

Jan Assmann

Literatur und Karneval im Alten Ägypten

1. Die Rückseite der offiziellen Schriftkultur

Auf der Rückseite des Papyrus Anastasi II, einer Sammelhandschrift mit Mustertexten aus der Schule, hat jemand in sehr ausgeschriebener Schrift, also kein Schüler, sondern ein Lehrer, die Verse notiert: „Wenn der Wind kommt, will er zur Sykomore, wenn du kommst ...“ – wobei er die Fortsetzung „willst du zu mir“ als selbstverständlich wegließ. Er hat nur den Einfall notiert, der ihm bei der Korrektur eines der Vorderseitentexte kam.¹ Der Fall ist emblematisch für die Situation der altägyptischen Kultur, die uns in einer einzigartigen Fülle von Texten, Monumenten, Bildern die Vorderseite offizieller Selbstdarstellung zuwendet und kaum in flüchtigsten und fragmentarischen Spuren inoffizieller, spontaner, witziger, erotischer, satirischer Äußerungen einmal einen Blick auf die Rückseite des kulturellen „Textes“ gestattet. Liebeslieder – und in diese Gattung gehört der auf dem Verso notierte Einfall – haben auf dem Recto keinen Platz.

Diese Feststellung ist befremdlich genug. Liebeslieder mögen vielleicht nicht in ein Schulbuch gehören. Wir haben aber den Begriff der kulturellen „Vorderseite“ verallgemeinert und ihn im Sinne einer offiziellen oder hohen Kultur verstanden. Da werden doch die Liebeslieder ihren Ort haben? Sie gehören doch zur „hohen“ Literatur, in Ägypten so gut wie in der Bibel, in Griechenland und Rom, in Arabien und Persien. Das ist richtig. Es gibt prachtvolle, in jedem Sinne literarische Papyri mit Liebesliedern aus dem alten Ägypten: den Papyrus Chester Beatty I, auf dessen Rückseite die mythologische Erzählung vom Streit zwischen Horus und Seth steht², und den Papyrus Harris 500 mit der Erzählung vom verwunschenen Prinzen auf dem Verso.³ Das Paradox geht viel weiter. Die Literatur selbst im Sinne der lyrischen und narrativen Ergötzung gehört nicht zur offiziellen Kultur. Sie ist in Ägypten eine Ausnahmeerscheinung. Wir greifen sie nur in Spuren und nur in bestimmten Epochen.

Um dies verständlich zu machen, muß ich etwas ausholen. Die Schrift entwickelt sich in Ägypten vornehmlich in zwei Bereichen: in der Verwaltung und im Tempelkult. Akten und Rituale sind die Gattungen, in denen die Schreiber ihre Kunst zur Virtuosität entfalten. Rot- und Schwarzschrift,

senkrechte und waagerechte Zeilen, gespaltene Kolumnen, Überschriften, Tabellen und anderes mehr wird in der Bürokratie und im Tempel entwickelt und von dort in andere Bereiche der Schriftkultur - z.B. das weite Gebiet der „Totenliteratur“ - übernommen.⁴ Die „schöne“ Literatur hat hier keinen Ort. Ihr Ort ist das Gedächtnis der Spezialisten, der Mythen- und Märchenerzähler, der Sänger und Musikanten, der Tradenten von Sagen, Legenden und Anekdoten, die man in allen Gedächtniskulturen kennt.⁵ Auch Ägypten ist zunächst eine Gedächtniskultur, die das kulturelle Wissen in mündlicher Überlieferung tradiert. Nur Sonderbereiche werden der Schrift anvertraut: die Bürokratie mit ihrer Überfülle kontingenter Daten, die kein Gedächtnis sich merken kann, und die Riten, bei denen der kleinste Irrtum verhängnisvollste Folgen haben kann, sowie schließlich die Totenliteratur, wo die Schrift als Ersatz für Gedächtnis und Stimme dient.

Um die Wende zum dritten Jahrtausend, als nach dem Zusammenbruch des Alten Reichs Bürokratie und Priestertum neu aufgebaut werden müssen, kommt ein dritter Bereich der Schriftkultur hinzu. Das sind die Texte, die wir gewöhnlich unter dem Sammelbegriff „Literatur“ zusammenfassen: Erzählungen, Weisheitslehren, Klagen, Dialoge, Hymnen und Preislieder.⁶ Sie haben weder eine Funktion im Büro noch im Tempel, und so liegt es nahe, ihren Raum als einen Freiraum zu deuten jenseits funktionaler Eingebundenheiten, auf einer Meta-Ebene oberhalb der spezialisierten Funktionsfelder kultureller Praxis, ein Praxis-reflexiver, sozusagen meta-praktischer Diskurs im Gegensatz zu den „empraktischen“, in Gebrauchskontexte eingebundenen und streng funktionsbezogenen Gattungen der Gebrauchsliteratur.⁷ Das ist auch nicht vollkommen falsch, aber von einem „Freiraum“ dürfen wir nicht reden. Hier haben wir es vielmehr mit einem nicht minder zweckdeterminierten und regelgebundenen Bereich zu tun wie in den anderen beiden Gebieten des Tempels und der Bürokratie. Das ist die Schule.

Unter der altägyptischen Schule dürfen wir uns freilich nichts vorstellen, was der uns unter diesem Namen vertrauten Institution auch nur entfernt vergleichbar ist. Berufsmäßige Lehrer gab es nicht. Schreiben und Rechnen lernte man als Lehrling in den Zentren der Schriftkunst, nämlich in den großen Verwaltungsbüros und in den Tempelskriptorien. Die Anfänger waren in kleineren Gruppen zusammengefaßt, die Fortgeschrittenen wurden einem hochgestellten Beamten oder Priester als Famuli zugeordnet.⁸ Fibeln gab es nicht. Das Schreiben wurde anhand von Texten gelernt, die auswendig zu lernen und perikopenweise aus dem Gedächtnis niederzuschreiben waren. So

wurde zugleich mit der Schreibkompetenz auch ein Fundus auswendig gelerntes Wissen vermittelt. Dieses Wissen aber, dieser Punkt ist entscheidend, war kein spezialisiertes Fachwissen, es befähigte nicht zur korrekten Lösung von Verwaltungs- oder Kulturaufgaben, sondern es bezog sich auf die normativen und formativen Grundeinstellungen der ägyptischen Kultur; es war kulturelles Grundwissen, das aus dem Schreiberlehrling einen gebildeten, wohlgezogenen und recht denkenden Ägypter machte. Den Kern dieser Erziehungsliteratur bildet die Weisheitsliteratur.⁹ Ihr ägyptischer Name ist *sb3jtt*, was so viel wie Lehre, Unterweisung, aber auch Zucht und Strafe bedeutet; er entspricht dem hebräischen *mûsar*, „Zucht, Bildung“ und dem griechischen παιδεία. Zur Weisheitsliteratur gehören im weiteren Sinne aber nicht nur die *sb3jtt* überschriebenen Lebenslehren, sondern auch die Klagen und Dialoge stark lehrhaften Charakters und sogar einige Erzählungen, deren normative und vor allem formative Ansprüche ebenfalls unverkennbar sind. Wer diese Texte auswendig kannte - der ägyptische Ausdruck dafür lautet sehr viel konkreter und passender: „sie sich ins Herz gegeben hatte“ (wie im französischen „par coeur“ und im englischen „by heart“) -, der hatte mit ihrem Wortlaut zugleich jene kulturellen Grundeinstellungen, Deutungsmuster, Wertvorzugsordnungen und Weltansichten in sich aufgenommen, die Thomas Luckmann unter dem Stichwort „Unsichtbare Religion“ zusammenfaßt¹⁰, ein Wissen von objektiv verpflichtendem Charakter, das nur aufgrund seines hohen Allgemeinheitsgrades oberhalb jeden Fach- und Sachwissens, nicht aber aufgrund funktionaler Unfestgelegtheit bzw. „Ästhetizität“ und „Fiktionalität“ unserem Begriff von Literatur nahekommt.

Was hierher gehört, möchte ich mit einem Begriff, den ich dankbar von dem Germanisten Andreas Poltermann übernehme, als „kulturelle Texte“ zusammenfassen.¹¹ Kulturelle Texte sind Texte, in denen eine Kultur die gültige, verpflichtende und maßgebliche Formulierung ihrer Weltansicht ausgedrückt sieht, es ist also weniger eine Kategorie der Produktion als der Rezeption. Was die ägyptischen Texte anbetrifft, gibt es ein relativ sicheres, wenn auch nicht absolut untrügliches rezeptionsgeschichtliches Kriterium. Mehrfach, womöglich noch in verschiedenen Perioden bezeugte Texte dürfen als kulturelle Texte gelten (sofern sie „literarisch“ sind und nicht etwa kultisch, magisch, medizinisch usw.), nur ein einziges Mal bezeugte Texte dagegen dürften - Zufälle der Überlieferungsgeschichte immer gebührend in Anschlag gebracht - nicht zu dieser Gruppe gehört haben. Natürlich gibt es Grenzfälle und Unsicherheiten. Bei einer ganzen Reihe von

dutzend-, ja hundertfach bezeugten Texten dagegen liegt der Fall völlig klar. Dies sind die zentralen kulturellen Texte des ägyptischen Neuen Reichs, und die Art der Varianten läßt den eindeutigen Rückschluß zu, daß es sich um ausgesprochene Schulklassiker handelt.¹² Die Texte sind nämlich in diesen Abschriften oft bis zur Unkenntlichkeit verballhornt. Die Schüler haben beim Auswendiglernen wenig auf den Sinn geachtet und teilweise einen unglaublichen Unsinn niedergeschrieben. Es besteht also gar kein Zweifel an der Tatsache, daß die Schule, also Bildung und Ausbildung, den institutionellen und funktionellen Rahmen dessen darstellt, was wir im folgenden, mit dem Ausdruck M. Bakhtins, die „offizielle Kultur“ nennen wollen.¹³

Zur offiziellen Kultur gehört natürlich noch mehr als Literatur. Zu ihr gehören vor allem auch Bilder und Monumente, diese ganze inschriftenbedeckte Steinwelt aus Statuen, Stelen, Obelisken, Tempeln und Gräbern, die für die altägyptische Kultur so charakteristisch ist. Sie dient der Sichtbarmachung von zwei im ägyptischen Denken eng, ja untrennbar miteinander verbundenen Komplexen: dem Staat und der Ewigkeit.¹⁴ Seit Platon, Herodot, Hekataios und anderen ist oft bemerkt worden, daß dieses ganze Gebiet kultureller Produktion von ungewöhnlich strikten Regeln beherrscht wird. Man hat geradezu von einer kanonischen Tradition gesprochen.¹⁵ Mit dem Begriff des Stils jedenfalls ist der streng verpflichtende, hochverbindliche Charakter des offenkundig zugrundeliegenden Regelsystems nicht angemessen zu beschreiben.¹⁶ Auch der Begriff des Decorum, den der englische Ägyptologe John Baines verwendet¹⁷, wird dem geradezu religiösen Aspekt dieser Regeltreue nicht ganz gerecht, aber wir greifen ihn trotzdem auf und verstehen ihn in einem entsprechend verschärften Sinne.

Die offizielle Kultur des alten Ägypten ist also von einem besonders strikten Decorum regiert und daher auch entsprechend streng abgegrenzt gegen alles, was nicht zur offiziellen Kultur, aber doch zur Kultur gehört. Ein dualistisches Modell von Kultur und Gegenkultur, Kanon und Gegenkanon, wie es Bakhtin vorschlägt und wie es die russische Kulturgeschichte kennzeichnet¹⁸, legt sich daher auch hier besonders nahe.

Von der nicht- oder geradezu gegenkanonischen Seite der ägyptischen Kultur wissen wir allerdings wenig. Das hat vor allem zwei Gründe. Erstens lebte diese Kultur vermutlich weitgehend in der mündlichen Überlieferung, und zweitens fand sie, soweit sie sich in Objekten textlicher, bildlicher und sonstiger Art niederschlug, kaum ihren Weg in die Tempel und Gräber, denen wir das meiste verdanken von dem, was wir vom alten

Ägypten wissen. Es ist also vollkommen natürlich, daß alles, was wir trotzdem von dieser Gegenseite der offiziellen Kultur zu fassen kriegen, einen höchsten Seltenheitswert und ausgesprochenen Ausnahmecharakter besitzt. Nur während der kurzen Epoche des 13. und 12. Jh. v.Chr., der Ramessidenzeit, fließen die Quellen etwas reichlicher.

2. Formen und Themen ramessidischer Lachkultur

Beginnen wir unseren Überblick über diese ramessidischen Quellen mit drei Papyri in Turin, London und Kairo, den bei weitem bedeutendsten Zeugnissen der außer- bzw. gegenkanonischen Tradition. Der Turiner Papyrus (Abb. 1) zeigt ein ganz ungewöhnliches graphisches Layout. Er enthält ein einziges langgestrecktes Bildfeld, das von einem breiten Rahmen umgrenzt ist. Innerhalb dieses Bildfelds sind zwei thematisch ganz verschiedene Bildzyklen angebracht. Die Bildfolge beginnt rechts mit Tierszenen, wie wir ihnen auch auf den anderen Zeugnissen begegnen. Daran schließt sich, nach einem senkrechten Trennungsstrich, der aber von einer Ranke überschritten wird, eine Bildfolge an, für die es in Ägypten keine Parallelen gibt.¹⁹

Es handelt sich um einen Zyklus von 12 Szenen eindeutig obszönen Charakters, deren Protagonisten ein Mann und ein Mädchen sind. Abgesehen von dem riesigen Phallus, der zur obszönen Thematik dieser Bildfolge gehört, ist der Mann auf eine ganz traditionelle Weise dargestellt und eindeutig charakterisiert, nämlich als ein Mitglied der Unterschicht.²⁰ Die entscheidenden Merkmale sind Stirnglatze, stark ausgeprägtes Profil, Kinnbart, leichter Schmerbauch und beschnittenes Glied. Seit dem Alten Reich werden mit genau diesen Merkmalen alle jene Mitglieder der ägyptischen Gesellschaft gekennzeichnet, denen aufgrund des Fehlens von Muße und Mitteln der Zugang zur ägyptischen Körperkultur verschlossen war.²¹ Man muß sich, um diese Charakteristik würdigen zu können, die extreme Künstlichkeit des ägyptischen Körpers vor Augen führen, wie er - offenbar schon sehr früh - im Raum der höfischen und urbanen „Intervision“ geformt wurde. Der natürliche Haarwuchs wurde durch Rasur und Epilation entfernt, auch die Augenbrauen, die durch Schminke ersetzt wurden. Man trug Perücken und wechselte sie je nach Amt und Anlaß. Beide Geschlechter schminkten das Gesicht, trugen Schmuck und parfümierten sich mit Salböl. Auch die Kleidung aus leuchtend weißem Leinen ließ keinerlei Spielraum für individuellen Geschmack. Das körperliche Erscheinungsbild des vornehmen ägypti-

schen Menschen beiderlei Geschlechts war bis ins Extreme stilisiert und entindividualisiert. Schönheit war eine Distinktion der Elite, durch die sie sich scharf und strahlend von der Unscheinbarkeit des arbeitenden Volkes absetzte.²²

Die Kunst legt auf diese Unterscheidung von Anfang an Wert und enthält daher von jeher in der Darstellung von Szenen des arbeitenden Volkes - Handwerker, Bauern und Hirten - ein karneavaleskes Element. Denn die Darstellung des „unansehnlichen“, nicht durch kosmetische Künste für den Raum der gesellschaftlichen Intervision „aufbereiteten“ Körpers stellt bereits ein Phänomen des Karneavalesken dar, das auch literarisch in der Gattung der Berufssatire zum Ausdruck kommt. Hier werden die einzelnen Berufe dadurch verspottet, daß die von ihnen verursachten Beschmutzungen, üblen Gerüche, Erschöpfungszustände und körperliche Gebrechen aufs drastischste übertrieben werden: auch dies eine Herauskehrung des Körperlichen in jenen Aspekten, die in der elitären Körperkultur vollständig ausgeblendet und zum Schweigen gebracht werden.²³ Auch wenn wir den Humor dieser Übertreibungen in kaum einem Falle nachvollziehen können, wird doch so viel deutlich, daß sie komisch gemeint sind und daher der ägyptischen Lachkultur angehören, auch wenn sich hier in einer uns zumeist recht grausam anmutenden Weise die Oberschicht auf Kosten des niederen Volkes amüsiert anstatt umgekehrt.

Die Elite, die sich von dieser Welt abhebt, bildet nun nicht wie in Griechenland eine leisure class, die dem Jagen, Kriegen und Feiern obliegt²⁴; vielmehr handelt es sich um die Schicht der Schreiber-Beamten, die einem eigenen Ideal von Arbeit und Leistung unterworfen sind. Wäre es anders, gäbe es die genannten Berufssatiren gar nicht; denn es sind Werbe-Schriften, die die Jugend für die Schreiberausbildung gewinnen wollen, was am wirkungsvollsten dadurch geschieht, daß man alle anderen Berufe anschwärzt, um den des Schreibers in umso leuchtenderen Farben erstrahlen zu lassen.

Der Held unserer Geschichte gehört also zur Sphäre „gesellschaftsunfähiger“ Körperlichkeit. Symptome dieser Gesellschaftsunfähigkeit sind nicht nur die Ungepflegtheit, sondern auch die in den Vordergrund tretende Ver selbständigung sonst schamhaft unterdrückter Körperfunktionen. Den riesigen Phallus des Mannes muß man wohl im gleichen Sinne als eine komisch gemeinte Übertreibung ins Grotteske ansehen wie die körperlichen Gebrechen der Berufssatiren. Das Mädchen nun verkörpert ihrerseits genau die der Welt des Mannes diametral entgegengesetzten Schönheitsvorstellungen

der elitären Luxuswelt. Nicht daß es sich um eine vornehme Dame handelte. Wir haben wohl eher eine jener Musikantinnen, Tänzerinnen oder Aufwärterinnen vor uns, die beim Gastmahl der Großen zur Belebung von Herz und Sinnen der Gäste aufzutreten pflegen, also weniger ein Subjekt als ein Objekt der ägyptischen Luxuskultur. In diesen Szenen aber tritt sie meist als Subjekt auf, d.h. sie vergnügt sich selbst, anstatt sich zum Vergnügen anderer darzubieten. Darin liegt wohl in ihrem Fall das komische Element des Inversen.

Der Sinn des ganzen Zyklus ist weitgehend dunkel. Einige halten ihn für eine ars amatoria oder Positionslehre („Kopfkissenbuch“), andere für eine Parodie auf die Nachtfahrt der Sonne. Die beiden Deutungen schließen sich im übrigen keineswegs aus. Die Anspielungen auf den nächtlichen Sonnenlauf sind teilweise sehr deutlich. Dazu gehören vor allem die 12-Zahl als solche, dann die 6. Szene mit dem Löwenbett des Osiris als Darstellung der Mitternacht und die 12. Szene mit der Schräge, die genau der 12. Stunde des Amduat entspricht. Dort liegt auf ihr mumienförmig-ithyphallisch der Luftgott Schu, hier erscheint in ähnlicher Pose die Schöne, der sich von oben ihr Liebhaber nähert. Leider helfen die ziemlich unleserlichen Beischriften nicht viel weiter.

Die Tierszenen des rechten Teils sind in zwei Registern angeordnet. Oben folgen sich von rechts nach links, nach einer verlorenen Szene:

1. Tierkapelle, Esel mit Standharfe, Löwe mit Leier, Krokodil mit Laute und Affe mit Doppelflöte.
2. 2 Offizianten unklarer zoologischer Bestimmung (Hyäne und Kuh?) bringen einem Esel ein Opfer dar.
- 3-6. Eine Folge von Gefängniszenen. Von links: Ein Mäusebüttel führt drei gefesselte Tiere (Hündin, Katze und Falke?) ins Gefängnis; Katzen hantieren (klagend?) in einer Küche; Vorführung von Gefangenen; einer Gazelle wird durch einen Esel eine Bastonade verabfolgt. Im unteren Register sieht man, von rechts nach links:
7. Gans und Katze (oder ähnliches Tier).
8. Die Katze als Gänsehirt.
9. Eine Schwalbe klettert auf einer Leiter auf den Baum, in dessen Krone ein Nilferd Feigen pflückt.
10. Ein Mäusefeldherr bestürmt eine von Katzen verteidigte Festung.
11. Maus und Katze im Stockkampf.
- 12-13. Zwei zerstörte Szenen.

14. Szene mit Mäusen und Katze, letztere in offenbar untergeordneter Stellung.

Die meisten dieser Szenen finden sich in anderen Quellen wieder, die aber das Repertoire auch noch durch weitere Szenen erheblich bereichern. Ein Papyrus in Kairo²⁵ enthält zwei Szenen: Katzenzofen bedienen eine Mäusedame²⁶ und: Einem Stier warten Schakale als Wasserträger auf.²⁷ Der Londoner Papyrus²⁸ weist 8 Szenen auf: Steinbock und Löwe beim Brettspiel²⁹, Schakal als Ziegenhirt³⁰, Katze als Gänsehirtin (vgl. Turin), Löwe nähert sich einer im Bett liegenden Gazelle (?), Katzen hantieren in der Küche (vgl. Turin), Nilpferd und Hündin beim Bierbrauen und Mäusedame und Katzenzofen. In der letzten Szene sind Löwe und Katze beteiligt, aber der Zusammenhang bleibt unklar.

Dasselbe Bildrepertoire kommt auch auf dem billigeren Schreibmaterial der Ostraka vor: die Katze als Gänsehirtin³¹, die Maus als Herrin³², die Maus als Richter³³ und vor allem: musizierende Tiere.³⁴ Früher hat man in diesen Szenen ein Element des Satirischen und Parodistischen erkennen wollen mit sozialkritischer Stoßrichtung. Dieser Deutung ist E. Brunner-Traut - die zweifellos ausgewiesenste Autorität auf diesem Gebiet - mit großer Entschiedenheit entgegengetreten. Sie bestreitet jeden parodistischen Bezug zwischen den Bildthemen der kanonischen Kunst - z.B. Pharao berennt auf dem Streitwagen eine syrische Festung - und den entsprechenden Tierszenen - z.B. der Mäusekönig berennt auf dem Streitwagen eine Katzenfestung. Irgendwie - so E. Brunner-Traut - müssen die Tiere ja handelnd dargestellt werden, und dafür gibt es nun einmal nur die eine, an kanonische Regeln gebundene Kunst, deren Regelgebundenheit bewirkt, daß sich die Szenen ähnlicher sehen, als sie gemeint sind. „Sowenig wir die moderne Milchreklame eines Bären, der seinem Jungen die Flasche gibt, als Parodie auf die Madonna betrachten können, so wenig die Tierprozession mit einem Kapellenschrein als Verspottung des Götterkultes.“³⁵ Nun wird allerdings auch - soweit mir bekannt ist - die Madonna niemals dargestellt, wie sie dem Jesuskind die Flasche gibt, so daß diese Assoziation von vornherein ausgeschlossen ist. Gewiß: Begriffe wie Parodie, Satire und politische Karikatur sind anachronistisch und gehen zu weit in der gattungsmäßigen Festlegung dieser Bilder. Aber ebenso anachronistisch ist ein Begriff wie „die ältesten Witzblätter der Welt“, wie ihn E. Brunner-Traut stattdessen favorisiert³⁶ im Sinne einer vollkommen harmlosen, selbstgenügsamen „lauteren Freude

am närrischen Unsinn“. Mit Recht weist Hedwig Kenner darauf hin, „daß in der Antike ... die Heiterkeit erregende Komik nie harmlos ist ..., sondern immer doppelbödig, lustig und drohend zugleich“.³⁷ Diese Ambivalenz gehört zum Wesen der Lachkultur und des Komischen überhaupt. Daher schließen sich auch die Aspekte der Zeitlosigkeit, Allgemein-Menschlichkeit und Universalität, wie sie E. Brunner-Traut der ägyptischen Tiertravestie bescheinigt, und die gegenkanonische, im Keim sozialrevolutionäre Spannung, die H. Kenner aus den Bildern herauslesen will, in keiner Weise aus.

a. Parodie und Satire

Das satirisch-parodistische Element wird dort am stärksten greifbar, wo eindeutige Anspielungen auf heilige Bildformeln vorliegen. Dazu gehören gewisse Szenen des erotischen Teils des Turiner Papyrus, ferner eindeutig die Schakalsprozession (Abb. 2), sodann die Streitwagenszene im Katzen-Mäusekrieg (vgl. Abb. 3)³⁸, wohl auch die Brettspielszene des Londoner Papyrus (Abb. 4). Zweitens möchte man völlige Harmlosigkeit auch jenen Szenen absprechen, auf denen Tiere hoheitliche Akte von Staatsgewalt ausüben, also die Büttel-, Gefängnis- und Gerichtsszenen (Abb. 5-6). Daß hier stets die Maus als höchste Amtsautorität auftritt, heißt nicht unbedingt, daß der Staat in seinen judikativen und exekutiven Organen verspottet wird, sondern daß die Maus als Identifikationsfigur des kleinen Mannes die Oberhand gewinnt, also der Gedanke der Inversion, der Verkehrten Welt. Auch die Inversion als solche ist nicht einfach komisch, sondern verweist auf die Umkehrbarkeit der geltenden Ordnung. Die ausgefallenste Inversionsszene ist zweifellos die Szene mit Schwalbe und Nilpferd im Turiner Papyrus, gerade weil sie einmal nicht, wie sonst, einen Kampf mit umgekehrtem Kräfteverhältnis darstellt. Auch diesen Bildern will E. Brunner-Traut jede kritische Spannung absprechen. „Weder Paradies noch soziale Revolution waren im Spiel, nur die lautere Freude am närrischen Unsinn“.³⁹ Über diese Alternative hat uns der Bakhtinsche Begriff der Lachkultur glücklich hinausgebracht. Die „lautere Freude am närrischen Unsinn“ speist sich überall aus Spannungen und Hoffnungen, wie sie der Druck einer streng distinktiven und kanonisierten offiziellen Kultur notwendiger- und typischerweise erzeugt.⁴⁰

b. Das Thema der Verkehrten Welt

Das Thema der Verkehrten Welt hat in Ägypten aber noch eine völlig andere Tradition, die diesen Zeugnissen der ramessidischen Lachkultur diametral gegenübersteht. Denn hier handelt es sich um ausgeprägt hochkulturelle, kanonische Texte, die für den Ägypter der Ramessidenzeit geradezu den Inbegriff großer und klassischer Literatur bildeten, und um eine Kultur nicht des Lachens, sondern des Klagens.⁴¹ Die Kostprobe, die ich daraus zitieren möchte, stammt aus einer Handschrift der Ramessidenzeit mit den „Klagen des Ipu-Wer“. Paralleltexte kennen wir nicht, in der Schule ist dieser Text offenbar nicht auswendig gelernt worden, aber in einem Grab in Saqqara ist dieser Ipu-Wer unter anderen großen Beamten und Autoren der Vergangenheit dargestellt und daher in den Kanon der ägyptischen Klassiker aufgenommen worden.⁴² Ich zitiere den Text aber in der Bearbeitung von Bertolt Brecht, der ein Stück daraus als „Lied vom Chaos“ in seinem „Kaukasischen Kreidekreis“ verwendete:

Die Vornehmen sind voll Klagen und die Geringen voll Freude.
Die Stadt sagt: Laßt uns die Starken aus unserer Mitte vertreiben.
In den Ämtern wird eingebrochen, die Listen der Leibeigenen werden zerstört.
Die Herren hat man an die Mühlsteine gesetzt. Die den Tag nie sahen,
sind hinausgegangen.
Die Opferkästen aus Ebenholz werden zerschlagen,
das herrliche Sesnemholz zerhackt man zu Betten.
Wer kein Brot hatte, der hat jetzt Scheunen, wer sich Kornspenden holte,
läßt jetzt selber austeilen. (...)
Der Sohn des Angesehenen ist nicht mehr zu erkennen; das Kind der Herrin
wird zum Sohn ihrer Sklavin.
Die Amtsherren suchen schon Obdach im Speicher;
wer kaum auf den Mauern nächtigen durfte, räkelt sich jetzt im Bett.
Der sonst das Boot ruderte, besitzt jetzt Schiffe;
schaut ihr Besitzer nach ihnen, so sind sie nicht mehr sein.⁴³

Natürlich ging das nicht ganz ohne leichte Eingriffe ab, als Brecht die ägyptische Klage zu einem Triumphlied auf die Revolution umfunktionierte. Man könnte den Text auch in einer wörtlicheren Übersetzung zitieren.⁴⁴ Was ich mit der Brecht'schen Fassung zeigen möchte, ist das rezeptionsgeschichtliche Faktum einer so mühelosen Umfunktionierbarkeit. Offenbar liegen

nicht gerade Welten zwischen der ägyptischen Klage über den Zusammenbruch der politischen Ordnung und einer modernen revolutionären Dichtung. Es gibt ein Element des Zeitlosen und Universellen, das beides verbindet. Darauf hat der russische Althistoriker S. Luria hingewiesen in einem Artikel, der sich gegen die damals verbreitete Deutung der ägyptischen Klagen wendet als Beschreibungen einer tatsächlichen sozialen Revolution. Er stellt sie in einen ganz anderen Zusammenhang. „Sehr viele Völker des Erdballes“, schreibt er unter Verweis auf Sir James Frazer, haben „jährlich eine Periode der Lizenz, da alle gesellschaftlichen Schranken umgeworfen werden: nicht genug, daß die Sklaven mit den Freien an ein und denselben Tischen sitzen, zusammen essen und sich wie die Freien gebärden – oft wird „das Oberste zum Untersten gemacht“, die Sklaven sitzen am Tische und werden von ihren Herren bedient; noch gewöhnlicher geschieht diese Umwälzung der sozialen Verhältnisse in der Form einer gegenseitigen Vertauschung der Kleider. Die Gesetze gelten überhaupt nicht für diese Zeit, die Verbrecher werden gewöhnlich amnestiert. ... Sehr oft wird dieser Umsturz auf der Bühne wie ein sakrales Schauspiel aufgeführt.“⁴⁵ Luria hält also diese Klagen nicht für historische Schilderungen, sondern für mythische Aufführungen. Sie beschwören seiner Meinung nach die „Zeit des Seth“ (ὁ τῶν Τυφωνίων χρόνος, wie es im spätägyptischen Töpferorakel heißt) im Zusammenhang einer jährlichen Aufführung des Mythos vom Kampf zwischen Horus und Seth. Aber auch wenn sie wirklich auf historische Erfahrungen Bezug nehmen sollten, so bedienen sich diese Texte doch eines Schemas, einer „Schablone“, deren ritueller Sitz im Leben ein solches jährliches Chaos-Fest nach Art des sumerischen *akitu* oder der römischen Saturnalien sein soll. Für die Zeitlosigkeit und universelle Verbreitung dieser Schablone bringt Luria die erstaunlichsten Zeugnisse bei. Damit ist ein Rahmen abgesteckt, in den die ägyptischen Texte vielleicht nicht ursprünglich gehören, in dem sie aber auf eine erstaunliche Weise lesbar und anschließbar werden.

Heute ist man sich allerdings weithin einig, daß es Feste des Saturnalien-typus in Ägypten nicht gegeben hat und daß von irgendeinem rituellen *Sitz im Leben* dieser Literatur nicht gut die Rede sein kann. Zwar hat sich für das Formschema der Inversion tatsächlich ein ritueller Ort nachweisen lassen, aber dieser hat mit Karneval und Lachkultur anscheinend sehr wenig zu tun. Es handelt sich um die Form der Totenklage, die in Ägypten gern „Einst“ und „Jetzt“ gegenüberstellt.⁴⁶ In diesen Texten wird die Verfassung des Landes in das Licht einer Lebenssituation gestellt, die der Tod ihrer

gewohnten Ordnung beraubt und auf den Kopf gestellt hat. Die Funktion dieser Texte ist zweifellos politisch; meiner Ansicht nach schildern sie einen „Naturzustand“, in den das Land zurückfällt, wenn es des Königtums beraubt würde, und schärfen so in staatstragender Absicht das Bewußtsein für den unauflöselichen Zusammenhang zwischen staatlicher Ordnung und sozialer Wohlfahrt („Gerechtigkeit“). Die Klagen gehören daher ganz zentral zum offiziellen Diskurs.⁴⁷

Wir lernen daraus, daß die Form der Inversion ambivalent ist. Sie kann die bestehende Ordnung sowohl relativieren als auch verabsolutieren. Sie führt einmal vor Augen, daß alles auch anders möglich ist, und macht andererseits klar, daß es anders nicht geht, sondern daß die Umkehrung der Ordnung dem Zusammenbruch des Lebens gleichkommt. Außerdem kann das Motiv der Chaos-Beschreibung, wie wir aus diesem Fall lernen, ebenso mit der Trauer wie mit dem Lachen verknüpft sein. Die Verkehrte Welt gehört zu den Trauerritten wie zu den karnevalesken Riten der Lachkultur.

c. Der illustrative Bezug und die Voraussetzung eines „Textes“

Ich möchte nun zu den ramessidischen Bilddokumenten zurückkommen, deren Zugehörigkeit zu einer Art von Lachkultur ja unbestreitbar ist. E. Brunner-Traut möchte in allen diesen Bildern Illustrationen mündlich kursierender Erzählungen, Fabeln und Schwänke erblicken. Das ist in vielen, vielleicht sogar den meisten Fällen sicher die nächstliegende Erklärung. Wir bekommen in diesen Bildern Einblick in die Themen einer mündlichen Überlieferung, von der wir sonst kaum etwas wissen. Trotzdem scheint mir die Deutung aller dieser Bilder als „Illustrationen“ zu weit zu gehen. Ich möchte vorschlagen, zwischen „ikonischen“ und „literarischen“ Themen zu unterscheiden. Ikonische Themen symbolisieren im Medium des Bildes einen thematischen Komplex, von dem es auch sprachliche (narrative) Artikulationen geben mag; das ikonische Thema bezieht sich aber nicht auf eine bestimmte dieser Artikulationen. Hierhin gehört m.E. das Thema der musizierenden Tiere. Es geht in meinen Augen nicht an, hier schlankweg von den „Bremer Stadtmusikanten“ zu sprechen, so als handelte es sich um Bilder zu einem entsprechenden ägyptischen Märchen.⁴⁸ Der Bildgedanke der musizierenden Tiere scheint sich weniger in der Art einer Illustration auf einen bestimmten Text als vielmehr in der Art des Symbols auf eine Idee zu beziehen. Diese Idee ist, zusammen mit dem Bildgedanken, auch außerhalb der ramessidischen Bildostraka und -papyri bezeugt. Musizierende Tiere treten nicht nur

in allen Perioden der ägyptischen Kunst von der Vorgeschichte bis zur römischen Kaiserzeit, sondern auch außerhalb Ägyptens, vor allem in der mesopotamischen Kunst, auf. Mit diesem Thema muß es daher eine besondere Bewandnis haben.

d. Der Schakalsaffe als Scheherazade

Umso eindeutiger ist demgegenüber der literarische Bezug bei einigen Bildostraka, deren zugehörigen Text wir aus späteren Quellen kennen. Das ist der Fall bei einem Berliner Ostrakon (Abb. 7).⁴⁹ Drei Figuren sind dargestellt: Ein Affe sitzt einer Löwin gegenüber, darüber bebrütet ein Geier im Nest seine Eier. Für dieses Bild gibt es nur eine Deutung: Der Affe ist der Gott Thoth, die Löwin die Göttin Tefnut, die sich im Zorn aus Ägypten nach Nubien zurückgezogen hat und die der Affe auf Befehl ihres Vaters, des Sonnengottes, nach Ägypten zurückholen soll. Er tut dies, indem er die Zürnende mit Geschichten besänftigt. Es handelt sich um die Rahmenerzählung einer Sammlung von Fabeln, die ähnlich wie Tausendundeine Nacht das Erzählen als Strategie der Besänftigung und Hinhaltung motiviert. Tefnut verkörpert überdies ganz ähnlich wie der König der arabischen Rahmen- erzählung den Despoten, von dessen Stimmung Leben und Tod abhängen und von dem es in einem ägyptischen Text heißt:

Die Nasen erstarren, wenn er in Zorn gerät;
besänftigt er sich, dann atmet man wieder.⁵⁰

In demselben Text heißt es von Pharao:

Bastet ist er, die die beiden Länder behütet.
Wer ihn verehrt, wird von seinem Arm beschützt werden.
Sachmet ist er gegen den, der sein Gebot verletzt;
wen er mit Ungnade straft, wird im Elend sein.⁵¹

Ebenso changiert auch Tefnut in dieser Rahmengeschichte zwischen ihrer „gnädigen“ Form als Bastet-Katze und ihrer zornigen Form als Sachmet-Löwin. Diese despotische Ambivalenz wird gebändigt durch den Geist der Erzählung, der je nach Bedarf erheiternde, unterhaltende und belehrende Register zu ziehen versteht. So werden in dem ägyptischen Erzählwerk wie in 1001 Nacht die einzelnen Fabeln, Novellen, Gedichte und Märchen in einen Rahmen eingespannt, der die verwandelnde, besänftigende, zivilisie-

rende Macht der Sprache herausstellt. Der Zorn, den es mithilfe der Sprache zu besänftigen gilt und den die Göttin Tefnut verkörpert, ist jedenfalls nicht irgendein Affekt, sondern ein genuin politischer Zorn, der zum Bild des Königs gehört und der offenbar notwendig ist, um eine Welt in Gang zu halten, die ständig aus dem Ruder zu laufen droht.⁵²

Erhalten ist uns diese Sammlung in demotischer Schrift und Sprache auf drei Papyri aus dem 2. Jh. n.Chr.⁵³ sowie teilweise auch in griechischer Übersetzung.⁵⁴

e. Tefnut und die Verkehrte Welt

Die Heldin dieser Rahmenerzählung und den Mythos ihrer Versöhnung und Rückkehr nach Ägypten kennen wir auch aus Tempelinschriften der griechisch-römischen Zeit. Dort gehören sie in den Zusammenhang eines der bedeutendsten spätägyptischen Feste: des „Heimführungsfestes“ (äg. *jntws* „sie wird geholt“). Könnte es sich dabei um ein „karnevalistisches“ Fest handeln, d.h. um eine Inszenierung der „Verkehrten Welt“? Ich hatte ursprünglich gehofft (und diese Hoffnung war für mich das entscheidende Motiv, mich auf diesen Beitrag einzulassen), diese Frage in einem positiven Sinne entscheiden zu können. Leider hat diese Hoffnung getrogen, und ich muß die Frage weiterhin offen lassen. Wir wissen einfach noch zu wenig über dieses Fest, zu wenig relevantes Material ist bis jetzt publiziert. Sicher ist, daß es ein Freuden- und Frühlingsfest war. Mit der versöhnten Göttin kehrten Segen und Fruchtbarkeit zurück. Das Motiv der musizierenden Tiere gehört in diesen Zusammenhang; es erscheint auf Säulenreliefs eines Tempelchens in Philae, das als Lande- und Empfangskiosk der Göttin in Philae dient.⁵⁵ So darf man wohl auch die bislang rätselhaften Reliefs aus Medamud aus etwas älterer Zeit (7. Jh. v.Chr.) in diesen Zusammenhang stellen (Abb. 8). Dort treten die musizierenden Tiere zum Gastmahl einer Maus in Aktion; damit knüpft sich ein Band zu den vielen Mäusegeschichten der ramesidischen Bildquellen. Wein, Musik und Tanz gehören zum Fest, das die Göttin nicht nur feiern, sondern auch besänftigen soll und das dabei durchaus orgiastische Züge annehmen kann, wie sie in der ägyptischen Festkultur die Ausnahme darstellen.⁵⁶

Aber nicht nur das Fest, auch der zugehörige Mythos bleibt uns noch weitgehend dunkel. Die Deutung auf den Solstitien-Äquinoktien-Zyklus scheint sich durchzusetzen.⁵⁷ Die Heimkehr der Tefnut wäre somit die mythische Ausdeutung der Verschiebung der Sonnenbahn nach Norden. Andere

sehen im Rhythmus von Entfernung und Heimkehr eine mythische Ausdeutung der Mondphasen.⁵⁸ Aber was will das schon besagen, wenn noch weitgehend unklar ist, was es mit dem Zorn der Göttin eigentlich auf sich hat, warum er entstand und wem er gilt.

Nach allem, was man den späten Tempelinschriften entnehmen kann (der demotische Papyrus ist leider in dem für diese Frage entscheidenden Anfangsteil zerstört), gilt der Zorn der Göttin ihrem Vater, dem Sonnengott.⁵⁹ Schon dies ist ein Element der Inversion, der Verkehrten Welt. Denn das gegebene Objekt ihres Zornes sind die Feinde des Götterkönigs, nicht aber dieser selbst. Tefnut verkörpert den „gerechten Zorn“, den der Schöpfer braucht, um seine Welt zu beherrschen und in Gang zu halten. Dieser Zorn ist nicht nur ein politischer Affekt, sondern geradezu eine kosmogonische Energie, vorausgesetzt, er richtet sich nach außen, gegen die Kräfte des Chaos, der Unordnung, des Zerfalls. In diesem Mythos wird die natürliche Ordnung auf den Kopf gestellt. Die Göttin ist selbst nach außen gezogen und richtet von dort ihren Zorn nach innen. Das Heimkehrfest der fernen Göttin feiert also nicht die Inversion, sondern die Rückkehr zur Normalität.

3. Unterhaltung, Lachen und „Vergessen“

Die Frage nach dem karnevalistischen Charakter des Heimkehrfestes und seiner möglichen Funktion als Sitz im Leben der Tiertravestien hat uns weit von unserem Ausgangspunkt weggeführt, dem Phänomen der ramessidischen Belletristik. Zusammenfassend und abschließend möchte ich den Blick noch einmal auf die Ramessidenzeit zurücklenken. In dieser Zeit bildet sich jenseits der offiziellen Schriftkultur ein Freiraum des Ästhetischen heraus, der von den formativen und normativen Ansprüchen der Bildungsliteratur entlastet ist. Hierher gehören (a) die Werke einer narrativen Unterhaltungsliteratur mit mythologischen Erzählungen, historischen Novellen und Märchen, (b) Liebeslieder (mit dem im selben Kontext überlieferten Harfnerlied unter einem Oberbegriff wie „Gelagepoesie“ zusammenzufassen⁶⁰) und (c) die im engeren Sinne karnevalesken Gattungen der erotischen Bildgeschichte und der Illustrationen zu Tiergeschichten. Vielleicht darf man diesen ganzen ästhetischen Freiraum unter dem Begriff der Herzens-Ergötzung

(*šḥmḥ jḥ*: das Herz [die Sorge] vergessen lassen) zusammenfassen, der im Zusammenhang der Liebeslyrik und Gelagepoesie verwendet wird.⁶¹ Die Funktion der Unterhaltung bzw. Erheiterung wird dabei in der Rahmenerzählung der Tefnut-Legende explizit gemacht. Es gilt, die Göttin von ihrer zerstörerischen Wut abzulenken und sie ihren Zorn vergessen zu machen. Mit dem Begriff des Vergessens bestimmt auch Bakhtin die Funktion des karnevalischen „Lachworts“. In seiner Theorie dient das monologische Wort der Statuarität eines „toten Gedächtnisses“, das dialogische Wort der Kontinuität des „lebendigen Gedächtnisses“ und das karnevalische Lachwort dem Vergessen.⁶² Das vergessen-stiftende „Lachwort“, das normalerweise abgedrängt ist in die Subkultur schriftloser Folklore, wird in der Ramessidenzeit für die Dauer zweier Jahrhunderte in den Raum der Schrift aufgenommen und konstituiert dort einen Freiraum ästhetischer Kommunikation, der von den normativen und formativen Funktionen der Bildungsliteratur entlastet ist. Die Ausbildung dieses Freiraums geht einher mit der Kanonisierung der Schulklassiker. Jetzt entsteht die Vorstellung einer alten, maßgeblichen und schlechthin uneinholbaren, geschweige denn überbietbaren Literatur, die man nicht fortsetzen, sondern nur auswendig lernen und kopieren kann. Mit diesem Bruch zwischen dem Alten und dem Neuen einher geht das Aufkommen von Unterhaltungsliteratur, die offenbar als das Neue gilt.

Im Hellenismus wird sich dieser Prozeß in Ägypten wiederholen. In Alexandria geht die Kanonisierung der griechischen Klassiker einher mit dem Neoterismus einer „leichten Muse“ (Kallimachos).⁶³ Die Unfortsetzbarkeit der Alten weckt hier wie in der Ramessidenzeit den Wunsch nach einer „neuen“ Literatur, die leicht und unterhaltend sein soll, weil die Bildungsfunktion ja von der alten, in den Rang des Klassischen erhobenen Literatur wahrgenommen wird. Im Rahmen dieser neuen Dichtungsfunktion werden die Formen und Themen der Lachkultur interessant und steigen für eine Weile aus der Subkultur in die Hochkultur auf.

Anmerkungen

- 1 A. Erman, *Die Literatur der Ägypter*, Leipzig 1923, 304; S. Schott, *Altägyptische Liebeslieder*, Zürich 1952, 7; A.H. Gardiner, *Late Egyptian Miscellanies*, *Bibl. Aeg.* VII, Brüssel 1937, 19; R.A. Caminos, *Late Egyptian Miscellanies*, Oxford 1954, 63 f.
- 2 A.H. Gardiner, *The Library of A. Chester Beatty, Description of a Hieratic Text with a Mythological Story, Love-Songs, and Other Miscellaneous Texts*, London 1931. Vgl. P.W. Pestman, *Who were the owners, in the 'community of workmen', of the Chester Beatty Papyri?*, in: R.J. Demarée, J.J. Janssen (Hrsg.), *Gleanings from Deir el Medina*, Leiden 1982, 155-172.
- 3 W. Max Müller, *Die Liebespoesie der Alten Ägypter*, Leipzig 1899; M.V. Fox, *The Song of Songs and the Ancient Egyptian Love Songs*, Madison 1985, 7 ff.
- 4 Vgl. A. Schlott, *Schrift und Schreiber im Alten Ägypten*, München 1989.
- 5 Vgl. Verf., *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München 1992, 48-85.
- 6 Vgl. Verf., *Schrift, Tod und Identität*, in: *Stein und Zeit. Mensch und Gesellschaft im Alten Ägypten*, München 1991, 169-199; R.B. Parkinson, *Voices from Ancient Egypt. An Anthology of Middle Kingdom Writings*, London 1991.
- 7 Verf., *Der literarische Text im alten Ägypten. Versuch einer Begriffsbestimmung*, in: *OLZ* 69, 1974, 117-126. Vgl. A. Loprieno, *Topos und Mimesis. Zum Ausländer in der ägyptischen Literatur*. *ÄA* 48, Wiesbaden 1988; *The Sign of Literature in the Shipwrecked Sailor*, in: *Religion und Philosophie im Alten Ägypten*, Leuven 1991, 209-218; *Defining Egyptian Literature: Ancient Texts and Modern Literary Theory*, erscheint in: *JAOS* 112, 1992.
- 8 Für Ägypten s. H. Brunner, *Altägyptische Erziehung*, Wiesbaden 1957; ders., *Die „Weisen“, ihre „Lehren“ und „Prophezeiungen“ in altägyptischer Sicht*, in: *ZÄS* 93, 1966, 29-35. Zu den ähnlichen Verhältnissen im Alten Israel s. R.N. Whybray, *The Intellectual Tradition in the Old Testament*, *BZAW* 135, Berlin 1974; F.W. Golka, *Die israelitische Weisheitsschule*, in: *VT* 33, 1983, 257-270; B. Lang, *Klugheit als Ethos und Weisheit als Beruf: Zur Lebenslehre im Alten Testament*, in: A. Assmann (Hrsg.), *Weisheit*, München 1991, 177-192; G. Theißen, *Weisheit als Mittel sozialer Abgrenzung und Öffnung. Beobachtungen zur sozialen Funktion frühjüdischer und urchristlicher Weisheit*, in: *ibid.*, 193-204. Zu Mesopotamien s. A. Sjöberg, *The Old Babylonian Eduba*, in: *Assyriological Studies* 20, 1975, 159-179.
- 9 H. Brunner, *Die Weisheitsbücher der Ägypter*, Zürich 1991.
- 10 Th. Luckmann, *Die unsichtbare Religion*, Frankfurt 1991 (engl. 1967).
- 11 A. Poltermann (brieflich 13.5.92) verweist auf C. Geertz, *Dichte Beschreibung*, Frankfurt 1983, 258, der unter „kulturellen Texten“ nicht nur schriftliche Texte, sondern auch strukturierte und wiederholbare Aufführungen versteht wie z.B. den Hahnenkampf auf Bali. Der kulturelle Text ist ein semiotisches Ensemble, dessen wiederholte Aktualisierung als Lektüre, Rezitation, Aufführung usw. normative und formative Einflüsse auf die Identität der Teilnehmer ausübt.

- 12 S. hierzu Verf., Gibt es eine Klassik in der ägyptischen Literaturgeschichte? Ein Beitrag zur Geistesgeschichte der Ramessidenzeit, in: XXII. Deutscher Orientalistentag, Suppl. ZDMG VI, Wiesbaden 1985, 35-52; ders., Stein und Zeit. Mensch und Gesellschaft im Alten Ägypten, München 1991, 303-313.
- 13 M. Bakhtin, Rabelais und seine Welt, hg. v. R. Lachmann, Frankfurt 1987; ders., Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur, Ullstein Materialien 35218, Frankfurt/Berlin/Wien 1985; ders., Probleme der Poetik Dostoevskijs, Ullstein Materialien 35228, Frankfurt/Berlin/Wien 1985; ders., Die Ästhetik des Wortes, hg. v. R. Grübel, Frankfurt 1979.
- 14 Vgl. hierzu Verf., Stein und Zeit. Mensch und Gesellschaft im alten Ägypten, München 1991, bes. Teil I.
- 15 Wh.M. Davis, Canonical Representation in Egyptian Art, in: Res 4, 1982: Anthropology and Aesthetics, 20-46; The Canonical Theory of Composition in Egyptian Art, in: Göttinger Miscellen 56, 1982, 9-26; The Canonical Tradition in Egyptian Art, Cambridge 1989.
- 16 Verf., Viel Stil am Nil? Ägypten und das Problem des Kulturstils, in: H.U. Gumbrecht, K.L. Pfeiffer (Hrsg.), Stil. Geschichten und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselements, Frankfurt 1986, 522-524.
- 17 J. Baines, Society, Morality, and Religious Practice, in: B.E. Shafer (Hrsg.), Religion in Ancient Egypt, London 1991, 123-200, bes. 137 ff.; Fecundity Figures: Egyptian Personification and the Iconology of a Genre, Warminster 1985, 277-305.
- 18 R. Lachmann, Kanon und Gegenkanon in der russischen Kultur, in: A. u. J. Assmann (Hrsg.), Kanon und Zensur, München 1987, 124-137; J. Lotman, B. Uspenskij, Die Rolle dualistischer Modelle in der Dynamik der russischen Kultur (bis zum Ende des 18. Jahrhunderts), in: Poetica 9, 1977, 1-40.
- 19 Pap. Turin Cat. 2031 ed. J.A. Omlin, Der Papyrus 55001 und seine satirisch-erotischen Zeichnungen und Inschriften, Turin 1973. Auf Bildostraka finden sich gelegentlich einzelne Szenen ähnlicher Thematik. Die engsten Parallelen finden sich in der ägyptischen Kleinkunst des Hellenismus.
- 20 Der Mann wird gewöhnlich als ein Priester (niederen Ranges) gedeutet, wofür aber in meinen Augen nichts spricht.
- 21 K.R. Weeks, The Anatomical Knowledge of the Ancient Egyptians and the Representation of the Human Figure in Egyptian Art, Diss. Yale 1970.
- 22 Vgl. Verf., Ikonographie der Schönheit im alten Ägypten, in: Th. Stemmler (Hrsg.), Schöne Frauen - schöne Männer. Literarische Schönheitsbeschreibungen, Mannheim 1988, 13-32; Chr. Müller, Körperpflege, in: Lexikon der Ägyptologie, Wiesbaden Bd. III (1980), 668-670; H. Sourouzian, Schönheitsideal, ibd. Bd. V (1984), 674-676; E. Zoffili, Kleidung und Schmuck im alten Ägypten, Frankfurt/Berlin 1992.
- 23 P. Seibert, Die Charakteristik. Untersuchungen zu einer altägyptischen Sprechsitte und ihren Ausprägungen in Folklore und Literatur, Äg. Abh. 17, Wiesbaden 1967.
- 24 Vgl. Th. Veblen, The Theory of the Leisure Class, dt. Die Theorie der feinen Leute. Eine ökonomische Untersuchung der Institutionen, München 1981.

- 25 E. Brugsch-Bey, Ein neuer satyrischer Papyrus, in: ZÄS 35, 1897, Taf. 1, 140 f.; weitere Lit. bei E. Brunner-Traut, Altägyptische Tiergeschichte und Fabel. Gestalt und Strahlkraft, Darmstadt 1984, 2 Anm. 5.
- 26 E. Brunner-Traut, a.a.O., Abb. 2.
- 27 E. Brunner-Traut, a.a.O., Abb. 18.
- 28 J.H. Breasted, Geschichte Ägyptens (Phaidon-Ausgabe), Zürich 1936, Abb. 273; E. Brunner-Traut, a.a.O., 2 Anm. 3.
- 29 E. Brunner-Traut, a.a.O., Abb. 6.
- 30 E. Brunner-Traut, a.a.O., Abb. 30.
- 31 E. Brunner-Traut, a.a.O., Abb. 7.
- 32 E. Brunner-Traut, a.a.O., Abb. 32-33.
- 33 E. Brunner-Traut, a.a.O., Abb. 9, 11; S. 14 Nr. 12.
- 34 E. Brunner-Traut, a.a.O., 9-11, Abb. 4-5.
- 35 E. Brunner-Traut, a.a.O., 24.
- 36 A.a.O., 4.
- 37 H. Kenner, Das Phänomen der verkehrten Welt in der griechisch-römischen Antike, Klagenfurt 1970, 57.
- 38 E. Brunner-Traut, a.a.O., Abb. 1.
- 39 E. Brunner-Traut, Altägyptische Tiergeschichte, 28.
- 40 Von einer ähnlichen Tendenz zur Verkindlichung der ägyptischen Kultur zeugt auch dies., Frühformen des Erkennens. Am Beispiel Altägyptens, Darmstadt 1990.
- 41 Vgl. Verf., Stein und Zeit, Kap. X (Königsdogma und Heilserwartung. Politische und kultische Chaosbeschreibungen), 259-287.
- 42 W.K. Simpson (Hrsg.), The Literature of Ancient Egypt, New Haven 1972, fig. 6; Verf., Stein und Zeit, 307.
- 43 Bertolt Brecht, Der kaukasische Kreidekreis, es 31, Frankfurt 1964, 119 f. Vgl. S. Wenig, Bertolt Brecht und das alte Ägypten, in: ZÄS 96, 1969, 63-66.
- 44 Z.B. M. Lichtheim, Ancient Egyptian Literature I, Berkeley 1973, 149-163.
- 45 S. Luria, Die Ersten werden die Letzten sein (Zur „Sozialen Revolution“ im Altertum), in: Klio XXII (N.F. IV), 1929, 405-431, 406.
- 46 Seibert, Die Charakteristik, 20-24; W. Schenkel, Sonst - Jetzt. Variationen eines literarischen Formelements, in: Die Welt des Orients 15, 1984 (Fs. H. Brunner), 51-61.
- 47 Vgl. Verf., Ma'at. Gerechtigkeit und Unsterblichkeit im Alten Ägypten, München 1990, 213-222.
- 48 E. Brunner-Traut, Altägyptische Märchen, Düsseldorf 1989, 82.
- 49 oBerlin 21443 s. E. Brunner-Traut, in: C. Vandersleyen (Hrsg.), Ägyptische Kunst, Propyläen Kunstgeschichte 15, 1975, Abb. 334, S. 345; dies., Die altägyptischen Scherbenbilder (Bildostraka) der deutschen Museen und Sammlungen, Wiesbaden 1956, Nr. 92.
- 50 G. Posener, L'enseignement loyaliste. Sagesse égyptienne du Moyen Empire, Genf 1976, 3 p. 22 f., 72 f.

- 51 Posener, a.a.O., 90-91 § 5, 26-29. Auch von Tefnut heißt es, „sie ist zornig als Sachmet und friedlich als Bastet“: H. Junker, Der Auszug der Hathor-Tefnut aus Nubien, SPAW, phil.-hist. Klasse 1911, 32.
- 52 Verf., Ma'at, Kap. VI.
- 53 Pap. Leiden I 384: W. Spiegelberg, Der ägyptische Mythos vom Sonnenauge nach dem Leidener Demotischen Papyrus I 384, 1917; F. de Cenival, Le mythe de l'oeil du soleil. Translittération et traduction avec commentaire philologique, Demotische Studien 9, Sommerhausen 1988; E. Brunner-Traut, Altägyptische Märchen, 155 ff. Nr. 17, 314f. Demotische Paralleltexte: pTebt. Tait 8 und pLille o.N.; M. J. Smith, Sonnenaug, in: LÄ V (1984), 1082-1087.
- 54 Stephanie West, The Greek Version of the Legend of Tefnut, in: JEA 55, 1969, 161-183.
- 55 Vgl. hierzu H. Junker, Der Auszug, 45-47. Der dazugehörige Hymnus nimmt auf diese Szenen mit folgenden Versen Bezug:
 Die Affen sind vor dir und tanzen für Deine Majestät,
 die Bese schlagen deinem Ka das Tamburin.
 Als Lied der lautenschlagenden Affen ist ihrer Darstellung beigeschrieben:
 Komm, steig herab nach Ägypten,
 du Gazelle der Wüste,
 du Große Gewaltige in *Bwgm*.
- 56 H. Junker, Das Götterdekret über das Abaton, Denkschr. d. Kaiserl. Ak. d. W. Wien 56, 1913, 82ff. (Papyrus Dodgson mit Beschuldigungen gegen einen Priester, der sich beim Fest der Hathor-Tefnut betrunken und auf diese Weise gegen die Abaton-Bestimmungen verstoßen hat); vgl. auch U. Verhoeven, Ph. Derchain, Le voyage de la déesse libyque. Ein Text aus dem „Mutritual“ des Pap. Berlin 3053, Rites égyptiens V, Brüssel 1985.
- 57 Spiegelberg; W. Barta, Zur Bedeutung des *snwt*-Festes, in: ZÄS 95, 1969, 73-80, 76 ff.; E. Brunner-Traut, in: LÄ IV (1982), 279 s.v. Mythos; H. Sternberg, Mythische Motive und Mythenbildung in den ägyptischen Tempeln und Papyri der griechisch-römischen Zeit, Wiesbaden 1985.
- 58 H. Junker, Die Onurislegende, Denkschr. d. Kaiserl. Ak. d. W. Wien 59, 1917. U. Verhoeven, in: LÄ VI (1986), 296-304 will in Tefnut geradezu eine Mondgöttin erblicken und deutet den Namen Tfnt als „Die sich Verformende“.
- 59 Der Zorn der Göttin muß mit dem Mythos von der Vernichtung des Menschengeschlechts zusammenhängen. Vgl. Verhoeven/Derchain 43 n.bb.
- 60 M.V. Fox, The Entertainment Song Genre in Egyptian Literature, in: Scripta Hierosolymitana XXVIII, Egyptological Studies, Jerusalem 1982, 268-316; Verf., Stein und Zeit, Kap. VIII, 200-237.
- 61 Vgl. M.V. Fox, The Entertainment Song Genre; ders., The Song of Songs, 244-247.
- 62 R. Grübel, Zur Ästhetik des Wortes bei Michail M. Bachtin, in: M.M. Bachtin, Die Ästhetik des Wortes, Frankfurt 1979, 60f.

63 Vgl. hierzu E.A. Schmidt, Historische Typologie der Orientierungsfunktionen von Kanon in der griechischen und römischen Literatur, in: A. u. J. Assmann (Hrsg.), Kanon und Zensur, 246-258.

Abbildungen

- Abb. 1 Pap. Turin 55001, nach J.A. Omlin, Der Papyrus 55001, xvii.
Abb. 2 Schakalsprozession, nach E. Brunner-Traut, Altägyptische Tiergeschichte, Abb. 14.
Abb. 3 Maus lenkt einen Streitwagen, Ostrakon aus Der el-Medine, nach E. Brunner-Traut, a.a.O., Abb. 28.
Abb. 4 Löwe und Gazelle beim Brettspiel, Londoner Papyrus, nach E. Brunner-Traut, a.a.O., Abb. 6.
Abb. 5 Gerichtsszene, Ostrakon Kairo, nach E. Brunner-Traut, a.a.O., Abb. 11.
Abb. 6 Gerichtsszene, Ostrakon in Chicago, nach E. Brunner-Traut, a.a.O., Abb. 9.
Abb. 7 Thoth erzählt der Tefnut eine Fabel: oBerlin 21443 nach E. Brunner-Traut, a.a.O., Abb. 10.
Abb. 8 Relief aus dem Tempel von Medamud, 25. Dyn.; nach E. Brunner-Traut, a.a.O., Abb. 31.

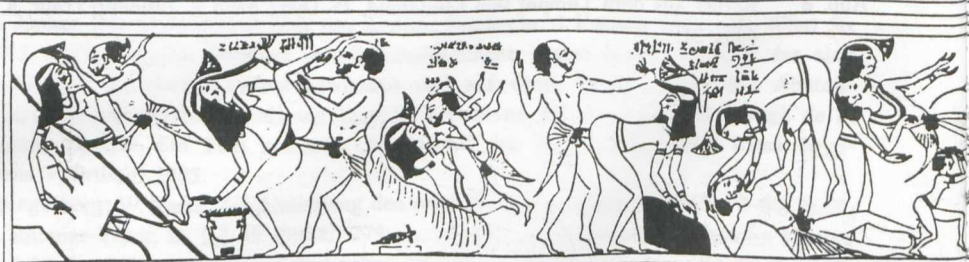
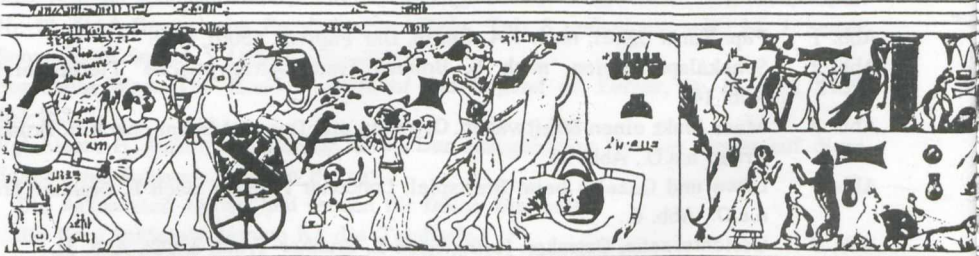
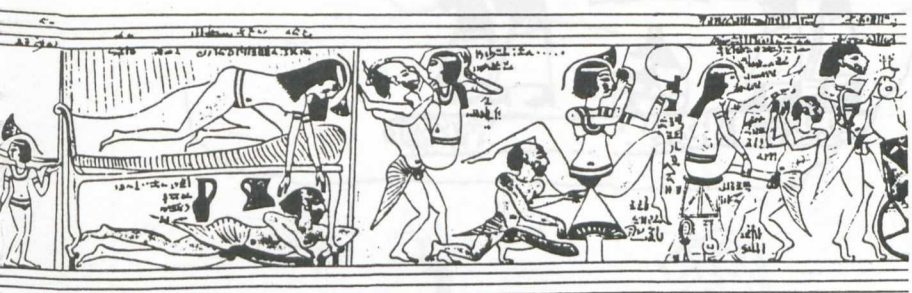
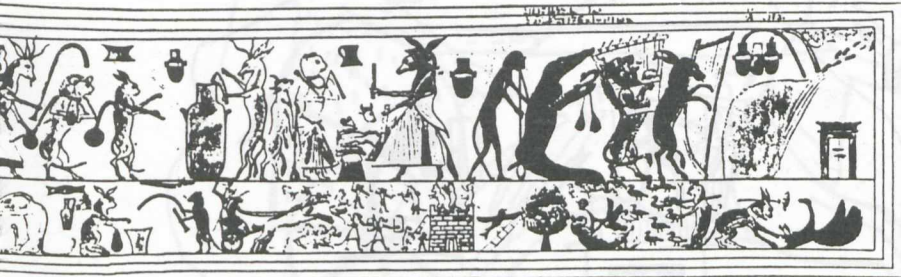


Abb. 1



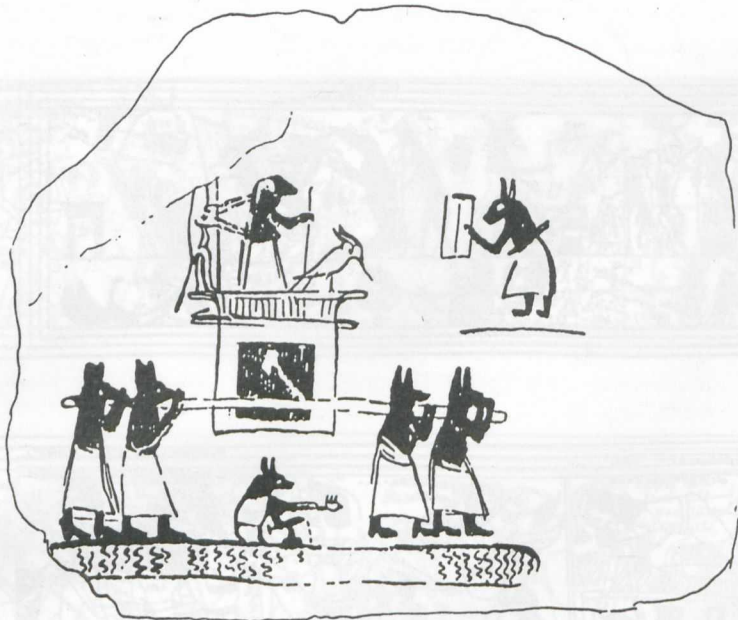


Abb. 2

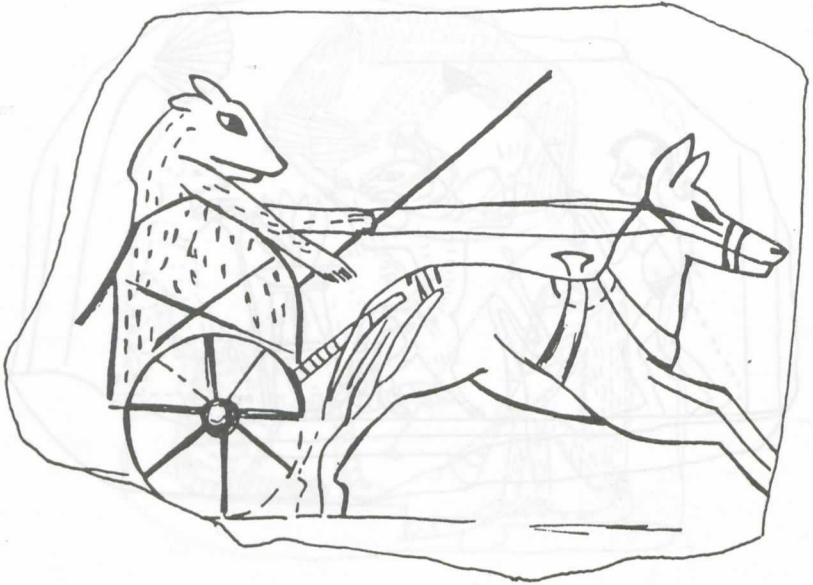


Abb. 3 und 4



Abb. 5 und 6

Josef Franz Thiel

Maskenfeste in Zentralamerika
besonderer Beachtung verdienen die Maskenfesten in

Ir-Einführung Die bekanntesten Masken sind die
Zahnecke (Bucardo) die als Tiger maskiert ist
wird eine große Rolle gespielt. In der Maske
nicht nur die Gestalt des Tigers sondern auch
etwas ein heiliges Tier. Die Maske ist ein
der Masken, die in Zentralamerika vorkommt,
das ist fast immer ein Tiger.

Die hier gezeigten Masken sind aus dem Gebiet
Zaire (Kongo) und sind in der Maske
lich der Maske, die in Zentralamerika vorkommt,
ähnlich von der Maske, die in Zentralamerika vorkommt.
Missionarische Missionen haben die Maske
den Papende in Zentralamerika und
im Süden sowie in Zentralamerika und
ich gelegentlich zum Vergleich.

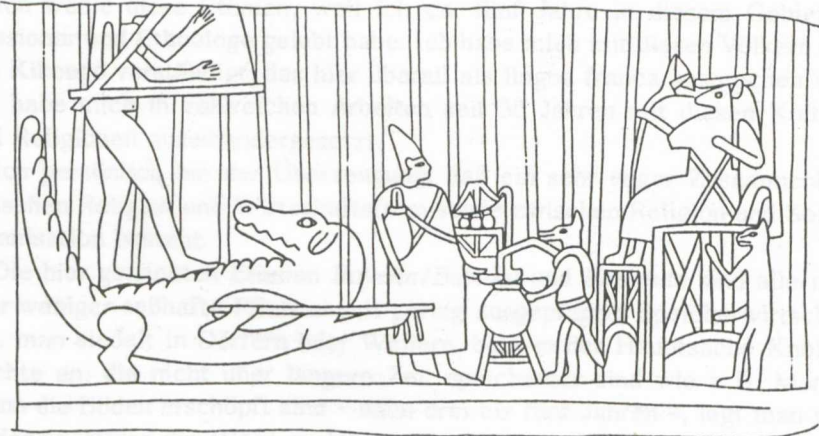
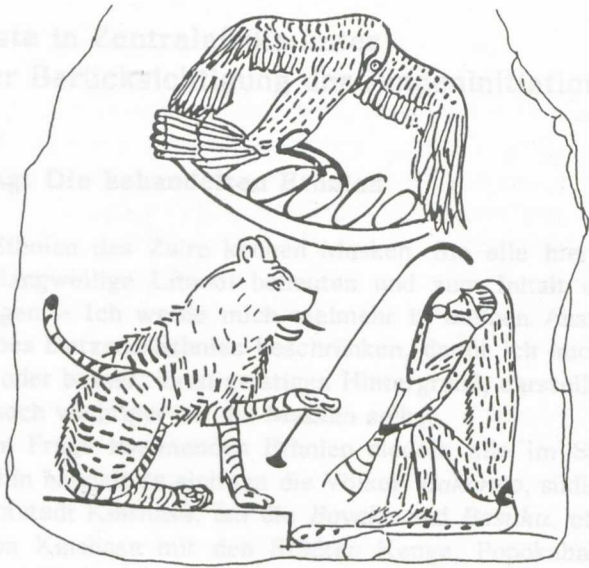


Abb. 7 und 8