

FLACHBILDKUNST DES NEUEN REICHES

Im Rahmen der gesamten ägyptischen Kunst gesehen, erscheint die Flachbildkunst des Neuen Reiches als ein Wunder. Nirgends sonst in der dreitausendjährigen Geschichte dieser Kunst, deren Traditionalismus und strenge Regelgebundenheit bereits Platon beeindruckt haben, begegnet eine derartige Vielfalt, ein so tiefgreifender Wandel der Formen. Die ersten großen Meisterwerke des Neuen Reiches allerdings, die Punt-Zyklen von Dêr el-Bahari, wurzeln noch ganz in der Tradition. Ihr künstlerischer Rang ist in der für die ganze ägyptische Kunst typischen Weise untrennbar verbunden mit ihrer handwerklichen Qualität. Darin beruht ja die von Platon so bewunderte Zeitlosigkeit dieser Kunst: daß ihr Gelingen nicht Sache der Inspiration einer Epoche oder eines Einzelnen ist, sondern sich so präzise im Regelsystem der Formensprache angelegt findet, daß es nur des perfekten Handwerkers bedarf, um die Idee im Kunstwerk zu verwirklichen.

Wenn man diese geschichtslose Wiederholbarkeit mit Platon als Grundstruktur der ägyptischen Kunst anerkennt, dann wird man das, was sich unter den folgenden Generationen der 18. Dynastie auf dem Gebiet der Flachbildkunst ereignet, in der Tat nur als ein Wunder bestaunen können. Die Schönheit dieser Werke beruht auf Qualitäten, die handwerklicher Präzision unzugänglich sind und in der orthodoxen ägyptischen Kunst bewußt ausgeklammert blieben: die Bereiche des Zeitgebundenen, Geschichtlichen, des Einmaligen und Unwiederholbaren. Diese Werke sind gerade darin »schön«, daß sie alles andere als geschichtslos sind. Sie erscheinen wie beseelt von der Inspiration jener flüchtigen Jahrzehnte, die man als Sternstunden der ägyptischen Flachbildkunst bezeichnen möchte, vom Geist einer Zeit, die in bewußter Abhebung vom Altüberkommenen ihren eigenen Stil formuliert hat.

Eine Kunstgeschichte läuft allerdings leicht Gefahr, die verschiedenen Kunstgattungen und Traditionen in ihrer jeweiligen eigenen Entwicklung und Blüte zu nivellieren und in einen übergreifenden, die Kunst insgesamt betreffenden Entwicklungsprozeß einzuordnen. Kunst in diesem allgemeinen Sinne eines in sich geschlossenen, nach eigenen Gesetzen und Perioden sich entfaltenden Bereichs kultureller Lebensäußerung scheint für das alte Ägypten ein sehr fragwürdiger Begriff. Es gilt darum, genau zu differenzieren. Das Flachbild ist das Ergebnis einer kollektiven Bemühung von Vorzeichnern, Malern, Steinmetzen und Konturenzeichnern. Es zeigt zwar in allgemeinen Zügen eine einheitliche Entwicklung, denn die Kunst der Vorzeichnung geht überall voran, was immer die spezifische endgültige Gestaltung in Malerei oder Relief sein mag. In den Details aber verläuft die Entwicklung diskontinuierlich, und die einzelnen Techniken erfahren nacheinander, und bis zu einem gewissen Grade auch unabhängig voneinander, im Laufe der Zeit ihren eigenen Höhepunkt. Auch die geschichtlichen Voraussetzungen sind jeweils verschie-

den und beruhen entweder auf der inneren Perfektionierung einer Technik oder auf Wandlungen der ikonologischen Struktur, die in größere geistes- und religionsgeschichtliche Zusammenhänge übergreifen.

Die Zeit des Königs Thutmosis IV. ist nur für die thebanischen Wandmalereien eine Sternstunde; schon die Reliefs der Zeit lassen nichts von einem Wandel erkennen, ja nicht einmal die Malereien des Königsgrabes scheinen davon berührt. Andererseits hat die Grabmalerei zwar auch später noch Meisterwerke hervorgebracht, vor allem in den Gräbern von Dêr el-Medîne, aber diese stehen doch in dem Maße wieder im Dienst eines auf Wiederholbarkeit und handwerkliche Vollendung angelegten Kunstverständnisses, wie sie nicht vom Einfluß einer ganz anderen Kunst berührt sind, die zu jener Zeit ihre Triumphe feiert: der Zeichnung. Die Kunst von Amarna wiederum, deren revolutionären Charakter man nicht unabhängig von den religiösen Umwälzungen ihrer Periode sehen kann, bedeutet auf dem Gebiet der Flachbildkunst die Blütezeit der ganz speziellen Relieftchnik des versenkten Reliefs; die wenigen Flachreliefs von Amarna wirken dagegen plump und konventionell. Auch die Wandmalerei von Amarna, die hier auf die Wohnarchitektur beschränkt blieb, ist bei aller Vollkommenheit weniger revolutionär als das versenkte Relief der Tempel und Gräber; sie setzt die unter Amenophis III. zu beobachtende Entwicklung ebenso bruchlos fort, wie sie in der 19. Dynastie weitergeführt wird. Entsprechendes gilt für die memphitische Reliefkunst der Nach-Amarnazeit, die sich wieder in anderer Hinsicht als eine Blütezeit darstellt (und vielleicht sogar als der Gipfel der ägyptischen Flachbildkunst überhaupt angesehen werden darf), sowie für die großen Historienbilder der Ramessiden, die technisch, stilistisch und thematisch aus dem Rahmen der sonst weitgehend in den Konventionen zeitloser Perfektionierung erstarrten Reliefkunst ihrer Zeit herausfallen.

Die Darstellung wird sich daher auf das Besondere konzentrieren und sich angesichts der unübersehbaren Fülle des Erhaltenen in zweifacher Hinsicht einschränken: im Material auf jene Denkmäler, in denen sich die Blüte einer Kunstform in Vollendung manifestiert, und in der Fragestellung auf das Phänomen des Wandels, auf den Versuch, möglichst differenziert zu erfassen, was eigentlich es ist, das sich wandelt und jene einmaligen, unwiederholbaren und in diesem Sinne »wunderbaren« Schöpfungen der ägyptischen Flachbildkunst ermöglicht hat.

Die Anfänge der Flachbildkunst des Neuen Reiches sind, soweit sie das Flachrelief betreffen, alles andere als Anfänge. Die Reliefs der Kapellen von Amenophis I. und Hatschepsut sowie die berühmten Bildzyklen der Königin in ihrem Totentempel von Dêr el-Bahari manifestieren in ihrer handwerklichen Vollendung die ganze Höhe der Tradition, auf der diese Kunst – im Unterschied zur gleichzeitigen Wandmalerei – aufbauen kann. Sie sind weder archaisch noch archaisierend. Ihr stilistischer Rückgriff auf Vorbilder des Alten und Mittleren Reiches ergibt sich zwingend aus der Notwendigkeit, die Lücke in der während der Zweiten Zwischenzeit abgerissenen Tradition zu schließen. Sie sind allerdings auch weniger innovatorisch, als man das zumindest für die Punt-Reliefs und den »Botanischen Garten« des Thutmosis III. annehmen wollte. Von der Exotik des Dargestellten darf man sich nicht täuschen lassen. Das sich darin manifestierende, geradezu wissenschaftlich anmutende Interesse am Fremden hat mit Kunst nichts zu tun. Die Funktion der bildlichen Darstellung, ihr Realitätsbezug sind durchaus konventionell, ganz zu schweigen von der stilistischen Struktur: Die mitgebrachten Weihgaben werden listenartig am Ort ihrer Darbringung vergegenwärtigt und um Teile ihrer »Vorgeschichte« ergänzt, so wie auch die Darstellungen des Totenopfers in den Gräbern seit alters die Darbringung der Opfergaben um Szenen des Pflügens, Säens und Erntens, der Aufzucht, Jagd und Schlachtung erweitern, die Vorgeschichte des Opfers also. Nicht das als solches vergängliche und vergangene Ereignis steht im Mittelpunkt, die Ausfahrt, der Feldzug, sondern das bleibende Resultat.

Anders als die Reliefkunst der Tempel konnte die Malerei, die sich in den Privatgräbern der Folgezeit in immer stärkerem Umfang durchzusetzen beginnt, nicht an eine vergleichbare Tradition anknüpfen. Im späten Alten und anschließend im Mittleren Reich trat sie sporadisch über viele Provinznekropolen verstreut auf, ohne eine einheitliche Entwicklung erkennen zu lassen, und war eigentlich immer nur

Ersatz für das aufwendigere bemalte Relief. Jetzt aber, als unter den Nachfolgern der Hatschepsut breitere Schichten von Beamten Bauplätze und Mittel für die Anlage von Gräbern angewiesen bekamen und man in Gegenden ausweichen mußte, in denen die Beschaffenheit des Felsgesteins keine Relieferung zuließ, konzentrierte zum ersten Mal eine Fülle von Aufträgen alle künstlerischen Kräfte an einem Ort. Eine feste und folgerichtige Tradition bildete sich heraus, technische und künstlerische Innovationen befreiten die Wandmalerei aus ihrer ursprünglichen untergeordneten Funktion und machten sie zu einer eigenen Kunst, die im Laufe weniger Jahrzehnte alle anfänglichen Unbeholfenheiten überwand in einem Prozeß innerer Perfektionierung, der in der ägyptischen Kunstgeschichte ungewöhnlich ist. Solange die Hauptaufgabe der Malerei in der Vorzeichnung und Kolorierung der Reliefs bestand, konnten die zeichnerischen und malerischen Möglichkeiten dieses Mediums noch nicht zur Entfaltung kommen. Die Linie wie das Kolorit standen im Dienst der Fläche, die mit präzise artikulierten Konturen einzufassen und durch helle, leuchtende Farben gegen den Hintergrund abzusetzen war. Erst jetzt, da sich die Malerei auf ihre eigenen Möglichkeiten besinnt, gewinnt der Strich der Umrißlinien jene Spontaneität und Sensibilität, jene weichere und organischere Führung, die den Darstellungen ein ganz neues Leben einhaucht, eine Stimmung und Beseeltheit, in denen sich die gebändigte Fülle der Einzelheiten zu einem Bild von neuartiger Geschlossenheit und Ausgewogenheit verbindet. Die Hauptpunkte dieser Entwicklung sind bezeichnet durch thebanische Gräber wie das des Rechmirê (Nr. 100) und des Amenemhêt (Nr. 82) am Anfang (um 1450 v. Chr.), die berühmten Gräber des Nacht (Nr. 52) und des Menna (Nr. 69) – stellvertretend für eine Fülle anderer – auf dem Höhepunkt unter Thutmosis IV. (um 1400 v. Chr.); schließlich die Gräber des Haremhab (Nr. 78) und des Nebamun (Nr. 90) sowie vor allem die wohl noch etwas jüngeren Fragmente aus dem Grab eines Nebamun im British Museum für die Spätphase unter Amenophis III. (um 1380 v. Chr.).

Eine genauere Betrachtung des Verhältnisses zwischen Relief und Malerei wie die Frage nach den möglichen Gründen für die ungewöhnliche Bevorzugung der Malerei während jener Jahrzehnte sind in diesem Zusammenhang von grundsätzlicher Bedeutung. Waren wirklich nur technische Gründe maßgeblich, die Notwendigkeit, mit den Gräbern in ein Gelände auszuweichen, in dem der Stein für Relief ungeeignet war? Könnte man nicht auch in dieser Zeit die Malerei um ihrer selbst willen bevorzugt haben? Sie ist ja nicht immer nur Ersatz für das bemalte Relief. Im Neuen Reich bildet sich, archäologisch leider nur in verschwindend geringen Überresten greifbar, eine Domäne der Wandmalerei, in der sie Hausrecht genießt: die Innendekoration prunkvoller Wohnbauten; das Relief wäre hier ebenso undenkbar, wie es die Malerei im Tempel ist. Von daher eignen der Wandmalerei zwei Aspekte, in denen sie sich vom Relief unterscheidet und die für die Grabherren der Zeit von Belang sein mochten: Als Wandkunst der Profanbauten ist sie »diessseitig« gegenüber der sakralen Reliefkunst, und als eine dekorative Kunst ist sie freier in der Gestaltung der künstlerischen Ausdrucksform, weniger streng an die Vergegenwärtigung von Inhalten gebunden. Vor einer Erörterung der »Diessseitigkeit« jener Malerei wäre zunächst der zweite Aspekt näher zu untersuchen, gibt er doch zugleich den geeigneten Ausgangspunkt für eine detailliertere Analyse der stilistischen Entwicklung ab.

Die oft hervorgehobene und die ägyptische Flächbildkunst allgemein charakterisierende Zeichenhaftigkeit kann mit der Eigenart der ägyptischen Schrift in Verbindung gebracht werden, deren künstlerischer Charakter seinerseits dem hieroglyphischen Charakter der Kunst entspricht. Jedenfalls ist für den Ägypter die Struktur des sprachlichen Zeichens, in dem jedem Unterschied der Form (der »Ausdrucksseite«) notwendig ein Unterschied der Bedeutung (der »Inhaltsseite«) entspricht und umgekehrt, in erstaunlichem Umfang auch das Modell für die Struktur der künstlerischen Repräsentation. Wenn etwa bei der Darstellung eines Gastmahls die Gäste teils auf Stühlen, teils auf dem Boden sitzen, so nicht, um das Bild reicher und lebendiger zu gestalten, sondern um soziale Rangunterschiede wiederzugeben. Die Haltung Tanzender oder Trauernder, der Ausdruck anderer rituell festgelegter Gebärden bleibt streng an die hieroglyphisch fixierten Formen gebunden, die ohne die geringste Variation listenartig wiederholt werden. Die künstlerische Form ist nichts als die Ausdrucksseite einer begrifflichen Artikulation der Wirklichkeit,

jeder Sitzende, Stehende, Tanzende, Klagende die korrekte Hieroglyphe des entsprechenden Begriffs. Künstlerische Variation und Vielfalt impliziert immer auch eine Vielfalt begrifflicher Differenzierungen.

Das jedenfalls ist die Situation am Ausgangspunkt der Entwicklung, die nirgends klarer greifbar wird als in dem Grab des Wesirs Rechrirê. Die Dekoration dieses Grabes beruht auf dem Prinzip der Fülle und Vielfalt. Das ist bei der Wiedergabe begrifflich reich differenzierter Handlungskomplexe, so bei Ritualen mit über fünfzig wohlartikulierten Kultepisoden, kein Problem, führt aber zu Schwierigkeiten, wenn es um die Darstellung eines Themas wie etwa des Gastmahls geht. Die Handlung der Gäste und des Gastgebers ist nun einmal »Sitzen«, und man kann denselben Begriff nicht anders als auf dieselbe, listenhaft wiederholte Weise darstellen. Unterschiede in der Haltung, der Blickrichtung, der Gebärde, die den listenhaften Charakter auflockern, aber keine begrifflichen Unterscheidungen bezeichnen würden, sind ausgeschlossen. Der Maler hilft sich dadurch, daß er die Szene nach dem Vorbild eines Rituals in eine Serie von Bedienungshandlungen zerlegt und so eine Kette von Gruppen aus Gast und Dienerinnen bildet, die er ja nach der Art der Bedienung sowohl inhaltlich wie formal voneinander abheben kann. Bei den Dienerinnen erlaubt er sich darüber hinaus, was er sich bei den Gästen versagt: eine rein auf den Ausdruck gestützte Variation, die auf keinerlei begriffliche Differenzierungen verweist, sondern einfach ästhetisch verstanden werden muß. Mag sein, daß dem Maler diese unorthodoxe Realisierung eines künstlerischen Einfalls, so die Darstellung einer Dienerin in Rückansicht, bei Personen aus den unteren Schichten noch am ehesten zugestanden wurde.

Ein gewisses Maß an begrifflicher Abstraktheit gibt die Flachbildkunst auch in der Folgezeit nicht auf. Das Sitzen der Götter, des Königs und des Grabherrn etwa bleibt immer ein abstraktes »Sitzen an sich«; erst die Amarna-Kunst sucht dann konkrete Posen darzustellen. Aber die Gäste, Dienerinnen, Musikantinnen und Tänzerinnen beim Gastmahl und die Trauernden beim Bestattungszug – um nur die beiden charakteristischsten Beispiele zu nennen – lösen sich nun aus ihren hieroglyphisch auf begrifflich artikulierten Inhalte bezogenen Stellungen und nehmen durch Kopfwendungen, Blicke, Gebärden aufeinander Bezug. Im Verlauf dieser Auflockerung des hieroglyphischen Zeichencharakters der künstlerischen Ausdrucksseite erst kann sich die neue Kunst der Gruppenkomposition entfalten, die schließlich Figuren nicht nur durch Blicke und Gebärden, sondern auch durch immer kühner werdende Überschneidungen aufeinander bezieht. An der einzelnen Figur versucht man durch kleinste, fast unmerkliche Abweichungen von der hieroglyphischen Form sich tastend vom Begrifflichen zu lösen; die Schrägstellung des Auges, die leichte Neigung des Kopfes genügen oft schon, um einer Gestalt Stimmung und Ausdruck zu geben, sie in ihrer Besonderheit zu konkretisieren. In all dem löst man sich bewußt von der Tradition und gibt einem neuen allgemeinen Zeitstil Ausdruck. Es scheint aber, daß man von dem neuartigen Prinzip der rein ausdrucksseitigen Variation, um es einmal so zu nennen, nicht bei allen Inhalten den gleichen Gebrauch machte. Einige Einschränkungen sind schon genannt, ebenso die beiden Themen, die den Künstler offenbar am stärksten beschäftigten und die vor allen anderen innovatorisch behandelt werden: das Gastmahl und die Totenklage.

In der Totenklage geht es um die Darstellung von Gefühlsbewegungen, in denen die traditionelle ägyptische Kunst so äußerst zurückhaltend war. An die Stelle der steifen Reihung oder Staffellung von Figuren mit einem beschränkten, rituell festgelegten Repertoire von zwei oder drei Gebärden treten nun bewegte, dicht geballte Gruppen, deren ungezügelt ausgreifende Gebärden und verzerrte Mienen wilden Schmerz ausdrücken. Mit der Loslösung vom Ritual treten in der späteren 18. Dynastie auch Gebärden für die stillere, beherrschtere Trauer der Männer auf. Beisetzung und Totenklage selbst wird man in dieser Zeit kaum anders begangen haben als früher, die Wandlung betrifft allein die Kunst und ihren Realitätsbezug. Eine nach alter Art hieroglyphische Wiedergabe der Beisetzung muß sich an ihrer begrifflichen Formulierung orientieren, an einem in verschiedene Kultepisoden gegliederten uralten Ritual, das im tatsächlichen Ablauf der Beisetzung zwar noch in Andeutungen nachklingen mag, aber im Ganzen doch recht wenig mit dem wirklichen Geschehen zu tun hat. In dem Maße aber, in dem sich die Kunst von dieser

zeichenhaften Bindung an den Inhalt emanzipiert, befreit sich die Gebärdensprache von den rituellen Formulierungen und vermag Affekten wie Schmerz, Verzweiflung, Trauer freien Ausdruck zu geben.

Bei den Darstellungen des Gastmahls, eines festlichen Banketts, bei dem der Grabherr und seine Gemahlin Verwandte und Freunde nicht nur mit Speisen und Getränken, sondern auch mit musikalischen und tänzerischen Darbietungen bewirten, mag man allerdings im Zweifel sein, ob diesen Darstellungen überhaupt ein solches Fest in der Wirklichkeit entsprach und, sollte dies der Fall gewesen sein, ob die zu beobachtenden Wandlungen ausschließlich einen Entwicklungsvorgang in der Kunst anzeigen, oder ob sie nicht eher das Dargestellte selbst, dieses reale Fest, seine Bedeutung, die Art und Weise seiner Begehung, betreffen. In den Darstellungen verliert das Gastmahl im Laufe der Jahrzehnte seinen kultischen Charakter. Der rituelle Speisentisch vor dem Grabherrn und seiner Gemahlin weicht einem zierlichen, mit Girlanden bekränzten Gestell, an die Stelle des Totenpriesters im Pantherfell treten anmutige Mädchen; die schlichte Kleidung, die nicht als altmodisch-traditionell, vielmehr hieroglyphisch als »Kleidung an sich« zu verstehen ist, wird ersetzt durch immer raffiniertere Modelle der Zeitmode, die man nicht nur in ihrem Faltenwurf wiedergibt, sondern auch in den zufälligen Verfärbungen durch das gelbe, vom Kopf herabtropfende Salböl und die durch das dünne Tuch hindurchscheinende Haut. An die Stelle der flächigen Ausbreitung des Themas mit seinen in vielen Registern aufgereihten Gästen tritt nun eine Konzentration, die das Ganze zu einem ausgewogenen Gesamtbild zusammenschließt. Die einzelnen Figuren werden, wie schon erwähnt, nicht mehr aneinandergereiht, sondern durch Blicke und Gebärden aufeinander bezogen und zu Gruppen verbunden. Wenige solcher durch Dienerinnenfiguren akzentuierter Gästegruppen werden der dominierenden Gruppe des Grabherrn und seiner Frau in ausgewogener Symmetrie gegenübergestellt und bilden gleichsam die ruhenden Pole um eine bewegte Mitte, in der die einen Halskragen darreichenden Töchter des Grabherrn und vor allem Tänzerinnen und Musikantinnen dargestellt werden. Dieser Gruppe, die dadurch zum Herzstück der gesamten Szene wird, gilt ganz offensichtlich die besondere Liebe und Sorgfalt der Künstler.

Die hier zu beobachtenden stilistischen Innovationen darf man nicht vorschnell verallgemeinernd auf die gesamte Flachbildkunst beziehen – sie stehen im Dienst des besonderen Themas. Wenn sich hier die Wiedergabe des weiblichen Körpers zuerst und am weitesten von der hieroglyphischen Form zu entfernen beginnt, wenn die Proportionen das Überschlank und Harte der kanonischen Form aufgeben und bei aller Zierlichkeit voller und üppiger werden, wenn die Linien des Konturs ihre das Detail scharf artikulierende Steifheit verlieren und weicher, geschmeidiger, übergangsreicher den Körper als organische Ganzheit zu erfassen suchen, wenn man hier den Kanon der Flächenprojektion des Körpers verläßt und neuartige Ansichten versucht wie etwa die Vorderansicht der Brust und des Gesichts, so steht all das im Dienst des Bestrebens, nicht das Mädchen als abstrakten Begriff, sondern das Haremsmädchen als sehr viel konkreteren, von den Schönheitsvorstellungen der Zeit geprägten Typus mit den Mitteln der Kunst zu verbildlichen.

Dieser Wandel gleichsam von der Bezeichnung zur Verbildlichung des Dargestellten läßt sich an nichts deutlicher ablesen als an der Entwicklung der Palette. Die Maler der frühen 18. Dynastie arbeiteten mit sechs Farben: Weiß, Gelb, Rot, Blau, Grün und Schwarz. Für die Wandmalereien der Gräber benutzte man dieselben sehr hellen und klaren Töne, mit denen auch die Reliefs bemalt waren und die sich auf den Blöcken vom neu aufgefundenen Totentempel des Thutmosis III. so überraschend gut erhalten haben. Auch diese Farben hatten vornehmlich einen Zeichenwert und blieben in ihrer Anwendung beschränkt, weil sie ein geschlossenes System von Zeichenwerten bildeten. Gelb bedeutete als Hautfarbe »weiblich« in Opposition zu Rot, »männlich«, und dies in vollständiger Abstraktion von den unendlichen Zwischentönen der Realität. In der Folgezeit werden meist nur noch die Göttinnen mit gelber Hautfarbe dargestellt, während das Inkarnat sterblicher Frauen in den verschiedensten Zwischentönen von Rosa bis Hellbraun den Ton wirklicher Hautfarbe zu treffen sucht. Auf die Klarheit der zeichenhaften Opposition zur männlichen Hautfarbe kommt es nun weit weniger an als auf die sinnfällige Wiederherstellung oder »Inkarnation« der Wirklichkeit in der Kunst. In dem Maße, wie sich das Zeichensystem der Farben auflöst, bereichert

sich die Palette um Zwischentöne. Man mischt Farben (so entstanden die unendlichen Nuancen von Weiß in der Gastmahldarstellung des Rechemirê-Grabes), hellt sie mit Schlemmkreide auf oder verdünnt sie mit Wasser, um den richtigen Ton zu treffen, der eben nicht mehr abstrakt bezeichnet, sondern nun konkret verbildlicht.

Die Wandlung von begrifflicher Klarheit zu sinnlicher Anschaulichkeit ist wohl eindeutig die Tat der Wandmalerei. Vieles ist an die spezifische Oberflächenstruktur des Malerischen gebunden: die geschmeidige Spontaneität der Linienführung, die Ausdruckskraft des inspirierten Strichs, das Improvisierte, Skizzenhafte, Beiläufige, zart Hingetupfte, all das, was diesen Bildern ihre sinnliche Lebendigkeit verleiht, wäre im Relief schwer denkbar. Vieles muß sich fast zwangsläufig ergeben haben, als man das Schwerkraft der künstlerischen Produktion, aus welchen Gründen auch immer, vom Relief auf die Wandmalerei verlegte. Und doch wäre es ein Irrtum, wollte man die künstlerische Tat der Epoche, die Selbstständigkeit der Ausdrucksform und die Entfaltung ihrer ästhetischen Eigenwerte, als eine rein technische Frage abtun.

Auch im Inhaltlichen vollzieht sich in dieser Kunst, die sich in den Privatgräbern von Theben seit der Regierungszeit des Amenophis II. bis hin zu Amenophis III. entfaltet, ein bedeutsamer Wandel. Die einschneidendste Neuerung stellen ohne Zweifel die Bilder aus dem Leben des Grabherrn dar. Sie scheinen eine Regel zu durchbrechen, die bisher die Auswahl der Darstellungen in den zugänglichen Räumen des ägyptischen Privatgrabs bestimmte: Die Wandbilder sollen das Leben unter dem generellen Aspekt der ewigen Wiederkehr darstellen, typische Abläufe, die sich in immer gleicher Form wiederholen, damit der Tote schauend ad infinitum daran teilnehmen kann – nicht aber unter dem partikularen Aspekt der Vergangenheit und der historischen Einmaligkeit, nicht als das eine Leben, das er auf Erden geführt hat und dessen Erinnerung er im Grab festhalten will. Wenn nunmehr die Darstellung den Grabherrn nicht mehr nur passiv der ständigen Wiederholung der Lebensabläufe zuschauend zeigt, sondern aktiv in der Ausübung seiner Ämter, dann gewinnen diese Szenen zumindest einen kommemorativen Nebensinn. Es werden allerdings nicht einmalige Ereignisse dargestellt, sondern nur Bilder, die sich gut in die zyklischen Situationen des Lebens einfügen und mit den übrigen Darstellungen zu einem idealen Tageslauf zusammenfügen, wie ihn der Tote, so könnte man annehmen, immer aufs neue im Grabe erleben will, nicht schauend nur, sondern auch tätig: die Tribute entgegennehmend, die Truppen inspizierend, die Bestände des Schatzhauses prüfend, die Lieferungen und Handwerker überwachend. So hat man die Bilder in der Tat oft verstehen wollen.

Nun sind aber für die Vorstellungen dieser Zeit von der Seinsweise der Verstorbenen nicht nur Bilder überliefert, sondern auch Texte, die gerade in bezug auf die Aktionsmöglichkeiten der Toten ganz besonders explizit sind. Hier begegnet tatsächlich auffallend oft die Wendung »wie damals, als du noch auf Erden lebst« (mj wnn.k hr tp t'), und es steht ganz außer Zweifel, daß das Diesseitsleben jetzt für die Vorstellungen vom Leben nach dem Tode eine andere Bedeutung gewinnt. Nie aber ist in diesen Texten von einer unendlichen Fortsetzung des Diesseitslebens und seiner beruflichen Aktivitäten die Rede. Was dem Toten im Jenseits verbleiben soll, ist das »Herz«, also das Bewußtsein seines Erdendaseins und die Erinnerung daran – an sein Aussehen, seine Körperfunktionen, seine Wohlversorgtheit mit Nahrung und vor allem an das Resultat seiner beruflichen Bewährung: die »Gunst« des Königs und den »guten Namen« bei den Menschen. »Der Name eines Tapferen ist das, was er vollbracht hat«, lautet eine zeitgenössische Sentenz. Die Darstellung dieser Taten im Grabe hat den Sinn, den Namen des Grabherrn festzuhalten. Der Name aber, in dem der Einzelne fortleben möchte, erwächst ihm nach ägyptischer Anschauung, im Gegensatz etwa zur altgriechischen, nicht so sehr aus der einzelnen Heldentat, sondern aus seinen Ämtern und Würden, aus der sozialen Rolle und der ständig wiederholten Situation seiner Bewährung in der Gesellschaft, deren Lebenszentrum und Spitze der König ist. In den meisten Fällen sind die Darstellungen des Grabherrn in der Ausübung seiner Ämter mit der Darstellung des feierlich unter einem Baldachin thronenden Königs verbunden. Der Sinn dieser Verbindung ist klar: Der König, von dem sowohl die

delegierte Amtsgewalt ausgeht als auch der Lohn für die berufliche Bewährung, ist gleichsam der Adressat der offiziellen Tätigkeiten des Grabherrn, der ihm die Resultate seines Wirkens weiht. Somit stellt sich der Grabherr in die gleiche Verbindung zum König, wie dieser sich, vielleicht zum erstenmal in den Punt-Darstellungen von Dêr el-Bahari, in die Verbindung zur Gottheit stellt, dem Gott die Resultate seines Wirkens in Erfüllung des göttlichen Auftrags widmend. All das ist durchaus neuartig. Nie vorher ist der König in einem Privatgrab dargestellt worden, und es ist kennzeichnend, daß die Darstellungen des Königs nach dem Höhepunkt dieser Tendenz in der Amarnazeit fast völlig wieder aus den Privatgräbern verschwinden; seinen Platz erbt, in engster Anlehnung an das formulierte Schema, der Gott Osiris. Das Königtum, und mit ihm das Diesseitsleben unter dem Aspekt der gesellschaftlichen Bewährung, verliert seine Bedeutung für das Leben nach dem Tode. Genau diese Bedeutung aber ist es, die in der 18. Dynastie die Formulierung der neuen Bildinhalte bestimmt.

Als der gemeinsame Nenner aller dieser einzelnen Beobachtungen bildet sich die Hinwendung zum Diesseits heraus. Sie steht auslösend hinter der Wahl des Mediums, der mit der Wohnarchitektur verbundenen Malerei im Gegensatz zum sakralen Relief der Tempelarchitektur, sie bestimmt die stilistischen Wandlungen von einer zeichenhaften Vergegenwärtigung begrifflich artikulierter Inhalte zu einer sinnlichen Veranschaulichung und ästhetischen Artikulation (in Gruppen und Szenen), sie verändert den Realitätsbezug altüberlieferter Themen wie des Gastmahls oder der Beisetzung, und sie führt schließlich zur Formulierung ganz neuer Bildinhalte.

Eine gewisse Reaktion setzt bereits, von der Amarna-Kunst dann allerdings in der krassesten Weise wieder rückgängig gemacht, unter Amenophis III. ein. Technisch manifestiert sie sich in der Rückkehr zum Relief, einem sehr flachen, aber plastisch reich durchmodellierten Relief von kostbarster Arbeit. Thematisch zeigt sie sich in der Einführung von Jenseitsdarstellungen aus dem »Totenbuch« (Theben, Grab 57). Stilistisch schließlich wird diese Reaktion sichtbar in einer vorsichtigen Rückkehr zu idealisierender Abstraktion, verbunden allerdings mit einem so ausgeprägten Sinn für die konkreten ästhetischen Werte der Oberfläche, einer so bewußten Ausschöpfung der Möglichkeiten – man beachte etwa den Gegensatz zwischen graphischer Schraffur der fein ziselierten Perücken und plastischer Durchgestaltung des Gesichts, oder die unvergleichlich zarte plastische Andeutung der Gewandfalten –, daß von einer Aufgabe der sinnlichen Anschaulichkeit zugunsten hieroglyphischer Begrifflichkeit keine Rede sein kann. Was aber die eingangs erwähnte Wiederholbarkeit angeht, so fällt es doch auf, daß es gerade die Kunstwerke dieser Zeit sind, an denen sich dann spätere archaisierende Perioden, wollen sie auf das Neue Reich zurückgreifen, orientieren sollten: die Rundplastik der 21. und 22. Dynastie und das Flachrelief der Saitenzeit (Theben, Grab 279). Offenbar war es nur diese kurze Periode, die man als »klassisch« im Sinne der Wiederholbarkeit empfunden hat.

Das günstige Geschick, das der Wandmalerei im zweiten Drittel der 18. Dynastie widerfahren war, wurde in deren letztem Drittel dem versenkten Relief zuteil. Vor Amarna war diese Technik sehr viel seltener als das erhabene Flachrelief verwendet worden. Man benutzte das versenkte Relief vor allem an Außenwänden, einmal gewiß aus ökonomischen Erwägungen, um nicht ganze Tempel- oder Felswände in der aufwendigen Form abarbeiten zu müssen, wie es das Flachrelief erfordert, zum anderen wohl auch, weil man das Flachrelief für anfälliger hielt und daher ungern an exponierten Außenwänden anbrachte – hauptsächlich aber dürfte die Möglichkeit der Ausnutzung des Sonnenlichts und seiner Schattenwirkungen ausschlaggebend gewesen sein. Für die Amarna-Kunst war dieser letztgenannte Aspekt entscheidend. Sie entwickelt ein Relief, das wesentlich tiefer als bislang üblich in die Oberfläche eingeschnitten ist. Dadurch werden die vom Schatten des einfallenden Sonnenlichts gezeichneten Konturen stärker hervorgehoben, die innere Modellierung der Figuren wird plastischer und ausdrucksvoller herausgearbeitet. Die Flachbildkunst der Amarnazeit ist ein Sieg der Linie und der plastischen Form über die Fläche. Sie schwelgt in Linien und Wölbungen, und das in bewußtem, umstürzlerischem Gegensatz zu einer Flachbildkunst, die darauf angelegt war, alles Körperliche konsequent in Flächen umzusetzen und an der Wand aus Flächen

aufzubauen. Für die geschwungene Linie hat diese Zeit eine geradezu manieristische Vorliebe, alles wird in fließende Rundungen umgesetzt. Keine andere Phase der ägyptischen Kunst hat je einen so ausgeprägten Zeitstil, einen so manieristisch übersteigerten Formwillen hervorgebracht. Dieser Stil steht in einer klaren Opposition zu jenen unvergleichlich kostbaren und anmutigen Flachreliefs, die ihm unmittelbar vorausgehen. Erst der Vergleich mit diesen überfeinerten, aristokratischen Kunstwerken macht die ganze Gewaltigkeit und grelle Ausdruckskraft der neuen Formensprache deutlich.

Das eigentlich revolutionäre Element dieser Kunst aber findet sich in einer tieferen Ebene, auf der stilistische und thematische Bezüge nicht mehr zu trennen sind. Dieses Element ist das bis ins Groteske verzerrte Menschenbild, das am klarsten in fast brutaler Weise aus den Darstellungen des Königs hervorbricht. Man wird dieses Menschenbild zu den unlösbaren Rätseln rechnen müssen, die das alte Ägypten aufgibt. Einiges aber vermag auch hier der Vergleich mit der unmittelbar vorausgehenden Epoche zu erhellen. Es wird kein Zufall sein, daß die in dieser Hinsicht extremsten Darstellungen an den Anfang der Amarna-Kunst gehören und daß sie in ihrem weiteren Verlauf gemilderter, weniger dissonant erscheinen. Der gewaltsame Ausbruch entzündet sich am Widerspruch zum Vorhergehenden, zu jener Phase der ägyptischen Flachbildkunst, die – wieder das Flachrelief bevorzugend – als Reaktion zu verstehen ist auf die »Diesseitigkeit« der vorhergehenden Wandmalerei mit ihren zahlreichen, auf das Konkrete, Besondere, Zufällige zielenden Kühnheiten und Innovationen. Aber auch in den Wandmalereien der Zeit des Thutmosis IV. und der Anfänge des Amenophis III. stehen das Zufällige und das Ideale in einem durchaus ausgewogenen Verhältnis. Bis zur Amarnazeit war das Menschenbild der ägyptischen Kunst durch einen Gegensatz bestimmt, den man als hier die »ideale«, dort die »charakterisierende« Form benennen könnte. Die Idealform ist nicht etwa eine Art Schönheitsideal, sondern nur die allgemeingültige, lediglich nach dem Geschlecht (nicht einmal nach Alter) differenzierte Hieroglyphe »Mensch«. Die charakterisierende Form zielt auf das Partikulare, auf individuelle (Porträt) oder typische Besonderheiten, etwa berufs- oder schichtenspezifische Deformationen: Magerkeit, Fettleibigkeit, Jugendlichkeit oder Alter, ungepflegtes Äußeres oder, wie bei den musizierenden Haremsmädchen, sinnliche Schönheit, Rassenmerkmale (bei den Fremdvölkerdarstellungen). Beides geht in der ägyptischen Kunst seit alters nebeneinander her und bedingt sich gegenseitig, aber es ist doch nicht zu übersehen, daß die künstlerische Entwicklung während der 18. Dynastie das charakterisierende Element immer mehr in den Vordergrund stellt und damit, etwa in den Fremdvölkerdarstellungen der späteren 18. Dynastie, die wunderbarsten Schöpfungen hervorbringt.

Dieses Gleichgewicht von Allgemeinheit und Besonderheit, Idealem und Zufälligem hat die Amarna-Kunst radikal zerstört, indem sie das Zufällig-Einmalige, die bis zur Karikatur überzogene Charakterisierung der königlichen Erscheinung in ihren physischen Besonderheiten, zum alleingültigen Prinzip der künstlerischen Darstellung erklärte. Aus der Amarna-Kunst ist das Hieroglyphische, das Abstrakte und Allgemeingültige, verbannt. Die abstrakten Hieroglyphen für Stehen, Sitzen und Gehen weichen konkreten Posen; der Künstler ist zu fortwährenden Entscheidungen gezwungen. Am stärksten wirkt sich das in den Armhaltungen aus, eine ungemein reiche und ausdrucksvolle Gebärdensprache tritt an die Stelle weniger, genau festgelegter Haltungen. Wenn diese Bilder bei aller Expressivität doch nicht chaotisch wirken, dann liegt das zum einen an der starken Stilisierung, der Einbindung des Einzelnen in den alles durchziehenden Duktus der geschwungenen Linie, zum anderen aber an dem, was man »szenische Integration« nennen könnte, die Einschließung aller Einzelheiten in einen einzigen raum-zeitlichen Zusammenhang.

Das Prinzip der szenischen Integration, der Einbettung mehrerer Figuren in einen konkreten räumlichen (und dadurch auch zeitlichen) Zusammenhang, ist als solches nicht neu. Neu ist vielmehr das wandfüllende Format, bis zu dem eine solche integrierte Darstellung ausgedehnt wird, und die dominierende Rolle, die der Architektur dabei zukommt. Der Raum, oder genauer die konkrete Örtlichkeit, in der eine Handlung oder ein Gefüge von Handlungen spielen, ist immer ein Gebäude, das zuweilen im

Aufriß (so etwa die »Hall of Foreign Tribute«), in der Regel aber im Grundriß oder in einer Verbindung von beidem (etwa »Erscheinungsfenster und Palast«) dargestellt werden. Vorher war fast nie ein bestimmter Ort abgebildet worden, sondern ein indefinites Stück Wüste, Papyrusdickicht oder Ackerland. Jetzt aber geht es um die Wiedergabe nicht nur konkreten, sondern auch definiten Raumes. Neu ist ferner die Ausschließlichkeit, mit der dieses Prinzip in der Flachbildkunst von Amarna durchgeführt wird. Vorher hatte man den Bildhintergrund nur fallweise räumlich konkretisiert, vor allem bei der Darstellung der Jagd im Wüsten- oder Sumpfgelände, einmal auch – und einigermaßen überraschend – für die Szenen der Landwirtschaft (Theben, Grab 52). Die Amarna-Kunst aber empfand es nicht nur als unmöglich, einen gleichsam abstrakten mit einem räumlich konkretisierten Bildhintergrund zu verbinden, sie vermied auch die Verbindung verschiedener Örtlichkeiten auf einer Wand, wenn ihnen keine reale Verbindung entsprach. So wurde sie zwangsläufig zu einem neuen Bildtypus geführt, dem wandfüllenden Tableau, das einer einzigen konkreten und definiten Örtlichkeit, etwa dem zentralen Tempelbezirk von Amarna, gewidmet ist und alle dargestellten Figuren und Gruppen mit ihren Einzelaktionen diesem umfassenden raumzeitlichen Gesamtzusammenhang unterordnet. Das Tableau verbindet die künstlerisch-formale Integration der Elemente, die sich in den sinnfälligen Beziehungen der Linien und Formen zueinander und in der Ausgewogenheit der kompositorischen Proportionen vollzieht, mit räumlicher Kohärenz. Es ordnet die Dinge nicht nach begrifflichen, klassifikatorischen Prinzipien an, sondern bildet die tatsächliche Anordnung der Dinge in der Wirklichkeit ab, in strengster Anwendung natürlich der auch jetzt unvermindert gültigen Gesetze der ägyptischen Flächenprojektion. Erst in der räumlich konkretisierten Fläche kann es nun so etwas wie eine Aussage der Distanz im Bilde geben. Der Abstand der Figuren voneinander, früher eine nichtssagende Leere, die man nach Möglichkeit vermieden oder sonst mit Inschriften gefüllt hatte, stellt jetzt räumliche Entfernung dar. Das Tableau konstituiert eine Einheit von Raum und Zeit, in der alles spannungsreich aufeinander bezogen ist.

Auch die Themen dieser großen Tableaus sind durchaus neuartig. Fast immer handelt es sich um Aktionen des von seiner Familie begleiteten Königs: Opferungen im Tempel, Ausfahrten, Belohnungen von Beamten. Die Gräber benutzen weitgehend dieselben Bildentwürfe wie die Tempel und scheinen in einem Zuge, also von zentraler Stelle aus, ausgeschmückt worden zu sein. Der Grabherr, früher die dominierende Mitte des Ganzen, auf die alles (nicht im szenischen, sondern im klassifikatorischen Sinne einer »Sphäre des Seinigen«) bezogen war, erscheint nur als Statist auf der Bühne des großen theokratischen Dramas, das diese offiziellen Tableaus abbilden, sozusagen eingebettet im Nebensatz einer großen hypotaktischen Periode, in deren Hauptsatz der König und die Gottheit stehen. Die Verankerung dieser neuen Bildgedanken im Ganzen der Amarna-Ideologie ist evident. Der Gott dieser Religion war an sich nicht darstellbar; er ließ sich nur wiedergeben in seiner auf König und Schöpfung bezogenen Manifestation als Sonnenlicht, das bedeutete aber ikonographisch in Gestalt einer hypotaktischen Komposition, die Erde (eben Amarna), Himmel (die Sonne), König und Menschenwelt zueinander in Beziehung setzten. Symbol dieser Beziehung sind die alles durchdringenden Strahlenhände der Sonne, die piktographische Formel für das Licht. Dem künstlerischen Prinzip der hypotaktischen Einbettung der Handlung in die Szene entspricht die religiöse Idee, daß alles Leben vom Licht abhängt und daß in der Gestalt des Königs als des Sohnes diese kosmische Energie sich als Gott und Vater offenbart. Alle Bildthemen der Amarnazeit beziehen sich in irgendeiner Form auf diesen religiösen Zusammenhang, auch wenn sie im heutigen Denkmälerbestand, vor allem was die nur auf verstreuten Blöcken gefundenen Tempelreliefs angeht, lediglich in Ausschnitten überliefert sind. Auch die fast ausschließliche Verwendung des versenkten Reliefs wird nun klar verständlich: das Sonnenlicht war überall einbezogen, die hypäthralen Bauten der offiziellen Architektur kannten nur Außenwände.

Für die dekorative Malerei der Wohnbauten galten natürlich ganz andere Gesetze als für die repräsentative Reliefkunst. Sie beschränkte sich thematisch auf die »Erde«, auf Szenen im Haus oder im Garten; es fehlt hier der sakrale, den Himmel samt der Strahlensonne mit einbeziehende Gesamtzusammenhang.

Technisch und stilistisch setzt diese Malerei die Tradition der Zeit unter Amenophis III. fort. Auch sie ist auf ihre Weise, genau wie das Relief, ein Sieg über die Fläche. Eine Papyrusdolde etwa, die früher als der massiv ausgefüllte Umriss erschien, ist nun aufgelöst in eine Vielzahl feinsten, farblich zart nuancierter Pinselstriche; bei der Wiedergabe des menschlichen Körpers versucht man Rundungen durch Schattierung anzudeuten. All das aber setzt nur fort, was bereits vorher, etwa auf den Malereifragmenten aus dem Grab eines Nebamun im British Museum, zu beobachten ist.

Vieles von dem, was die Amarna-Kunst an neuen Möglichkeiten erschlossen hat, konnte sich in Amarna selbst infolge der ikonographischen Beschränkungen und manieristischen Einseitigkeiten der stilistischen Form nicht voll entfalten; es gelangte erst später, und dann außerhalb Amarnas, zur höchsten Blüte. Memphis, das sich im Norden des Landes während der 18. Dynastie zur zweiten Landeshauptstadt entwickelte und unter Tutanchamun Residenz wurde, offenbart in den Gräbern, die sich hohe Beamte seit der Regierungszeit des Amenophis III. in Saqqâra anlegen, eine eigenständige künstlerische Tradition, die hier – im Unterschied zu Theben – über die Amarnazeit hinweg kontinuierlich bis in die Ramessidenzeit hinein lebendig blieb. Die Künstler von Memphis hatten den besten Kalkstein zur Verfügung, der in Ägypten ansteht und den schon die Mastabas des Alten Reiches verwendet hatten. Die Reliefs, die sie aus diesem Stein schufen, darf man zum Schönsten rechnen, was die ägyptische Kunst hervorgebracht hat. Den Höhepunkt dieser Tradition bezeichnet das Grab des Haremhab, das soeben erst von den Engländern wiederaufgefunden wurde, während seine Reliefs schon vor langer Zeit auf nie ganz geklärten Wegen in den Kunsthandel gelangten und heute über mindestens acht Museen verstreut sind. Haremhab hatte sich das Grab anlegen lassen, als er unter Tutanchamun als Generalissimus amtierte. Später, als er selbst König wurde, legte er sich in Theben im Tal der Könige ein neues Grab an, ließ sich aber nachträglich in seinen Darstellungen des memphitischen Grabes das Königssymbol der Uräusschlange anfügen.

Die Reliefs dieses Grabes in Saqqâra, das stellvertretend für die ganze Schule stehen kann, halten sich frei von den stilistischen Manierismen der Amarna-Kunst und bedeuten doch, im Gegensatz etwa zu den Reliefs im thebanischen Grab des Haremhab, in keiner Weise eine Rückkehr zur älteren Kunstauffassung, zur hieroglyphischen Abstraktion. Das wird schon im Detail deutlich, vor allem in der schwellenden Weichheit, mit der die Gesichter modelliert sind; sie zeigt sich besonders an den Augen, die sonst immer in plastischer Umsetzung der Schminkstriche sehr scharf gezeichnet worden waren und nun, alle graphische Schärfe vermeidend, den natürlichen plastischen Formen folgen. Besonders klar aber tritt die Vorliebe für das Zufällige, Porträthafte in den Köpfen von Angehörigen fremder Völker hervor, die ein Äußerstes an Beobachtungsgabe, an Sinn für das Markante mit einem Reliefschnitt von medaillenhafter Prägnanz verbinden. Diese Charakterisierungskunst ist frei von jeder karikaturesken Verzerrung, sondern im Gegenteil von einer geradezu ergreifenden Ausdruckskraft für die Menschlichkeit und die Gefühlsbewegungen der gefangenen Fremden. In der Veranschaulichung von Stimmung und Ausdruck geht diese Kunst weit über das hinaus, was sich in der Flachbildkunst bis zur Amarnazeit ereignet hatte, herausgefordert wohl auch durch das zumindest in einem Privatgrab neuartige Thema; die Darstellung der gefangenen Feinde ist sonst ein Thema der königlichen Tempeldekoration.

Die Möglichkeiten, die sich der Flachbildkunst durch die allmähliche, in der Malerei vorbereitete Emanzipation von ihrer zeichenhaften Gebundenheit an die begrifflichen Inhalte ergaben, werden hier ganz bewußt in den Dienst eines Schönheits- und Formensinns gestellt, der auf die Ästhetik der Oberflächenstruktur zielt. Spannungen und Kontraste, etwa von Figur und Fläche, von ziselierter Schraffur (Perücke) und plastischer Wölbung, vom Linienspiel des Faltenwurfs und organischen Körperformen, werden hier noch viel differenzierter eingesetzt als in den zwar sorgfältiger gearbeiteten, aber weniger kraft- und ausdrucksvollen thebanischen Flachreliefs der Vor-Amarnazeit, von denen die memphitische Kunst zwar viel an äußerster Verfeinerung der Formen gelernt hat, über die sie aber später, gereift durch die Erfahrung von Amarna, weit hinausgegangen ist. Das betrifft ganz besonders die Kunst der Gruppenkomposition, die ja in besonderem Maße die Sache der ausdrucksseitigen Variation und der Befreiung

von hieroglyphischen Haltungs- und Gebärdenschemata ist. In Memphis ist diese Loslösung endgültig erreicht. Die Künstler sind vollständig frei in der Komposition ihrer Gruppen, sie vermögen jetzt etwa einen ganzen Zug von Gefangenen fern von jeder stereotypen Wiederholung und Reihung als eine einzige bewegte Gruppe zu gestalten. Ein besonderes Meisterwerk dieser Kompositionskunst ist die neunfigurige Gruppe der fremden Gesandten im Zusammenhang der Belohnungsszene aus dem Grab des Haremhab.

Wenn die memphitische Kunst auch hierin noch über Amarna hinauszugehen vermag, so liegt dies wohl vor allem daran, daß sie die szenische Kohärenz fast ausschließlich an den Figuren der Handelnden allein anschaulich macht, an ihrem Aufeinander-Bezogensein – im Thematischen mit Blicken und Gesten, im Formalen durch Rhythmik und Überschneidungen von Linien und Formen. Räumliche Kohärenz, die Einbettung der Figuren in einen räumlich konkretisierten Hintergrund, begegnet nur selten; ein Beispiel bietet die Feldlager-Szene aus dem Grab des Haremhab. Solche räumliche Kohärenz geht aber dann in der konsequenten Vermeidung des traditionellen Registerstils auch noch ein gutes Stück über Amarna hinaus. Die einzelnen Figuren heben sich in der Verbindung zu kohärenten Gruppen weniger vom Hintergrund als vielmehr, in den vielfältigsten Überschneidungen, voneinander ab. Dadurch verwischt sich der Unterschied zwischen versenktem und erhabenem Relief, ein ganz neuer Reliefstil ist die Folge. Diese Grenzverwischung hat Konsequenzen auch für das Flachrelief der Zeit, das nun in der Abarbeitung des Hintergrundes immer unbekümmerter vorgeht und oft das Flachrelief figürlicher Darstellungen mit Inschriften in versenktem Relief verbindet. Das gibt diesen Arbeiten, verglichen etwa mit den handwerklich perfektionierten thebanischen Reliefs unter Amenophis III. und vor allem mit den Kultreliefs des Sethos I., ihre besondere Lebendigkeit.

Wenn das Tableau der Amarna-Kunst in der Grabdekoration von Memphis nicht weitergeführt wird, dann hat das wohl vor allem ikonologische Gründe: Es fehlte das Thema, das von seiner Struktur her auf einen solchen zeit-räumlichen Gesamtzusammenhang hin angelegt war, wie er das Tableau von Amarna konstituierte. Erst die großen Historienbilder, mit denen Sethos I. die Außenwände der hypostylen Halle von Karnak schmückt, knüpfen im Formalen an diese Tradition an, indem sie den König nicht in einer abstrakten Fläche darstellen, sondern eingebettet in den räumlichen Zusammenhang einer klar umrissenen lokalen Szene. Die thematische Struktur, die hier die ikonologische Begründung für diese durchaus neuartigen Darstellungen abgibt, bedarf einer eingehenderen Überlegung. Inhaltlich stellen diese Bilder Schlachten dar, Eroberungen syrischer Festungen. Formal verbinden sie einen inzwischen schon traditionellen Typus: der König, angreifend auf einem Streitwagen, dessen Gespann sich über einem Dreieck chaotisch durcheinanderstürzender Feinde aufbäumt – so findet sich dieses Motiv etwa im Schmuck eines Streitwagens des Thutmosis IV. und vor allem an der bekannten Truhe des Tutanchamun –, mit einem konkret als Wiedergabe einer bestimmten fremdländischen Örtlichkeit charakterisierten Hintergrund. Auch dieses letztere Element ist nicht neu, war doch schon in den Punt-Reliefs von Dêr el-Bahari eine ganz bestimmte fremdländische Örtlichkeit dargestellt. Neu ist vielmehr nun die Verknüpfung, denn indem diese eine definite Örtlichkeit zur Szene der in sie eingebetteten königlichen Aktion gemacht wird, wandelt sich die Aktion von einer typischen Manifestation königlicher Macht (wie auf der Tutanchamun-Truhe) zur Schilderung eines einmaligen, in Raum und Zeit identifizierbaren Ereignisses. Die Darstellung eines historischen Ereignisses aber ist in der ägyptischen Kunst ganz ungewöhnlich und bekundet eine grundsätzliche Wandlung in der Auffassung von der Funktion bildlicher Darstellung.

Das Bild, das der Ägypter als etwas Dauerndes, Zeitenthobenes verstand, hat seinerseits nur Bleibendes dargestellt. Der Fluß der Erscheinungen geht lediglich insoweit ins Bild ein, als er in typischen Abläufen sich wiederholt oder im Resultat fort dauert; auf die eine oder andere Weise mußte die Realität an der »Ewigkeit« teilhaben, um im Bilde »verewigt« werden zu können. Das Ereignis als solches, einmalig, vergangen, war kein denkbarer Gegenstand bildlicher Darstellung, Vergangenheit ließ sich nicht abbilden. Selbst die Kampf- und Belagerungsszenen in Gräbern des späten Alten und des frühen Mittleren Reiches haben noch (auch wenn sich in ihnen ein gewandeltes Geschichtsbewußtsein ankündigt) an dieser grund-

sätzlichen Festlegung der ägyptischen Flachbildkunst teil. Das Besondere, Einmalige, das dem Begriff des Ereignisses inhärent ist, spielt dann in den historischen Inschriften schon der frühen 18. Dynastie eine nicht unbedeutende Rolle, und die bildende Kunst der Zeit geht in den Punt-Reliefs einen beachtlichen Schritt in die Richtung des Historienbildes, auch wenn diese den Schwerpunkt nicht im Ereignis, sondern im Resultat verankern. Erst die Amarna-Kunst stellt ganz konkrete Ereignisse dar: Die Szene der Belohnung des Grabherrn mit dem »Ehrgold« ist vielleicht noch kein Ereignisbild im vollen Sinne, weil sie sich, vom König aus gesehen, so und an diesem Ort, dem Erscheinungsfenster, immer wieder vollzog. Der Empfang fremdländischer Gesandtschaften aber, der in den Gräbern des Haja und des Merirê dargestellt ist, wurde als ein einmaliges Ereignis betrachtet, denn er wird in den Beischriften (im Unterschied zu allen älteren Tributdarstellungen in thebanischen Gräbern) datiert, und zwar ins 12. Jahr des Amenophis IV. Aber diese Bilder, die Belohnungs- und die Tributszenen, sind durchaus undramatisch, und es hieße ihren innovatorischen Charakter wohl überschätzen, wenn man die Umdeutung traditioneller Bildgedanken ins Einmalige, Historische über den auch hier noch dominierenden verallgemeinernden Gesamtcharakter stellte. Eine Beischrift allein bedeutet noch keine künstlerische Revolution, und das Hauptthema der offiziellen Amarna-Kunst war eben doch das immer Wiederkehrende des königlichen Daseins, die Ausfahrten, die Opferungen und die Genreszenen aus dem Familienleben.

Das Verdienst des Durchbruchs zu einer echten Ereignisdarstellung gebührt daher den Historienbildern des Sethos I. Diese Bilder sind so voller Dramatik und Spannung, wie es die Formensprache der ägyptischen Flachkunst überhaupt zuläßt. Wenn der König seine hieroglyphisch-abstrakte Kampfpose aufgibt und sich, im Eifer des Gefechts mit einem Fuß aus dem Wagenkasten heraus auf die Deichsel tretend, in einen Zweikampf einläßt, wenn sich in den Gestalten der Feinde nicht nur Chaos und Auflösung darstellen, sondern auch Angst und Schrecken – und es sind alle neugewonnenen Möglichkeiten der Veranschaulichung von Gefühlsbewegungen eingesetzt, um die Aktion des Königs in der Reaktion der Feinde zu spiegeln –, dann stehen alle diese innovatorischen Einfälle im Dienst des Versuchs, die Dramatik des Augenblicks zu erfassen und das Ereignis als Vorgang darzustellen, nicht als die bloße »Vorgeschichte« eines bleibenden Resultats. Während die künstlerische Bedeutung der Bilder zweifellos in dieser dramatischen Kohärenz beruht – die freilich nicht überall in gleicher Weise erreicht ist und dazu in den späteren Bildern immer schwächer wird –, so ist es doch erst die szenische Kohärenz, die Einbettung der Handlung in einen bestimmten lokalen Rahmen, die sie zu Historienbildern macht, zu unmißverständlichen Wiedergaben eines bestimmten einmaligen Ereignisses. Die Geländewiedergabe verbindet landkartenartige Projektion mit von der Seite gesehenen Bergkonturen und Festungsmauern. Sie umfaßt nie den gesamten Bildhintergrund, sondern bildet das Gegengewicht zum Streitwagen des Königs, indem sie das Ziel seiner Bewegung angibt und den Bereich der Feinde erweitert, um diese in verschiedenen Stadien der Vernichtung, Auflösung, Flucht oder in angstvoller Erwartung darzustellen. Nach oben hin geht das Gelände nicht etwa in einen Himmel über (den es in der gesamten ägyptischen Flachbildkunst nicht gibt), sondern in eine abstrakte, räumlich neutralisierte Fläche, die mit Inschriften gefüllt ist. In der weiteren Entwicklung wird der Bildhintergrund in immer weiterem Umfang zur landkartenartigen Geländewiedergabe ausgestaltet, die Bilder verlieren an dramatischer Kohärenz, was sie an szenischer gewinnen.

Das künstlerische Erbe der späten 18. Dynastie, Ausdruckskraft und ästhetisches Raffinement, gehen im Laufe der Ramessidenzeit verloren. Wenn man allerdings die Flachreliefs betrachtet, mit denen Sethos I. die Innenräume des Osiris-Tempels von Abydos ausschmücken ließ, dann muß man sich wundern, daß dieses Erbe im versenkten Relief der Historienbilder überhaupt angetreten wurde. Hier nämlich verrät sich ein unverkennbar gegenreformatorischer Impuls gegen alles Zufällige, Besondere, Persönliche und eine bewußte Bemühung um das, wovon sich die 18. Dynastie zu lösen trachtet: eine hieratisch geprägte Kunst unwandelbarer und wiederholbarer, zeit- und ausdrucksloser Formen, die sich mit einem Äußersten an handwerklicher Präzision in Reliefs von metallischer Schärfe und lebloser Kälte verwirklichte.

In der Ramessidenzeit erlebt dann die Zeichnung, die Kunst der Linie, ihre eigentliche Blüte. Jetzt entsteht die Buchmalerei der Totenbücher, daneben die spontanere, skizzenhafte Graphik satirischer und komischer Bildergeschichten, von denen sich wenig auf Papyrus erhalten hat, das meiste auf Stücken von Kalkstein, den Ostraka. Auch die Wandmalerei der thebanischen Privatgräber empfängt von hier aus neue Impulse. Allgemein dominiert jetzt das graphische Element. Die Linien wirken, als seien sie schneller und sicherer aufgetragen, zuweilen erscheinen sie auch flüchtig, fast skizzenhaft hingesetzt, im spontanen Duktus einer Handschrift. Die Komposition bekommt etwas Improvisiertes. Im schönsten bemalten Grab dieser Zeit, dem des Ipi in Dêr el-Medine (Nr. 217), äußert sich sogar etwas von dem Humor, der für die Ostraka und die Bilderhandschriften so bezeichnend ist – ein Hinweis darauf, daß hier dieselben Künstler am Werk sind. Allerdings kommt diese liebenswerte Richtung in den Gräbern nur selten zu Wort, denn auch in deren Bildschmuck haben sich die ikonologischen Grundlagen, die Auffassungen vom Sinn der Grabmalerei im Zusammenhang mit den Vorstellungen vom Leben nach dem Tode und der Funktion des Grabes, gegenüber der 18. Dynastie entscheidend gewandelt. Das Thema, das jetzt das gesamte Bildprogramm beherrscht, der Tote in der Geborgenheit jenseitiger Gottheiten, ist mehr der hieratisch idealisierenden Darstellungsweise angemessen als der Vorliebe für das Charakterisierende, Porträthafte, die sich in der Zeichnung manifestiert.

Neben dem Wandel in der Flachbildkunst des Neuen Reiches ist das Bleibende, Unveränderbare, dem bewußten innovatorischen Eingriff Entzogene festzuhalten. Die ägyptische Flachbildkunst hört nie auf, flächenhaft zu sein, verstanden im Gegensatz zum räumlichen Aufbau. Sie bleibt im wahrsten Sinne des Wortes eine Kunst der Fläche, eine vollkommene und kompromißlose Rekonstruktion oder Reinkarnation der vierdimensionalen Wirklichkeit in einem zweidimensionalen Medium. Die Möglichkeit, den Bildhintergrund, die »stumme« Fläche zwischen den Figuren, in ihren räumlichen Potenzen entweder durch Inschriften zu neutralisieren oder durch lokale Elemente wie Bäume, Hausgrundrisse, Aufrisse, Geländelinien zu aktualisieren, oder schließlich den Hintergrund in seiner stummen Potentialität zu belassen, war der ägyptischen Kunst immer freigestellt. Wenn sie Raum darstellen will, muß sie ihn in Flächen umsetzen, in Boden- (Grundriß, Landkarte) und Seitenflächen (etwa Bergkonturen, Bäume, Aufrisse). Auch die ramessidischen Historienbilder, die auf dem Weg räumlicher Aktualisierung des Hintergrunds am weitesten gehen, brechen nicht mit diesem Prinzip. So können sie keinen Unterschied machen zwischen Stürzen und Liegen, weil beides in gleicher Weise auf den als Bodenfläche aufgefaßten Bildhintergrund bezogen ist, nicht jedoch auf das Unten im Bild, etwa auf die Register- oder Standlinie. Die Standlinie ist das abstrakt-begriffliche Mittel, allem Aufrechten ein Unten zu geben, und hat kein Korrelat in der Wirklichkeit. Nie wird ein Gefallener auf der Stand-, Boden- oder Registerlinie liegend dargestellt; die ganz andere Darstellungsweise gefallener Krieger in der archaischen Kunst Griechenlands macht das Besondere der ägyptischen Bildstruktur deutlich.

Die Kunst unterwirft sich zwar den Beschränkungen der Fläche, aber sie hält sich frei von den Beschränkungen des Aspekts. Sie bleibt definitiv, im Gegensatz zu einer deiktischen Darstellungsweise. Sie zeigt nicht die Dinge vor, wie sie sich von einem Betrachterstandpunkt aus darbieten, sondern baut sie, entzerrt, in ihren charakteristischsten Formen in der Fläche auf – in jenem empfindlichen Gleichgewicht von unverkürzter Artikulation aller Teile und organischer Sinnfälligkeit des Ganzen, das sich im Laufe der Geschichte verschieben kann, aber bis zum Einbruch des Hellenismus nie zerstört wird. Daran ändert weder die Amarna-Kunst etwas, wenn sie die Dinge in ihrem räumlichen Zusammenhang abbildet – denn auch dieser Zusammenhang wird nicht vorgezeigt, sondern in der Fläche konstruiert –, noch die Malerei seit Amenophis III., wenn sie die Plastizität der Körper durch Schattierungen wiederzugeben versucht. Dieses eigenartige Mittel durchbricht auch nicht die generelle Flächenhaftigkeit des Bildes, wohl aber die Flächigkeit der in die Fläche projizierten Figur selbst, die man in dem gleichen Maße aufzulösen trachtet, wie sich die Figur von der Bezeichnung zur Verbildlichung eines Wesens wandelt. Dies aber gehört in den Zusammenhang des einen, grundlegenden Wandels, der sich in der Beziehung der künstlerischen Aus-

drucksseite zur ikonographischen Inhaltsseite vollzieht. Die Kunst emanzipiert sich aus einer bilderschriftartigen Zeichenrelation und schafft sich Freiheiten der Variation, die allein die Ausdrucksseite betreffen und sie als Träger ästhetischer Wirkungen aktualisieren. Linie, Farbe und Modellierung werden differenzierter eingesetzt, um die abstrakte »Körperfläche« zu konkretisieren. Die Malerei reißt die Fläche auf durch Schattierungen, feinste Schraffuren und Zwischentöne, um die reale Oberflächenbeschaffenheit, ein Fell oder Gefieder, Fasern oder glatte Rundungen aufs sorgfältigste in malerische Oberflächenstruktur umzusetzen. Die zarte Modellierung des Flachreliefs vor Amarna, die starken linearen Wirkungen und die kräftige Plastizität des versenkten Reliefs von Amarna, die bewußte Kontrastierung des ornamentalen Linienspiels der Gewandfalten zur Modellierung der Haut und zur feinziselierten Schraffur der Perücken im ramessidischen Relief, all das sucht das Detail des in der Fläche aufgebauten Körpers in sinnliche, körperhafte und organische Formen umzusetzen.

Die abstrakt-begriffliche, klassifikatorische Anordnung der Figuren in Registern wandelt sich zu einer szenischen Komposition, in der die Handelnden durch Blicke, Ausdruck und Gebärden aufeinander bezogen sind. Wie die Teile der menschlichen Gestalt dem Ganzen der Figur, ihrer konkreten Pose untergeordnet werden, so wird auch die Figur höheren Einheiten untergeordnet, hier der Gruppe, deren Kohärenz dramatisch ist, als Korrelation von Handlungen, und dort der Szene, deren Kohärenz dramatisch und räumlich ist. Diese Einheiten können größenmäßig, wie in Amarna und im ramessidischen Historienbild, bis hinauf zum Format einer ganzen Wand gesteigert werden. Ihre Kohärenz ist konkret, im Gegensatz zur begrifflichen Kohärenz, die nur durch die Einheit des Themas, wie etwa des Gastmahls oder der Feldarbeiten, realisiert wird. Die Möglichkeiten der abstrakten klassifikatorischen Anordnung werden aber auch von denjenigen Bildern nie ganz aufgegeben, die sich am weitesten in Richtung auf eine Abbildung der realen räumlichen Anordnung der Dinge entfernen. Auch diese Bilder kennen den Bedeutungsmaßstab, enthalten Inschriften, führen gelegentlich Standlinien ein und schließen nicht einmal die traditionelle Registerinteilung aus.

Die Kunst hört nicht auf, flächenhaft zu sein, aber sie hat sich Formen einer linearen, malerischen und plastischen Konkretion der abstrakten »Körperfläche« erobert. Sie hört nicht auf, begrifflich zu sein, aber sie vermag jetzt Kohärenz auch konkret zu veranschaulichen. Sie wird nie rein dekorativ und bleibt immer funktionsgebundene Vergegenwärtigung ausgewählter Inhalte, doch sie hat sich nunmehr die ästhetische Eigenwertigkeit künstlerischen Ausdrucks erschlossen.

Jan Assmann

280a *Amun*. Kalkstein, Karnak, 18. Dyn., um 1520 v. Chr. Karnak. – Das Bildnis des Amun von einem Bau des Amenophis I. dokumentiert ebenso wie das des Königs selbst (Abb. 280b) den hohen Stand der Reliefkunst zu Beginn des Neuen Reiches. Das Flachrelief des Amun ist sehr klar und kraftvoll modelliert; es steht in der Tradition der 12. Dynastie (Amenophis I. hat die Weiße Kapelle des Sesostri I. kopiert!). Sehr viel differenzierter und neuartiger erscheint dagegen in versenktem Relief ein erstaunlich wenig idealisiertes Porträt des Königs. Die spitze Nase, das schmale, dicht an die Nase gerückte Auge, der kleine Mund sind porträthafte Züge, die sich im Bildnis des Gottes nicht wiederfinden. Lit.: Porter-Moss, *Bibliography*², Bd. 2, S. 74 und 133f. – H. Chevrier, *Rd'É.* 23, 1971, S. 83.

280b *Amenophis I. beim Opfer*. Alabaster, Karnak, Barkenschrein des Amenophis I., 18. Dyn., um 1520 v. Chr. – Vgl. Abb. 280a.

281 *Hatschepsut und Amun*. Roter Quarzit, Karnak, Barkenschrein der Hatschepsut, sog. Chapelle rouge, 18. Dyn., um 1500 v. Chr. – In einer distanzierten Umarmung, die nicht nur die Geste und die innige Bezogenheit der Gestalten sinnfällig macht, sondern die auch erlaubte, die Körper ohne Überschneidungen wiederzugeben, stehen sich Gott und Königin gegenüber. Sie sind hier nun bereits in der für die 18. Dynastie so charakteristischen Weise physiognomisch weitgehend einander angeglichen. Das angedeutete Lächeln ist für Hatschepsut kennzeichnend, und wie auf allen ihren offiziellen Bildnissen ist die Königin als Mann dargestellt.

Lit.: Porter-Moss, *Bibliography*², Bd. 2, S. 63ff.

282a und b *Harfner und Tänzerinnen*. Roter Quarzit, Karnak, Barkenschrein der Hatschepsut, sog. Chapelle rouge, 18. Dyn., um 1500 v. Chr. – Der Harfner singt seinen Hymnus bei einem Prozessionsfest der Amunsbarke: »Ich

bin zu dir gekommen, du männlichster Gott der Götter, Urgott der beiden Länder, mit abweisendem Arm, Amun, der Herr der großen Doppelfelder, damit du den König von Ober- und Unterägypten Maatkare beschütze wie Re!«. Die besonderen, in die begriffliche Hieroglyphe des Knien eingetragenen Merkmale eines beleibten Mannes, die sich auf die Rumpfpartie beschränken (Hängebrust, Bauchfalten), gehören zur Charakteristik seines Standes (vgl. Abb. 298). Sein Vortrag erfolgt im Zusammenhang mit anderen Aufführungen, zu denen Auftritte von Sängern, sitstrenschüttelnden Sängern und von Tänzerinnen (Abb. 282b) gehören. Die Darstellung des Tanzes im Register unter dem Harfenspieler kann als Beispiel für eine begriffliche Komposition dienen, die Variationen des Ausdrucks nur über entsprechende begriffliche Unterscheidungen erreicht, hier also über die Zerlegung des »Überschlags«, einer Figur des akrobatischen *hbj*-Tanzes, in verschiedene Phasen.

Lit.: Porter-Moss, *Bibliography*², Bd. 2, S. 66 (V Block 61).

283a und b *Rinderherde unter Weihrauchbäumen und Siedlung im Lande Punt*. Kalkstein, bemalt, Dêr el-Bahari, Terrasentempel der Hatschepsut, 18. Dyn., um 1500 v. Chr. – Die Darstellung gehört zu der großen Szene, in der die Königin dem Amun die aus Punt mitgebrachten Reichtümer übereignet und die den Zielpunkt der »narrativen« Szenenfolge Punt–Schiffahrt–Theben bildet. Die Weihrauchbäume wurden auf Schiffe verladen und im Garten des Amun in Theben eingepflanzt. Die »Vorgeschichte« der Rinderherde erzählt ein anderes Registerfeld (Abb. 283b). Hier sind mit ethnographischer Genauigkeit die Behausungen der Puntleute, bienenkorbartige, über Leitern zugängliche Rundhütten auf Pfählen, wiedergegeben. Die Bäume, Laubbäume und Dattelpalmen, und die Tiere aktualisieren den Bildhintergrund im Sinne räumlicher Umgebung, so daß sich trotz des strengen Registerstils über die waagerechten Standlinien hinweg so etwas wie szenische Kohärenz ausbreitet. Geschildert ist ein exotisches Idyll, in das die ägyptische Expedition zwar nicht mit geradezu kriegerischen, aber doch recht eindeutigen gewinnsüchtigen Absichten eindringt. Rechts oben wird gerade von einem Ägypter eine Rinderherde fortgetrieben, wie sie sich danach im Garten des Amun-Tempels wiederfindet.

Lit.: Porter-Moss, *Bibliography*², Bd. 2, S. 344ff. – R. Herzog, *Punt, Glückstadt 1969*, S. 67ff.

284 *Musikantinnen*. Wandmalerei, Theben, Grab des Nacht (Nr. 52), 18. Dyn., Ende des 15. Jhs. v. Chr. – Die Mädchen musizieren zum Gastmahl, gehören also in den Zusammenhang einer wandfüllenden Szene, die den Grabherrn in Gesellschaft seiner Gäste darstellt. Trotzdem bilden sie eine Gruppe für sich, die in typisch ägyptischer Weise als bewegte Mitte zwischen ruhigen Außenfiguren komponiert ist, in kunstvoller Weise verknüpft durch zahlreiche Parallelen, sparsame Überschneidungen, Blickführung, Tanzschritt und durch die Neigung der Köpfe, die dem

Ganzen in Stimmung und Ausdruck Kohärenz verleiht. Die zu Recht berühmte Gruppe hat schon der Maler selbst als Meisterwerk betrachtet, denn er hat die Figuren gefirnisset (daher die fleckige Tönung), was in der ägyptischen Malerei nur in ganz besonderen Fällen geschah.

Lit.: Porter-Moss, *Bibliography*², Bd. 2, S. 100. – J. R. Harris, *Egyptian art*, London 1966, S. 37f.

XXXa und b *Sängerinnen beim Gastmahl und Dienerinnen beim Brandopfer*. Wandmalerei, Theben, Grab des Djeserkareneb (Nr. 38), 18. Dyn., Ende des 15. Jhs. v. Chr. – Die Gegenüberstellung zweier Malereien ähnlichen Inhalts aus dem gleichen Grab (Nr. 38) und vermutlich von derselben Hand soll die thematische Gebundenheit stilistischer Erscheinungen veranschaulichen. Die obere, »charakterisierende« Darstellung zeigt beim Gastmahl vortragende Sängerinnen (vgl. Abb. 284), Haremsmädchen, die als schön und anmutig gekennzeichnet werden sollen: sorgfältige Profilinie und Binnenzeichnung des Gesichts, übertriebene Schrägstellung des Auges, weich gerundete Linienführung. Hier darf sich der Künstler Innovationen erlauben, etwa die neue, gerade in Mode gekommene Wiedergabe des Kauerns mit der Fußsohle in Unteransicht, die summarisch abrundende Zeichnung der Beine und die recht kühnen Überschneidungen. Die untere Darstellung wirkt dagegen derb und archaisch. Hier geht es um die »begriffliche« Artikulation der Handlung. Die Mädchen tragen Lotosblüten, Weinreben und Datteln.

Lit.: N. de G. Davies, *Scenes from some Theban tombs (Private Tombs at Thebes, 4)*, London 1963, S. 3. – Porter-Moss, *Bibliography*², Bd. 1, S. 69.

285 *Jagd in der Wüste*. Wandmalerei, Theben, Grab des Userhêt (Nr. 56), 18. Dyn., Ende des 15. Jhs. v. Chr. – Der großartige Bildgedanke des oberen Registers muß auf königliche Vorbilder zurückgehen, die ihrerseits sicher im Zusammenhang der Schlachtdarstellung formuliert wurden. Die gesamte Szene ist erfüllt von Bewegung, beim Schützen und den Pferden im Extrempunkt der Ruhe erfaßt, im Umschlagen von einer Bewegung in die andere: Spannen – Loslassen, Aufbäumen – Vorpreschen. Der in der rasenden Flucht der Tiere veranschaulichte Wirkungszusammenhang (Handlungskohärenz) verbindet sich mit sparsamen Landschaftsangaben, die den Registerstil noch nicht ganz überwunden haben, zu einer dramatischen Schilderung. Die freie, skizzenhafte Pinselführung verrät eine geschmeidige Ausdruckskraft und Treffsicherheit. Im unteren Register ist das Vorführen der Beute des Vogelfangs dargestellt.

Lit.: Porter-Moss, *Bibliography*², Bd. 1, S. 113. – H. Guksch, *Die Szenen der Wüstenjagd in den thebanischen Gräbern der 18. Dyn.*, Mag.-Arb. Heidelberg 1974, S. 9ff. (Masch.-Schr.).

286a *Die Gattin des Grabherrn*. Wandmalerei, Theben, Grab des Nacht (Nr. 52), 18. Dyn., Ende des 15. Jhs. v. Chr. –

Die Zusammenstellung von vier Frauenbildnissen (Abb. 286a–287b) mag das Lieblingsthema dieser Zeit, die Darstellung weiblicher Schönheit und Grazie, auf seinem Höhepunkt veranschaulichen. Das repräsentative Porträt im Grab des Nacht ist jedoch bei aller Anmut mit einer äußersten Kontrolle des Strichs gezeichnet, demgegenüber das Profil der Göttin im gleichzeitigen Grab des Menna (Abb. 286b) weniger differenziert, fast unbekümmert wirkt. Noch frappierender ist der Gegensatz der kühlen, idealisierten Eleganz der Mutter des Ipuki (Abb. 287a) zur stupsnasigen Göttin im gleichzeitigen Königsgrab (Abb. 287b), deren Profil die Mode der Zeit – schräg stehendes Auge und kurze, konkave Nase – fast übertreibt.

Lit.: Porter-Moss, *Bibliography*², Bd. 1, S. 99, 138, 288 und 579.

286b *Die Göttin des Westens*. Wandmalerei, Theben, Grab des Menna (Nr. 69), 18. Dyn., Ende des 15. Jhs. v. Chr. – Vgl. Abb. 286a.

287a *Die Mutter des Grabherrn*. Wandmalerei, Theben, Grab des Nebamun und des Ipuki (Nr. 181), 18. Dyn., um 1370 v. Chr. – Vgl. Abb. 286a.

287b *Die Göttin des Westens*. Wandmalerei, Theben, Tal der Könige, Grab des Amenophis III., 18. Dyn., um 1370 v. Chr. – Vgl. Abb. 286a.

288 *Der Übergang ins Jenseits*. Wandmalerei, Theben, Grab des Pairi (Nr. 139), 18. Dyn., Ende des 15. Jhs. v. Chr. – Das Bild gibt ein gutes Beispiel für den Aufbau einer geschlossenen Wanddekoration. Der Maler hat zunächst das von verschiedenen Mustern umrahmte Wandfeld durch einen waagerechten Strich in zwei gleich große Felder geteilt. Jedes davon ist dann in sich auf andere Weise dreigeteilt: oben horizontal, ohne Linien, unten vertikal mit trennenden Stand- bzw. Registerlinien, wobei jeweils zwei Teile thematisch enger zusammengehören als der dritte. Im oberen Bildstreifen, »Verehrung des Osiris«, bilden das linke und das mittlere Feld (Osiris und Pairi mit Gemahlin) die Anbetungsszene, während im rechten Feld in lockerer Zugehörigkeit Assistenten erscheinen. Der untere Bildstreifen mit dem Thema »Übergangsriten« zeigt im oberen und mittleren Register die Beisetzungsriten (Sargschlittenzug und Mundöffnung), während im dritten Register eine im weiteren Sinne zum Thema »Übergangsriten« gehörige Abydosfahrt erscheint. Alle drei unteren Register zusammen illustrieren die oben von Pairi im Gebet von Osiris erbetene Beisetzung seines Leichnams im heiligen Gebiet der Nekropole: Der Sarg ruht in einem Barkenschrein auf einem Schlitten, der von Rindern und Männern gezogen und von Priestern in besonderer Tracht begleitet wird; dahinter folgen Träger mit der Grabausrüstung. Das Mundöffnungsritual darunter gilt der Statue des Verstorbenen und soll sie zum Empfang der Opfer befähigen. Die Abydosfahrt im letzten Register hat man sich als eine Wallfahrt zum heiligen Ort des Osiris

vorzustellen. Rechts ist die Hinfahrt dargestellt, links die Rückfahrt nach der Teilnahme am Osirisfest.

Lit.: Porter-Moss, *Bibliography*², Bd. 1, S. 253.

XXXI *Opferaufbau und Baumgöttinnen*. Wandmalerei, Theben, Grab des Nacht (Nr. 52), 18. Dyn., Ende des 15. Jhs. v. Chr. – Die nach dem Prinzip einer kunstvoll variierten Symmetrie komponierten Opferaufbauten (»Stilleben«), symbolhaft für die lebenspendenden Kräfte, die Nahrung als »Ka«, sind in der 18. Dynastie so angeordnet, daß bei einem Minimum an Leere zugleich auch ein Minimum an Überschneidungen entsteht. Sie haben darum bei aller Fülle etwas Luftiges, im Gegensatz zur späteren Zeit, die auch den Freiraum füllt. Wo noch der Grundsatz optimaler Entfaltung aller Einzelheiten in ihren charakteristischen Ansichten herrscht, der keine Überschneidungen zuläßt, beruht die Kohärenz des Ganzen auf den abstrakten Prinzipien der Komposition. In den rahmenden Figuren darf man vielleicht noch nicht die große »Baumgöttin« späterer Grabbilder erkennen (vgl. Abb. XXXV), sondern Personifikationen des Gartens, analog den »Stiftungsgütern« des Alten Reiches.

Lit.: Porter-Moss, *Bibliography*², Bd. 1, S. 100.

289a *Worfeln*. Wandmalerei, Theben, Grab des Nacht (Nr. 52), 18. Dyn., Ende des 15. Jhs. v. Chr. – In den Musterbüchern der Zeit muß es einen Zyklus von Szenen der Feldarbeit in narrativer Folge gegeben haben, der ausschnittsweise in verschiedenen Gräbern auftaucht: Pflügen, Säen, Ernten, Einbringen der Ernte, Dreschen, Worfeln und Abmessen. Die Darstellung des Staubes bei Nacht scheint dagegen eine Erfindung dieses Malers, die der noch sehr »hieroglyphisch« dargestellten Handlung szenische Kohärenz gibt. Die rätselhaften Objekte zwischen den Worfelnden am oberen Bildrand werden als Zeichen für ein Opfer an Osiris gedeutet. In der Tat können solche alltäglichen Szenen religiöse Bedeutung haben. Das Dreschen mit Rindern (Abb. 289b) begegnet als Kultszene in einem archaischen Königsritual; dort verkörpern die Gerste den Gott Osiris, die dreschenden Rinder den Gott Seth mit seinem Gefolge und der Treiber den Gott Horus, der seinen Vater Osiris rächt, indem er die schlägt, die ihn erschlugen.

Lit.: Porter-Moss, *Bibliography*², Bd. 1, S. 99f. und 135.

289b *Dreschen*. Wandmalerei, Theben, Grab des Menna (Nr. 69), 18. Dyn., Ende des 15. Jhs. v. Chr. – Vgl. Abb. 289a.

290a *Klagende Frauen*. Vorzeichnung, Theben, Grab des Haremhab (Nr. 78), 18. Dyn., Anfang des 14. Jhs. v. Chr. – Die Darstellung im Grab des Haremhab gibt ebenso wie die im Grab des Tjanurê (Abb. 290b) ein Beispiel für eine freie Vorzeichnung, in Rot, ohne Konstruktionslinien auf den getrockneten Putz aufgetragen. Vorzeichnung im ägyptischen Sinne ist nur die untere Darstellung, deren treffsichere und inspirierte Umrisslinien schon alles enthalten. Die obere dagegen ist eher eine Skizze, wie man sie sonst nur auf Kalksteinscherben findet. Der Strich, der nur in den Profillinien

und Augen der Gesichter Treffsicherheit und Routine verrät, sucht hier, teilweise auffallend zögernd, gelegentlich zittrig und mit zahlreichen Korrekturen, erst die endgültige Form, die bei der Eselherde schon vorgegeben scheint.
Lit.: Porter-Moss, *Bibliography*², Bd. 1, S. 154 und 216.

290 b *Eselherde*. Vorzeichnung. Theben, Grab des Tjanurê (Nr. 101), 18. Dyn., um 1420 v. Chr. – Vgl. Abb. 290a.

XXXII a *Wildenten über dem Wasser*. Wandmalerei, Theben, Grab des Menna (Nr. 69), 18. Dyn., Ende des 15. Jhs. v. Chr. – Durch Verdünnung mit Wasser erzielten die ägyptischen Maler bei Blau und Grün eine reiche Skala von Zwischentönen, mit denen sie die Pracht des Pflanzlichen und des Wassers – Inbegriff des Lebens in der dürren Wüste der Gräberstadt – einzufangen versuchten. Die Darstellung der Weinernte (Abb. XXXIIb) stammt wahrscheinlich von derselben Hand wie die Zeichnung im Grab des Haremhab (Abb. 290a) und verrät einen Meister der skizzenhaften Improvisation, dessen Strich bei aller kursiven Abkürzung doch ausdrucksvoll und belebt bleibt.

Lit.: Porter-Moss, *Bibliography*², Bd. 1, S. 138f. und 184f.

XXXII b *Weinernte*. Wandmalerei, Theben, Grab des Nebamun (Nr. 90), 18. Dyn., Anfang des 14. Jhs. v. Chr. – Vgl. Abb. XXXIIa.

291 a *Tänzerin*. Kalkstein, Theben, Grab des Cheruef (Nr. 192), 18. Dyn., um 1365 v. Chr. – In der Spätzeit des Amenophis III. kehrt die funeräre Flachbildkunst Thebens wieder zum Relief zurück und damit zu einer strengeren, begrifflich gebundenen und weniger improvisierten Komposition. Dabei werden neue Möglichkeiten der künstlerischen Oberflächengestaltung entdeckt, wie vor allem der Kontrast der graphisch ziselierten Haare zur glatten Haut und zum Hintergrund, wofür die Tänzerin aus einer Darstellung akrobatischer Tänze beim Jubiläumsfest des Amenophis III. ein ebenso gutes Beispiel bietet wie die beiden Oberhirten mit den Abrechnungspapyri aus dem Grab des Chaemhêt (Abb. 291b).
Lit.: Porter-Moss, *Bibliography*², Bd. 1, S. 115 und 298.

291 b *Oberhirten bei der Abrechnung*. Kalkstein, Theben, Grab des Chaemhêt (Nr. 57), 18. Dyn., um 1370 v. Chr. – Vgl. Abb. 291a.

292 a und b *Vorführung der Rinder und Musikantinnen beim Gastmahl*. Wandmalerei, aus Theben, wohl Grab des Nebamun (Nr. 146), 18. Dyn., Anfang des 14. Jhs. v. Chr. London, British Museum. – Die prachtvollen Stiere, die hier in zwei Registern zur Zählung vorgeführt werden, sind in feinsten Pinselarbeiten und in reichen Ton-in-Ton-Abstufungen außerordentlich plastisch erfaßt. Der Schritt zur eigentlichen Schattierung, die ja in Ägypten auch immer im Dienst plastischer Wirkungen, nicht der Illusion eines »Beleuchtungslichts« steht, ist nur noch klein. Was die Ton-in-Ton-Abstufungen der Palette und das Aufbrechen der Flächen zugun-

sten plastischer Durchgestaltung angeht, zeigt die Musikantinnenszene (Abb. 292b) dieselben Stilqualitäten. Dazu treten im unteren Register, verglichen etwa mit der nur wenig älteren Darstellung im Grab des Djeserkarêseneb (Abb. XXXb), kühne Innovationen der Komposition. Die sich vielfältig überschneidenden Körper von Sängerinnen und Flötenspielerinnen scheinen einen Halbkreis anzudeuten: Die Flötistin sitzt vor der Klatschenden, neben ihr, auch wenn es die Überschneidungen im unteren Bereich, bei denen es, wie so oft, zu Verwechslungen kam, zunächst anders erscheinen lassen. Die en face gegebenen Gesichter, ein *Rarissimum* in der ägyptischen Kunst, wirken steif und konstruiert. Der Tanz der beiden nackten Mädchen wurde als eine Art Bauchtanz gedeutet, zur Evokation der tellurischen Fruchtbarkeit, von der im Text die Rede ist.

Lit.: Porter-Moss, *Bibliography*², Bd. 1, S. 81f. – Vandier, *Manuel*, Bd. 4, S. 463f.

XXXIII *Vogeljagd im Papyrusdickicht*. Wandmalerei, aus Theben, wohl Grab des Nebamun (Nr. 146), 18. Dyn., Anfang des 14. Jhs. v. Chr. London, British Museum. – Hinsichtlich der Umsetzung von Oberflächentexturen wie Fell, Federn, Schuppen in Farbtöne und Pinselstriche stellt diese Szene einen absoluten Höhepunkt dar. Die Fische im Wasser, die Gans am Bug des Nachens, die Katze, die drei Vögel auf einmal gepackt hat, oder die Schmetterlinge sind nirgends sonst mit so plastischem Realismus getroffen. Andererseits fehlt bei soviel Perfektion die skizzenhafte, geniale Spontaneität der Maler vom Grab des Menna oder des Nebamun (Abb. XXXIIa und b). Man vergleiche die allzu »ordentliche« Schraffur des Wassers hier mit den improvisierten Wellenlinien dort. Die Komposition wirkt fast überfrachtet und künstlich. Es handelt sich um eine andere Kunstschule, deren Vorgänger in Theben zum Beispiel im Grab des Intef (Nr. 155; Zeit des Thutmosis III.) und vor allem in dem bedeutenden Grab des Kenamun (Nr. 93; Zeit des Amenophis II.) zu beobachten sind. Der Bildgedanke stammt aus den königlichen Totentempeln des Alten Reiches und tritt von Anfang an in einer heraldischen Formulierung auf, die den Jäger Fische speerend und Vögel jagend sich selbst gegenüberstellt. Sogar im vorliegenden Bild, das im Bemühen, die piktographische Formel mit konkretem Leben zu erfüllen, vielleicht am weitesten geht, ist die festgelegte Haltung des Jägers nicht verändert. Die Damen, die ihn begleiten, gehören immer dazu; die Handlung hat etwas mit einer Göttin zu tun, wovon die Beischrift einiges verrät: »Das Herz vergnügen, etwas Schönes schauen, den Gott des Vogelfanges spielen in allen Arbeiten der Feldgöttin.« Darunter steht in kleineren Schriftzeichen von anderer Hand: »Das Herz vergnügen, etwas Schönes schauen am Ort der Ewigkeit« (= das Grab) – vielleicht die Huldigung eines antiken Bewunderers dieses Meisterwerks.

Lit.: Porter-Moss, *Bibliography*², Bd. 1, S. 817.

293 *Vornehme Herren beim Gastmahl*. Kalkstein, Theben, Grab des Ramose (Nr. 55), 18. Dyn., um 1365 v. Chr. – Die

Rückkehr zum Relief ist zwar mit einer äußersten Verfeinerung der Oberflächengestaltung verbunden – Andeutung der sich unter dem Gewand abzeichnenden Oberarme, Zeichnung von Lippenrand, Mundwinkel und Auge, überreich ziselierte Perücken –, dafür aber auch mit einem Verlust an szenischer Kohärenz. Das Gastmahl fällt nun wieder in eine klassifikatorisch aufgebaute, nur von der Einheit des Themas zusammengehaltene Übersicht auseinander. Die beiden vornehmen Herren bilden – eine thematische Neuerung – das linke Ende einer Reihe von Gästen, die sonst aus Ehepaaren besteht.

Lit.: Porter-Moss, *Bibliography*², Bd. 1, S. 107 (4) II. – Lange-Hirmer, *Ägypten*, S. 98 ff.

294 *Amenophis IV. und Maat unter dem Thronbaldachin*. Kalkstein, Theben, Grab des Ramose (Nr. 55), 18. Dyn., um 1365 v. Chr. – Das Relief schmückt die Nordwestwand des großen Säulensaals zur Linken eines Durchgangs; eine ebenso repräsentative Darstellung des regierenden Königs zeigt ihn rechts davon mit seiner Gemahlin Nofretete (Abb. 295). Beide Reliefs, thematisch zum Zyklus »Der Grabherr in seinen Ämtern« gehörend, können zeitlich nur wenige Jahre voneinander getrennt sein. Dazwischen liegt jedoch die künstlerische Umwälzung, die in den Zusammenhang der Amarnazeit gehört, jener geistigen, politischen und religiösen »Revolution von oben«. Das ältere Relief zeigt den König in der abstrakten Haltung eines »Sitzens an sich«, ohne jeden szenischen Bezug auf die links davon wiedergegebenen, übrigens sehr merkwürdigen Huldigungen des Grabherrn, der, viermal hintereinander mit Stäben und Sträußen vom Amun-Tempel erscheinend, sozusagen mit sich selbst einen Fries bildet. Die Haltung des königlichen Paares in der jüngeren Szene hat alles Abstrakte aufgegeben zugunsten konkreter Posen, in denen Nofretete mit der »nubischen Perücke« als modischer Neuheit entspannt und huldvoll blickt, während Amenophis, der spätere Echnaton, sich dem Grabherrn zuwendet. Der Schauplatz ist nun nicht mehr ein abstrakter, in der ikonographischen Tradition festgelegter Baldachin, sondern eine konkrete Baulichkeit des königlichen Palasts. Die Himmelshieroglyphe begrenzt nach oben die Szene, und das einzige Gottesbild dieser Religion, die Sonne, in die eine sich aufbäumende Uräusschlange in Vorderansicht eingesetzt war, sendet durch den durchbrochenen Architrav ihre segnenden Strahlen auf das königliche Paar herab. Umstehende sind huldigend und wartend in sinnfälliger szenischer Kohärenz auf das zentrale Ereignis bezogen.

Lit.: Porter-Moss, *Bibliography*², Bd. 1, S. 107 und 113. – Lange-Hirmer, *Ägypten*, S. 98 ff.

295 *Amenophis IV. und Nofretete am Erscheinungsfenster*. Kalkstein, Theben, Grab des Ramose (Nr. 55), 18. Dyn., um 1358 v. Chr. – Vgl. Abb. 294.

296 *Diener beim Brandopfer*. Kalkstein, Theben, Grab des Ramose (Nr. 55), 18. Dyn., um 1365 v. Chr. – Drei Diener assistieren dem Grabherrn bei dem feierlichen Opfer, das

er beim »schönen Fest des Wüstentals« dem Sonnengott Amun-Rê darbringt (vgl. Abb. XXX b). Die Zeit des Amenophis III. entdeckte die künstlerischen Möglichkeiten der Gewandfalten, die später ein reiches graphisches Linienspiel entfalten, hier aber noch etwas schematisch angedeutet werden. Das Relief ist plastisch vollkommen durchgestaltet und dabei zugleich von einer erstaunlichen Flachheit, Zartheit und Zurückhaltung.

Lit.: Porter-Moss, *Bibliography*², Bd. 1, S. 109. – Lange-Hirmer, *Ägypten*, S. 98 ff.

XXXIV *Wildenten über Wasserpflanzen*. Bodenmalerei, aus Tell el-Amarna, sog. Maru, »Wasserhof«, 18. Dyn., um 1350 v. Chr. Berlin, Staatliche Museen, Ägyptisches Museum. – Das Fragment stammt aus dem »Wasserhof«, einer künstlichen, überdachten Anlage mit mehreren T-förmigen Bassins im »Maru«, einer Art Gartenheiligtum des Aton im Süden Amarnas (el-Hawata). Es stellt Enten über einem Cyperusbusch mit roten Blüten und über einem Papyrusbusch dar – aquatische Motive, die in Übereinstimmung mit der Funktion des Ortes stehen. Die ungemein naturnahe und improvisierte, ohne Vorzeichnung auf den trockenen Stuck aufgetragene Malerei ist typisch für die nur in geringen Resten erhaltene Kunst der Wohnhäuser, die sich in der 18. Dynastie entwickelte und die ohne die Annahme minoisch-ägäischen Einflusses kaum denkbar ist. Man kennt ähnliche Reste sowohl aus eigentlichen Wohnpalästen in Amarna (sog. Nordpalast) wie aus dem Palast des Amenophis III. in Theben (Malqata).

Lit.: Pendlebury, *City*, Bd. 1, Taf. 37. – F. W. Frhr. von Bissing, *Der Fußboden aus dem Palast des Königs Amenophis IV. zu el-Hawata im Museum zu Kairo*, München 1941, S. 29. – G. Steindorff, *Die Blütezeit des Pharaonenreiches*, Leipzig 1929, S. 174 und 192. – Porter-Moss, *Bibliography*¹, Bd. 4, S. 208. – Müller, *Malerei*, S. 77. – Smith, *EgyptArt*, S. 199 f.

297 a und b *Wartende Gespanne und beladene Schiffe*. Kalkstein, Tell el-Amarna, Grab des Merirê (Nr. 4), 18. Dyn., um 1355 v. Chr. – Die Gespanne des Königs und der Königin warten vor dem daneben dargestellten Magazingebäude, in dem die Investitur des Grabherrn stattfindet. Die beladenen Schiffe im Fries darunter gehören zu den Lokalangaben, die das Geschehen im Zentrum von Amarna lokalisieren. Sich verbeugende Matrosen auf den Schiffen huldigen dem König, der doch ihren Blicken entzogen ist – szenische Kohärenz über die Mauern des Magazingebäudes hinweg. Die wartenden Soldaten der königlichen Leibwache sind jedoch auf einer eigenen kleinen Standlinie unbekümmert in den freien Raum gesetzt; allzu streng wird also das Prinzip der szenischen Kohärenz nicht gehandhabt. Ein sehr ähnliches älteres Relief aus dem Grab des Chaemhêt in Theben (Nr. 57) zeigt zum Beispiel an vergleichbarer Stelle zwei Vögel – einer der ganz seltenen Versuche, den Luftraum in die Wiedergabe einer Lokalität einzubeziehen.

Lit.: Porter-Moss, *Bibliography*¹, Bd. 4, S. 216.

298 *Harfner und Flötenspieler*. Kalkstein, aus Saqqâra, Grab des Paatenemheb, 18. Dyn., um 1340 v. Chr. Leiden, Rijksmuseum van Oudheden. – Unter den eruptiven Wandlungen der Amarnazeit hat der Reliefstil zwar die überfeinerte technische Vollkommenheit eingebüßt, nicht aber die beseele plastische Durchgestaltung. Für die vom Abstrakt-Begrifflichen, Idealen fortstrebende Amarnakunst, die auf die individuelle Charakterisierung und die ausdrucksvolle Gebärde zielt, ist der Kopf des blinden Harfners ein typisches Beispiel, auch wenn das versenkte Relief der Hofkunst kaum diese Vollendung erreicht. Die sorglose Behandlung des Reliefhintergrundes und der Wechsel von versenktem (für die Schrift) zu erhabenem Relief (für die Figuren) ist kennzeichnend für die memphitischen Reliefs der Zeit. Der Text des Liedes, über den Musikern aufgezeichnet und zum Glück nach einem Papyrus im British Museum zu ergänzen, ist eine bedeutende Dichtung über das *carpe-diem*-Thema, die einen großen Nachhall in späteren Gräbern gefunden hat.

Lit.: Porter-Moss, *Bibliography*¹, Bd. 3, S. 191. – S. Schott, *Altägyptische Liebeslieder*, Zürich 1950, S. 54f. – Lange-Hirmer, *Ägypten*, S. 196f.

299 *Echnaton und Nofretete mit Töchtern*. Kalkstein, H. 32 cm, aus Tell el-Amarna, 18. Dyn., um 1355 v. Chr. Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Ägyptisches Museum. – Die Platte stellt das Altarbild eines Schreins dar, wie er in den Wohngehöften von Amarna für die Verehrung der königlichen Familie und ihres sich in ihr als persönlicher Gott offenbarenden Vaters, der Sonne, eingerichtet wurde. Ebenso ungewöhnlich wie diese Einrichtung ist in Ägypten die ihr entsprechende Kunstform, das »Rahmenbild«. Die Himmelshieroglyphe sowie zwei leichte Papyrussäulen und eine Matte umschließen die Szene der königlichen Eltern mit ihren drei Töchtern und der segnenden Strahlensonne. Bei aller Intimität ist dies das offizielle Verehrungsbild der neuen Religion, denn einzig der König kann mit dem Gott allein kommunizieren, der Verehrung der Menschen ist er nur in dieser »Konstellation« zugänglich, die die königliche Familie einbezieht. Echnaton trägt die Blaue Krone, Nofretete den ihr eigentümlichen Kopfschmuck. Typisch für die Amarnakunst sind die wehenden Bänder; sie gehören vielleicht in die Reihe der Versuche, »Luft« wiederzugeben. Lit.: KatBerlin, Nr. 749. – Müller, *Kunst*, S. 124.

300 *Königliches Paar, sog. Spaziergang im Garten*. Kalkstein, bemalt, H. 24 cm, aus Tell el-Amarna, 18. Dyn., um 1350 v. Chr. Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Ägyptisches Museum. – Die anmutige Szene, die in ähnlicher Form auf verschiedenen Stücken der Grabausrüstung des Tutanchamun wiederkehrt, ist hier, vielleicht als Modell für einen Kunsthandwerker, in Stein ausgeführt. Sie gehört jedoch nicht zur offiziellen Kunst der Altarbilder, Stelen, Tempel- und Grabreliefs, in der bei aller Intimität des Zusammenseins doch kaum jemals die Strahlensonne fehlt, sondern in die private, häusliche Sphäre des Mobiliars und

der Wandmalerei. Die Gestalt des jungen Königs hat die karikaturhaften Übertreibungen des frühen Amarna-Stils abgestreift und muß einen der jugendlichen Nachfolger Echnatons, Semencharê oder Tutanchamun, darstellen. Seine gelöste Pose bezeichnet den äußersten Punkt, bis zu dem die Amarnakunst in der Konkretisierung der abstrakten überlieferten Stellungen gegangen ist. Die Königin wirkt dagegen etwas ungelenkt, fast hölzern. Sie hält in den Händen Lotosblüten und -knospen sowie Mandragora-Früchte, deren Duft als belebend galt und der vielleicht eine zarte Botschaft enthielt. Die Sprache der Blumen und Fruchtbäume spielt auch in der ägyptischen Liebeslyrik eine große Rolle.

Lit.: A. Hermann, *BerlMus.* 64, 1943, S. 1ff. – J. R. Harris, *Egyptian art*, London 1966, S. 39. – KatBerlin, Nr. 773.

XXXV *Damen unter der Sykomore*. Wandmalerei, Theben, Grab des Userhêt (Nr. 51), 19. Dyn., um 1300 v. Chr. – Die Baumgöttin, die hundert Jahre vorher als Nebenfigur in thebanischen Wandmalereien begegnet (vgl. Abb. XXXI), ist nun als eine große, den Toten umgebende und belebende Macht dargestellt. Frau und Mutter des Toten sitzen in seinem Gefolge eingebettet in das gobelinartig über die Wand ausgebreitete Laubwerk des Baumes, das nur Raum läßt für die Gestalt der Göttin selbst, von der Wasserstrahlen ausgehen. Das Bild setzt die Wandmalerei der Amarnakunst fort, steht aber in seiner Zeit schon allein. Es ist ein Meisterwerk an malerischer Durchgestaltung. Dies wird deutlich an den zarten Profillinien, an Details wie den Mundwinkeln und Grübchen, den Nasenflügeln, Mundfalten, Halsfalten oder dem Haaransatz unter der Perücke wie auch in der zu Ton-in-Ton-Schraffuren aufgelösten Fläche der Früchte – in einer anderen Darstellung entspricht dem die naturalistische Auflösung der Papyrussolden in ein Strahlenbündel feinsten Pinselstriche.

Lit.: Lange-Hirmer, *Ägypten*, S. 131. – Porter-Moss, *Bibliography*², Bd. 1, S. 98.

301 *Totenfeier eines hohen Beamten*. Kalkstein, 0,58 × 1,51 m, aus Saqqâra, Grab des Neferronpet, 18. Dyn., um 1325 v. Chr. Berlin, Staatliche Museen, Ägyptisches Museum. – Die beiden Blöcke aus dem Grab des Neferronpet, eines Hohepriesters des Ptah, zeigen Ausschnitte aus einer Beisetzungsdarstellung. Im oberen Register stellt das Gesinde Lauben auf, um die Getränke für das Trauergefolge im Schatten lagern zu können, im unteren Register erscheinen die Söhne des Verstorbenen, gefolgt von den höchsten Würdenträgern des Staates, denen zwar nicht ihre Namen, aber ihre Titel beige-schrieben sind: der Erbfürst und Generalissimus (Haremhab), die beiden Wesire, sechs Minister, zwei Hohepriester und der Bürgermeister (von Memphis). Die gedrängte Gruppenkomposition mit starken Überschneidungen und reicher Variation der Stellungen und Gesten bedingt ein eigentümliches Ineinander von versenktem und erhabenem Relief, das hier in höchster Vollendung erscheint. Lit.: A. Erman, *ZÄS.* 33, 1895, S. 18ff. – W. Spiegelberg, *ZÄS.*

60, 1925, S. 56ff. – Porter-Moss, *Bibliography*¹, Bd. 3, S. 197. – Hari, Horemheb, S. 61. – A. R. Schulman, *JARCE*, 4, 1965, S. 55ff. 68.

302a und b *Totenfeier eines hohen Beamten* (Teilansichten). Kalkstein, aus Saqqâra, Grab des Neferrenpet, 18. Dyn., um 1325 v. Chr. Berlin, Staatliche Museen, Ägyptisches Museum. – Die Ausschnitte aus dem »Berliner Trauerrelief« (Abb. 301) veranschaulichen einerseits die Tiefenstaffelung der in drei Schichten aufgebauten, sich nach links fortsetzenden Gruppe, die ganz auf den Gesamteindruck einer gedrängten Menge berechnet und im Detail – Zuordnung von Kopf und Schulter der mittleren Figur – ziemlich unbekümmert ist. Der Trauergestus des ersten Würdenträgers (von links), wie ihn ähnlich auch die Gestalt des Haremhab zeigt, die große Einzelfigur hinter den Söhnen, kommt hier zum erstenmal vor und entspringt dem Bestreben, anstelle der überlieferten hieroglyphischen Formen neue, das Wirkliche ausdrückende Formulierungen zu finden. Großartig getroffen ist andererseits die Physiognomie des klagenden Sohnes an der Spitze des Trauerzuges. Man vergleiche für die ausdrucksvolle Modellierung das Relief aus dem Grab des Paatenemheb (Abb. 298).
Lit.: A. Radwan, *MKairo* 30, 1974, S. 115ff.

XXXVI *Fischfang*. Wandmalerei, Theben, Grab des Ipu (Nr. 217), 19. Dyn., um 1250 v. Chr. – Die Wandmalerei der Ramessidenzeit läßt den Einfluß einer neuen Kunstgattung, der Buchmalerei, erkennen. Die Szene, eine der wenigen nichtsakralen Darstellungen der Zeit, hat etwas von dem graphischen Witz der zeitgenössischen Bildostraka und der satirischen Bilderhandschriften. Die Komposition ist bei aller erfrischenden Naivität (die mannshohen Lotosblüten!) nicht ohne Raffinement. So ist der Hintergrund als Wasserfläche aktualisiert, was – besonders in der rechts anschließenden Netzszene – ein reizvolles Ineinander von »im Wasser« und »auf dem Wasser« zur Folge hat. Ebenso ist die Zeichnung einerseits summarisch, auf das Wesentliche beschränkt, und andererseits bringt sie doch eine Fülle liebevoll geschilderter Details; man beachte etwa die Fingernägel des »Piloten« und Netzziehers.
Lit.: Porter-Moss, *Bibliography*², Bd. 1, S. 316.

303a *Krieger im Feldlager*. Kalkstein, H. 58 cm, wahrscheinlich aus Saqqâra, Grab des Haremhab, 18. Dyn., um 1325 v. Chr. Bologna, Museo Civico. – Das Relief, das entgegen der Angabe der Händler nicht aus Theben, sondern zweifellos aus Saqqâra, und zwar wahrscheinlich aus dem Grab des Haremhab, stammt und mit einigen anderen Fragmenten von Feldlagerszenen in Bologna und Berlin zusammengehört, ist in mehr als einer Hinsicht ungewöhnlich: Die Standlinien, sonst abstrakte Gliederungselemente, die räumlich nicht mehr als »unten« bedeuten, sind hier als gewellte Bodenlinien konkretisiert, der Reiter ist in ikonographischer Hinsicht ein *Rarissimum*, und die Gruppe der Balkenträger läßt Schwerkraft und Anstrengung sinnfällig

werden, die Spannung von vorwärtsstrebender Bewegung und niederdrückender Schwere.

Lit.: Porter-Moss, *Bibliography*¹, Bd. 3, S. 196. – Hari, Horemheb, S. 73ff.

303b *Huldigung der ausländischen Gesandten*. Kalkstein, H. 54 cm, aus Saqqâra, Grab des Haremhab, 18. Dyn., um 1325 v. Chr. Leiden, Rijksmuseum van Oudheden. – Die hinreißende Szene, deren Drastik P. A. A. Boeser sehr passend mit einer Wendung der Amarna-Briefe, der zeitgenössischen diplomatischen Korrespondenz, zusammengebracht hat (»Zu den Füßen des Königs, meines Herrn, werfe ich mich nieder, siebenmal und siebenmal auf Brust und Rücken«), gehört in den Zusammenhang einer königlichen Audienz, bei der Haremhab, im vollen Schmuck seiner Auszeichnungen (vgl. Abb. 304), den Vermittler spielt.
Lit.: Hari, Horemheb, S. 101 und 112ff. – Brunner-Traut, *Ägypter*, S. 21.

304 *Vorführung der Gefangenen*. Kalkstein, H. 78 cm, aus Saqqâra, Grab des Haremhab, 18. Dyn., um 1325 v. Chr. Leiden, Rijksmuseum van Oudheden. – Die Massenszenen, von denen der Leidener Block einen Ausschnitt erhalten hat, müssen einen überwältigenden Eindruck gemacht haben. Im oberen Register erkennt man noch das Gewimmel der Pferdebeine, das unterste Bildfeld setzt das Thema des erhaltenen mittleren Registers fort. Die Darstellung behandelt die Vorführung der Beute und der Gefangenen eines syrischen Feldzugs, bei deren Gelegenheit Haremhab vom König offiziell belohnt wurde; die Belohnungsszene schließt rechts an. Der Aufzug gilt also nicht Haremhab, sondern dem König, von dessen Figur jedoch nichts erhalten ist. Das Relief ist in zwei Ebenen aufgebaut, die sich durchdringen und den Eindruck erwecken, als zöge eine bunte, dicht geschlossene Menge vorbei; erst bei genauerem Hinsehen erkennt man das einfache Prinzip, jeder Figur der vorderen Ebene eine entsprechende auf der hinteren zuzugesellen, wobei die Ägypter ordentlich in Reih und Glied nebeneinander gehen, die Gefangenen aber in unregelmäßigeren, ausdrucksvollen Stellungen gezeigt sind. Ebenso bewußt ist der Kontrast herausgearbeitet zwischen den zierlich-zivilisierten Physiognomien und Haartrachten der Ägypter (wobei auf Variation geachtet wird) und den exotischen Charakterköpfen der gefangenen Syrer und Hethiter.
Lit.: Hari, Horemheb, S. 101ff. – Lange-Hirmer, *Ägypten*, S. 200f.

305 *Gefangene Nubier*. Kalkstein, H. 61 cm, aus Saqqâra, wahrscheinlich Grab des Haremhab, 18. Dyn., um 1325 v. Chr. Bologna, Museo Civico. – Gegen die traditionelle Zuweisung des Fragments zum Grab des Haremhab können zumindest vom Stil her keine Argumente vorgebracht werden, wie es R. Hari versucht hat. Die Zwei-Schichten-Technik der Gruppenkomposition, die scharfe physiognomische Charakterisierung, der Kontrast zwischen Ägyptern und Fremden, hier als Gegensatz von agiler Geschäftigkeit

und stumpfer Ergebenheit, findet sich in dieser Szene ebenso wie auf den nachweislich aus dem Haremhab-Grab stammenden Reliefs. Formal gesehen bilden die vier Ägypter einen luftigen Rahmen um die kompakte Gruppe der kauernenden Nubier, die äußeren Figuren nach einem oft zu beobachtenden Gesetz (vgl. Abb. 284) ruhig stehend, die inneren bewegt und dadurch die Szene verknüpfend.

Lit.: Hari, Horemheb, S. 71f. – Müller, Kunst, S. XXXIX, Nr. 135.

306 *Tänzerinnen und Musikantinnen*. Kalkstein, aus Saqqâra, Grab des Horemheb, 19. Dyn., um 1300 v. Chr. Kairo, Ägyptisches Museum. – Die Szene gehört in den Zusammenhang einer Totenfeier; die von rechts herantretenden Männer haben die Hände im archaischen Klagegestus erhoben. Eine Welt scheint sie in ihrer disproportionierten Steifheit und Flächigkeit von den Trauernden des Berliner Reliefs (Abb. 302a und b) zu trennen. Es ist dies ein Rückfall in die abstrakte, »hieroglyphische« Darstellungsform, der jedoch der ausdrucksorientierte und flüchtige Reliefstil nicht mehr entspricht. Man vergleiche ferner die plumpe Zeichnung der Gewandfalten mit der sensiblen und naturalistischen Oberflächenbehandlung des älteren Reliefs. Auch in der kompositorisch befriedigenderen Gruppe der Musikanten dominiert das grafische Element. Die recht kunstvoll aufgebaute Gruppe der drei Tamburin-Tänzerinnen wird von Nebenfiguren umrahmt, die kompositorisch nicht viel beitragen. Das Prinzip scheint hier, in Umkehrung des Gewohnten, Bewegt-Ruhig-Bewegt zu sein, ebenso bei der Darstellung des exzentrischen Kastagnettentanzes der kleinen Mädchen, in der die große Gestalt im Hintergrund kompositorisch die ruhende Mitte bildet.

Lit.: Porter-Moss, Bibliography¹, Bd. 3, S. 177. – Wolf, Kunst, S. 583. – Vandier, Manuel, Bd. 4, S. 444.

XXXVIIa und b *Die Gemahlin des Grabherrn*. Wandmalerei, Theben, Grab des Neferepet (Nr. 178), 19. Dyn., um 1250 v. Chr. – Da sich stilistische Wandlungen am besten anhand gleichbleibender Themen veranschaulichen lassen, soll wieder das Frauenporträt (vgl. Abb. 286, 287, XXX und XXXV) herangezogen werden, in diesem Fall, um den »grafischen« Stil der Ramessidenzeit zu illustrieren. Die mit traumwandlerischer Sicherheit hingewetzten Linien haben den Duktus einer Handschrift und lassen, vor allem im Bildnis links – das rechte, aus einer »repräsentativen« Anbetungsszene, ist sorgfältiger und detailreicher ausgeführt – geradezu das Tempo der Ausführung spürbar werden. Dahinter steht ein zur Manier gewordener Stil, der zugunsten eingespielter Konventionen wie Halsfalten, Mundwinkel, Auge auf individuelle Charakterisierung verzichtet.

Lit.: Porter-Moss, Bibliography², Bd. 1, S. 283ff.

307 *Stele des Iaii*. Kalkstein, aus Abydos (Arâba el-Madfûna), 19. Dyn., Ende des 14. Jhs. v. Chr. Kairo, Ägyptisches Museum. – Die Stele des Iaii aus der frühen Nachamarnazeit verbindet in höchst eigenartiger Weise die beiden Relief-

techniken. Die Hauptszene, in der Iaii im Beisein seiner Frau dem Gott Osiris und der Westgöttin einen überreich bestückten Opfertisch weiht, ist in erhabenem Relief ausgeführt, die Szene darunter, in der er selbst gemeinsam mit seiner Frau das Opfer seiner Kinder empfängt, in versenktem Relief. Die Proportionen mit den zu großen Köpfen erinnern an die Malereien im Grab des Tutanchamun, in der Darstellung der stehenden weiblichen Figur ist noch das Amarna-Schema lebendig. Die Falten der durchsichtigen Gewänder sind mit großem Feingefühl modelliert und wahren den Vorrang des Plastischen gegenüber dem Linearen.

Lit.: Porter-Moss, Bibliography¹, Bd. 5, S. 264.

308a *Sethos I. vor Maat*. Vorzeichnung, Theben, Tal der Könige, Grab des Sethos I., 19. Dyn., um 1300 v. Chr. – Sowohl diese Vorzeichnung, die den König vor der Göttin Maat (Wahrheit) zeigt, aus deren Hand er die Hieroglyphe »Leben« empfängt, wie auch das Bild des Sethos I. in der Kapelle des Rê-Harachte in Abydos (Abb. 308b) mag die kühle, ausdruckslose Perfektion und hieroglyphische Strenge veranschaulichen, welche die religiösen Darstellungen der offiziellen Flachbildkunst kennzeichnen. Die Vorzeichnung erinnert vor allem in der Wiedergabe der Lippen und Mundwinkel an die Bildwerke des zeitgleichen Grabs des Userhet (Abb. XXXV). Das Relief orientiert sich deutlich an Vorbildern der Voramarnazeit, was die Sorgfalt und Feinheit der plastischen Durcharbeitung angeht, hat aber nichts von der Anmut und Stimmung, die zum Unwiederholbaren des Stils der Voramarnazeit gehören.

Lit.: Porter-Moss, Bibliography², Bd. 1, S. 539, B (a).

308b *Sethos I. vor Atum*. Kalkstein, Abydos (Arâba el-Madfûna), Tempel des Sethos I., Kapelle des Rê-Harachte, 19. Dyn., um 1300 v. Chr. – Vgl. Abb. 308a.

Lit.: Porter-Moss, Bibliography¹, Bd. 6, S. 13 (123).

309a *Sethos I. erobert die Festung Kadesch, Sethos I. im Kampf gegen die Libyer*. Sandstein, Karnak, Amun-Tempel, Großer Säulensaal, Nordwand, außen, 19. Dyn., um 1300 v. Chr. – Der Typus der großen Schlachtenszene mit dem König im Mittelpunkt, schon bekannt durch die Truhe des Tutanchamun, scheint in monumentaler Form eine Schöpfung der Zeit des Sethos I. zu sein. Das uralte Piktogramm »König erschlägt Feinde« wird hier auf verschiedene Weise in drei realistischere, konkrete Szenen umgesetzt: oben auseinandergesetzten mit architektonischen und landschaftlichen Details, unter denen besonders das baumbestandene Bergland mit dem Hirten, der seine Herde in Sicherheit bringt, hervorzuheben ist, unten gedrängter, links als reiner Zweikampf, wobei rechts über einer getilgten Gestalt die Figur des damaligen Prinzen Ramses (später Ramses II.) als Helfer eingefügt ist, rechts als Zweikampf im Getümmel der Feinde, mit dem Motiv des in der Erregung des Kampfes mit einem Fuß aus dem Wagenkasten heraus auf die Deichsel tretenden Königs.

Lit.: Porter-Moss, Bibliography², Bd. 2, S. 56 (169)I, 1 und II, 1–2.

309b *Ramses III. auf der Wildstierjagd*. Sandstein, Medinet Habu, Totentempel des Ramses III., 1. Pylon, Südwestseite, außen, 20. Dyn., um 1150 v. Chr. – 150 Jahre nach den Schlachtenbildern des Sethos I. (vgl. Abb. 309a) gelingt noch einmal den Künstlern des Ramses III. eine am Vorbild orientierte, ähnlich spannungsgeladene Szene. Das Motiv des auf die Wagendeichsel gestellten Fußes ist übernommen. Neu sind die szenische Kohärenz über die als Berggelände konkretisierte Registerlinie hinweg sowie die Begrenzung des abstrakten Bildhintergrunds, der als Schrifträger dienen kann, auf die Sphäre des Königs – rechts und unten ist alles »konkret« räumlich aufgefaßt. Typisch ägyptisch ist die im unteren Register befindliche Darstellung von Bewegung in Form der progressiven Auflösung einer geschlossenen Gruppe. Höchst raffiniert ist der Wechsel von versenktem und erhabenem Relief bei der Wiedergabe des Schilfdikichts, in dem der getroffene Stier zusammenbricht.
Lit.: Porter-Moss, *Bibliography*², Bd. 2, S. 516 (185) II.

310 *Ägyptische Krieger*. Kalkstein, Abydos (Arâba el-Madfûna), Tempel des Ramses II., Rückwand, außen, 19. Dyn., um 1280 v. Chr. – Die dicht aufgeschlossene Truppe, gebildet von Kriegerern mit Schilden und Streitäxten oder Sichel-schwertern und Wagenkämpfern, marschiert an der Küste außerhalb des eigentlichen Kampfgeschehens; sie hatte wohl, bis sie wieder zur Hauptmacht stieß, eine eigene Aufgabe zu erfüllen. Die wunderbar modellierten Pferde mit den liebevoll wiedergegebenen Details des Zaumzeugs und den zierlichen Streitwagen bilden einen bewegten Rahmen um die geschlossene Mitte mit dem Fußvolk, bei deren Gestaltung sich der Künstler das Motiv des Schildes zunutze

gemacht hat, um in der kunstvollen Aufhebung des Gegensatzes von versenktem und erhabenem Relief ein Äußerstes zu erreichen. In künstlerischer Hinsicht ist diese Darstellung auf der rechten, südlichen Partie der Tempelwand den späteren Behandlungen des Themas an Bauten des Ramses II. – im Ramesseum, in Luxor und in Abu Simbel – weit überlegen; man muß davon ausgehen, daß dem König in Abydos noch die Steinmetzen zur Verfügung standen, die am Tempel seines Vaters gearbeitet hatten.

Lit.: Wreszinski, *Atlas*, Bd. 2, S. 17. – Porter-Moss, *Bibliography*¹, Bd. 6, S. 39 (75).

311 *Aufbruch der hethitischen Streitwagentruppe*. Kalkstein, Abydos (Arâba el-Madfûna), Tempel des Ramses II., Nordwand, außen, 19. Dyn., um 1280 v. Chr. – Am Zusammenfluß von Orontes und Muqadije brechen hethitische Streitwagen aus dem Hinterhalt, um eine ägyptische Einheit zu zersprengen. Das »Gedicht von der Kadesch-Schlacht« schildert die Szene: »Er (der elende Fürst von Chatti) hatte aber Leute und Gespanne ausgesandt, zahlreich wie der Sand, drei Mann auf einem Wagen und ausgerüstet mit allen Waffen. Sie waren hinter der Stadt Kadesch verborgen aufgestellt worden und brachen nun auf der Südseite von Kadesch hervor, um die Armee »Prê« in ihrer Mitte zu treffen, während sie auf dem Marsch ist, ohne daß sie es ahnt und sich zum Kampf gerüstet hat« (Vers 65–73; nach A. H. Gardiner).
Lit.: Wreszinski, *Atlas*, Bd. 2, S. 22f. – Porter-Moss, *Bibliography*¹, Bd. 6, S. 39ff. (85). – A. H. Groenewegen-Frankfort, *Arrest and movement*, London 1951, S. 132ff. – A. H. Gardiner, *The Kadesh inscriptions of Ramesses II*, Oxford 1960, S. 8.
Jan Assmann