyen, *Das Alte Ägypten* (Propyläen Kunstgeschichte, Bd. 15). Berlin. S. 304-317.
- Assmann, J. (1983 a), »Die Gestalt der Zeit in der ägyptischen Kunst«. In: Assmann, J./Burkard G. (Hgg.), *5000 Jahre Ägypten. Genese und Permanenz pharaonischer Kunst*. Heidelberg, S. 11-32.
- Assmann, J. (1983 b), »Schrift, Tod und Identität. Das Grab als Vorschule der Literatur im Alten Ägypten«. In: Assmann, A. und J./Hardmeier, C. (Hgg.), *Schrift und Gedächtnis*. München. S. 64-93.
- Baines, J. (1985), »Theories and Universals of Representation. Heinrich Schäfer and Egyptian Art«, in: *Art History* 8. S. 1-25.
- Davis, W. M. (1979), »Plato on Egyptian Art«. In: *Journal of Egyptian Archaeology* 65, S. 121-127.
- Davis, W. M. (1983), »Egyptian Images: Percept and Concept«. In: *Göttinger Miszellen* 64. S. 83-96.
- Gombrich, E. H. (1978), (1950), *The Story of Art*. London.
- Groenewegen-Frankfort, H. A., (1951), *Arrest and Movement*. London.
- Iversen, E. (1971), »The Canonical Tradition«. In: Harris, J. R. (Hg.) (1971), *The Legacy of Egypt*. Oxford. S. 55-82.
- Iversen, E. (1975), *Canon and Proportions in Egyptian Art*. Warminster.

- Kübler, G. (1962), (1982), *Die Form der Zeit. Anmerkungen zur Geschichte der Dinge*. Frankfurt.
- Junge, F. (1983), »Vom Sinn der ägyptischen Kunst«. In: Assmann, J./Burkard, G. (Hgg.), *5000 Jahre Ägypten. Genese und Permanenz pharaonischer Kunst*. Heidelberg. S. 43-60.
- Russmann, E. R. (1980), »The Anatomy of an Artistic Convention: Representation of the Near Foot in Two Dimensions through the New Kingdom«. In: *Bulletin of the Egyptological Seminar* 2. S. 75-81.
- Schäfer, H. (1919), (*1963), *Von ägyptischer Kunst*. Wiesbaden.
- Tefnin, R. (1979), »Image et histoire. Réflexions sur l'usage documentaire de l'image égyptienne«. In: *Chronique d'Égypte* 108. S. 218-244.
- Tefnin, R. (1981), »Image, Ecriture, Récrit. A propos de la bataille de Qadesh«. In: *Göttinger Miszellen* 47. S. 55-78.
- Tefnin, R. (1984), »Discours et iconicité dans l'art égyptien«. In: *Göttinger Miszellen* 79, S. 55-71.
- Vernus, P. (1985), »Des relations entre textes et représentations dans l'Égypte pharaonique«. In: Christin, A. M. (Hg.), *Écriture* II. Paris. S. 45-69.
- Voegelin, E. (1956), *Order and History. Bd. 1: Israel and Revelation*. Louisiana.