

Jan Assmann

Ikonographie der Schönheit im alten Ägypten

I.

Physische Schönheit ist ein visuelles Phänomen. Ihre Wiedergabe in der Liebeslyrik setzt also eine Transposition voraus: von der Unmittelbarkeit des Schauens in die sprachlich vermittelte Vorstellung. Den Verlust an Unmittelbarkeit vermag die Sprache aber dadurch zu kompensieren, daß sie nicht nur das Schöne zu beschreiben, sondern zugleich auch der Wirkung seines Anblicks, also dem korrespondierenden inneren Zustand der Ergriffenheit, Ausdruck zu geben vermag. Die bildende Kunst ist in einer inversen Situation. Sie vermag Schönheit sehr viel unmittelbarer abzubilden, hat dafür aber das Problem, mit ihren Mitteln etwas von der erotischen Ergriffenheit auszudrücken, die das Thema der Liebeslyrik bildet. In Ägypten zeigt sich nun, daß die Beschreibung physischer Schönheit in der Liebeslyrik gegenüber dem Ausdruck erotischer Ergriffenheit vollkommen zurücktritt. Daher erscheint es sinnvoll, dieses von Haus aus visuelle Thema in der bildenden Kunst aufzusuchen anstatt in der

Dichtung. Da zeigt sich dann, daß Schönheit in der bildenden Kunst ziemlich genau zur gleichen Zeit zum Thema wird, in der wir auch das Aufkommen der Liebesdichtung beobachten können. Die beiden Phänomene wurzeln offensichtlich in der gleichen geschichtlichen Situation. Davon soll im Folgenden die Rede sein.

Die ägyptische Liebeslyrik ist das Werk einer kurzen Epoche. Korrekter sollte man vielleicht von *ramessidischer Liebeslyrik* sprechen. Alle erhaltenen Quellen stammen aus der 19. und 20. Dynastie, der *Ramessidenzeit* (13. und 12. Jh. v. Chr.).¹ Ein angemessenes Verständnis dieses Phänomens ist daher nur möglich, wenn wir strikt historisch vorgehen. Wir haben es nicht mit *den Ägyptern* und *der ägyptischen Kultur* zu tun, sondern mit der Kultur einer Epoche, die viele Züge einer Umbruchszeit und Ausnahmeerscheinung trägt und zu manchen Grundstrukturen der ägyptischen Kultur in Widerspruch steht.²

Die Zeit des Neuen Reichs, des 16.-12. Jhs., also der jüngeren Bronzezeit in Ägypten, ist eine Periode tiefgreifender sozialer, politischer und kultureller Transformation. Ein wichtiges, vielleicht zentrales Element ist die Öffnung der Grenzen, sowohl im politischen Sinne, als Eroberungs-, Kolonial- und Heiratspolitik, als auch kulturell, als Abbau von Tabus, von Diskurs- und Aufzeichnungsbeschränkungen. Dieser epochale Wandel läßt sich an Bildern leichter zeigen als an Texten. Jacob Burckhardts Devise, die Kunst als unmittelbarsten Ausdruck des Geistes einer Epoche zu betrachten - hier scheint sie sich zu bewähren. Das gilt in besonderem Maße für das Thema

tralen Wertbegriff avanciert, wird man in der bildenden Kunst der entsprechenden Gesellschaft und Epoche ihren sinnfälligsten Ausdruck finden.

II.

Für Ägypten liegt dieser Umweg über die Kunst besonders nahe. Denn wer würde nicht, wenn hier nach menschlicher Schönheit gefragt wird, an den Berliner Kopf der Nofretete denken und an das Rätsel, das er uns aufgibt? Das Rätsel besteht darin, daß dieser Kopf in ganz anderer Weise schön ist als wir dies von der ägyptischen Kunst sonst gewohnt sind. Er ist schön in einer sehr bewußten, ostentativen, programmatischen Weise. Der Künstler war offensichtlich von dem Wunsch bzw. Auftrag geleitet, die Königin als Verkörperung eines Schönheitsideals darzustellen, als eine ideal schöne Frau. Dieses Ziel erreicht er durch idealisierende Steigerung bestimmter Merkmale, z. B. den überschulenkten hohen Hals, die stolze Hoheit von Haltung und Ausdruck, den sinnlichen Realismus der Farbgebung. Das Merkwürdigste an diesem Portrait ist vielleicht die Zeitlosigkeit (Modernität?) des Schönheitsideals, das er zur Schau stellt, wie sie sich in seiner unbegrenzten modernen Verwertbarkeit bzw. Verkitschbarkeit äußert. Das einzig Exotische an diesem Kopf ist seine Bedeckung - im übrigen scheint er mehr der Welt von Helena Rubinstein als einer dreieinhalb Jahrtausende zurückliegenden versunkenen Kulturepoche anzugehören. Aber dieses Rätsel müssen wir auf sich beruhen lassen. Worauf es uns ankommt, ist die Beobachtung, daß dieser Kopf

Schönheit darstellen will und daß er diese Schönheit in einer "rhetorischen", d. h. auf Wirkung bedachten und im Gedanken an diese Wirkung seine Mittel genau auswählenden und einsetzenden Weise entfaltet.

Der programmatische Charakter von Nofretetes Schönheit drückt sich schon in ihrem Namen aus. Von Geburt an heißt sie 'die Schöne ist gekommen', als Königin legt sie sich einen Namen zu, der soviel besagt wie 'Schön ist die Schönheit der Sonne' oder 'das Schönste vom Schönen ist die Sonne'. Nun ist Schönheit (ägypt. "nfrw") überhaupt ein Lieblingswort der *Amarnazeit*. Das Schönste vom Schönen, der Inbegriff der Schönheit, ist das Sonnenlicht und alles Sichtbare hat, weil es im Licht sichtbar wird, an dieser Schönheit Anteil. Schönheit ist geradezu ein Synonym für Sonnenstrahlen oder Licht. Statt 'Du hast die Welt erfüllt mit deinen Strahlen' sagt man auch zum Sonnengott: 'Du hast die Welt erfüllt mit deiner Schönheit', bzw., auch diese Formulierung ist häufig: 'mit der Liebe zu dir'. Schönheit, Liebe und Strahlung sind in den *Amarnatexten* austauschbar. Schönheit ist eine Ausstrahlung, die im Betrachter Liebe erzeugt.³ Der Sprachgebrauch der *Amarnatexte* ist für den ägyptischen Begriff "Schönheit" überhaupt aufschlußreich. Schönheit ist gesteigerte, strahlende Sichtbarkeit. Zahllose Texte setzen auch außerhalb der *Amarnazeit* die Begriffe "Schönheit", "schauen" und "Liebe" in Beziehung. Dann ist vom *mysterium fascinans* des Heiligen die Rede. Schönheit ist die sinnfällige Gegenwärtigkeit einer Gottheit, die die Schauenden in hingerissenes Entzücken versetzt. In der traditionellen Religion steht dem *fascinans* jedoch das *tremendum* gegenüber, das

Geheimnisvolle, Abweisende, Tabuisierte des Heiligen: Diese "Nachtseite" der Götter ist in der *Amarnareligion* ausgeblendet, die nur noch Licht, Liebe und Schönheit kennt.

III.

1300 Jahre älter ist die Grabstatue einer Dame, die ebenfalls die Schönheit im Namen trägt: Nofret, 'die Schöne', die Frau des Prinzen Rahotep aus Medum (Abb. 1). Der Unterschied ist evident, aber wie haben wir ihn zu deuten? In meinen Augen geht es hier nicht um den Wandel des Schönheitsideals. Der Unterschied liegt vielmehr darin, daß bei der älteren Plastik ein Schönheitsideal, welcher Art auch immer, gar keine Rolle spielt und daß das, was ich die "Rhetorik der Schönheit", die auf Wirkung bedachte Entfaltung sinnlicher Reize im Medium der Kunst genannt habe, hier vollkommen abwesend ist. Hier geht es in erster Linie um Ähnlichkeit und Vollkommenheit (das sind die beiden Bedeutungen des ägyptischen Wortes "twf" ['Statue']), um die Schaffung eines 'Ersatzkörpers' aus unvergänglichem Material, der die Prinzessin in jugendfrischer, unversehrter Vollkommenheit darstellt. Diese Plastik war so im Grabe aufgestellt, daß sie von keinem menschlichen Auge erblickt werden konnte.⁴

Wie sehr es der Kunst des Alten Reiches auf Bildnishaftigkeit, Portraitähnlichkeit ankommt, und wie wenig auf idealisierende Schönheit im rhetorischen Sinne, mag eine Gegenüberstellung zweier Prinzessinnen verdeutlichen: aus Amarna (Abb. 2), aus Giza (Abb. 3). Die Amarnaprinzessin ist mit einem geradezu genießerischen Wissen um die Schönheit

fast noch kindlicher Weiblichkeit dargestellt, während das Bildnis des Alten Reiches wiederum ohne Interferenz eines Schönheitsideals die individuellen Züge eines Antlitzes auf eine gültige, vollkommene Formel bringt.

In diese gültige Formel, diesen Begriff der Vollkommenheit eines steinernen 'Ersatzkörpers', können auch individuelle Züge wie Wohlbeleibtheit Eingang finden, nicht weil Korpulenz als 'schön' gilt, sondern weil sie dem Dargestellten als unwegdenkbarer Wesenszug angehört.

Nun hat der ägyptische Begriff "nfrw", den wir mit 'Schönheit' übersetzen, tatsächlich beide Bedeutungen: (1) gesteigerte, strahlende Sichtbarkeit, sinnlich-leibhaftige Präsenz, faszinierender Liebreiz, und (2) Vollkommenheit, vollendete, ausgereifte, fertige Form, unversehrte Ganzheit und unbeeinträchtigte Effektivität, bzw. Qualität. Einen Begriff für 'Häßlichkeit' scheint es im Ägyptischen nicht zu geben. Gegensatz von (1) wäre 'Unscheinbarkeit', also einfach Abwesenheit von Liebreiz, Anmut, Ausstrahlung; Gegensatz von (2) ist das Schlechte, Unvollkommene, Unheile, Böse, wofür es eine Fülle von Wörtern gibt. Es scheint mir evident, daß die Kunst des Alten Reiches von dem Begriff der ausgereiften Vollkommenheit geleitet ist. Hier geht es nicht um gesteigerte Sichtbarkeit, für die künstlerische Wiedergabe von sinnlicher Ausstrahlung, sondern um die Erzeugung von Vollkommenheit, durch Ausfilterung alles Vergänglichen, Beeinträchtigenden und Unwesentlichen.

Die Nüchternheit, Ausgewogenheit und Zurückhaltung, die die Gesichtsmodellierung kennzeichnet, gilt auch für die Körpermodellierung insgesamt. Die Vollkommenheit des

Körpers äußert sich in der kraftvollen Klarheit der Artikulation und in der ausgewogenen Harmonie des Gesamteindrucks, in der nichts in die Augen springt, nichts sich vor-drängt.

Ganz anders muß man das Bildnis der Nofretete interpretieren: Hier geht es ganz eindeutig um Schönheit im anderen Sinne sinnlicher Ausstrahlung (Abb. 4). Das Raffinement der vom plissierten Gewand mehr betonten als verhüllten Körperformen zielt auf Entfaltung visueller Reizwirkungen, die der alten Plastik völlig fremd sind. Eindeutig ist auch der Bezug nicht nur auf das individuelle Aussehen der Nofretete, sondern auf das aus der orientalischen Poesie späterer Jahrtausende so wohlbekannte Schönheitsideal der schmalen Taille und schweren Hüften, dem wir auch in der ägyptischen Liebeslyrik begegnen. Die Statue preist die Schönheit der Nofretete mit allen Mitteln *ikonischer Rhetorik*. Man könnte sie ein Liebeslied in Stein nennen. Jedenfalls ist weibliche Schönheit im Sinne unseres Tagungsthemas auch das Thema dieser Statue.

IV.

Unsere bisherigen Vergleiche haben einen Zeitraum von 1300 Jahren übersprungen und jeweils Extreme gegenübergestellt. Wir müssen uns jetzt um eine chronologische und stilistische Feineinstellung bemühen, um dem Problem dieses Wandels auf die Spur zu kommen. Die beiden folgenden Bildnisse trennen nur 150 Jahre. Das eine, aus der Zeit um 1450 v. Chr., steht völlig in der auf die vollendete Form

abzielenden Tradition (Abb. 5). Das andere, aus der Zeit um 1300, hat die Erfahrung der *Amarnakunst* hinter sich: In Abbildung 6a haben wir die klare, nüchterne, harmonische Formensprache ohne jede ikonische Rhetorik, in Abbildung 6b eine Darstellungsweise, der es auf die Schönheit des Paares, den Luxus ihrer Gewandung, den festlichen Prunk ihrer Erscheinung ankommt.

Die Gesichtsmodellierung orientiert sich an einem weichen, zarten, sehr jugendlichen Typus, der bei ihm kaum weniger weiblich ausgeprägt ist als bei ihr. Auch diese Angleichung der Geschlechter aneinander und zwar in Richtung auf die weiblichen Züge des Menschenbildes, ist ein Charakteristikum dieser Epoche, um deren präzise zeitliche Eingrenzung wir uns nun bemühen wollen.

Das empfindlichste Instrument, das uns für eine Feindatierung dieses Wandlungsprozesses zur Verfügung steht, ist die Wandmalerei der thebanischen Beamtengräber.⁵ Diese beiden Realisierungen desselben Bildgedankens: 'Damen beim festlichen Gastmahl', sind nur durch eine Generation getrennt: Abbildung 7 orientiert sich im Sinne der Tradition am Ideal der Vollkommenheit, d. h. hier einer schriftartigen, "hieroglyphischen" Klarheit, Überschneidungsfreiheit, Lesbarkeit des Bildes. Der Maler von Abbildung 8 dagegen zielt schon auf Anmut, Liebreiz, graziöse Gesten und Haltungen, ikonische Signale der Sinnlichkeit wie Duft, zarte Berührungen, festliches, zugewandtes Beieinander, Stimmung und Atmosphäre. Aus denselben beiden Gräbern und aus demselben szenischen Zusammenhang des festlichen Gastmahls stammen die beiden folgenden Bilder: Abbildung 9 ist in der

überschneidungsfreien Reihung der Figuren wieder ganz auf hieroglyphische Lesbarkeit bedacht. Die beigeschriebenen Liedtexte bilden mit den Figuren ein harmonisches Ganzes. Das andere Bild dagegen (Abb. 10) hat sich von den Zwängen eines hieroglyphischen, maximal lesbaren Bildaufbaus freigemacht und zielt statt dessen auf eine kunstvolle Gruppenkomposition. Durch ein Äußerstes an Sorgfalt und Zartheit der Linienführung gewinnt die geschmeidige Anmut der jungen Mädchenkörper eine sinnliche Präsenz. Die Zeichnung hat alles Trockene, Abstrakte, Hieroglyphische abgestreift. Hier geht es nicht um die Lesbarkeit, sondern um die sinnliche Ausstrahlung des Bildes. Die Schönheit der Mädchen ist wichtiger als der Text ihres Liedes. Dem Maler gelingt mit den Mitteln von Linie und Farbe die Inszenierung einer Augenweide, die etwas von der erotischen Ausstrahlung der dargestellten Darbietung für alle Zeiten festhält (Abb. 9).

Etwas später - vielleicht 15 bis 20 Jahre - ist die Darstellung einer Lautenspielerin aus Grab 78 (Abb. 10). Die Kunst ist im Bemühen um die Wiedergabe weiblicher Schönheit raffinierter geworden und spielt mit dem Reiz transparenter Gewandung. Der Körper des Mädchens, dessen Jugend das noch kindliche Gesicht veranschaulicht, nähert sich bereits dem Schönheitsideal der *Armarnazeit* mit der schmalen Taille und den schweren Oberschenkeln.⁶

Handelt es sich bei all diesen Mädchen um Dienerinnen oder Töchter, deren Schönheit ebenso wie die Erlesenheit der Speisen und Getränke und der Duft der Blumen und balsamischen Öle und Salben zur Intensivierung der Festesfreuden

beiträgt, so verändert sich doch offensichtlich auch das allgemeine aristokratische Menschenbild in dieselbe Richtung zarter Jugendblüte und anmutigen Liebreizes. Auch die Herrschaft will schön sein und nimmt für ihr Bildnis die verführerischen Mittel der neuen ikonischen Rhetorik in Anspruch. Schönheit, Zartheit, Anmut und eine fast noch kindliche Jugend kennzeichnen das Ideal der Zeit vor Amarna, dem sich übrigens in nur kaum gemilderter Form auch die Männer verschreiben. In der Kunst dieser Zeit verbindet sich prunkhafter Luxus mit einem Äußersten an Delikatesse, Sensibilität und Anmut. Die Schönheit dieser Kunst und die Schönheit der dargestellten Wirklichkeit gehen ununterscheidbar ineinander über.

Alle bisher behandelten Bilder sind verbunden durch den gemeinsamen szenischen Bezug: auf die Szene des festlichen Gastmahls, die es als ein Thema der Grabdekoration *nur* in der 18. Dynastie gibt.⁷ Es ist diese Szene, die die Grab-Maler vor allen anderen dazu inspiriert hat, mit neuartigen Mitteln einer *ikonischen Rhetorik* menschliche Schönheit sinnfällig darzustellen. Der "Schöne Mensch" taucht als ein Thema der Kunst zuerst und vor allem im Rahmen dieser Szenen auf. Man ist versucht, einen Terminus der alttestamentlichen Formgeschichte aufgreifend diese Festszenen bzw. die in ihnen dargestellten Festlichkeiten als den "Sitz im Leben" der Schönheit zu bezeichnen. Dann würde der aufgezeigte kunstgeschichtliche Prozeß weniger auf die Wandlung des allgemeinen Menschenbildes verweisen als auf die Entstehung einer spezifischen soziokulturellen Situation, zu deren

wesentlichsten Merkmalen Schönheit gehört, als herausgehobene Gelegenheit, Schönheit zu zeigen und zu genießen.

V.

Wenn man sich die Grabmalereien dieser Zeit aufmerksam anschaut, unter dem Gesichtspunkt der Darstellung menschlicher Schönheit, dann wird man jedoch noch einen weiteren Themenkreis einbeziehen wollen. Das sind die Szenen der Fisch- und Vogeljagd im Papyrusdickicht. Auch hier spielt die Anwesenheit festlich geschmückter und mit allen Attributen außergewöhnlichen Liebreizes dargestellter Frauen und Mädchen eine auffallende Rolle. Die Ehefrau des Grabherrn ist in diesen Szenen immer zugegen, und die sonstigen Mädchen und auch Knaben darf man wohl als seine Kinder identifizieren. Die Szene trägt das Gepräge eines festlichen Familienausflugs. Für den Ägypter steckt sie gleichwohl voller erotischer Konnotationen. Alle Elemente dieser aquatischen Szenerie spielen auch in den Liebesliedern eine große Rolle: der Fluß, das Schilf, Lotusblumen, die Wildgans. Die ägyptische Bezeichnung für diese Aktivität: "die Vogelsümpfe durchstreifen", ist geradezu eine Metapher für erotische Lustbarkeiten. Die Sumpflandschaft gilt als die Region der Liebesgöttin Hathor.⁸

Der gemeinsame Nenner dieser beiden Szenenkomplexe, in denen der "Schöne Mensch" als ein Thema der Bildkunst in neuartiger Weise hervortritt, ist eine Handlungsweise, die der Ägypter "sms-jb" ('seinem Herzen folgen') nennt. So heißt

es z. B. in einem Totentext mit Bezug auf die Fisch- und Vogeljagd:

Du schaust die Stätten des Sms-jb
du findest die Wadis voll Wasser,
um zu baden im kühlen Wasser.
Du pflückst Papyrus und Binsen,
Lotusblüten und Lotusknospen.
Wasservögel kommen zu dir zu Tausenden,
niedergestreckt auf deinem Weg,
Du wirfst dein Wurfholz nach ihnen,
und Tausende fallen auf den Klang seines Luftzugs hin,
an Ro-Gänsen und Grünbrustenten,
Tjerep-Gänsen und Sa-Gänsen.⁹

Und in einem Harfnerlied wird die Teilnahme am Fest als "sms-jb" bezeichnet:

Gut ist es für dich, deinem Herzen zu folgen solange du bist.
Tu Myrrhen auf dein Haupt,
kleide dich in weißes Leinen,
salbe dich mit echtem Öl der Gottesdinge,
vermehre deine Schönheit und laß dein Herz dessen nicht müde werden!
Folge deinem Herzen in Gemeinschaft der Geliebten
und tu deine Arbeit auf Erden ohne dein Herz zu kränken!¹⁰

Dieses Lied steht übrigens auf einem Papyrus mitten unter Liebesliedern.

Mit dem Ausdruck 'seinem Herzen folgen' ist die Muße gemeint. Was Muße für den Ägypter bedeutete, geht in aller Klarheit aus einem Abschnitt des wichtigsten ägyptischen Weisheitstextes, der Lehre des Ptahhotep, hervor:

Folge deinem Herzen, solange du lebst,
tu nicht mehr als was gesagt wird.
Verringere nicht die Zeit des 'dem Herzen Folgens'.

Abscheu des Ka ist es, ihm seine Zeit zu zerbrechen.

Beeinträchtigt nicht die Bedürfnisse des Tages
über das hinaus, was nötig ist, dein Haus zu bestellen.
Auch der Besitz dessen wächst, der seinem Herzen folgt,
doch nichts taugen Reichtümer, wenn es (das Herz)
vernachlässigt ist.¹¹

Dieser Bereich der Muße ist es, den ich als eine Art "Sitz im Leben" für den Schönheitsbegriff oder geradezu Schönheitskult halte. Das geht aus dem Zeugnis der Kunst ganz deutlich hervor: Denn genau diese Szenen des 'dem Herzen Folgens' sind es, die die Künstler zur Darstellung physischer Schönheit inspirieren. Schönheit und Muße gehören zusammen.

Was dieses ägyptische Muße-Konzept angeht, sind nun zwei Dinge in unserem Zusammenhang wichtig:

1. Es handelt sich um eine sehr aktive Form der Muße. Im Grunde geht es um die maximale, bewußteste, intensivste Ausnutzung der Lebenszeit.¹² Auch Arbeit kann in dieser Hinsicht als Zeitverschwendung erscheinen, als Ablenkung vom Eigentlichen, als "Beeinträchtigung des Herzens", wie der Ägypter sagt, als "Entfremdung", wie der moderne Ausdruck lautet. Muße ist volles bzw. gesteigertes Leben. Muße ist eine Aktivierung des Herzens, d. h. der Gefühls- und Verstandeskräfte. Das Höchste aber, was nach ägyptischer Auffassung das Herz zu beleben und zu aktivieren imstande ist, ist der Anblick der Schönheit.¹³
2. Es handelt sich um eine Form der Muße, die der Ägypter mit seiner Ehefrau teilt. Das ist schon im Vergleich zu unserer Situation ungewöhnlich, wo nach einer neueren Umfrage 49% der Männer unter 30 es im Interesse einer "akti-

ven Freizeitgestaltung" vorziehen, unverheiratet zu bleiben; es ist vollends ungewöhnlich vor dem Hintergrund der orientalischen und der antiken Welt. Normalerweise sind die Formen aktiver Muße, Jagd, Sport, Geselligkeit den Ehefrauen unzugänglich.¹⁴ Nichts kennzeichnet die eigentümlich ägyptische Form geschlechtsspezifischer Arbeitsteilung besser als diese "freizeitaktive Partnerschaft". Es ist der Bereich der Muße, und damit auch der Schönheit, der in Ägypten vor allen anderen Bereichen Mann und Frau gemeinsam ist.

Von der scheinbaren biedermeierlichen Bürgerlichkeit dieses Bildes dürfen wir uns nicht täuschen lassen. Wir haben es mit einem höchst erstaunlichen und erklärungsbedürftigen Phänomenbestand zu tun, der in einer uns vollkommen fremden Vorstellungswelt verankert ist. Dafür müssen uns hier Stichwörter genügen wie die Belebung des Herzens zum Zwecke gesteigerten, bewußteren Daseins und die Bedeutung der Ehefrau für die Fortsetzung dieses Daseins über den Tod hinaus. Ägyptische Gräber waren in der Regel als Doppelgräber angelegt und beherbergten ein Paar. Es geht bei diesem trauten Beieinander um eine auf Ewigkeit angelegte Konstellation. Liebe und Ewigkeit sind zwar eine nicht ganz unvertraute Verbindung, aber wohl nur in Ägypten hat sie einen institutionellen Ausdruck gefunden: in der Institution des Doppelgrabes. Deshalb konfrontiert uns die ägyptische Kunst, wenn wir nach schönen Frauen und schönen Männern fragen, vor allem mit der Darstellung von Ehepaaren.

VI.

Den absoluten Höhepunkt dieses ikonographischen Komplexes - Schönheit, Muße und eheliches Beieinander und der sich darin ausdrückenden allgemeinen "Versinnlichung" und Ästhetisierung des Daseins stellt die *Amarnazeit* dar. Denn hier bricht sich die "neue Sinnlichkeit" über die Möglichkeiten ikonischer Rhetorik hinaus auch in einer Fülle neuer Bildgedanken Bahn, die alle um das Thema des zärtlichen Beieinanders von Mann und Frau und damit um das Thema Schönheit - Liebe - Muße kreisen. Die reichste und bezauberndste Dokumentation dieser neuartigen Ikonographie der Zärtlichkeit findet sich auf dem Mobiliar des Tutanchamun-Grabschatzes. Man hat das mit dem Wunsch des Toten nach Wiedergeburt im Jenseits erklären wollen. Es handelt sich hier aber wohl zum großen Teil um Gebrauchsgegenstände des Diesseitslebens, um ein Stück Wohnkultur dieser von *luxe, calme et volupté* geprägten Zeit, um Requisiten jener Bühne, auf der diese Zeit ihre festliche Muße zelebrierte.¹⁵

Fassen wir zusammen. Wir haben das Thema "Schöne Frauen - schöne Männer" nicht an Texten, sondern an Bildern studiert. Das hat uns erlaubt, den Ort dieses Themas innerhalb der ägyptischen Kultur näher einzukreisen. Es gehört 1. in den Bereich der festlichen Muße-Kultur (Gastmahl und Jagd im Papyrusdickicht), und es tritt 2. im Neuen Reich in neuartiger und dominierender Weise hervor, zuerst in der bildenden Kunst, dann, nach der *Amarnazeit*, auch in der Literatur in Gestalt der Liebeslyrik. Die Frage, die sich abschließend stellt, ist die nach dem gesamtulturellen Kontext, nach der Beziehung dessen, was wir als den spezifischen

Ort des Schönheitsthemas ermittelt haben zu dem, was mehr die Grundstrukturen der ägyptischen Kultur bildet.

Man geht gewiß nicht fehl, wenn man die ägyptische Kultur insgesamt als schönheitsliebend kennzeichnet. Das fängt schon beim persönlichen Erscheinungsbild an, auf das wohl nirgends sonst auf der Welt so viel Sorgfalt verwendet wurde. Körperpflege, Kosmetik und Kleidung spielten im alten Ägypten eine zentrale Rolle.¹⁶ Sie bedeuteten eine tiefgreifende Veränderung, Stilisierung und Entindividualisierung des natürlichen Aussehens. Männer und Frauen trugen Perücken. Augenbrauen wurden epiliert und durch Schminkstriche ersetzt, die Augen wurden schwarz und grün umrandet. Die Männer waren glatt rasiert. Schmuck wurde von beiden Geschlechtern getragen, ebenso wie Parfüm, das in Form balsamischer Salben eine ungeheure Rolle spielte. Die Kleider waren grundsätzlich leuchtend weiß, aus feinstem, transparenten und plissierten Leinenstoff.

Durch diese Aufmachung stachen die Ägypter scharf von ihren Nachbarn, stach vor allem die Oberschicht scharf vom Rest des Volkes ab. Schönheit war eine Distinktion der Elite, durch die sie sich strahlend von der Unscheinbarkeit der unteren Volksschichten absetzte. Dies ist der Punkt, der Schönheit und Muße verbindet. Schönheit ist der Ausdruck zelebrierter Muße ("conspicuous leisure") und das Merkmal der nichtarbeitenden Oberschicht. Der Stilwandel in der Kunst der 18. Dynastie deutet auf einen Strukturwandel dieses Schönheitsbegriffs. Schönheit im herkömmlichen Sinne bedeutet die von keiner erniedrigenden Arbeit beeinträchtigte Vollkommenheit einer vollendet gepflegten vor-

nehmen Erscheinung, als äußerer Ausdruck einer ebenso vollkommenen, ihrem "Herzen folgenden", selbstbestimmten, nicht-entfremdeten Persönlichkeit. In der 18. Dynastie nun veräußerlicht, versinnlicht sich dieses Ideal. Liebreiz, Anmut, zarte Jugend und erotische Ausstrahlung treten in den Vordergrund, entsprechend wie sich der Begriff der Muße in Richtung auf *luxe, calme et volupté* versinnlicht und verfeinert.

Als eine letzte Blüte dieses Zivilisationsprozesses erscheint in der 19. Dynastie die Liebeslyrik. Sie schließt genau an die bildende Kunst an. Wie diese den Anblick der Schönheit optisch vermittelt, setzt jene ihn in dramatische Form um, als unmittelbarer Ausdruck des von diesem Anblick ergriffenen Herzens. Die ägyptischen Liebeslieder inszenieren das *mysterium fascinans* der Schönheit in Form dramatischer Miniaturen, worin die Liebenden wechselseitig ihrer Liebe, ihrer Sehnsucht und ihrem Entzücken Ausdruck geben. Die reine Beschreibung physischer Schönheit tritt demgegenüber, wie eingangs bemerkt, zurück; aber sie ist keineswegs abwesend. Die Form des "Beschreibungsliedes", die in der orientalischen Liebespoesie späterer Zeit eine so beherrschende Rolle spielt, hat nicht nur erstaunliche Parallelen in Götter- und Totenliedern des ägyptischen Kults,¹⁷ sondern tritt auch in der Liebesdichtung auf.¹⁸ Das elaborienteste Beispiel sei abschließend zitiert:

Einzig ist die Schwester, ohne Ihresgleichen,
schöner als alle Welt.
Anzuschauen ist sie wie Sothis,
wenn sie erscheint zu Beginn eines schönen Jahres.

Von reinem Glanz, mit strahlender Haut,
mit Augen, die schön blicken,
mit Lippen, die süß sprechen,
sie hat kein Wort zuviel.

Mit hohem Hals und strahlender Brust,
ihr Haar aus echtem Lapislazuli;
ihre Arme übertreffen das Gold,
ihre Finger sind wie Lotusblüten.

Mit schlaffem Gesäß und gegürteter Mitte,
ihre Schenkel verraten ihre Schönheit;
vollkommenen Ganges, wenn sie auf die Erde tritt,
sie ergreift mein Herz mit ihrem Lauf.

Sie macht, daß die Nacken aller Männer
sich umwenden, um sie anzuschauen.
Selig der, den sie umarmt!
Er ist der Erste der Liebhaber.

Wenn sie aus dem Hause tritt, ist es,
als erblicke man jene, die Eine.¹⁹

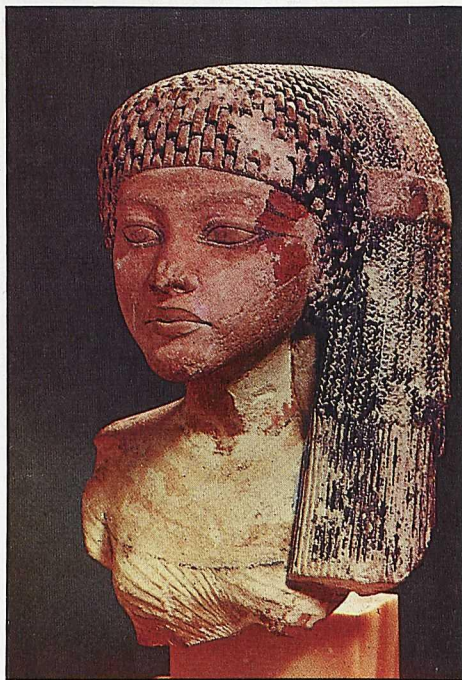
ANMERKUNGEN

1. Zur altägyptischen Liebesdichtung vgl. das gleichnamige grundlegende Werk von Alfred Hermann (1959), sowie zuletzt, mit reicher Bibliographie, Michael V. Fox, *The Song of Songs and the Egyptian Love Songs* (Wisconsin, 1985). Dazu O. Keel, *Deine Blicke sind Tauben* (Stuttgarter Bibel-Studien 114/115, 1984), sowie ders., *Das Hohelied*, Zürcher Bibelkommentare (Zürich, 1986).
2. Vgl. hierzu J. Assmann, "Die Entdeckung der Vergangenheit. Innovation und Restauration in der ägyptischen Literaturgeschichte", in: *Epochenschwellen und Epochenstrukturen im Diskurs der Literatur- und Sprachgeschichte*, H. U. Gumbrecht u. U. Link-Heer (Hg.) (Frankfurt, 1985), S. 484-499.
3. Zum Sprachgebrauch der Amarnatexte vgl. Assmann, in: *Lex. d. Ägyptol. I*, S. 532f. Zu Nofretete s. zuletzt Julia Samson, *Nefertiti and Cleopatra, Queen-Monarchs of Ancient Egypt* (London, 1985). Die Berliner Portrait-Büste wurde zuerst von L. Borchardt veröffentlicht: *Portraits der Königin Nofret-Ete* (Leipzig, 1923), sowie dann von R. Anthes, *Die Büste der Königin Nofretete* (Berlin, 1954). Sie wurde gefunden in der Modellkammer des Oberbildhauers Thudmose in Amarna.
4. In der Fachsprache der Ägyptologie bezeichnet man die unzugängliche Statuenkammer der Gräber des Alten Reiches mit dem arabischen Ausdruck *Serdab*, s. dazu E. Brovarski, in: *Lex. d. Ägyptol. V*, S. 874-879. Die ägyptische Bezeichnung lautet "pr twt" ('Statuenhaus'), im Unterschied zu "hwt k3" ('Ka-Haus') als Bezeichnung für die zugängliche Statuenkapelle. Vgl. aber, was die Betrachterorientiertheit auch der unzugänglich aufgestellten Statuen angeht, F. Junge, "Vom Sinn der ägyptischen Kunst", in: J. Assmann, G. Burkard (Hg.), *5000 Jahre Ägypten. Genese und Permanenz pharaonischer Kunst* (Heidelberg, 1983), S. 43-60.
5. Auf diesen Stilwandel gehe ich näher ein in meinen Beiträgen zu C. Vandersleyen, *Das Alte Ägypten, Propyläen-Kunstgeschichte Bd. 15* (1975), S. 304-317 und in: Assmann-Burkard (Hg.), a. a. O., S. 11-32.
6. Vgl. A. u. A. Brack, *Das Grab des Haremhab, Theben Nr. 78* (Archäol. Veröff. 35, 1980), S. 88f. Tf. 3.
7. S. hierzu Siegfried Schott, "Das schöne Fest vom Wüstental. Festbräuche einer Totenstadt", Abh. d. Ak. d. Wiss. u. d. Lit. (Mainz, 1952); E. Graefe, in: *Lex. d. Ägyptol. VI*, S. 187-189; J. Lopez, in: *Lex. d. Ägyptol. III*, S. 383-386.

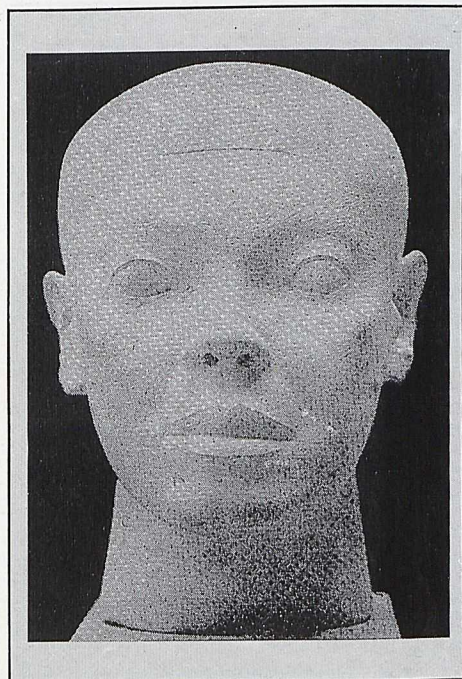
8. Zu den erotischen Konnotationen der Jagd im Papyrusdickicht s. W. Westendorf, in: *Zeitschr. f. äg. Spr.* 94 (1967), S. 139ff. und Ph. Derchain, in: *Stud. z. Altäg.Kult.* 2 (1975), S. 62-64.
9. A. de Buck, *The Egyptian Coffin Texts I* (1938), S. 268-270. Übersetzungen: L. Speleers, *Textes des Cercueils du Moyen Empire* (Brüssel, 1947), S. 35; R. O. Faulkner, *The Egyptian Coffin Texts* (1973), S. 58; P. Barguet, *Les Textes des Sarcophages du Moyen Empire* (1986), S. 146.
10. Sog. Anteflied, s. M. W. Fox, in: *Orientalia* NS 46 (1977), S. 393ff.; Assmann, in: *Fragen an die altägyptische Literatur* (Gedenkschrift E. Otto, 1977), S. 55-84; ders., in: *Lex. d. Ägyptol. II*, S. 972-982.
11. Ptahhotep 186-192, s. Z. Zaba, *Les Maximes de Ptahhotep* (1956), S. 30f.; Assmann, "Das Doppelgesicht der Zeit im altägyptischen Denken", in: A. Peisl, A. Mohler (Hrsg.), *Die Zeit. Schriften der C. F. v. Siemens-Stiftung Bd. 6* (1983), S. 189-223.
12. S. Assmann, "Fest des Augenblicks - Verheißung der Dauer. Die Kontroverse der ägyptischen Harfnerlieder", in: *Gedenkschrift E. Otto* (1977), S. 55-84, spez. zur Belebung des Herzens: S. 79-82; zur *sms-jb*-Konzeption: S. 73ff., gegen D. Lorton, *JARCE* 7 (1968), S. 41-54; 8 (1969/70), S. 55-57; *JARCE* 12 (1975), S. 23-31.
13. Zur 'Belebung des Herzens' als religiösem Motiv s. Assmann, *Liturgische Lieder an den Sonnengott* (1969), S. 322.
14. Thorstein Veblen, *The Theory of the Leisure Class*, dt. *Die Theorie der feinen Leute. Eine ökonomische Untersuchung der Institutionen* (1958, 1981).
15. M. Eaton-Krauss u. E. Graefe, *The small golden shrine from the tomb of Tutankhamen* (1985). Eine andere Deutung vertritt D. Keßler, in: *Göttinger Miszellen* 90 (1986), S. 35-43.
16. Chr. Müller, in: *Lex. d. Ägyptol. III*, S. 668-670 s. v. Körperpflege.
17. Vgl. dazu A. Hermann, "Beiträge zur Erklärung der ägyptischen Liebesdichtung", in: *Ägyptol. Studien*, Fs. H. Grapow (1955); *Altägypt. Liebesdichtung* (1959), S. 124ff.; Keel, *Deine Blicke sind Tauben*, S. 27ff.
18. M. V. Fox, *Song of Songs*, S. 269-271 nennt außer dem hier übersetzten Lied nur noch ein einziges weiteres Beispiel, das Fragment auf Ostrakon Gardiner 304 (übersetzt bei Fox, 81).
19. Pap. Chester Beatty I vso. C1. 1-8; s. Fox, a. a. O., S. 52 u. 393-394; S. Schott, *Altägyptische Liebeslieder* (Zürich, 1952), S. 39.



1 Sitzbild der Nofret. Kalkstein, bemalt. 4. Dyn., um 2600 v. Chr. (Paris, Louvre; Photo Unidia-Verlag)



2 Porträt einer Prinzessin. Sandstein, bemalt. Amarnazeit, um 1340 v. Chr. (Paris, Louvre)



3 "Ersatzkopf" einer Frau. Kalkstein. 4. Dyn., um 2550 v. Chr. (Boston, Museum of Fine Arts)



4 Torso der Nofretete. Quarzit. Amarnazeit, um 1340 v. Chr. (Paris, Louvre)



5 Gruppenbild des Senefer und Frau. Granit. Zeit Amenophis' II., um 1420 v. Chr. (Ägyptisches Museum Kairo)



6a Gruppenbild von Tschai und Naja. Kalkstein. Nachamarnazeit, um 1300 v. Chr. (Ägyptisches Museum Kairo; Photo Unidia-Verlag)



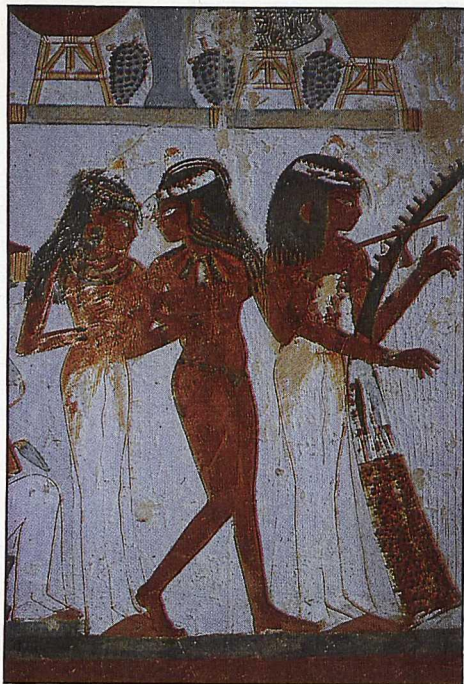
6b Gruppenbild von Tschai und Naja. Kalkstein. Nachamarnazeit, um 1300 v. Chr. (Ägyptisches Museum Kairo; Photo Unidia-Verlag)



7 Gastmahl, Wandmalerei. Zeit Thutmosis' II., um 1450 v. Chr. Theben, Grab des Mencheper, Nr. 79 (Photo Unidia-Verlag)



8 Gastmahl, Wandmalerei. Zeit Thutmosis' IV., um 1390 v. Chr. Theben, Grab des Nachr, Nr. 52 (Photo Eva Hofmann)



9 Musikantinnen, Wandmalerei. Zeit Thutmosis' IV., um 1390 v. Chr. Theben, Grab des Nachr, Nr. 52 (Photo Eva Hofmann)



10 Lautenspielerin, Wandmalerei. Zeit Amenophis' III., um 1380 v. Chr. Theben, Grab des Haremhab, Nr. 78 (Photo Unidia-Verlag)