

Jan Assmann

## DU SIEHST MIT DEM KOPF EINES GOTTES GESICHT UND MASKE IM ÄGYPTISCHEN KULT

### *I. Mumienmasken und Götterköpfe*

#### *Einleitung: Bes, der Gott der Maske - eine Randfigur*

Die anderen Beiträge dieses Bandes führen uns durch reiche Maskenlandschaften – Altgriechenland, Japan, Mexiko, das europäische Mittelalter, die höfische Gesellschaft des 17. Jahrhunderts – und man darf mit Recht erwarten, in Ägypten auf eine entsprechend reiche Maskenlandschaft zu treffen. Moshe Barasch führt die Tiermaske vor, und ist nicht Ägypten das klassische Land der tierköpfigen Götter? Also eine Welt voller Masken?

In der Tat, so haben schon die alten Griechen die tierköpfigen Götter verstanden. Herodot (II, 42) erzählt die Geschichte, wie Herakles unbedingt seinen Vater Zeus habe schauen wollen, und dieser, um seinen Anblick nicht vollkommen preiszugeben, die Haut eines Widders als Maske übergestülpt habe. Bei Ovid und Diodor findet sich die Überlieferung, daß die Götter sich aus Furcht vor Typhon (Ovid) bzw. vor den Menschen (Diodor) in Tiergestalten versteckt hätten.<sup>1</sup> Herodot, Diodor und vor allem Ovid sind Autoren, die durchs ganze Mittelalter hindurch tradiert und gelesen wurden und dieses Bild der ägyptischen Götterwelt im Abendland lebendig erhalten haben. Es paßte ja auch nur zu gut zur christlichen Theorie der heidnischen Götter. Natürlich mußten sie sich verstecken; sie hatten ja viel zu verbergen, die Tatsache nämlich, daß sie Lug und Trug waren, bestenfalls Dämonen oder verstorbene Menschen.

Vom alten Ägypten aus gesehen stellen sich die Dinge ganz anders dar. Die Tierköpfe der Götter sind keine Maske, sie haben denselben Status von Wirklichkeit oder Eigentlichkeit wie der Körper. Die Götter können ihren Tierkopf nicht absetzen; jedenfalls käme kein anderer Kopf darunter zum Vorschein. Zwar trifft man auch heute wieder auf die These, die Darstellungen ägyptischer Gottheiten bezögen sich auf Priester und Priesterinnen, die Tiermasken tragen.<sup>2</sup> Da verweist man dann darauf, daß die Maske doch ein universales Phänomen sei. Es wäre doch sehr merkwürdig, wenn es sie in Ägypten nicht gäbe. Und man verweist auf die einzige Kultmaske, die sich in Ägypten gefunden hat.

Die Anubis-Maske in Hildesheim stammt aus römischer Zeit. Sie ist als ganzer Kopf gearbeitet, genau wie die Mumienmasken, die wir später behandeln werden. Sie hat Löcher zum Atmen und zum Sehen. Auf einem Relief im Tempel von Dendera ist im Rahmen einer Prozession auch ein Priester dargestellt, der eine solche Maske trägt. Diese Darstellung stammt ebenfalls aus spätptolemäischer oder römischer Zeit.<sup>3</sup> Die Seh-Slitze sind in dem langen Hals angebracht, unterhalb des Hundekopfes, der die anderen Priester um Haupteslänge überragt. Darstellungen von Prozessionen gibt es in

Fülle, auch aus älterer Zeit. Nie wird sonst ein Priester mit Maske dargestellt. Hier handelt es sich offensichtlich um eine Neuerung aus römischer Zeit. Im hellenistischen I-siskult gab es Priester mit Anubismasken; offenbar ist das von hier eingedrungen. Die Hildesheimer Maske ist die Ausnahme, die die Regel bestätigt. Diese Regel lautet, daß die ägyptischen Priester keine Masken trugen.

Wir müssen uns damit abfinden: Das alte Ägypten gehört nicht zu den reichen Maskenlandschaften dieser Erde. Die Maske ist hier eher ein marginales Phänomen. Das zeigt uns jener Gott, der wirklich eine Maske trägt und der damit ganz anders aussieht als die anderen Gottheiten. Dieser Gott verdeutlicht uns die Marginalität des Phänomens, denn er ist eine marginale Erscheinung im ägyptischen Pantheon.

Das ist der Gott Bes, alles andere als ein großer Gott, eher ein Kobold und ein in jeder Hinsicht randständiges Wesen.<sup>4</sup> Man wüßte keine Mythen von ihm zu erzählen, nicht einmal eine Genealogie. Es gibt eigentlich nur eine Ikonographie, und schon die Verbindung dieser Bilder mit dem Namen Bes ist problematisch und erst in der Spätzeit einigermaßen gesichert. Vielleicht handelt es sich um ein Wesen mit verschiedenen Namen, vielleicht auch um eine Gruppe von Schutzgeistern, die aber nie zusammen auftreten, sondern eher als Varianten für einander eintreten. Der Gott Bes oder eine seiner Varianten wird auch nicht in Tempeln verehrt, sondern gehört in den häuslichen Bereich und läßt sich als Schutzgeist der Intimsphäre verstehen. Insbesondere wacht er über das Schlafzimmer, die Wochenstube und das Kinderzimmer. Die Maske, die er trägt, gehört zum Typ der ‚Schreckmaske‘ (wie das griechische Gorgoneion) und soll böse Dämonen abwehren. Seine Ikonographie stellt ihn als einen Tanzzwerg dar, der eine teils löwen-, teils silenhafte Maske trägt und auch in anderer Hinsicht den griechischen Satyrn verwandt ist.<sup>5</sup>

Besonders häufig erscheint das Bes-Gesicht auf den Horus-Stelen der Spätzeit. Auf diesen Stelen schwebt regelmäßig die Bes-Maske über dem Haupt des Horuskindes. Bes ist der Schutzgeist der Geburt, der Neugeborenen und der Kinder. Daher gehört er zum Horuskind, aber auch zu den Kindern, zu deren Schutz und Heilung diese Horusstelen geweiht und aufgestellt werden. Eine Bes-Maske aus Kartonage hat sich sogar archäologisch nachweisen lassen, in Kahun im Siedlungskontext des Mittleren Reichs. Vielleicht wurde sie im Zusammenhang magischer Riten verwendet. Die Magie gehört ja ins Haus, genau wie der Gott Bes. Und genau wie dieser hat sie vornehmlich apotropäischen und heilenden Sinn. Im Tempel wird die Weltordnung in Gang gehalten, hier haben die bestätigenden Riten ihren Ort. Im Haus geht es vor allem darum, Unheil abzuwenden und eingetretene Störungen zu beseitigen. Hier haben die apotropäischen Riten ihren Ort. Das ist die eigentliche Sphäre des Gottes Bes.

In der Spätzeit aber macht der Gott Bes eine ganz besondere Karriere, die allem Anschein nach mit seiner Maskenhaftigkeit zusammenhängt. Hier finden wir das Bild des Gottes mit sieben Köpfen. In einem Zauberpapyrus wird es folgendermaßen erläutert:

- (1) Der Bes mit 7 Köpfen,  
er verkörpert die Ba's des Amun-Re, (...),  
des Herrn von Himmel, Erde, Unterwelt, des Wassers und der Berge.  
Der seinen Namen geheim hält vor den Göttern,  
des Riesen von Millionen Ellen,

des Starken, der den Himmel festmachte auf seinem Haupt,  
 (...) aus dessen Nase die Luft hervorgeht, um alle Nasen zu beleben,  
 der als Sonne aufgeht, die Erde zu erhellen,  
 aus den Ausflüssen dessen Leibes der Nil fließt, um jeden Mund zu beleben (...).<sup>6</sup>

Der Maskengott erscheint hier als das Symbol oder vielmehr die Maske des verborgenen All-Gottes, der sich riesenhaft zeigt in Gestalt des Kosmos selbst. Im gleichen Papyrus erscheint er noch einmal abgebildet, diesmal mit neun Köpfen. Der Text beschreibt das Bild als „Mensch mit neun Köpfen auf einem einzigen Hals, und zwar ein Bes-Gesicht, ein Widderkopf, ein Falkenkopf, ein Krokodilskopf, ein Nilpferdkopf, ein Löwenkopf, ein Stierkopf, ein Affenkopf und ein Katzenkopf.“<sup>7</sup>

Diese Figur erscheint auch auf den magischen Stelen vom Typ der Metternichstele und wird zu einer vertrauten und weitverbreiteten Figur. Die griechischen Zauberpapyri nennen ihn Enneamorphos, den ‚Neugestaltigen‘.<sup>8</sup> Hier ist nun aus dem koboldhaften Schutzgeist Bes ein Theos Pantheos geworden, der die ganze Götterwelt in sich vereinigt, in dem sich die ‚Ba’s‘ des Allgottes verkörpern, die den gesamten Kosmos beleben und beseelen. Wie ist diese erstaunliche Karriere zu verstehen? Meines Erachtens ist es, wie gesagt, das Maskenhafte des Gottes Bes, das ihn zu dieser Rolle prädisponiert. Da er kein eigenes Gesicht zeigt, kann er viele Gesichter zeigen, kann, wenn dieses Wortspiel erlaubt ist, zu einer Art ‚Interface‘ werden zwischen dem verborgenen Allgott und der sichtbaren Erscheinungswelt.

Er ist natürlich nicht dieser Allgott selbst, der als verborgen und bildlos gedacht wird. Im Bilde oder vielmehr in der Maske des Bes Pantheos jedoch wird dieser Allgott für die Magier anrufbar. Der verborgene All-Gott gilt als unabbildbar. Er kann nicht im Bild erscheinen, aber in der grotesken Maske. Denn diese weiß um ihre eigene Unangemessenheit und Uneigentlichkeit und trägt sie deutlich zur Schau. Wir wollen diese Eigenschaft der Maske festhalten. Die Maske verweist auf ihre eigene Nichtauthentizität, sie ist ein ‚ironisches Bild‘. Daher ist sie auch keine ‚Lüge‘, wie es die Kirchenväter unterstellt haben. Wenn sie dissimuliert, so sagt sie doch deutlich, daß sie es tut. Niemand wird den neunköpfigen Bes für das authentische Bild des verborgenen Einen halten, geschweige denn für sein Gesicht. Nicht sein Gesicht, aber ein ‚Zwischengesicht‘ wird hier gezeigt, eben ein Interface, das etwas zeigt, ohne es zu enthüllen.

Mit dieser konstitutiven und demonstrativen Uneigentlichkeit der Maske hängt auch zusammen, was Moshe Barasch die ‚incomplete transformation‘ nennt. Die Maske hört auf, Maske zu sein, wenn die Verwandlung vollkommen abgeschlossen ist. Das ist der Fall der tierköpfigen Götter und der Kanopengefäße.

Noch ein zweites Element der Maske kann uns der Maskengott Bes deutlich machen. Die Maske ist ein adressiertes, gerichtetes Bild, das eine scheinwerferhaft fokussierte Ausstrahlung ausübt. Das gilt natürlich besonders für den Typus der Schreckmaske, aber auch darüber hinaus. Masken sind Verstärker. Sie steigern und fokussieren die Ausstrahlung des Gesichts. Erika Simon hebt gerade dieses Element an den griechischen Theatermasken hervor. Ich erwähne den Maskengott Bes jedoch nur, um mich im Folgenden von ihm zu verabschieden. Er ist, trotz allem, eine marginale Figur der ägyptischen Götterwelt und wenig erforscht.

*Mumienmasken: Porträt und Verwandlung*

Zu dem sechzehnten Eranos-Gespräch, das auf den Tag genau 50 Jahre vor diesem, vom 23. bis 31. August 1948, unter dem ganz allgemeinen Thema ‚Der Mensch‘ stattfand, trug Karl Kerényi einen Essay bei mit dem Titel „Mensch und Maske“, in dem er den Versuch machte, eine Formel für die allgemeinste und ursprünglichste Funktion der Maske zu finden.<sup>9</sup> Er definierte die Maske als ‚Gerät einer vereinigenden Verwandlung‘.<sup>10</sup> Keine Definition paßt besser auf jene Objekte, die die Ägyptologen als ‚Mumienmasken‘ klassifizieren. Damit aber bewegen wir uns von der Peripherie ins innerste Zentrum der altägyptischen Kultur.

Das ist an sich schon eine Überlegung wert, warum die Masken der Lebenden in Ägypten so peripher, die Mumienmasken dagegen so zentral sind. Es muß doch etwas zu bedeuten haben, daß der Tod und alles, was mit seiner kulturellen Ausgestaltung und Bewältigung zusammenhängt, in Ägypten einen so zentralen Platz annimmt. Wie praktisch alle Ausdrucksformen der ägyptischen Kultur hat auch die Maske im Totenkult ihren bei weitem prominentesten Ort. In einem ersten Teil dieses Beitrags möchte ich die sogenannten ‚Mumienmasken‘ behandeln und auch einen Seitenblick auf die römischen Mumienporträts werfen, die von der Sitte der Mumienmasken zwar wohl zu unterscheiden, aber nicht zu trennen sind. Der zweite Teil widmet sich dann dem Problem der Maske im Götterkult.

Der Titel, den ich meinem Beitrag gegeben habe, ist ein Zitat aus einer ägyptischen Totenliturgie, d.h. einer Folge von Sprüchen, die den Toten anreden und ihn durch die Wirklichkeit schaffende Macht des kultisch rezitierten Wortes in einen verklärten Totengeist – äg. *3b* – verwandeln. Die ägyptische Bezeichnung dieser Sprüche bringt genau das zum Ausdruck: sie ist eine Kausativ-Form dieser Wurzel *s3b* (Geist sein) und bedeutet ‚zu einem Geist machen‘, äg. *s-3bm*. Wir haben es also mit dem klassischen Fall einer ‚vereinigenden Verwandlung‘ zu tun. Der Tote wird in die Gemeinschaft der Achu hineinverwandelt. Die eingebürgerte deutsche Übersetzung für diesen Begriff des ‚zu einem Geist Machens‘ ist ‚Verklärung‘. Wir können diesen Ausdruck beibehalten, wenn wir uns seine wörtliche ägyptische Bedeutung bewußt halten. *3b* (Geist sein) bedeutet eine Stufe in der Hierarchie des Seins und bezeichnet Wesen einer anderen Welt, die den Göttern nahe stehen, im Gegensatz zu den ‚Toten‘, die zwar auch zu der anderen Welt gehören, dort aber in gottesferne Regionen verbannt sind. Der Ritus der Verklärung basiert also auf dem Gedanken, den Verstorbenen mit den Mitteln der rituellen Rezitation auf die Stufe der ‚Geister‘ und damit in die Götterwelt zu versetzen, um ihn vor dem Schicksal der ‚Toten‘ zu bewahren. Das Prinzip dieser verwandelnden Versetzung in die Götterwelt ist für das Thema ‚Maske‘ zentral. Daher lohnt es sich, auf diese Zusammenhänge etwas näher einzugehen.

Das Zitat, das dem Titel meines Beitrags zugrunde liegt, lautet im Kontext:

- (2) Es sieht, wer sieht mit dem Kopf eines Gottes  
 Er sieht: NN (Osiris Chontamenti) mit dem Kopf eines Gottes  
 Er erteilt den Göttern Weisungen  
 Er erteilt sie ihnen als Erster unter ihnen  
 als Größter im Kollegium.  
 Das *mk*-Szepter ist in seiner Hand

Seine *nbb.t*-Keule ist in seiner Hand.  
 Er erteilt den Göttern Weisungen  
 und sie tun, was er sagt indem sie darauf vertrauen,  
 zufrieden über das, was du ihnen sagst.<sup>11</sup>

Der angeredete Verstorbene wird also als ein Herrscher der Götter ‚verklärt‘. Was die Wendung ‚du siehst mit dem Kopf eines Gottes‘ bedeuten soll, ergibt sich aus dem 151. Kapitel des Totenbuchs, das von der Mumifizierung des Toten handelt. Hier gibt es einen Spruch zur Mumienmaske, überschrieben ‚Spruch für den geheimen Kopf‘ oder ‚den Kopf des Geheimnisses‘ (wobei ‚Geheimnis‘ eine Bezeichnung des Mumienleichenams ist). Der Ausdruck ‚geheimer Kopf‘ bezieht sich auf die Mumienmaske. Im Ägyptischen gibt es kein eigenes Wort für ‚Maske‘. Der Spruch lautet in Erik Hornungs Übersetzung<sup>12</sup>:

(3) Es spricht Anubis, der Balsamierer, Gebieter der Gotteshalle,  
 wenn er seine Hände auf den Sarg des NN gelegt  
 und ihn ausgerüstet hat mit dem, was (er) braucht:

Sei begrüßt, Schöngesichtiger, Herr des Schauens,  
 den Ptah-Sokar zusammengefügt und Anubis erhöht hat,  
 dem Schu Unterstützung (Auftrieb, Aufrichtung) gab,  
 Schöngesichtiger unter den Göttern!

Dein rechtes Auge ist die Nachtbarke,  
 dein linkes Auge ist die Tagbarke,  
 deine Augenbrauen sind die Götterneunheit.  
 Dein Scheitel ist Anubis,  
 dein Hinterkopf ist Horus,  
 deine Haarlocke ist Ptah-Sokar.

Du (Maske)<sup>13</sup> bist vor NN, durch dich sieht er.  
 (Du) leitest ihn zu den guten Wegen,  
 du schlägst für ihn die Bande des Seth zurück  
 und wirfst für ihn seine Feinde unter seine Füße  
 vor der großen Neunheit im großen Fürstenhaus in Heliopolis.  
 Du trittst den guten Weg an vor Horus, dem Herrn der Vornehmen.

Dieser Spruch wird seit dem Mittleren Reich auf die Innenseite der Mumienmaske geschrieben; er steht auch auf der berühmten Gold-Maske des Tutanchamun.<sup>14</sup> Hier ist nun in der Tat ganz zentral vom Sehen die Rede. ‚Herr des Schauens‘ wird die Maske genannt, und zu ihr wird gesagt ‚durch dich sieht er‘. Aber auch der apotropäische Aspekt der Maske wird betont. Sie schlägt für ihn die Feinde zurück. Auch die Wendung ‚mit dem Kopf eines Gottes‘ wird verständlich, denn die Maske wird in allen ihren Einzelheiten – Augen, Augenbrauen, Scheitel, Hinterkopf, ‚Finger‘ (lies wohl: Nase), Haarlocke – vergöttlicht. ‚Mit dem Kopf eines Gottes‘ heißt dann wohl soviel wie ‚mit einem durch und durch göttlichen Kopf‘.

Die Bezeichnung ‚Kopf‘ und nicht ‚Gesicht‘, für die Mumienmaske ist vollkommen berechtigt. Es handelt sich um eine ‚Helm-Maske‘, die nicht nur das Gesicht bedeckt, sondern den gesamten Kopf umgibt und auf den Schultern getragen wird. Auch die Anubis-Maske in Hildesheim aus römischer Zeit ist eine solche Helm-Maske, die auf den Schultern getragen wird.

Der Spruch für die Mumienmaske nennt einzelne Partien des Kopfes und identifiziert sie einzeln mit bestimmten Gottheiten. Dadurch wird der gesamte Kopf in die Götterwelt transponiert und als Kopf eines Gottes verklärt. Man kann in der Tat auch diese Maske mit Karl Kerényi, das Gerät einer vereinigenden Verwandlung<sup>4</sup> nennen. Der Kopf des Toten, und damit der gesamte Leib, wird durch die Maske mit der Götterwelt vereinigt und in einen Gott verwandelt. Es handelt sich aber dabei nicht um eine *unio mystica*, sondern um eine Vergöttlichung oder Vergottung. Diese Methode wird auch auf den Mumienleib insgesamt angewendet.

Wir nennen diese Form ‚Gliedervergottung‘ oder ‚Gliedervereinigung‘. Sie ist im Rahmen des Balsamierungs- und Mumifizierungsrituals ganz besonders verbreitet. Nicht nur das Gesicht, der ganze Körper wird ‚maskiert‘ er bekommt eine umkleidende Hülle, die mit Hilfe begleitender Rezitationen vergöttlicht wird. Hören wir uns einen dieser Texte an. Er stammt aus den Sargtexten, also aus dem Anfang des 2. Jt.:

(4) Die Glieder eines Verklärten für ihn in der Nekropole zu vereinigen  
 Du hast Gestalt angenommen, indem du die Gesamtheit aller Götter bist:  
 Dein Kopf ist Re,  
 dein Gesicht ist Upuaut  
 deine Nase ist der Schakal (=Anubis),  
 deine Lippe ist das Kinderpaar (Schu und Tefnut).  
 Deine beiden Ohren sind Isis und Nephthys.  
 Deine beiden Augen ist das Kinderpaar des Re-Atum (Schu und Tefnut),  
 deine Zunge ist Thot,  
 deine Kehle ist Nut,  
 dein Nacken ist Geb,  
 deine Schultern sind Horus,  
 deine Brust ist Der-der-den-Ka-des-Re-erfreut,  
 Der-große-Gott-der in-dir-ist.  
 Deine Rippengegend ist Hu und Cheprj,  
 dein Nabel ist der Schakal und die beiden Rutj,  
 dein Rücken ist Anubis  
 und dein Bauch ist Rutj.  
 Deine beiden Arme sind die beiden Söhne des Horus  
 Hapj und Imsetj,  
 deine Finger und deine Fingernägel sind die Horuskinder  
 Dein Rücken ist Der-Verbreiter-des-Sonnenglanzes,  
 dein Bein ist Anubis,  
 deine Brüste sind Isis und Nephthys.  
 Deine Beine sind Duamutef und Qebehenuf.  
 Nicht gibt es ein Körperteil an dir, das frei ist von einem Gott  
 Erhebe dich, dieser Osiris N!<sup>15</sup>

Worauf es offenbar ankommt, ist, daß jedes Glied irgendeiner Gottheit zugeordnet und dadurch ein neues Beziehungsnetz geschaffen wird, das die Glieder wieder zur Einheit eines Körpers verbindet. Der Schlußtext einer anderen Gliedervergottungslitanei bringt das sehr deutlich zum Ausdruck. Hier spricht der Sonnengott, der ja des Nachts ebenfalls gestorben ist:

(5) Meine Glieder sind Götter,  
 ich bin gänzlich ein Gott,  
 kein Glied von mir ist ohne Gott.

Ich trete ein als Gott,  
 ich komme heraus als Gott.  
 Die Götter haben sich in meinen Leib verwandelt,  
 ich bin es, dessen Gestalt sich wandelt, der Herr der Verklärtheit.

Meine Glieder führen mich,  
 mein Fleisch bahnt mir die Wege.  
 Die aus mir entstanden sind, schützen mich,  
 sie sind zufrieden mit dem, was sie geformt haben.  
 Ich bin ja jener, der sie geformt hat,  
 ich bin ja jener, der sie gezeugt hat,  
 ich bin ja jener, der sie entstehen ließ.<sup>16</sup>

Im Ägyptischen heißt ‚sich verwandeln in‘ dasselbe wie ‚entstehen aus‘. Mit diesem Doppelsinn spielt der Text. Indem die Götter sich Glied für Glied in den Leib des Toten verwandeln, entstehen sie aus diesem Leib, und der Tote kann von sich sagen, daß er die Götter geformt, erzeugt und hervorgebracht hat. Dadurch sind seine zerstreuten Glieder wieder ein Leib geworden und er selbst ist wieder in voller Kontrolle der von ihm geformten Gemeinschaft.

Kann man das, worum es hier geht, noch eine ‚Maske‘ nennen? Was uns daran befremdlich anmutet, ist einmal die Ausdehnung des Maskenbegriffs auf den ganzen Körper – wir sprechen dann eher von ‚Kleid‘ als von ‚Maske‘ – und zum anderen die Dauerhaftigkeit der Umhüllung. Eine Maske trägt man temporär, um eine Rolle zu spielen, dann legt man sie wieder ab und kehrt zu seiner eigentlichen Identität zurück. Eine Mumienhülle aber ist für die Ewigkeit bestimmt. Wir haben es hier mit einer Verwandlung ins Unwandelbare zu tun. Die Starrheit der Maske ist der Punkt, auf den es hier ankommt. Sie bedeutet unwandelbare Bewahrung. Auch der Totenschädel ist starr. Im Tod erstarrt das Gesicht zur Maske. Die Starrheit verweist hier auf das Unbeseelte. In diesem Sinne aber ist die Mumienmaske gerade nicht ‚starr‘. Sie ist nämlich als beseelt gedacht oder vielmehr als ein Gefäß möglicher Beseelung, durch die Seele des Toten, von der man annimmt, daß sie sich des Nachts wieder mit dem mumifizierten Leichnam vereinigt, aber auch durch die Götter, mit denen der Spruch die Maske in Beziehung setzt. Entsprechendes aber gilt für den ganzen Körper. Der ganze mumifizierte Körper wird von einer Kartonage umhüllt und verkleidet, die ihn durch ihre Dekoration und die begleitenden Sprüche in die Götterwelt versetzt.

Wo die Ägypter keinen Unterschied sehen, dürfen wir auch keinen machen. Der ganze Mumienleib, Gesicht und Körper inklusive, ist eine Maske, die dem Toten im Verlauf des Einbalsamierungsrituals angelegt wird, um ihn Stück für Stück und von Kopf bis Füßen zu einem Gott zu machen, die Götter ihm einwohnen zu lassen und ihm eine Fülle von Götterrollen im wahrsten Sinne des Wortes auf den Leib zu schreiben. Er spielt sie im Vollzug des Rituals – insofern ist auch der temporäre Sinn des Wortes ‚Maske‘ hier durchaus am Platz –, aber der Tote behält sie auf nach dem Ende des Spiels, und während die Priester ihre Rollen ablegen und das Ritual beenden, verbleibt der Tote für immer im Bann des Rituals und seiner verwandelnden, vergöttlichenden, ‚verklärenden‘ Wirkungen. Die Mumienhülle umgibt ihn wie ein ‚Weltenmantel‘ (R. Eisler), ein kosmisches Kleid, das ihn in das kosmische Leben eingliedert – genau wie ja auch die Kopfmaske, deren Text seine Augen den beiden Son-

nenbarken gleichsetzt.

Die Mumienhülle ist eine Maske, in der das Gesicht und die Körperteile des Verstorbenen einerseits sicher aufbewahrt und vor Verwesung und Zerfall geschützt werden, und die andererseits durch ihre Beschriftung und Ikonographie den Leib in die Götterwelt transponiert. Sie hat also zwei Funktionen, die der Bewahrung (der Verwandlung ins Unwandelbare) und die der Verklärung (der vereinigenden Verwandlung in die Götterwelt).

Die Anfänge der Mumifizierung im Alten Reich zeigen, wie sehr die Maskierung des Körpers dem Bedürfnis nach Konservierung der äußeren Formen, der Verwandlung ins Unwandelbare, entspringt. Aus diesem Ursprung entwickeln sich einerseits die Mumienhüllen und anthropoiden Särge, und entwickelt sich andererseits, über die Zwischenstufe der sog. ‚Ersatzköpfe‘, die Grabplastik.<sup>17</sup> Solche Porträtköpfe wurden in der Sargkammer aufgestellt, um dem Ba des Toten zur Orientierung zu dienen. Das Streben nach Porträtähnlichkeit ist ganz offensichtlich. Die Ersatzköpfe wollen die Physiognomie, die individuellen Züge des Verstorbenen erhalten. Sie entspringen demselben Drang nach Bewahrung der körperlichen Form wie die Mumifizierung. Man nimmt an, daß sie auf der Basis von Gipsmasken gearbeitet wurde, die vom lebendigen oder toten Gesicht abgenommen wurden. Der Zusammenhang mit den Frühformen der Mumifizierung und den Ersatzköpfen ist auch hier greifbar. Aufgrund dieser gemeinsamen Wurzel in der Totenmaske bleiben Maske und Porträt in Ägypten immer eng verwandt.

So sehen wir in der römischen Zeit wieder Mumienmasken aus Gips auftauchen, die man auch als Porträts ansprechen kann. Diese römischen Mumienmasken setzen die Tradition der ägyptischen Mumienmasken fort.<sup>18</sup> Nur der porträthafte Verismus ist neu und wird auf italische Tradition zurückgeführt. Er kann aber, wie wir gesehen haben, auch in Ägypten an verwandte Traditionen anknüpfen. Außerdem ist bei den dreidimensional gearbeiteten Mumienmasken die veristische Porträthaftigkeit die Ausnahme. Meist wird nicht Porträthaftigkeit angestrebt, sondern dem Toten in bruchloser Fortsetzung der altägyptischen Tradition der ‚Kopf eines Gottes‘ aufgesetzt.

In der römischen Zeit können wir also das Nebeneinander zweier verschiedener Traditionen beobachten. Es gibt die traditionelle Form der Mumienmaske, bei der der Gedanke der Verwandlung und Verklärung noch dominiert. Daneben gibt es aber gleichzeitig die veristische Form des Porträts. Diese Tradition wird nun in einer neuen Gattung auf die Spitze getrieben. Ich meine die zweidimensional gemalten Mumienporträts, die den Höhepunkt des lebensnahen Verismus darstellen.<sup>19</sup> Derartige Porträts finden sich auch auf den dreifigurigen bemalten Leinentüchern. Die Bedeutung dieser typischen Bildformel ist umstritten. Siegfried Morenz deutete sie als eine Doppeldarstellung des Verstorbenen: einmal als osirishafte Mumie mit der Maske als dem ‚Kopf eines Gottes‘, zum anderen in seiner individuellen Gestalt als Lebender. Wir hätten dann die beiden Aspekte der Mumienmaske, den verklärenden Aspekt und den porträthaften, die Maske als ‚Kopf eines Gottes‘ und die Maske als Gesicht des Verstorbenen, im selben Bild vereint.<sup>20</sup> Ich möchte mich Siegfried Morenz anschließen und in diesem Darstellungstypus (von dem es eine Reihe von Beispielen gibt) den Ausdruck dieser beiden Möglichkeiten sehen, die sich einem Ägypter in römischer Zeit boten: das Mumienporträt, das ihn in der Gestalt des Lebens und der Blüte seiner Jahre zeigt, und die

Mumienmaske, die ihn zu Osiris macht und ihm den ‚Kopf eines Gottes‘ gibt. Außerdem ist dieser Bildtyp der schönste und eindrucksvollste Ausdruck jener Dissoziation und Verdopplung, jenes Doppelgängertums, das wie hinter jeder Maske auch hinter der ägyptischen Mumienmaske steht und dieser Bezeichnung eine gewisse Berechtigung gibt.

Das Porträt als Maske, die Maske als Porträt: nichts zeigt deutlicher als diese Austauschbarkeit, daß die Maske hier nicht als Verhüllung, sondern als Erscheinung empfunden wird. Diese Gesichter sind alles andere als ‚maskenhaft‘, sie sind voller Leben und Individualität. Vermutlich sind sie schon zu Lebzeiten gemalt. Hier ist nichts mehr von Verwandlung, Verklärung, Vergöttlichung. Wenn man auch hier von einer ‚vereinigenden Verwandlung‘ sprechen will, dann geht es um eine Vereinigung mit seinem eigensten Selbst um eine Rückverwandlung in seine Erscheinung zu Lebzeiten. Die Maske ist nichts anderes als die Erscheinung des Selbst in seiner wahren, zeitlosen, zeitenthobenen Form. Man führt das allgemein auf römische Tradition zurück und rechnet auch die Mumienporträts nicht mehr zur ägyptischen Kunst. Aber wir dürfen nicht vergessen, daß auch in der ägyptischen Tradition die individualisierende Porträthaftigkeit in der Mumienmaske angelegt war, auch wenn sie sich dann vor allem in der Grabplastik realisierte. Ganz eindeutig ging es den Ägyptern in erster Linie darum, das Gesicht des Verstorbenen mit seinen individuellen, physiognomischen Zügen zu erhalten, vermutlich um dem Ba die Identifikation und Wiedervereinigung mit dem Leichnam zu ermöglichen.

Zum Abschluß dieses ersten Teils möchte ich folgende Punkte festhalten: die Maske des Toten dient in Ägypten zwei ganz verschiedenen Zwecken. Zum einen will sie die individuellen Züge bewahren und stellt somit einen Ersatz, fast eine Art Prothese dar für das mumifizierte und unter Bandagen verhüllte Gesicht des Toten. Das habe ich die ‚Verwandlung ins Unwandelbare‘ genannt. Zum anderen aber will sie den Toten vergöttlichen, so daß er, wie es in dem Text, von dem wir ausgingen, heißt: ‚mit dem Kopf eines Gottes sieht‘. Diese zwiefache Zielrichtung hat die Mumienmaske mit dem gesamten Einbalsamierungs- und Mumifizierungswesen gemeinsam, bei dem es ja auch sowohl darum geht, den Körper zu konservieren und die leibliche Form zu erhalten, als auch darum, den Leib Glied für Glied in die Götterwelt zu transponieren und mit einer Maske aus Kartonage zu überziehen, die ihn als Götterleib darstellt und mit Texten, Bildern und Symbolen wie mit einem kosmischen Kleid, einem ‚Weltenmantel‘ bedeckt. Aber der Kopf ist das wichtigste Element des Körpers, entschieden so für die Individualisierung, aber auch für die Vergöttlichung.

Was aber allen diesen Masken fehlt, ist das ironische Element, die ‚incomplete transformation‘. Sie verweisen nicht auf etwas anderes, was zum Vorschein kommt, wenn die Maske fällt, ihnen fehlt das Element der Spaltung, Verdopplung und Dissoziation. Damit fehlt ihnen das Entscheidende, die Maskenhaftigkeit im eigentlichen Sinne. Das sind keine wirklichen Masken. Wenn wir trotzdem von ‚Mumienmasken‘ sprechen, handelt es sich um ein terminologisches Konstrukt.

## II. ‚Maskierte Sprache‘

Wir haben festgestellt, daß die ägyptischen Priester im Kult keine Masken trugen. Die

Anubis-Maske in Hildesheim stammt aus römischer Zeit und gilt uns als die Ausnahme, die die Regel bestätigt. Dabei nahmen die Priester aber im Vollzug des Kults typischerweise Götterrollen an, wobei drei Götter deutlich bevorzugt werden; das sind Horus, Thot und Anubis. Alle drei Götter spielen nun ihrerseits in der Götterwelt auf exemplarische Weise typische Priesterrollen. Horus ist die götterweltliche Verkörperung oder das Urbild des Totenpriesters, der im irdischen Kult den Titel ‚der Sohn der liebt‘ trägt; Thot ist das götterweltliche Urbild des ‚Vorlesepriesters‘, der die heiligen Texte aus seiner Schriftrolle rezitiert und Anubis ist der göttliche Balsamierer. Wieder stoßen wir auf den Totenkult als den Ursprung kultureller Phänomene, denn alle drei Priesterrollen haben ihren eigentlichen Sitz im Totenkult. Alle drei Götter sind zudem tierköpfig. Horus hat einen Falken-, Thot einen Ibis- und Anubis einen Schakalskopf. Nichts hätte für die Priester näher gelegen, als im Ritual in Falken-, Ibis- und Schakalsmasken aufzutreten. Das haben sie offensichtlich nicht getan. Sie verkörpern diese Götter, aber nicht in ihrem Aussehen, sondern in ihren Worten. Verkörpern ist daher nicht der richtige Ausdruck, denn ihr Körper ist dabei ja gerade nicht im Spiel, sondern nur ihre Stimme. Was die Augen sehen, ist ein Priester, aber was die Ohren hören, sind die Worte eines Gottes. Dieses Prinzip möchte ich ‚maskierte Sprache‘ nennen. Der Priester spricht nicht in Ekstase; er ist nicht von einem Gott ‚besessen‘, der durch ihn spricht. Er macht keine innere und äußere Verwandlung durch, wenn er eine Götterrede äußert, sondern er spricht diese Worte so, wie man eine Maske aufsetzt und eine Rolle spielt.

Das Prinzip der maskierten Sprache wurzelt, was uns nach allem Gesagten jetzt nicht mehr verwundert, im Totenkult, ist aber hier nicht ursprünglich, sondern entwickelt sich erst im Laufe des Alten Reichs. In den ältesten Totentexten tritt der Sohn an das Grab des toten Vaters und sagt zu ihm „O mein Vater, erhebe dich von deiner linken Seite, leg dich auf deine rechte Seite, nimm dir dieses Brot, das ich dir hiermit gebe, ich bin dein Sohn, dein Erbe!“<sup>21</sup>. Später aber, dieser Wandel tritt vielleicht um die Mitte des 3. Jt., vielleicht auch etwas früher ein, sagt er:

Erwache, erwache, o mein Vater Osiris:  
ich bin dein Sohn, der dich liebt  
ich bin dein Sohn Horus, der dich liebt!<sup>21</sup>

Nach wie vor spricht der Sohn, oder vielleicht nicht einmal er, sondern ein Totenpriester in seiner Rolle und in seinem Auftrag; aber jetzt trägt er sprachlich die Maske des Gottes Horus.

Wir besitzen einen Text, der dieses Prinzip der maskierten Sprache ganz deutlich macht, weil er zwischen unmaskierter und maskierter Sprache vermittelt. Das ist ein Papyrus des Mittleren Reichs, der unter der Bezeichnung ‚Dramatischer Ramesseumpapyrus‘ bekannt ist.<sup>22</sup> Er enthält die Abschrift eines Rituals für Sesostri I., das entweder im Rahmen seiner Thronbesteigung oder eines Jubiläumfestes vollzogen wurde. Die Handschrift ist horizontal gegliedert in einen schmalen Bildstreifen (unten) mit Strichskizzen der einzelnen Episoden des Rituals, und einem breiteren Textstreifen darüber, der in senkrechten Zeilen beschriftet ist. Die 139 erhaltenen Zeilen - der Anfang des Papyrus ist verloren - enthalten den Text zu 47 Szenen, denen unten 31 Bilder entsprechen (manche Bilder beziehen sich auf 2 Szenen zusammen). Es handelt sich offenbar um eine jener Schriftrollen, die der Vorlesepriester in der Hand hält, um daraus

zu rezitieren. Sie enthält aber nicht nur seine Rezitationstexte, sondern auch beschreibende und erklärende Rahmentexte, sowie Verweise und Regieanweisungen. Die Szenen sind textlich alle nach demselben Schema aufgebaut.

Zuerst kommt eine Handlungsbeschreibung in der Form eines Satzes, der mit *hpr.n* (Es geschah, daß) eingeleitet wird: ‚es geschah, daß XY gebracht wurde‘ o.ä.

An zweiter Stelle folgt ein kommentierender Satz mit der Partikel *pw* (das ist, das bedeutet); er vermittelt zwischen dem, was auf der Kultbühne real vollzogen wird und dem, was diese Handlung eigentlich, in der Götterwelt bedeutet.

An dritter Stelle kommt eine Regieanweisung, die sich auf die Redekonstellation bezieht (Wer spricht zu wem?). Hier wird die Maske, die Identifikation der Priester mit Götterrollen, explizit gemacht. Dann erst, an vierter Stelle, kommt der eigentliche Rezitationstext, der durch die Regieanweisung als Götterrede ausgewiesen ist. Danach folgen an fünfter Stelle nochmals Regieanweisungen in Form von Vermerken mit Bezug auf Rollen, Kultobjekte und Orte. Unten, im Bildstreifen, findet sich dann meist ein Bild, das in stark abkürzender Strichzeichnung die Ritualhandlung andeutet, oft auch mit Beischrift einzelner Titel, die klarstellen, daß die Kulthandlung dargestellt wird und kein mythisches (götterweltliches) Ereignis. Die Punkte 3-5 können mehrfach besetzt sein, d.h. auf die einleitenden Sätze 1-2 können mehrere Götterreden (4) folgen, die dann jeweils mit Redeanweisungen (3) und Vermerken (5) eingerahmt sind.

Schauen wir uns zur Veranschaulichung eine beliebige Szene an:

(Szene 11)<sup>23</sup>

- 1) Es geschah, daß 3 Ima-Büschel und 8 Menza-Krüge geholt wurden  
in das Vorderteil der beiden Schiffe
- 2) Das bedeutet: Horus spricht mit Seth.
- 3) Horus zu Seth, Sprechen:
- 4) „du sollst dich nicht entfernen unter dem, der größer ist als du“
- 5) | Seth | Boot | Fest des *dsr*-Machens des Bootes
- 3') Isis zu Nephthys, sprechen:
- 4') „du bist lieblich an Geruch, du bist süß an Duft von etwas“
- 5') | Osiris | Ima | Horuskinder
- 3") Horus zu Thoth; sprechen:
- 4") „kosten soll sie dein Übel“
- 5") Thoth | Kellermeister | [...]
- 6) Ein Bild, das den *spr* genannten ‚Kellermeister‘ mit Napf und Ima-Büscheln vor einer Barke mit dem König darstellt (Beischriften ‚König‘, *mnꜣꜣ* 8, *sprw*)

Was uns hier interessiert, sind die Rezitationstexte „du sollst dich nicht entfernen unter dem, der größer ist als du“, „du bist lieblich an Geruch, du bist süß an Duft von etwas“ und „kosten soll sie dein Übel“. Aus dem Kommentar erfahren wir, daß der erste Satz als von Horus zu Seth, der zweite von Isis zu Nephthys und der dritte als von Horus zu Thoth gesprochen zu denken ist. Die Aktanten sprechen also in Götterrollen und was sie reden, sind Götterworte. Die Bedeutung dieser Worte würden wir nie verstehen können, wenn uns nicht die umrahmenden und kommentierenden Sätze sowie das Bild zu Hilfe kommen würden. Auf den ersten Blick allerdings scheinen die Handlung und die dabei gesprochenen Worte völlig beziehungslos. Diese anspielungsreiche Dunkelheit ist typisch für die maskierte Sprache der Kulttexte; der Bezug auf die kultische

Handlung ist oft nur schwer oder gar nicht zu erraten. Die Beziehung ergibt sich über Wortspiele. Was Horus zu Seth sagt, spielt auf das ägyptische Wort für ‚Boot‘ an: „Du sollst dich nicht entfernen unter dem, der größer ist als du.“ *wʒj* (fern sein) klingt an *wjʒ* (Barke) an; vielleicht gehört auch *ʒ* (groß sein) in diese Assonanz-Relation. Das Schiff spielt die Rolle des Seth. Seth, der Mörder des Osiris, wird dazu verurteilt, den Leichnam des Osiris tragen zu müssen. Diese mythische Episode wird mit den Kultobjekten symbolisch nachgestellt und durch den Rezitationstext explizit vergegenwärtigt. So wird es in den Vermerken des §5 auch klargestellt: Seth | Schiff | ein Fest. Aber damit wird nur auf *eine* Komponente der Handlung Bezug genommen: das Schiff. Die Handlung enthält mindestens zwei weitere solcher Komponenten: die Ima-Büschel und die mensa-Krüge. Auf sie beziehen sich die nächsten beiden Götterreden. Was Isis zu Nephthys sagt, spielt auf die Ima-Büschel an. *jmʒ* (lieblich sein) ist homophon mit *jmʒ* (Palme) etc. Die Worte, die Horus zu Thot sagt, enthalten eine Anspielung auf *mnzʒ* (Krug): das Wort *mnt* (Leiden) klingt ähnlich wie *mnzʒ* (Krug). Die Rezitationstexte haben also als maskierte Götterrede die Funktion, die Elemente der Kultszene in mythische Episoden zu transponieren.

Allerdings bleibt der Sinn der Kultszene nach wie vor dunkel. Wir verstehen jetzt, daß der Rezitationstext ‚du sollst dich nicht entfernen unter dem, der größer ist als du‘ auf die Barke anspielt, die in der Rolle des Seth etwas oder jemanden in der Rolle des Osiris tragen soll, und daß sich der Ausspruch ‚du bist lieblich an Geruch, du bist süß an Duft von etwas‘ auf die Büschel der *jmʒ*-Pflanze bezieht. Aber der Sinn der Barkenfahrt und der *jmʒ*-Büschel bleibt uns verborgen. Das ist ganz anders in einem zweiten Beispiel aus demselben Text, der Szene 33.<sup>24</sup>

- 1) [Es geschah, daß] gebracht wurde der *qny* Papyrusbrustlatz durch den Vorlesepriester
- 2) Horus ist das, der seinen Vater umarmt und sich an Geb wendet.
- 3) Horus zu Geb, sprechen:
- 4) „ich habe diesen meinen Vater, der müde geworden war, umarmt, bis (...).“
- 5) | Osiris | der *qny*-Brustlatz
- 3') Horus zu Geb, sprechen:
- 4') „(...) er wieder ganz gesund geworden ist“
- 5') | Osiris | *snb*-Fransen | Buto
- 6) Bild:  
Ein Priester, nach r., darüber Beischrift: ‚Vorlesepriester‘ davor Beischrift: „Zu sprechen: ‚bringt 12 Brustlatze, *srmt*-Bier, den 6-Faden-Gewebe, 4-Faden-Gewebe, Kleider aus Purpurstoff und *sf*-Gewebe!“<sup>25</sup>

Hier haben wir eine ganz entsprechende Korrelation von Kultszene und Götterrede. Die Kultszene besteht in der Überreichung eines Brustlatzes. Das wird kommentiert als eine gesundmachende, d.h. den Tod heilende Umarmung des Osiris durch seinen Sohn Horus. Auch hier wird die Korrelation von Kultszene und Götterrede wieder über Assonanzen hergestellt. Der Umhang, ein Ornatstück, das in dieser Szene gebracht wird, heißt ‚der Umarmende‘, weil er seinen Träger wie schützende Arme umfängt. Es liegt also mehr als nahe, ihn mit einer Umarmung zu verbinden, in der Horus seinen toten Vater Osiris in die Arme nimmt. Die Fransen dieses Brustlatzes heißen ebenso wie das

Wort für ‚gesund‘ so daß der Sinn dieser Umarmung als Heilung ausgedeutet werden kann.

Dieses Beispiel macht das zugrundeliegende Prinzip sehr viel klarer als das vorige. Die Kultszene trägt ihren Sinn nicht mehr in sich selbst. Es geht also nicht darum, dem König bzw. einer Statue den Brustlatz zu überreichen, ebensowenig wie es im Totenkult der entwickelten Stufe darum geht, daß der Sohn mit einem Weißbrot an das Grab des Vaters tritt. So wie im Totenkult der Sohn die Rolle des Gottes Horus spielen und seinen Vater als Osiris anreden muß, damit der Heilssinn des Ritus wirksam wird, so muß hier die Überreichung des Brustlatzes durch die begleitende Götterrede als heilende Umarmung ausgedeutet werden, damit sich der Sinn des Ritus erfüllt. Es geht jeweils um eine Transposition von der einen Ebene auf die andere, von der realweltlichen Ebene des Kultes auf die götterweltliche Ebene des Mythos. Die Handlungen auf der Kuldebene werden geradezu sinnentleert, um einen götterweltlichen Sinn aufnehmen zu können. Dieser Sinn wird ihnen in der Rezitation zugesprochen und zwar nach dem Prinzip der maskierten Sprache. Nur die in Götterrolle gesprochenen Worte haben performative Kraft, sie stellen die Wirklichkeit her, auf die sie sich propositional beziehen. Mit der Überreichung des Brustlatzes ist noch wenig erreicht. Aber wenn der Priester dazu in der Rolle des Horus die Worte spricht: „Ich habe meinen Vater Osiris umarmt, bis er wieder gesund geworden ist“, dann wird mit dieser Überreichung eine Umarmung vollzogen, die den lebenden Sohn mit dem toten Vater verbindet und diesen aus dem Tode zu erwecken und zu heilen vermag.

Von dieser Umarmung erfahren wir auch sonst. Sie ist ein zentrales mythisches Ereignis. Mit dieser Umarmung geht die Lebenskraft des Sohnes in den toten Vater ein und der ‚Ka‘, das legitimatorische dynastische Prinzip, vom toten Vater auf den Sohn über. Wir erfahren davon erstens im Mythos, wie ihn das ‚Denkmal memphitischer Theologie‘ erzählt: dort schließt die Geschichte mit der Umarmung von Osiris und Horus, der darin „als König erscheint“:

So geriet Osiris in die Erde in der Königsburg  
auf der Nordseite dieses Landes, zu dem er gelangt war.  
Sein Sohn Horus erschien als König von Ober- und Unterägypten  
in den Armen seines Vaters Osiris  
inmitten der Götter, die vor ihm und hinter ihm waren.<sup>26</sup>

Zweitens erfahren wir von dieser Umarmung im Ritus der Thronbesteigung, wie ihn die Krönungstexte der Hatschepsut in Der el-Bahri wiedergeben. Dort ist es der alte König, der seine Tochter und Thronfolgerin bei der Königsproklamation in die Arme nimmt. Und drittens spielen die Totentexte wieder und wieder auf diese Szene an.<sup>27</sup>

Was uns dieses Beispiel in seltener Klarheit vor Augen führt, läßt sich als ein allgemeines Prinzip formulieren und auf andere, weniger klare Fälle übertragen. Dieses Prinzip nenne ich ‚sakramentale Ausdeutung‘. Es erinnert in manchem an das Verfahren der Allegorese. So wie diese zwischen *sensus literalis* und *sensus allegoricus* oder *mysticus* unterscheidet, so unterscheidet die sakramentale Ausdeutung zwischen *sensus ritualis* und *sensus mythicus*. Das Besondere des Dramatischen Ramesseum-Papyrus liegt darin, daß er beide Sinn-Ebenen erfaßt. Er schildert ausführlich in Wort und Bild, was auf der Ritualebene vollzogen wird, also den *sensus ritualis*, gibt dann die götterweltliche Deutung,

den *sensus mythicus*, und zitiert schließlich die dabei zu sprechenden Worte. Es gibt aber noch andere Möglichkeiten, Kulthandlung und götterweltliche Bedeutung explizit miteinander in Beziehung zu setzen. Eine besonders beliebte Form ist die ‚Namensformel‘. Hier wird das kultweltliche Element - ein Gegenstand oder ein Ort - zum ‚Namen‘ der Gottheit, auf die es ‚verweist‘ bzw. die es ‚deutet‘. Aus den verschiedenen Sätzen und Vermerken des Dramatischen Textes wird auf diese Weise ein fortlaufender Text gemacht. So wird etwa aus einem (als solchen nicht erhaltenen) Text „Die Götter sprechen zu Seth: ‚Trage einen, der größer ist als du‘. Vermerk: das *Tj3-wr*-Heiligtum“ der Satz „Trage einen, der größer ist als du!“ sagen sie zu ihm in deinem Namen *Jt3-Wr*“ (Pyr 627).<sup>28</sup> Auch hier zeigt sich wieder sehr deutlich, daß es die *Sprache* ist, die diese Verklammerung der beiden Sinnsphären und damit die Einheit und Sinnhaftigkeit der Wirklichkeit trägt und leistet.

Die Sprache leistet diese Korrelation von Ritual und Mythos, *sensus ritualis* und *sensus mythicus*, aufgrund ihrer Mehrdeutigkeit, ihrer Möglichkeit der Anspielung, des Doppelsinns und der Assoziation. Daher investiert der Ägypter seine Bemühungen um einen Kontakt und eine Identifikation mit der Götter-, Geister- und Totenwelt hauptsächlich in die Sprache und konstruiert die Maske, die er im Kult trägt, mit sprachlichen Mitteln. Daß es sich hier wirklich um eine Art Maske handelt, wird in den Fällen deutlich, in denen er sie sich ausdrücklich aufsetzt oder sie ausdrücklich abnimmt.

In einer Totenliturgie der Sargtexte stellt sich der Sprecher dem Toten als sein Sohn Horus vor, wie wir das bereits aus älteren Beispielen kennen. Er setzt sich aber gleichzeitig noch eine weitere göttliche Identität wie eine Maske auf:

Oh, N,

Ich bin dein Sohn, ich bin Horus,

Ich bin gekommen um sie für dich zu machen,

diese Verklärung, auf daß du neu geboren wirst.

Wenn man dich nach meinem Namen fragt,

so verrate ihn nicht, „Schu“ sollst du antworten.<sup>29</sup>

Hier stoßen wir nun zum ersten Mal auf eine Funktion der Maske, die bisher völlig zu fehlen schien: die Funktion der Dissimulation. Die Schu-Maske, die sich Horus hier aufsetzt, hat nicht die Funktion, den Gott Schu zu Erscheinung und Darstellung zu bringen, sondern die wahre Identität des Sprechers zu verhüllen. Eine ähnliche Warnung, die Identität des Sprechers preiszugeben, findet sich auch am Ende anderer Verklärungs-Sprüche:

Sage nicht, daß ich dir dies gesagt habe.

Geb ist es, der dir dies gesagt hat zusammen mit Osiris.<sup>30</sup>

O NN, wenn sie dich nach meinem Namen fragen,

dann sage ihnen meinen Namen nicht.

„Wer handelt für dich?“ werden sie sagen.

„Mein Stellvertreter ist es, der für mich handelt“ sollst du sagen.<sup>31</sup>

Besonders häufig finden sich Beteuerungen wie die folgenden, in denen der Sprecher seine Identität gegenüber dem Angeredeten selbst dissimuliert:

Nicht ich bin es, der dich zu sehen verlangt

in jener deiner Gestalt, die dir entstanden ist;

Osiris ist es, der dich zu sehen verlangt  
 in jener deiner Gestalt, die dir entstanden ist  
 Dein Sohn ist es, der dich zu sehen verlangt  
 in jener deiner Gestalt, die dir entstanden ist  
 Horus ist es, der dich zu sehen verlangt  
 in jener deiner Gestalt, die dir entstanden ist.<sup>32</sup>

Nicht ich bin es, der dich zu sehen verlangt  
 in deiner Gestalt, in der du (vordem) warst.  
 Sondern Horus ist es, der dich zu sehen verlangt  
 in deiner Gestalt, in der du (vordem) warst  
 bei deinem Heraustreten aus den Türflügeln des Himmels.<sup>33</sup>

Dieses Verfahren, die Identität des Sprechers hinter einer Götterrolle zu verstecken findet sich besonders häufig in magischen Texten, in denen der Sprecher zu extremen Mitteln wie Drohungen gegen Götter<sup>34</sup> greifen muß, um einen günstigen Ausgang zu erzwingen:

„Nicht ich bin es, der das gesagt hat, nicht ich bin es, der das wiederholt hat. Der Zauber, der für NN geboren von NN herausgekommen ist, ist es, der das gesagt hat, der das wiederholt hat.“<sup>35</sup>

„Siehe, nicht ich habe das für dich rezitiert, - *ꜣꜥꜥꜥ* ist es, die es für dich rezitiert hat, wie sie es rezitierte für Horus (...).“<sup>36</sup>

Nicht ist es dieser NN, der dies zu euch sagt,  
 sondern Heka ist es, der dies zu euch sagt.<sup>37</sup>

Nicht ich bin es, der dies sagt  
 nicht ich bin es, der dies wiederholt,  
 sondern Maga, der Sohn des Seth, ist es, der dies sagt  
 und er ist es, der dies wiederholt.<sup>38</sup>

Nicht ich bin es, der dies sagt  
 nicht ich bin es, der dies wiederholt  
 sondern Selket ist es, die dies sagt  
 und sie ist es, die dies wiederholt.<sup>39</sup>

Der Zauberer hat in diesen Fällen allen Grund, sich hinter einer Götterrolle zu verstecken. Er droht den Göttern nämlich damit, ein furchtbares Sakrileg zu begehen und dadurch eine kosmische Katastrophe herbeizuführen. Die sprachliche Maske dient in allen diesen Fällen zwei verschiedenen Zwecken: sie schützt den menschlichen Sprecher vor dem Zorn der Götter, und sie verwandelt seine Worte in Götterworte, die sich auf der Stelle verwirklichen.

Der Neuplatoniker Porphyrios hat dieses Verfahren gekannt und sich darüber empört. In seinem *Brief an Anebo* stellt er diesem eine Reihe von Fragen über die ägyptische Religion und fordert unter anderem auch eine Erklärung dieses skandalösen Verfahrens, die heiligen Götter mit derart fürchterlichen Drohungen unter Druck zu setzen wie z.B. „den Himmel zum Einsturz zu bringen, die Geheimnisse der Isis aufzudecken, die Mysterien in Abydos zu zeigen, die Sonnenbarke zum Stillstand zu bringen, die Glieder des Osiris dem Typhon vorzuwerfen und ähnliche Dinge“.<sup>40</sup> Porphyrios ist hervorragend informiert. Die Beispiele, die er anführt, lassen sich vielfältig in ägypti-

schen Texten nachweisen. Jamblich, ebenfalls ein neuplatonischer Philosoph, hat ein Buch geschrieben, das sich als Antwort auf diesen Brief inszeniert. Jamblich spielt darin die Rolle – oder trägt die Maske – eines ägyptischen Priesters namens Abammon. In seiner Antwort auf Porphyrios' Vorwurf der Blasphemie erweist sich Jamblich als ebenso gut informiert. Er schreibt nämlich, daß der Priester oder Zauberer solche Drohungen ja nicht in eigener Sache und Verantwortung ausspreche, sondern sich auf die Ebene der Götter begeben, die Identität eines Gottes annehme und nur in dessen Rolle, und nicht als er selbst, zu diesem extremen Mittel greife.<sup>41</sup> Auch wolle er damit kein Unheil anrichten, sondern im Gegenteil Unheil abwenden. Diese Drohungen sind apotropäisch gemeint, sie sollen die bösen Dämonen einschüchtern. Der Zauberer spricht als Gott zu den Göttern und vertritt letztlich deren eigene Sache, denn auch sie wollen, daß die bösen Dämonen nicht zum Zug kommen. Damit ist das Prinzip der maskierten Sprache oder sprachlichen Maske glänzend erfaßt. An einer anderen Stelle geht aber Jamblich noch viel expliziter auf dieses Prinzip ein.

Das ist das berühmte Kapitel, in dem Jamblich auf die Frage des Porphyrios nach dem Sinn der bedeutungslosen Formeln oder Namen antwortet.<sup>42</sup> *τι γὰρ βουλεται τῶν ὀνομάτων ὀνόματα;* „Was sollen die Anrufungen ohne Bedeutung?“ Gemeint sind die sogenannten *onomata barbara* oder Zauberworte, die sich vor allem in den gräco-ägyptischen Zauberpapyri finden. Diese Formeln, antwortet Jamblich, sind nicht eigentlich bedeutungslos; sie sind es nur für uns, die wir ihren Sinn vergessen haben, aber nicht für die Götter, an die sie sich richten. Es handelt sich um eine Göttersprache, die wir verlernt haben, die die Götter aber verstehen. Aber auch wenn sie uns fremd geworden ist, so vermag sie uns doch, indem wir sie sprechen, zu den Göttern emporzuziehen. Jamblich versteht also die Sprache des ägyptischen Kults nicht im Sinne der Maske, sondern der Mystik. Es geht weniger um die Wirkung der Rede auf den Hörer, als auf den Sprecher selbst. Indem er die Göttersprache spricht, wird er selbst zum Gott, obwohl, oder gerade weil er sie nicht versteht. Die mystische Deutung der maskierten Sprache ist natürlich ein Mißverständnis. Was Jamblich aber trotzdem vollkommen richtig erfaßt, ist der göttersprachliche Charakter der kultischen Rede, die der Priester nicht in seiner eigenen Identität rezitiert, sondern in der Rolle eines Gottes.

Jamblichs Theorie der mystischen Göttersprache ist so interessant, daß ich sie trotz ihrer Mißverständnisse kurz referieren möchte. Wir tragen, meint Jamblich, in unserer Seele mystische und geheime Bilder der Götter. Diese innere Ikonographie wird aktiviert, wenn wir die fremdsprachlichen Formeln aussprechen und hilft uns, unsere Seelen zu den Göttern emporzuheben und uns ihnen so weit wie möglich anzunähern. Gerade die Tatsache, daß wir diese Formeln nicht verstehen, macht sie nur um so erhabener. Gerade weil wir sie nicht verstehen, bewirken sie, indem wir sie aussprechen, unsere innere Verwandlung. Gerade ihre Fremdheit und Fremdsprachlichkeit verhilft uns dazu, unsere Natur zu übersteigen und ‚to go into ecstasy‘, wie David Carrasco das nennt.

Nun, was Jamblich hier im Sinne der Mystik als Wirkung des Spruchs auf den Sprecher beschreibt, ist genau das Prinzip, das dem ägyptischen Kult allgemein zugrundeliegt. Es besteht darin, den Göttern nicht als Mensch, sondern als Gott gegenüberzutreten, und mit ihnen auf gleicher Ebene zu kommunizieren. Wir stoßen hier auf das

gleiche Phänomen, das wir mit den Begriffen ‚Götterrede‘ und ‚götterweltliche Bedeutung‘ (*sensus mythicus*) umschrieben haben, wenn auch in einer vollkommen anderen Deutung.

Auch die maskierte Sprache der ägyptischen Kultrezitation ist oft dunkel. Das hat aber ganz andere Gründe. Hier handelt es sich nicht um fremdsprachliche Formeln oder sinnloses Abrakadabra. Die Dunkelheit ergibt sich vielmehr aus dem Abstand, der das kultweltliche Geschehen – den *sensus ritualis* – von seiner sakramentalen götterweltlichen Ausdeutung – dem *sensus mythicus* – trennt, und aus der vieldeutigen, anspielungs- und wortspielreichen Sprache, in der die Kultrezitation als Götterrede zugleich auf die mythische Episode und auf die Kultsituation Bezug nimmt. Die Kultrezitation spricht Göttersprache, aber nicht im Sinne der Fremdsprachlichkeit, sondern im Sinne der Inszenierung als Götterrede, im Sinne von Maske und Rolle. Diese Rede hat verwandelnde Kraft, aber es geht nicht oder weniger um die Verwandlung des Sprechers, als des Angeredeten. Er soll verwandelt, oder, wie es ägyptisch heißt, zu einem ‚ACH‘ gemacht werden, zu einem machtvollen Geistwesen. Das ist der Sinn der ägyptischen Gattungsbezeichnung *s-3hw*, die wir als ‚Verklärung‘ übersetzen. Verklärende Kraft hat Sprache nur, wenn sie als Götterrede geäußert wird. Daher setzt sich der Priester eine sprachliche Maske auf und redet in Götterrolle, wenn er mit seiner Rede verklärende Wirkung ausüben will.

Dazu gehört freilich eine bestimmte Kompetenz, und das ist die Kenntnis der götterweltlichen Bedeutungen, des *sensus mythicus*. Wir haben es hier nicht mit der Unterscheidung zweier Sprachen wie Griechisch und Ägyptisch, oder Profansprache und Sakralsprache zu tun, sondern mit der Unterscheidung zweier Sinnebenen, der kultweltlichen und der götterweltlichen. Genau diese Kenntnis der götterweltlichen Sinnebene ist es, die der Dramatische Ramesseumpapyrus vermitteln will. Und diese Kenntnis, dieses Wissen, das der Priester in sich trägt, ist es wohl auch, was die traditionell-ägyptische Entsprechung zu dem darstellt, was Jamblich als eine Art innerer Bilderwelt beschreibt. An anderer Stelle spricht Jamblich auch von der Kenntnis der geheimen Symbole (των απορρητων συμβολων η γωσις<sup>43</sup>) und kommt der Sache noch näher. Das ist das Wissen, das den Worten des ägyptischen Priesters und Zaubersers vereinigende<sup>44</sup>, verwandelnde und verklärende Kraft verleiht. Der Priester legt die sprachliche Maske der Göttersprache an, einerseits um sich selbst zu verwandeln und als Gott aufzutreten, andererseits aber auch, um seinen als Götterrede gesprochenen Worten verwandelnde Kraft zu geben und verwandelnd, unterstützend, in Gang haltend, rettend und heilend in die kosmischen Vorgänge einzugreifen.

Die maskierte Sprache hat verwandelnde Kraft, sie wirkt nach außen und nach innen. Sie beruht auf einem priesterlichen Wissen, das Jamblich als die Kenntnis der geheimen Symbole umschreibt. Genau so verstehen sich auch die ägyptischen Totentexte. Die Sitte, dem Toten eine Sammlung von Texten mit ins Grab zu geben, entspringt dem Wunsch, ihn mit dem Wissen auszustatten, das ihn zu einem Geistwesen macht. Damit sind wir zu unserem Ausgangspunkt, der Mumienmaske zurückgekehrt. Nicht nur Maske und Mumie, sondern Wissen und Sprache erweisen sich, mit Karl Kerényi zu reden, als ‚Instrumente einer vereinigenden Verwandlung‘.

Der Spruch, der über der Maske rezitiert werden soll, um sie zu verklären und zu

vergöttlichen, um sie zum Kopf eines Gottes zu machen, mit dem der Verstorbene als Gott im Jenseits sehen soll, wird auch auf ihre Innenseite geschrieben, damit der Tote ihn kennt. Er soll einen Teil seines Wissens bilden, das ihn zum Geistwesen macht. Was der Priester ihm zuspricht, das kann er auch in der ersten Person von sich selbst sagen. Auch er kennt die geheimen Symbole, die götterweltlichen Bedeutungen aller möglichen Dinge und so auch seines Gesichts und seiner eigenen Körperteile. Im 42. Kapitel des Totenbuchs beschreibt er seine eigene Mumie:

Mein Haar ist Nun,  
 mein Gesicht ist Re,  
 meine Augen sind Hathor,  
 meine Ohren sind Upuaut,  
 meine Nase ist der Gebieter von Letopolis,  
 meine Lippen sind Anubis,  
 meine Zähne sind Selkis,  
 mein Nacken ist die göttliche Isis,  
 meine Arme sind der Ba von Mendes,  
 meine Brust ist Neith, die Herrin von Sais.  
 Mein Rücken ist Seth,  
 mein Penis ist Osiris,  
 mein Fleisch sind die Herren von Cheraha,  
 meine Brust ist der mit großer Hoheit,  
 mein Leib und mein Rückgrat sind Sachmet,  
 mein Hintern ist das Horus-Auge,  
 ein Schenkel und meine Waden sind Nut,  
 meine Füße sind Ptah.  
 Meine Finger und meine Zehen sind lebendige Uräen,  
 kein Glied an mir ist ohne einen Gott.<sup>45</sup>

Er beschreibt seinen eigenen Körper als Verkörperung der Götterwelt und wendet dabei dasselbe Verfahren an, auf dem auch die maskierte Sprache der Kultrezitation beruht: die Kenntnis der geheimen Symbole. Er übersetzt seinen Körper in die Göttersprache und transponiert ihn damit in die Götterwelt.

Die Mystik des Jamblich erweist sich somit als eine Transposition von Vorstellungen des ägyptischen Totenglaubens in die religiösen Exerzitien der Lebenden. Die geheimen Symbole und Sprüche, die die Ägypter ihren Toten mitgaben, um sie durch solche Ausstattung mit den Göttern zu vereinigen, sollen Jamblich zufolge auch den Lebenden in die Sphäre der Götter versetzen, wenn er sie kennt und ausspricht. Aus der äußeren Maske, die den Körper verhüllt und vergöttlicht, wird die Erfahrung einer inneren Wandlung, Erhebung und Vereinigung. Man kann sich fragen – ich kann das hier zum Schluß nur andeuten – ob diese Verinnerlichung äußerer Kultinstrumente und Verfahren wie etwa das Tragen von Masken und das Verwenden maskierter Sprache und ihre Umwandlung in mystische Techniken und Erfahrungen nicht in den Zusammenhang allgemeinerer Verinnerlichungsprozesse gehört, wie sie die Religionen der Spätantike, Judentum, Christentum, Gnosis, Manichäismus, Neuplatonismus, Neupythagoräismus usw. kennzeichnen und wie man sie unter dem Schlagwort der ‚Entdeckung des inneren Menschen‘ zusammenfassen kann.<sup>46</sup>

*Schluß*

Die Mumienmaske, die maskierte Sprache des Priesters, der den Gott als Gott anredet, und die mystische Göttersprache des Jamblich beruhen alle auf dem Grundprinzip der vereinigenden Verwandlung. Sie alle setzen eine Dissoziation voraus, zwischen dem Vergänglichen und dem Unwandelbaren, dem Kultweltlichen und dem Götterweltlichen, dem Menschlichen und dem Göttlichen, damit eine Verwandlung stattfinden kann. Wie immer wir die Maske definieren wollen, sie ist in jedem Falle Ausdruck einer Dissoziation oder Verdopplung, die sich sogar, wie David Carrasco gezeigt hat, endlos fortsetzen kann. Wichtig ist, daß beide Elemente dieser Verdopplung – A und B – erhalten bleiben. Wenn A vollkommen in B aufgeht, können wir nicht mehr von ‚Maske‘ sprechen. Die Maske ist, wie Moshe Barasch betont hat, Ausdruck einer unvollständigen Verwandlung (incomplete transformation). Eine Maske muß man abnehmen können, und es muß anderes zum Vorschein kommen. Wenn die Verwandlung vollständig ist und die Maske nicht mehr abgenommen werden kann, können wir nicht mehr von Maske sprechen. Für diese Form habe ich den Begriff ‚Zielgestalt‘ vorgeschlagen. Wenn A in B verschwindet, ist B nicht die Maske, sondern die Zielgestalt von B.

Ich möchte drei Formen von Masken unterscheiden. Ich nenne sie ‚soziale Masken‘, ‚mystische Masken‘ und ‚Tiefenmasken‘ oder ‚Masken des Unbewußten‘.

*Soziale Masken*

Was wir von den Masken über den Menschen lernen, ist die Einsicht, daß der Mensch das Wesen ist, das sich verdoppelt, das mit dem einen Körper, der ihm gegeben ist, nicht auskommt. Der wichtigste Grund für diese Veranlagung zur Selbstverdopplung scheint mir die Sprache zu sein. Der Mensch ist *zoon logon echon*, das Tier, daß sich über ein kodifiziertes Symbolsystem mit anderen verständigen kann. Diese Verständigung ist zugleich eine Spiegelung. Unser Selbstbild formt sich in uns im Umgang mit Anderen. Wir sehen uns im Spiegel der anderen. Aber dieses Spiegelbild kann unter gewissen Umständen in Spannung treten mit der inneren Empfindung eines eigenen Selbst. „Je est un autre“ (Rimbaud). Es gibt viele Motive und viele Formen einer solchen inneren Dissoziation. Wir können das uns von den anderen zurückgespiegelte Bild unserer Selbst als eine feindselige Zumutung empfinden und uns dagegen sträuben, uns damit zu identifizieren. Dann wird es zu einer Maske, die wir tragen, typischer Fall in Situationen der Verfolgung, Kolonialisierung, erzwungenen Assimilation (David Carrasco). Die Erfahrung der Marranen, der Indios usw. verweist uns auf den Zusammenhang von Verfolgung und Maskierung, ‚persecution and the art of masking‘, wie man diesen Zusammenhang in Abwandlung eines Buchtitels von Leo Strauss nennen könnte. Wir können auch, in Situationen gegenseitigen Mißtrauens und Konkurrenzdrucks, den anderen ein Bild zeigen und anbieten, das sie sich von uns machen sollen um ein anderes, das wir als das Wahre empfinden, darunter zu verbergen. Das ist die Situation der höfischen Gesellschaft des 17. Jahrhunderts (Remo Bodei). Ein anderer Faktor unserer Verdopplung ist das Faktum, daß wir in zwei Zeiten leben (Lope de Vega), der fließenden Zeit unserer inneren Selbstwahrnehmung und der sozialen Zeit, die uns auferlegt, morgen derselbe wie gestern und heute zu ein. Diese personale Identität ist ein soziales

Konstrukt, dessen Fixiertheit, ja Starrheit im Gegensatz steht zu dem Fluß, in dem wir selbst uns erfahren. Wo sich dieser Gegensatz verschärft, kommt es zur Erfahrung der Maske, zur Starrheit der Maske.

Das unaufhebbare Doppelgängertum unserer zugleich privaten und sozialen, biologischen und kulturellen Existenz kann durch unsere kulturellen und biographischen Lebensumstände gefördert, gemildert oder ganz unterdrückt werden – es ist immer angelegt und kulturell verschieden ausgeformt. ‚Zones of Contact‘, wie David Carrasco sie uns vorgeführt hat, sind typische Situationen für die Ausbildung von Doppelgängertum und Maske.

Diese innere Verdopplung ist eine Funktion unserer sprachlichen (symbolischen) Kommunikation, sie ist dem Menschen eigen und bildet einen der möglichen Quellgründe der Maske, eine Veranlagung zum Maskieren.

### *Mystische Masken*

Karl Kerényi nannte die Maske das Gerät einer ‚vereinigenden Verwandlung‘, Eliade ein ‚instrument of ecstasy‘. Die Maske verwandelt den, der sie trägt, in ein Tier, in einen Gott, in sich selbst. Denn im Grenzfall kann, wie Eliade sagt, auch das eigene Porträt als Maske dienen. ‚He becomes ‚other‘, even when the mask is his own portrait.‘<sup>47</sup> Auch dies hat mit der dissoziativen Form der menschlichen Existenz zu tun. Mystische Masken gehen aber noch einen Schritt hinaus über die der menschlichen Existenz eigentümliche Verdopplung, sie implizieren eine dritte Größe. Wir haben es mit drei Größen zu tun: A, B und C. Die typische Wirkung der mystischen Maske ist Besessenheit. Indem A die Maske B aufsetzt, wird er von C besessen, als dessen Maske B gilt. Hinter der Maske B stecken sowohl der Mensch A, der sie trägt, als auch der Gott, Totengeist oder Dämon C, der von A Besitz ergreift und B als seine eigene Maske benutzt. Deshalb kann hier auch die Maske isoliert auftreten, wie wir das in Griechenland und Mexico beobachten.

Diese Struktur liegt bei der ägyptischen Mumienmaske vor. Der Mensch A erhält im Ritual der Einbalsamierung die Mumienmaske B aufgesetzt, in der er vollständig aufgeht, so daß wir statt von Maske besser von Zielgestalt sprechen. Diese Zielgestalt B vereinigt ihn mit der Götterwelt C, die von ihm Besitz ergreift wie es die Gliedervergotungstexte beschreiben, so daß kein Glied an ihm frei von einem Gott ist.

Auch die Theatermaske stammt aus diesem Rahmen. Im Fall des japanischen Nô-Theaters ist das noch ganz evident. Der Schauspieler trägt eine Maske, wenn er Wesen darzustellen hat, die zur jenseitigen Welt ‚C‘ gehören, also Gott, Krieger, Dame und Dämon; er trägt keine Maske, wenn er ‚Verrückte‘ darstellt. Er bedient sich der Maske, um diese Wesen darzustellen, weil, anders gesehen, auch diese Wesen einer anderen Welt sich derselben Maske bedienen müssen, um in dieser Welt zur Erscheinung zu kommen. Die Maske B wird vom Schauspieler A getragen, aber ebenso auch vom Gott, Totengeist oder Dämon C. Die Maske ist ein echtes ‚Interface‘ zwischen hier und dort. Im griechischen Drama liegen die Dinge ähnlich. Die meisten Rollen sind mythisch; historische Stoffe wie die Perser des Aischylos sind eine revolutionierende Ausnahme. Eine der Wurzeln, vielleicht des Theaters und in jedem Fall der Maske ist die Geisterbeschwörung.

Die maskierte Sprache der ägyptischen Priester hat eine ähnliche Funktion. Auch sie bildet ein Interface zwischen Menschen (A) und Götterwelt (C). Wenn der Priester die Formeln B ausspricht, zieht er die Aufmerksamkeit der Götter C auf sich und steigt selbst zu dieser Stufe empor.

### *Die Maske des Unbewußten (die Tiefenmaske)*

Auf diesen dritten Typ der Maske machen die Beiträge von Alain Juranville und Moshe Barasch aufmerksam. Die Entdeckung des Unbewußten in der neueren Psychologie scheint einen Vorlauf zu haben in der Physiognomik eines Giovanni Battista della Porta. Die Tiere, die sich in unseren Gesichtern ausprägen, lagern in Tiefenschichten unserer Persönlichkeit, die unserem Bewußtsein unzugänglich ist. Wir ‚spielen‘ nicht den Löwen, den Adler, den Ochsen, den Hund, den Hammel, sondern agieren unbewußt aus, was in uns verborgen ist und was nur der Scharfblick des Physiognomen in unseren Zügen entziffert. Hier erweist sich ein Tier als unser verborgener Doppelgänger. Die menschliche Zoomorphose weist über den Raum seiner bewußten Existenz hinaus und die Physiognomie ist ein erster, unzulänglicher aber hochinteressanter Versuch seiner Rekognoszierung.

Das Eigentliche der Maske, und damit komme ich zum Gott Bes zurück, scheint mir die Ironie. Die Maske repräsentiert etwas in voller Anerkennung der Unangemessenheit der Repräsentation. Sie verwandelt in voller Anerkennung der Unvollkommenheit und Unabgeschlossenheit der Verwandlung. Sie verbleibt bewußt im Zwischen und in der Zweiheit. Ihre Wahrheit liegt in der Anerkennung ihrer Uneigentlichkeit, und der Tatsache, daß es keine Eigentlichkeit gibt. Die Maske lügt nicht, sondern gibt zu verstehen, daß es die nackte, unmaskierte Wahrheit nicht gibt. Sie ist das Bild, das sich als solches weiß, ein Zwischending, zwischen Mensch und Mensch, Mensch und Gott, Mensch und Tier, und erweist gerade darin, als eine Allegorie des Zwischen, als ein un-aufgebbares Humanum.

- <sup>1</sup> Antoninus Liberalis, *Transformationes* 28, s. Th. Hopfner, *Fontes historiae religionis Aegyptiacae* 1, S. 81. S. auch Apollodorus, *Bibliotheca* I, 6,3; Hyginus Mythographus, *Astronomia* (hg. Bunte) II, 28 (vgl. Fabulae 196); Josephus, *Contra Apionem* II, 11, 128f. Lukian, *De sacrificiis* 14; Mythographus Vaticanus I, 1, 11 und 86; Nigidius Figulus, *Sphaera Graecanica* (hg. A. Swoboda), 122-125; Porphyrus, *De Abstinentia* III, 16; Servius, *Comm. in Vergil Aen.* VIII, 698. Alle Stellen nach K. A. D. Smelik, E. A. Hemelrijk, „Who knows not what monsters demented Egypt worshipped? – Opinions on Egyptian Animal Worship in Antiquity as Part of the Ancient Conceptions of Egypt“, in: *Aufstieg und Niedergang der Römischen Welt* II.17.4, Berlin 1984, S. 1852-2000, 2337-2357, 1904f. mit Anm. 342. S. a. L. Störk, „Die Flucht der Götter“, in: *Göttinger Miszellen* 155 (1996), S. 105-108.
- <sup>2</sup> A. Wolinski, „Ancient Egyptian Ceremonial Masks“, in: *Discussions in Egyptology* 6 (1986), S. 47-53; M. Murray, „Ritual Masking“, in: *Melanges Maspero I - Orient Ancien - Mémoires publiés par les membres de l'Institut Français d'Archéologie Orientale du Caire* 66 (1935-38), S. 251-255. Die einzigen sicheren Fälle ritueller Maskierung beziehen sich auf die römische Zeit. Vgl. auch D. Sweeney, „Egyptian Masks in Motion“, in: *Göttinger Miszellen* 135 (1993), S. 101-104 sowie vor allem J. Cl. Grenier, *Anubis alexandrin et romain*, Leiden 1977, S. 71-79 und S. 178-180.
- <sup>3</sup> S. Cauville, *Le temple de Dendera - Les chapelles Osiriennes, Dendera X/2*, Kairo 1997, pl. 13; dies., *Dendera, Les chapelles osiriennes - Commentaire*, Kairo 1997, S. 2 datiert die Fertigstellung der Osiriskapellen aus astronomischen Gründen in das Jahr 47 v. Chr.
- <sup>4</sup> Vgl. hierzu J. Volokhine, „Dieux, masques et hommes - à propos de la formation de l'iconographie de Bes“, in: *Bulletin de la Société d'Égyptologie de Genève* 18 (1994), S. 81-95.
- <sup>5</sup> Volokhine, a.a.O. S. 83 Anm. 11 verweist auf den Artikel von C. Bérard und C. Bron, „Le jeu du satyre“ in: *La cité des images - Religion et société en Grèce ancienne*, Paris 1984, S. 127-145.
- <sup>6</sup> S. Sauneron, *Le papyrus magique illustré de Brooklyn [Brooklyn Museum 47.218.156]*, New York 1970, S. 23, Taf. IV, fig. 3. (neben S. 13).
- <sup>7</sup> Ebd. S. 18, Taf. II, fig. 2 (neben S. 12).
- <sup>8</sup> R. Merkelbach, M. Toti, *Abrasax. Ausgewählte Papyri religiösen und magischen Inhalts, Bd. 1: Gebete*, Opladen 1990, S. 78; Ders., *Abrasax, Bd. 3: Zwei griechisch-ägyptische Weihezeremonien*, Opladen 1992, S. 10f. und öfter.
- <sup>9</sup> K. Kerényi, „Mensch und Maske“, in: *Eranos Jahrbuch 1948 - Der Mensch (Zweite Folge)*, hg. O. Frobe-Kapteyn, Zürich 1949, S. 183-208.
- <sup>10</sup> Ebd. S. 187 und öfter.
- <sup>11</sup> S. hierzu Verf., *Altägyptische Totenliturgien* Bd. III (in Vorbereitung), Liturgie „SZ.1“, Spruch 6.
- <sup>12</sup> E. Hornung, *Das Totenbuch der Ägypter*, Zürich 1979, S. 318-323.
- <sup>13</sup> Hornung meint, daß diese Verse Anubis anreden; der Bezug auf die Maske selbst, die ja auch im Vorhergehenden angeredet ist, liegt jedoch sehr viel näher.
- <sup>14</sup> H. Beinlich und M. Saleh, *Corpus der hieroglyphischen Inschriften aus dem Grab des Tutanchamun*, Oxford 1989; B. Lüscher, *Untersuchungen zu Totenbuch Spruch 151*, (= Studien zum Altägyptischen Totenbuch 2), Wiesbaden 1998.
- <sup>15</sup> A. de Buck, *The Egyptian Coffin Texts*, I – VII, Chicago 1935-1961, Spruch 761f.
- <sup>16</sup> Sonnenlitanei ed. Hornung, 215-217, s. E. Hornung, „Das Buch der Anbetung des Re im Westen“ Bd. II, in: *Aegyptiaca Helvetica* 3 (1976), S. 88f. Vgl. Verf., *Liturgische Lieder an den Sonnengott*, München 1969, S. 348.
- <sup>17</sup> S. hierzu N. Tacke, „Die Entwicklung der Mumienmaske im Alten Reich“, in: *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Abteilung Kairo* 52 (1996), S. 307-336.
- <sup>18</sup> B. George, „Geheimer Kopf - ‚Kopf aus Lapislazuli‘. Altägyptische Tradition und Mumienmasken römischer Zeit“, in: *Medelhavsmuseet Bulletin* 16 (1981), S. 15-38.
- <sup>19</sup> B. Borg, *Mumienporträts. Chronologie und kultureller Kontext*, Mainz 1996; Dies., „Der zierlichste Anblick der Welt...“ - *ägyptische Porträtmumien*, Sonderheft Antike Welt, Mainz 1998.; L. H. Corcoran, *Portrait Mummies from Roman Egypt*, Studies in Ancient Oriental Civilisation 56, Chicago 1995; E. Doxiadis, *The Mysterious Fayum Portraits - Faces From Ancient Egypt*, London 1995; K. Parlasca, *Mumienporträts und verwandte Denkmäler*, Wiesbaden 1966; ders., *Repertorio d'arte dell'egitto greco-romano Serie B II - Ritratti di mummie*, Rom 1977; *Serie B III - Ritratti di mummie*, Rom 1980; H. Zaloscer,

*Porträts aus dem Wüstensand*, Wien 1961.

<sup>20</sup> S. Morenz, „Das Werden zu Osiris - Die Darstellungen auf einem Leinentuch der römischen Kaiserzeit (Berlin 11 651) und verwandten Stücken“, in: *Staatliche Museen zu Berlin - Forschungen und Berichte* 1, (1957), S. 52-70, (= Ders., *Religion und Geschichte des alten Ägypten*, Weimar 1975, S. 231-247); Ders., „Das Problem des Werdens zu Osiris in der griechisch-römischen Zeit“, in: *Religions en Egypte hellénistique et romaine*, Vendôme 1969, S. 75-91, (= Ders., *Religion und Geschichte*, S. 248-262).

<sup>21</sup> Pyramidentexte 691c, Anfang (nach Allen).

<sup>22</sup> K. Sethe, *Dramatische Texte zu altägyptischen Mysterienspielen*, Untersuchungen zur Geschichte und Altertumskunde Ägyptens 10, Leipzig und Berlin 1928.

<sup>23</sup> Sethe, *Dramatische Texte* S. 142-146.

<sup>24</sup> Sethe, *Dramatische Texte* S. 211-213; s. Verf., „Die Verborgenheit des Mythos“, in: *Göttinger Mitteilungen* 25 (1977), S. 7-43, spez. S. 16-18; R. B. Parkinson, *Voices from Ancient Egypt*, London 1991, S. 124f., Nr. 45.

<sup>25</sup> Sethe, *Dramatische Texte* S. 256.

<sup>26</sup> Denkmal Memphitischer Theologie ed. K. Sethe, *Dramatische Texte*, S. 76-77.

<sup>27</sup> Vgl. Verf., *Liturgische Lieder an den Sonnengott*, Münchener Ägyptologische Studien 19, Berlin 1969, Index s.v. Umarmung; K. Sethe, *Dramatische Texte*, S. 77.

<sup>28</sup> Verf., *Ägypten - Theologie und Frömmigkeit einer frühen Hochkultur*, Stuttgart 1984, S. 104f.

<sup>29</sup> A. de Buck, *The Egyptian Coffin Texts, I - VII*, Chicago 1935- 1961, I 295g-296d.

<sup>30</sup> Ebd. [72] 302d-f.

<sup>31</sup> Pyramidentexte [667] §1940.

<sup>32</sup> Pyramidentexte 510 §§1128a-1129b.

<sup>33</sup> P. Dorman, *The Tombs of Senemut*, New York 1991, Taf. 62f, S. 26-S27.

<sup>34</sup> S. Sauneron, „Aspects et sort d'un thème magique Égyptien - Les menaces incluant les dieux“, in: *Bulletin de la Société Française d'Égyptologie* 8 (1951), S. 11-21.

<sup>35</sup> A. H. Gardiner (Hg.), *Chester Beatty Gift I+II*, Hieratic Papyri in the British Museum, 3rd. series, London 1935, Pap. VIII, vso. 4,1-7, 5: die Formel wird ständig wiederholt. J. F. Borghouts, *Ancient Egyptian Magical Texts*, Religious Texts Translation Series, NISABA 9, Leiden 1978, Nr. 10.

<sup>36</sup> Gardiner, *Chester Beatty*, Pap. VII, rto. 4,4-7; Borghouts No. 100.

<sup>37</sup> K. Sethe, *Die Altaegyptischen Pyramidentexte nach den Papierabdrücken und Photographien des Berliner Museums*. Neu herausgegeben und erläutert, Bd. 1-4, Leipzig 1908-1922, §1324.

<sup>38</sup> Mag. Pap. Harris IX, 10-11 (nach H. O. Lange, *Der Magische Papyrus Harris*, Kopenhagen 1927, S. 80).

<sup>39</sup> Pap. Turin 136.8-9 (nach W. Pleyte/F. Rossi, *Papyrus de Turin*, Leiden 1869.76, Taf. 136).

<sup>40</sup> Jamblichus, *De Mysteriis* VI.5.

<sup>41</sup> Ebd. VI.6.

<sup>42</sup> Ebd. VII.4.

<sup>43</sup> Ebd. VI.6.

<sup>44</sup> *Dia pros theous henosin*, ebd. VI.6.

<sup>45</sup> Totenbuch 42, zit. nach Hornung, *Totenbuch* S. 114, Verse 13-32.

<sup>46</sup> Vgl. hierzu Verf. (Hg.), *Die Erfindung des Inneren Menschen, Studien zum Verstehen fremder Religionen*, Gütersloh 1993.

<sup>47</sup> M. Eliade, „Masks“, in: *The Encyclopedia of World Art*, London 1958, IX, S. 524.

## ABBILDUNGEN ZUM BEITRAG VON J. ASSMANN



Abb. 1: Darstellung des Gottes Bes (griech.-röm. Zeit). Dendera, Hathortempel. Nach J. Leclant, *L'Égypte du crépuscule*, Paris 1980, Abb. 70.

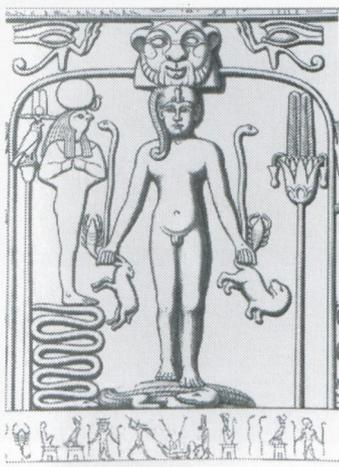


Abb. 2: Horus auf den Krokodilen, Metternichstele, nach A. Mariette, *Karnak*, Leipzig 1875, Taf. I, Detail.

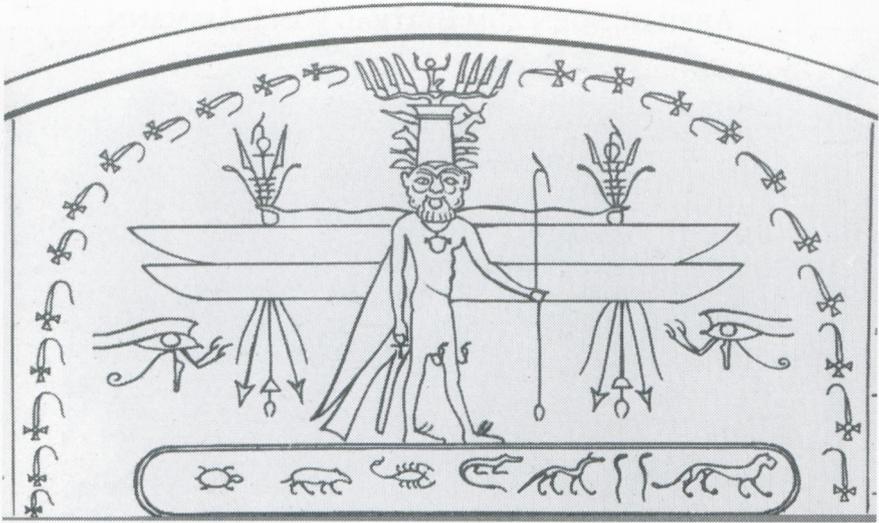


Abb. 3: Bes Pantheos, Metternichstele, nach Mariette, *Karnak*, Taf. I, Detail.

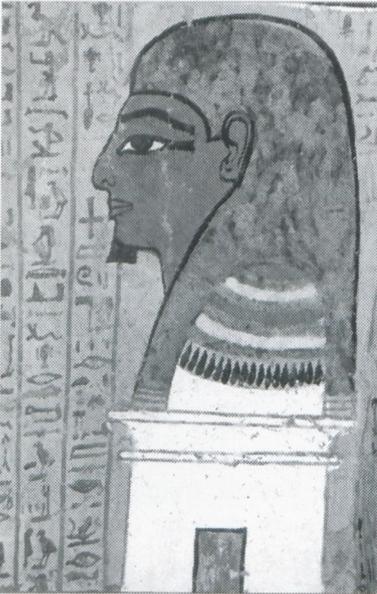


Abb. 4: Die Mumienmaske. Wandbild im Thebanischen Grab Nr. 290 (19. Dynastie). Foto: E. Hofmann.

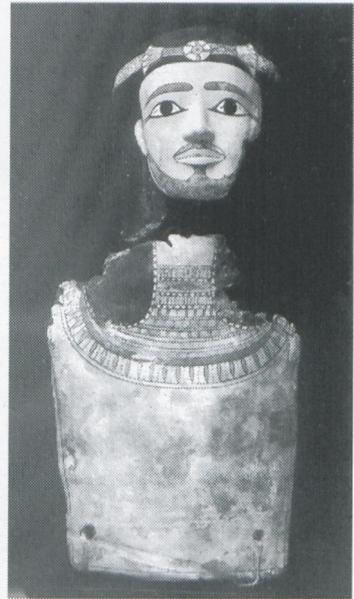


Abb. 5: Mumienmaske aus Assiut. Nach Katalog: *Mummies and Magic - The Funerary Art of Ancient Egypt*, Boston, Museum of Fine Arts Kat. Nr. 46.



Abb. 6: Gipsmaske aus Giza. 5. Dynastie. Giza G 2037bx, Boston Museum of Fine Arts 39,828.

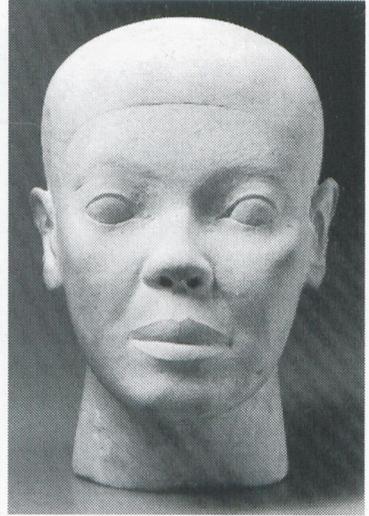


Abb. 7: Ersatzkopf aus Giza. Giza G 4440A. Boston, Museum of Fine Arts 14,719. Nach Katalog: *L'art égyptien au temps des pyramides*, Paris 1999, Nr. 50.

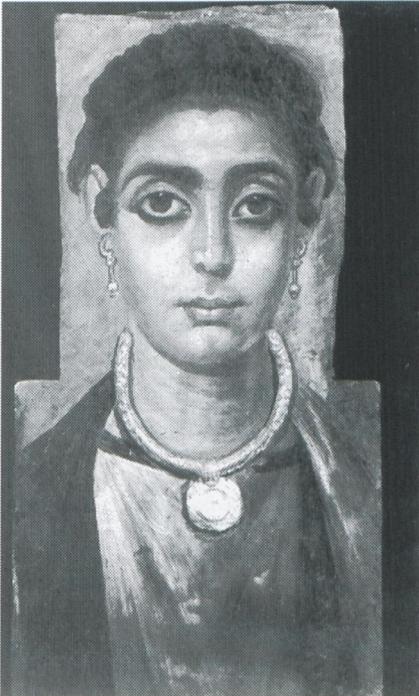


Abb. 8: Mumienportrait einer Frau aus Antinoopolis. 2. Jh. n. Chr. Enkaustik auf Holz. Detroit, Institute of Arts, Inv. 25.2, nach B. Borg, *Der zierlichste Anblick der Welt*, Mainz 1998, Abb. 28.



Abb. 9: Leinentuch mit Darstellung des Verstorbenen zwischen Osiris und Anubis. Mitte 2. Jh. n. Chr. Malerei auf Leinwand. Herkunft wohl Saqqara. Puschkin Museum Moskau Coll. Golénichtchev Nr. 5749. Abb. aus S. Hodjache, *Les Antiquités Égyptiennes au Musée des Beaux-Arts Pouchkine*. Moskau 1971, Abb. 80.