

Ein Gespräch im Goldhaus über Kunst und andere Gegenstände

JAN ASSMANN

I

Im thebanischen Felsgrab des Wesirs Pasiara (Nr. 106)¹ ist eine Szene dargestellt, die den Grabherrn beim Besuch der Werkstätten des königlichen Goldhauses zeigt. Sie steht auf der Ostwand, und zwar an deren Südende, und schließt an die Szene der Belohnung des Grabherrn mit dem Ehrengold an. Normalerweise gehört an diese Stelle die »Heimkehr zu Wagen«.² Der vom König Ausgezeichnete kehrt vom Hof in sein Privathaus zurück und nimmt die Glückwünsche seiner Familie entgegen. Pasiara dagegen geht statt dessen einer seiner Dienstobliegenheiten nach: er besichtigt das »Goldhaus«, die Werkstätten der Bildhauer (*s'nh*), Steinmetzen (*tʃj mḏt*, *tʃj bsnt*) und Goldgießer (*nhjw*) und läßt sich von diesen anstatt von seiner Familie beglückwünschen.³ Die Beaufsichtigung der Künstler-Handwerker muß ihm besonders wichtig gewesen sein, denn er wird in den Gräbern von Mitgliedern der entsprechenden Berufsgruppe in Der el-Medine auffallend oft als Patron und Aufseher der Künste erwähnt.⁴

Die Goldhauszene wird durch Wechselreden belebt, die die alte Tradition der »Reden, Rufe und Lieder« weiterführen, allerdings größtenteils ein völlig anderes Gepräge zeigen, als wir dies aus älteren Gräbern gewöhnt sind.⁵ Sie sind nicht kurz, drastisch und der Umgangssprache nahestehend⁶,

¹ Veröffentlichung durch das Ägyptologische Institut der Universität Heidelberg, in Vorbereitung. Ich danke Frau FRIEDERIKE KAMPP für die Überlassung ihrer Aufnahme des entsprechenden Wandabschnitts. Auf die Szenen- und Textnumerierung der Heidelberger Grabaufnahme wird im Folgenden mit HD + Nr. Bezug genommen.

² Vgl. hierzu U. HOFMANN, Die Szene der Heimkehr zu Wagen, in: J. ASSMANN, Das Grab des Amenemope (Theben Nr. 41), Theben III, Mainz 1991, 74-76.

³ Ob die auffallende Ersetzung der traditionellen Heimkehrszene und damit des Wohnhauses durch das »Goldhaus«, der Familie durch die Handwerker, damit zusammenhängt, daß Pasiara unverheiratet war?

⁴ Dies war das Thema eines Vortrages von A. RADWAN auf dem 4. Internationalen Ägyptologenkongreß in München 1985.

⁵ A. ERMAN, Reden, Rufe und Lieder auf den Gräberbildern des Alten Reiches;

sondern eher lang und wohlgesetzt, auch wenn es ihnen nicht an gelegentlich humorvollen Bemerkungen fehlt. Ich beschreibe die Szene von oben nach unten und von links nach rechts. Das ganze Wandfeld ist 2,10 m, also 4 Ellen hoch. Der obere Abschluß, *Hkr*-Fries und Farbleiter, nimmt 26 cm (3 1/2 Hb) ein. Das Bildfeld ist geteilt in einen oberen Bildstreifen von 130 cm Höhe und einen unteren von ca. 57 cm Höhe. Der obere teilt sich in Haupt- und Unterszenen von 95 cm und 35 cm Höhe. Die Szenen sind in einem sehr feinen erhabenen Relief ausgeführt. In beiden Bildstreifen ist an deren linken Ende, nach rechts gewendet, der Wesir dargestellt, wie er die rechts von ihm dargestellten Handlungen betrachtet und kommentiert.

Im Hauptregister des oberen Bildstreifens wird ihm eine Statue Sethos' I. überreicht.⁷ Der Wesir billigt die Statue mit folgenden Worten:⁸

¹[...] *t̄t P̄-sr m̄³-hrw² dd.f*
h̄zjj tw Pth, p̄³ s'nh!
Nfr nfr p̄³jj⁴ twt n nb jr.n.k
jm⁵ h̄pr.f mj p̄³ jzjj
hr.tw⁶ m pr-³ 'nh wd̄³ snb
hr jr.tw⁷ hrjj
jw hp̄šwj.fj [...] Mntw

[...] der Wesir Pasiara, gerechtfertigt, er sagt:

Möge Ptah dich loben, Bildhauer!

Sehr, sehr schön ist diese Statue des Herrn, die du gemacht hast!

»Laß sie so werden wie die alte!«^a,

so sagte man^b im Palast - LHG -

und siehe: man ist zufrieden.

Ihre beiden Arme [...] Month.

APAW 1918 Nr. 15, Berlin 1919; W. GUGLIELMI, Reden, Rufe, Lieder, TÄB 1, Bonn 1973.

⁶ Vgl. B. KROEBER, Die Neuägyptizismen vor der Amarnazeit, Diss. Tübingen 1970.

⁷ LD III 132 p; KITCHEN, Ram. Inscr. I, 293; HD Sz. 26. Von der Zuständigkeit des Wesirs für die Herstellung königlicher Statuen redet auch ein Brief des Vorarbeiters Hay, den M. GUTGESELL, Arbeiter und Pharaonen, Hildesheim 1989, 54 zitiert: »Angefertigt wurde diese Statue, von der er (= der Wesir) gesprochen hatte: »Veranlasse, daß sie angefertigt werde!« Es ist eine Statue für Pharaon, LHG«. Den wichtigsten Beleg für diesen Teil der Amtsobliegenheiten des Wesirs liefern natürlich die berühmten Szenen der Statuenherstellung im Grab des Rechmire.

⁸ HD Text 167; Wb Zettel ›14‹ + ›18‹; nach Abschr. SETHE; DAVIES, Notebook, 133; KITCHEN, Ram. Inscr. I, 293,11.



Besuch des Wesirs Pasiara im Goldhaus.
Theben, Grab des Pasiara, Nr. 106, Halle, Ostwand, Südende
(PORTER/MOSS, 221 [6]).
Kalksteinrelief, um 1300 v. Chr.

^a Oder: »wie (eine Statue) des Altertums«.

^b »Man« ist im Hofstil die übliche Bezeichnung für den König.

Der Bildhauer antwortet ihm im gleichen eulogischen Stil:⁹

¹ [...] *dd.f*
j[r] prrt nbt m r3.k hrj hm.f hr.f

² *ntk jrtj n njswt*
nhwj n bjtj
mḥ jb^a mnḥ n nb.f

³ *wn.k hr n j3wt nbt*
sb3jtt.k phr(.tj) [m] ḥmw

^a Der Text schreibt merkwürdigerweise *hr* »Gesicht«, statt *jb* »Herz«, das zweifellos gemeint ist.

[Der Bildhauer NN] sagt:

Über alles, was aus deinem Munde kommt, ist Seine Majestät zufrieden.
Du bist die Augen des Königs von Oberägypten,
und die Ohren des Königs von Unterägypten,
der treffliche Vertraute seines Herrn.
Du öffnest allen Ämtern die Augen,
indem deine Lehre umgeht in den Werkstätten.

Der Begriff »Lehre« läßt aufhorchen. In der Amarnazeit nennen sich die Bauleiter Maanechtuef und Bak »Gehilfen, vom König selbst belehrt«.¹⁰ Allerdings ist in den Gräbern der Amarna-Höflinge passim von der »Lehre« des Königs die Rede.¹¹ Pasiara selbst greift diese Tradition auf und bekennt in einem seiner Hymnen auf Sethos I.:

Seine Lehre ist in meinem Leibe,
alle seine Ratschlüsse sind »gezählt« in meinem Herzen.¹²

Mit fast den gleichen Worten wendet er sich in anderen Texten an Amun-Re.¹³ Hier ist aber nun von der »Lehre« die Rede, die er selbst erteilt, und

⁹ HD Text 168; Wb Zettel >15<; DAVIES, Notebook, 132; KITCHEN, Ram. Inscr. I, 193,11.

¹⁰ R. KRAUSS, in: Jahrbuch der Berliner Museen 28, 1986, 5–46, bes. 40–42.

¹¹ J. ASSMANN, in: SAK 8, 1980, 1–32.

¹² HD Text 157; KITCHEN, Ram. Inscr. I, 292,14–15.

¹³ Vgl. unten, wo Ausschnitte aus diesen Texten zitiert werden.

zwar den Handwerkern, was sich ja nur auf die Richtlinien beziehen kann, an denen sie sich in der Ausübung ihrer Handwerke zu orientieren haben. Diese Richtlinien brauchen nicht technischer oder stilistischer Natur zu sein; es kann sich auch um allgemeine ethische Grundsätze handeln, wie etwa die Bemühung um äußerste Präzision und Korrektheit, wie es für den Ägypter zum »Tun der Ma'at« gehört. Ein Beispiel solcher Unterweisung gibt Paser selbst mit seinen Worten zur Wägeszene: »Übe Gerechtigkeit, sei nicht parteiisch! Der Abscheu des Gottes ist es, mit der Waage zu lügen« (s. unten).

Der Bildhauer überreicht dem Wesir die Statue in leicht vorgeneigter Haltung. Noch devoter und ganz im Stil der Amarnakunst ist die Haltung der beiden Assistenten, die ihn begleiten. Dem Schreiber ist ein Text beigeschrieben, der nicht seine Worte wiedergibt, sondern seine Handlung erläutert.¹⁴

¹ *jrt sww^a hrw n p³ 2 s'nh
r h³c p³ twt n p³ 3 nbjw*

- ^a SETHE, in seiner Abschrift für das Wörterbuch, las *hzzw* (für *hzzt* »das Gelobte tun«), aber das *hz*-Zeichen ist den Spuren nicht abzugewinnen. Es stehen eindeutig drei *s*-Zeichen da. Ob *jrt sww* so etwas wie »die Zeit feststellen« bedeutet?

Die Zeit der Tage feststellen für den Bildhauer
bis zum Abliefern^a der Statue an den Vergolder.

- ^a Wb III, 228.20: »jemd. etwas verabfolgen«.

Demutsvoll vorgeneigt ist auch die Haltung des Türhüters des Goldhauses, der aber nicht den Wesir, sondern die Handwerker anspricht:¹⁵

¹ *jrj-3 n hwt-nbw Nfr-rnpt dd.f n^a n³ n^b hmw:
»ndm-jb.tn, gr, m jr^c mdi!^d
² [t³i]^e 'q m htp
³ jw.f hzw mrw!«*

¹⁴ HD Text 169; Wb Zettel 138c; DAVIES, Notebook, 132; KITCHEN, Ram. Inscr. 1, 293, 13.

¹⁵ HD Text 172; Wb Zettel 16c; DAVIES, Notebook, 133; KITCHEN, Ram. Inscr. I, 294, 16.

- a Fehlt bei KITCHEN (K).
- b Bei K Lücke.
- c K liest *n*.
- d Bei K nicht erkannt.
- e In DAVIES' Abschrift erhalten.

Der Türhüter des Goldhauses Nefer-renpet,
er sagt zu den Handwerkern:
»Freut euch, schweigt stille, plaudert nicht!
Der Wesir ist eingetreten in Frieden,
nachdem er gelobt und begünstigt wurde.«

Ihm antwortet der Handwerker Nefer[hotep]:¹⁶

¹ *ḥmw Nfr-[ḥtp] dd.f*
² »*Jmn p³ ḥmw³ n dj sw jb.f*
⁴ *r pht.f jmnt!*«

Der Handwerker Nefer[hotep] sagt:
»Amun, du Steuerruder^a für den, der ihn sich ins Herz gibt, bis er den
Westen erreicht!

- a K liest *sdm* »der auf den hört, der ...«

Mit diesen Worten kommentiert Neferhotep die Belohnung des Pasiara, von der er durch die feierliche Verkündigung des Türhüters erfährt. In dem beruflichen Erfolg des Wesirs, in der Tat dem Höhepunkt einer Beamtenkarriere, sieht er die unmittelbare Auswirkung göttlicher Führung und Fügung, die Amun dem zuteil werden läßt, der »ihn sich ins Herz gibt«. Der König erscheint in dieser Deutung nur noch als das ausführende Organ von Amuns »Steuerung«.

Der Lobpreis Amuns als »Steuerruder« gehört zum üblichen Bildrepertoire der Persönlichen Frömmigkeit:

Vater des Armen in der Not.
der den Elenden aufrichtet, [wenn er ruft].
Starkes Steuerruder, der gibt
daß der Habenichts ein Herr von Schätzen ist.¹⁷

¹⁶ HD Text 173! Wb Zettel ›41‹; DAVIES, Notebook, 133; KITCHEN, Ram. Inscr. I, 295,1.

¹⁷ J. ASSMANN, Sonnenhymnen in thebanischen Gräbern, Theben I, Mainz 1983, Nr. 187 (t).

Lotse, der das Wasser kennt,
 Steuerruder, [das nicht fehlgeht]!
 Der Brot gibt dem, der keines hat,
 der den Diener seines Hauses am Leben erhält.¹⁸

[Du bist] Amun, der kommt zu dem, der [zu ihm] ruft,
 der [Lotse, der das] Wasser [kennt],
 das Steuerruder, [das nicht fehlgeht].¹⁹

Lotse, der das Wasser kennt,
 Amun, du Steuerruder, das nicht fehlgeht.
 Du Scharfsinniger, der die Untiefe kennt.²⁰

Das Bild begegnet schon in der 18. Dynastie in einer Opferformel, die im Grab des Bürgermeisters Sennefer in Theben vorkommt.²¹

Ein Opfergebet [an Amun-Re],
 den Stier des Himmels, das Machtbild darin,
 das gute Steuerruder, das nicht fehlgeht.²²

Richter²³ ›im Himmel und auf Erden‹,²⁴
 Schöner Stern, der die beiden Länder erhellt,
 Wenn er erblickt wird, ereignet sich Gutes.

Die Kollokation von »Steuerruder« und »Richter« zeigt, daß wir es auch hier schon, wie in den Texten der Persönlichen Frömmigkeit, mit einem Bild für die lenkende Einwirkung Gottes in die Menschenwelt zu tun haben. Es bezieht sich überall auf Amun. Das Bild gehört in eine Reihe mit anderen Metaphern, die ihren Ursprung in den Biographien des Mittleren Reiches haben²⁵: Hirte, Patron, Gatte der Witwe, Vater und Mutter der

¹⁸ pAnast. II, 9,2; ÄHG, Nr. 177.

¹⁹ oWilson: WILSON, in: AJSL 49, 1932, 150-153; ÄHG, Nr. 188.

²⁰ BM 5656 = ÄHG, Nr. 190, 26-28.

²¹ J. ASSMANN, Re und Amun. Die Krise des polytheistischen Weltbilds in Ägypten der 18.-20. Dynastie, OBO 51, 1983, 178 f.

²² Lies *zbn*, s. G.P.F. VAN DEN BOORN, in: JNES 44, 1985, 1-25, bes. 16 f.

²³ Vgl. VAN DEN BOORN, loc. cit.

²⁴ Eingefügt nach einem Text im Grab des Paheri, der bis auf dieses, bei Sennefer offenbar irrtümlich ausgelassenes Stück, genau den Versen 3-5 des Sennefer-Textes entspricht; s. J.J. TAYLOR und F.LI. GRIFFITH, *The Tomb of Paheri*, London 1895, Taf. 1.

²⁵ Der Beamte als Steuerruder: Bauer B 1, 267-269, s. S. HERRMANN, in: ZÄS 79, 1954, 114. In autobiographischen Inschriften erscheint, mit Bezug auf den Stifter,

Waise, Fährmann, Zuflucht, Richter, Wesir, Lotse usw.²⁶ In formaler Hinsicht gehört der Ausspruch des Neferhotep zu den »Gegenseitigkeitsformeln«, die eine bestimmte Form der Zuwendung Gottes in Beziehung setzen zu einer bestimmten Form menschlicher Zuwendung: Gott ist B für den, der A tut oder ist. Auf der Seite menschlicher Zuwendung bildet der Gedanke der Gottesbeherzigung - »sich Gott ins Herz geben« - einen deutlichen Schwerpunkt: es handelt sich hier um den ägyptischen Begriff jener Haltung, die wir als »Persönliche Frömmigkeit« bezeichnen.²⁷ Auf der Seite göttlicher Zuwendung dominieren Ausdrücke des Schutzes und Schicksals.²⁸ Der Ausruf des Neferhotep bezieht sich auf die »persönliche Frömmigkeit« des von Gott so sichtbar gesegneten und geleiteten Pasiara. Das scheint nicht ganz aus der Luft gegriffen. Auf einer Votivstatue des Paser aus dem Mentuhotep-Tempel von Der el-Bahari bekennt sich dieser selbst zu den Grundgedanken der Persönlichen Frömmigkeit:

Deine (Amun-Re's) Lehre ist in meinem Leib,
ich weiß, daß du größer bist als die Götter;
ich bin einer, der »auf deinem Wasser« handelt.²⁹

Und in einer Deckenzeile des Grabes liest man:

Schöngesichtiger, der sich zur Gnade wendet,
stelle dich hinter mich, um meinen Leib zu schützen,
ich bin einer, der auf deinem Wasser handelt.
Die Ratschlüsse deiner Majestät sind fest in meinem Herzen.³⁰

Im unteren Bildstreifen sind die Goldschmiede dargestellt, denen die im oberen Bildstreifen überreichte Statue zur weiteren Verarbeitung - d. h.

das Epithet erst in der Spätzeit, vgl. J.-F. CORTEGGIANI, in: *Hommages Sauneron I*, 115-153, bes. 127 Zeile 7; 128; 131 (k); R. el SAYED, *Documents relatifs à Sais et ses divinités*, BdE 69, 1975, 125. 126 (b).

²⁶ J. ASSMANN, in: LÄ I, 430 Anm. 8; S. HERRMANN, in: ZÄS 79, 1954, 106-115; allgemein s. H. GRAPOW, *Bildliche Ausdrücke*.

²⁷ J. ASSMANN, *Weisheit, Loyalismus und Frömmigkeit*, in: E. HORNING und O. KEEL (Hg.), *Studien zu altägyptischen Lebenslehren*, OBO 28, 1979, 26. Zur »Gegenseitigkeitsformel«: *ibid.*, 21-28; vgl. die Belegsammlung S. 54-66.

²⁸ *Ibid.*, 28.

²⁹ KITCHEN, *Ram. Inscr. III*, 17-18.

³⁰ HD Text 351, Wb Zettel 129 f. <. Der letzte Vers auch auf dem Rückenpfeiler der Statue aus Deir el-Bahari: »Alle deine Ratschlüsse sind fest in meinem Herzen« (KITCHEN, *Ram. Inscr. III*, 18,4).

Vergoldung – »überstellt« (h^3) werden soll. Gold wird auf einer Standwaage abgewogen, ein Vorgang, den der Wesir mit folgenden Worten kommentiert.³¹

¹ *šzp hnw n wdhw n hd-nbw² nbw*

jr n nb tšwj Mn-m^{3c}t-R^cw

³ *djw r hwt-ntr nt Jmn m Jp³swt*

⁴ *jn mr njwt tšt Pšsr dd.f*

⁵ *jrj m^{3c}t m rdj hr gs*

bwt ntr^a grg m mhšt

^a Wb liest fälschlich *ntr pn*

Die Gefäße aus Elektron und Gold für den Schanktisch in Empfang nehmen, die gemacht wurden für den Herrn der beiden Länder *Mn-m^{3c}t-R^cw*,

um in den Amuntempel von Karnak gestiftet zu werden

durch den Stadtvorsteher und Wesir Pasiara, er sagt:

»Übe Gerechtigkeit, sei nicht parteiisch!

Der Abscheu des Gottes ist es, mit der Waage zu lügen.«^a

^a Bei K ist die Rede des Pasiara nicht wiederzuerkennen.

Die Antwort des Wiegemeisters bleibt mir leider aufgrund der vielen Lücken weitgehend dunkel.³²

¹ *jrj mhšt dd.f*

jm hr.k p³² [...]

tš[.]^a mh.tj n^b wdš snb

³ *Wšst nhh njswt bjt (Mn-m^{3c}t-R^c)*

⁴ *hrw pn šzp m pr-hd n njswt nht*

⁵ *j[w P^{3c}]sr n tšt [...]*

^a Sehr kleine Lücke, die nur für ein einziges hohes Zeichen Platz läßt.

^b Geschrieben mit dem Armpaar der Negation; wohl *m* »mit« zu lesen.

^c In SETHES Wb-Abschrift erhalten.

³¹ HD Text 180; Wb Zettel >17<; DAVIES, Notebook 1, 131; 2, 34; KITCHEN, Ram. Inscr. I, 294, 7–8.

³² HD Text 181; Wb Zettel >13<; DAVIES, Notebook 1, 131; 2, 34; KITCHEN, Ram. Inscr. I, 294, 7–8.

Der Wiegemeister sagt:

»Paß auf, du [...],

die [...] ist voll von Heil und Gesundheit.

Theben ist die Ewigkeit ›für den‹ König von Ober- und Unterägypten Sethos I.,

an diesem Tage des Empfangens im Schatzhaus des siegreichen Königs.

[Pa]siara ist zum Wesir ›bestimmt‹ [...]

Dem Wiegevorgang wohnt als Begleiter des Pasiara auch ein »Web-Priester der Ma'at, der Tochter des Re«, namens Huja bei.³³ Das verweist auf die enge Beziehung dieses Vorgangs zur Göttin der Gerechtigkeit. Der korrekte Umgang mit Maßen und Gewichten gehört zu den zentralen Geboten der Ma'at. Die berühmte Kanonformel »Nichts hinzufügen, nichts wegnehmen« (*mete prostheinai mete aphelein*)³⁴ kommt hier zunächst in Bezug auf die Handhabung der Waage vor.³⁵ Die Szene der Goldwägung berührt daher einen heiligen, von strengsten Vorschriften bestimmten Bezirk der ägyptischen Welt und spielt im assoziativen Bilddenken des Ägypters auf das Totengericht an. Daher ist auch die feierliche Lehre des Wesirs am Platze, mit der er diese Handlung hervorhebt und kommentiert.

Im untersten Register sind Goldschmiede bei der Arbeit dargestellt. Der eine sagt:³⁶

¹ nbjw Nfr-ḥr dd.f
 Jmn ssnb-² Pr-ḳ ḥnh wdḅ snb
 jm wn ḫt Pḅsrw ³ m ḥzwt.f
 dj.f ⁴ n.j pḅjj.j wsfw
⁵[jr.j] šm r ptr Jmn

Der Goldschmied Nefer-her sagt:

»Amun, erhalte den Pharao – LHG – gesund!

Gib, daß der Wesir Pasiara in seiner Gunst verbleibt!

Möge er (Pasiara) mir meinen Urlaub geben,

damit ich gehen kann, um Amun zu schauen.«

³³ HD Text 182; DAVIES, Notebook 1, 131; 2, 34; KITCHEN, Ram. Inscr. I, 294,5.

³⁴ Dt 4,2; 13,1; s. J. LEIPOLDT und S. MORENZ, Heilige Schriften, Leipzig 1953, 57 f. S., auch H. QUECKE, in: Gs E. Otto, 399–416; Willem C. VAN UNNIK, in: Vigiliae christianae 3, 1949, 1–36.

³⁵ Tb 125 u. ö.; S. J. ASSMANN, Ma'at, Gerechtigkeit und Unsterblichkeit im alten Ägypten, München 1990, 140 ff.

³⁶ HD Text 185; Wb Zettel ›21‹; KITCHEN, Ram. Inscr. I, 294,2–4.

Wenn irgendwo, dann blitzt in dieser Rede noch etwas von dem Witz auf, der für die »Reden, Rufe und Lieder« in ägyptischen Wandbildern typisch ist.³⁷ Er besteht in der anti-klimaktischen Reihung der Bitten: Amun soll dem Herrscher Gesundheit verleihen, der Herrscher soll dem Wesir seine Gunst schenken, und der Wesir soll dem Goldschmied Urlaub geben, damit dieser – und damit schließt sich der Kreis – (auf die Ostseite) gehen und Amun schauen kann. Mit dem Wunsch, »Amun zu schauen«, ist die Teilnahme an einem Fest, vermutlich dem Opetfest, gemeint.³⁸ »Kommt, laßt uns zu Amun gehen, unseren Beschützer (*nbbj*)!« sagt ein Goldschmied im rechts anschließenden, heute weitgehend verschwundenen Bildfeld.³⁹

Mit den übrigen Beischriften der Goldhaus-Szenen ist nicht viel anzufangen. Sie sind entweder zerstört oder enthalten nur Titel und Namen, unter denen nur der »Vorzeichner Amenwahu« erwähnt zu werden verdient⁴⁰, denn hier handelt es sich offenbar um den Inhaber von Grab 111.

II

Der wichtigste Text der Goldhaus-Szene ist natürlich die Rede des Wesirs: sein Lob der fertiggestellten Königsplastik. Die war für Pasiara das Wichtigste, weil sie deutlich die Szene dominiert, und sie ist für uns der interessanteste Text der Szene, weil sie uns einen Einblick gibt in die kulturellen Rahmenbedingungen der ägyptischen Kunst: die Werte und Kriterien, die dem Künstler vorgegeben waren und nach denen das fertige Werk beurteilt wurde. Sie bringt eine eindeutig traditionalistische Einstellung zum Ausdruck. Das höchste, was ein Kunstwerk erreichen kann, ist, »wie das Alte zu werden«. Diese Worte lassen allerdings zwei Deutungen zu, je nachdem wie man den ägyptischen Ausdruck *p³ jzj* verstehen will. *jzj* kann sich nämlich sowohl (a) auf ein *normatives Altertum* beziehen und wäre dann als »antik« (frz. *antique*, engl. *ancient*) zu übersetzen, als auch (b) auf etwas *Gebrauchtes*, Verbrauchtes, im Verfall Begriffenes und Erneuerungsbedürftiges (frz. *vieux*, engl. *old*). Nehmen wir (a) an, müßte man Pasiara einen Klassizisten nennen. Er wünscht sich eine Statue im Sinne des »Altertums«, d. h. der klassischen, maßgeblichen, vorbildlichen Kunst, die von ihm mit der Vergangenheit (*jzj*) identifiziert wird. Diese Haltung entspricht genau

³⁷ W. GUGLIELMI, Reden, Rufe und Lieder, 194.

³⁸ Vgl. hierzu meinen Beitrag »Ocular Desire in a Time of Darkness«, der in einem von A. AGUS und H. FISCH herausgegebenen Band über Ocular Desire and the Apprehension of the Divine erscheinen soll.

³⁹ HD Text 184 nach Wb Zettel »20«.

⁴⁰ HD Text 178; KITCHEN, Ram. Inscr. I, 294,15.

jener »Entdeckung der Vergangenheit«, wie sie die Ramessidenzeit allgemein kennzeichnet und die ich mit der nach der Amarnazeit zum Tragen kommenden Zweisprachigkeit (*diglossia* im Sinne von Ferguson) in Verbindung bringen möchte.⁴¹ Legen wir dagegen (b) zugrunde, dann bezieht sich *p³ jzj* »die alte (Statue)« lediglich auf eine aus Verschleißgründen aus dem Verkehr gezogene Vorgängerstatue, der die neue möglichst ähnlich werden soll. Diese Deutung würde sich nicht auf die klassische Maßgeblichkeit, sondern auf die *Wiederholbarkeit* des Alten beziehen. Zum Begriff des Klassischen gehört die Unwiederholbarkeit. Es ist zwar vorbildlich und maßgeblich, die Inkarnation aller künstlerischen Wertvorstellungen, aber es bleibt immer in einem uneinholbaren Abstand der Unwiederbringlichkeit. Man soll es »nachahmen« (*mimesis, imitatio, aemulatio*)⁴², aber damit ist an eine allgemeine Orientierung, nicht an technische Reproduktion gedacht. Man könnte hier, im Gegensatz zu »Wiederholbarkeit«, von »Anschließbarkeit« sprechen. Um an ein Kunstwerk »anschließen« zu können, muß es erkennbare Regelmäßigkeiten und Formgesetze an den Tag legen, die man wohl am passendsten mit dem Begriff »Stil« in Verbindung bringt. Mit dem Begriff »Stil« bezeichnen wir auffallende Formqualitäten, die ein Kunstwerk anschließbar machen: Qualitäten, wie sie Corellis Triosonaten oder Haydns Streichquartette op. 33 auszeichnen. Diese Werke wurden »klassisch« in dem Sinne, daß sie zu Ausgangspunkten einer sich an sie anschließenden Auseinandersetzung wurden. Im Falle von Haydns op. 33 stellen Mozarts 6 Haydn-Quartette einen solchen Anschluß dar: sie sind deutlich im neuen Stil von Haydns Quartetten gearbeitet und doch alles andere als eine schematische Replik. Stil darf man nicht mit »Schema« verwechseln. Ein Schema liegt dem Prinzip der Wiederholbarkeit zugrunde. Hier sind die Produktionsregeln so genau festgelegt, daß die nach ihnen erzeugten Produkte einander ähneln wie ein Ei dem anderen.

Wir können die Frage nicht entscheiden. Aber es spricht doch vieles für (b), d. h. Schema und Schematisierung, nicht Stil und Stilisierung; Wiederholbarkeit, nicht Anschließbarkeit.

⁴¹ J. ASSMANN, Gibt es eine Klassik in der ägyptischen Literaturgeschichte?, in: XXII. Deutscher Orientalistentag, Suppl. ZDMG 1985, 35-52; Die Entdeckung der Vergangenheit. Innovation und Restauration in der ägyptischen Literaturgeschichte, in: H.U. GUMBRECHT und U. LINK-HEER (Hg.), Epochenschwellen und Epochenstrukturen im Diskurs der Literatur- und Sprachgeschichte, Frankfurt 1985, 484-499.

⁴² Vgl. Hierzu E. SCHMIDT, Historische Typologie der Orientierungsfunktionen von Kanon in der griechischen und römischen Literatur, in: A. und J. ASSMANN (Hg.), Kanon und Zensur, München 1987, 246-258, bes. 252 f.

Von Schemata spricht auch PLATON in jener berühmten Stelle seiner Gesetze, die immer wieder zur Deutung der eigentümlichen Invarianz ägyptischer Kunst herangezogen wird.⁴³

Athener: Wo denn also eine gute Gesetzgebung besteht oder irgend einmal auf die Zukunft bestehen wird, – können wir glauben, daß da hinsichtlich der Erziehung für die Musenkunst und ihre Freuden nur den Dichtern freigestellt sein werde alles, was dem Poeten selbst bei seinem poetischen Treiben gefällt, wenn er sich mit Rhythmus, Melodie oder Text abgibt, – das alles, sage ich, dann auch weiter zu lehren und so die Kinder loyaler Bürger und die jungen Leute bei den Chören, wie's gerade kommt, zur Sittlichkeit oder zur Unsittlichkeit tatsächlich anzuhalten?

Kleinias: Das wäre natürlich höchst unvernünftig!

Athener: Aber nun darf man nachgerade in allen Staaten dies wirklich tun, das einzige Ägypten ausgenommen.

Kleinias: Wie lautet denn hierüber ungefähr die Gesetzgebung in Ägypten?

Athener: Höre und staune: Schon im Altertum, scheint's, wurde bei ihnen der Satz erkannt, den wir eben jetzt aussprechen: daß die jungen Leute in den Staaten durch ihre Angewöhnung nur mit schönen Modellen (*schemata*) und nur mit schönen

⁴³ Vgl. bes. die Arbeiten von W.H.M. DAVIS, *The Canonical Tradition in Ancient Egypt*, Cambridge 1989; *Canonical Representation in Egyptian Art*, in: *Res 4, Anthropology and Aesthetics*, 1982, 20–46; *The Canonical Theory of Composition in Egyptian Art*, in: *GM 56*, 1982, 9–26. Ich habe versucht, diese Regeln, die der ägyptischen Kunst zugrundezuliegen scheinen, auf 5 Regelkomplexe zu verteilen:

1. Proportionsregeln (»Kanon« im engeren Sinne);
2. Projektionsregeln (Raumdarstellung in der Fläche);
3. Darstellungsregeln (Ikonische Formeln und Konventionen);
4. Ausschlußregeln (was in programmatischer Weise *nicht* dargestellt wird, hier besonders die Raum-Zeit-Abstraktheit des ägyptischen Bildes);
5. Syntaktische Regeln (besonders die hypotaktische Systemhaftigkeit des Bildaufbaus).

Siehe meine Beiträge »Viel Stil am Nil?« Ägypten und das Problem des Kulturstils, in: H.U. GUMBRECHT und K.L. PFEIFFER (Hg.), *Stil. Geschichte und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselements*, Frankfurt 1986, 522–524; *Hierotaxis. Textkonstitution und Bildkomposition in der ägyptischen Kunst und Literatur*, in: *Form und Maß, Fs G. Fecht*, Wiesbaden 1987, 18. 42.

Liedern zu tun haben sollten. Nachdem sie diesen Grundsatz aufgestellt hatten, stellten sie in ihren Tempeln auch dar, was und wie etwas schön sei. Im Widerspruch mit diesem war es nun weder den Malern, noch anderen, welche Figuren (*schemata*) und dergleichen verfertigen, erlaubt, Neuerungen zu machen oder irgendetwas von dem Altherkömmlichen Abweichendes zu erfinden. Noch jetzt ist es nicht erlaubt, weder in den genannten Stücken noch überhaupt in irgend einer Musenkunst. Und bei näherer Betrachtung wirst du finden, daß Gegenstände, die dort vor 10 000 Jahren gemalt oder plastisch dargestellt wurden (und ich meine nicht nur so beiläufig, sondern buchstäblich *zehntausend* Jahre), im Vergleich mit den jetzigen Kunsterzeugnissen nicht im mindesten schöner oder weniger schön sein, sondern ganz mit der gleichen Kunst gefertigt.⁴⁴

Die Erkenntnis, die hier wie eine Offenbarung am Anfang der ägyptischen Kultur steht und alle ihre Lebensäußerungen mit einer einzigartigen Prägekraft vereinheitlicht, artikuliert sich nicht in Sätzen, sondern in *Formen*, und wird nicht in der Form einer heiligen Schrift, sondern in der eines heiligen Raumes niedergelegt. Ähnlich äußert sich auch PLOTIN über die Funktion der Bilder in den ägyptischen Tempeln:

Die ägyptischen Weisen bedienen sich, sei es aufgrund strenger Forschung, sei es instinktiv, bei der Mitteilung ihrer Weisheit nicht der Schriftzeichen zum Ausdruck ihrer Lehren und Sätze als der Nachahmungen von Stimme und Rede, sondern sie zeichnen Bilder und legen in ihren Tempeln in den Umrissen der Bilder den Gedankengehalt jener Sache nieder, so daß jedes Bild ein Wissens- und Weisheitsinhalt, ein Objekt und eine Totalität, obschon keine Auseinandersetzung und Diskussion ist. Man löst dann den Gehalt aus dem Bilde heraus und gibt ihm Worte und findet den Grund, warum es so und nicht anders ist.⁴⁵

Nimmt man diese beiden Stellen zusammen, und sieht man von manchen offenkundigen Ungereimtheiten und Mißverständnissen ab, so ergibt sich

⁴⁴ PLATO, leg. 656c-657a, in der (stellenweise leicht modifizierten) Übersetzung von E. EYTH, in: E. LOEWENTHATL (Hg.), Platon, Sämtliche Werke, Heidelberg 1982, 257 f; vgl. WH. DAVIS, in: JEA 65, 1979, 121-127.

⁴⁵ PLOTIN, Über die geistige Schönheit V, 8,6, nach F. TEICHMANN, Die Kultur der Empfindungsseele. Ägypten - Texte und Bilder, Stuttgart 1990, 184.

die Einsicht, daß in Ägypten Bilder, nicht Texte, das zentrale Medium kultureller Sinnbildung darstellen, daß also die »Wahrheit« nicht in Worten, sondern in Bildern kodifiziert wurde und daher den Bildern jene normative und formative Kraft zukommt, die man sonst mit kanonischen Texten verbindet. Die bildende Kunst erscheint als eine Art Schrift, die den heiligen Grundtext der Kultur niederlegt. Damit ist ein Grundzug der ägyptischen Kunst getroffen, der in den letzten Jahren viel Beachtung gefunden hat: ihre Nähe zur Schrift. Manche gehen so weit, Schrift und Kunst überhaupt in eins zu setzen und jeden prinzipiellen Unterschied zu bestreiten.⁴⁶ Neben ihrer normalen Funktion der Wiedergabe von Wirklichkeit dient die Kunst in ihrer eigentümlichen Gebundenheit an eine fixierte formale Artikulation zur »Schreibung« eines Sinngehalts, ebenso wie die Hieroglyphenschrift neben ihrer normalen Funktion der Wiedergabe von Sprache in ihrer eigentümlichen Bildhaftigkeit zur Wiedergabe und Kodifizierung von Welt (im Sinne eines enzyklopädischen Bildlexikons) dient. Das mußte den Griechen auffallen, und wenn die Vorstellungen, die sie sich von der Schrifthaftigkeit der Kunst machten, vermutlich ebensoweit über das Ziel hinausschossen wie ihre Vorstellungen von der Bildhaftigkeit der Schrift (Horapollon), so haben sie doch einen wahren Kern getroffen, der uns erst neuerdings klarer zu werden beginnt.

Was hat es aber mit dem Zusammenhang zwischen Gesetzgebung und Kunst auf sich, der ja das eigentliche Thema von Platos Exkurs über die ägyptische »Musenkunst« bildet? Diesen Gedanken würde man aus heutiger Sicht am ehesten ins Reich der Phantasie verbannen wollen. Ist es denkbar, daß in der ägyptischen Kunst ein explizites Innovationsverbot geherrscht hat? Hier kommt uns nun der Text aus dem Grab des Pasiara in unerwarteter Weise zu Hilfe. Zunächst gilt es die Tatsache zu konstatieren, daß die Rechtsprechung und die Aufsicht über die Handwerke (was ja in Ägypten dasselbe ist wie »Künste«) die beiden vornehmsten Dienstobliegenheiten des Wesirs darstellen. Das allein verweist schon auf einen inneren Zusammenhang zwischen Kunst und Recht, Ästhetik und Ethik. Er ist vermutlich im Prinzip Ma'at – Recht und Richtigkeit, Ordnung und Wahrheit – begründet, als deren Priester der Wesir sowohl in der Gerichtshalle wie im Goldhaus auftritt (im Goldhaus wird er noch von einem »Web-

⁴⁶ H.G. FISCHER, *L'écriture et l'art de l'Égypte ancienne*, Paris 1986; P. VERNUS, *Des relations entre textes et représentations dans l'Égypte pharaonique*, in: M.A. CHRISTIN (Hg.), *Écritures II*, Paris 1985; R. TEFNIN, in: *GM* 79, 1984, 55–71; J. BAINES, in: *Antiquity* 63, 1989, 471–482; J. ASSMANN, *Im Schatten junger Medienblüte. Ägypten und die Materialität des Zeichens*, in: H.U. GUMBRECHT und K.L. PFEIFFER (Hg.), *Materialität der Kommunikation*, Frankfurt 1988, 141–160.

Priester der Ma'at« begleitet). Wenn nun der Wesir zum Künstler sagt: »Sieh zu, daß sie so wird wie die alte«, dann spricht er damit ein Innovationsverbot aus; nicht mehr, aber auch nicht weniger. Nicht, daß dem armen Künstler im Falle einer Abweichung vom Vorbild Stockhiebe verabfolgt worden wären – gewiß nicht. Aber die Statue wäre dann weniger »zur Zufriedenheit ausgefallen«.

Das Besondere der ägyptischen Kunst liegt in der Dreischichtigkeit ihres Aufbaus. Sie geht in dem Zwei-Schichten-Modell nicht auf, das H. SCHÄFER als »Gerüstschicht« und »Ausdrucksschicht«⁴⁷ und D. WILDUNG als »Stil« und »Form«⁴⁸ charakterisierten. Stil ist das, was ein Kunstwerk individualisiert und einer bestimmten Epoche, vielleicht sogar Region, zuschreibbar macht. Da sich ägyptische Kunst, trotz ihrer notorischen »Invarianz«, im allgemeinen recht gut datieren läßt, kommen wir um den Stilbegriff nicht herum. »Form« ist das, was PLATON meint und was wir die schriftartige Bindung der Kunst an feste Artikulationen nannten, also der »Kanon« im Sinne von Wh. DAVIS. Beide Kategorien oder Schichten liegen aber noch oberhalb jener Tiefenschichten der Weltbildung und Weltwahrnehmung, die H. SCHÄFER (wohl in deutschtümelnder Wiedergabe des Begriffes »Struktur«, der seit Alois RIEGLs bahnbrechendem Werk zur spätrömischen Kunstindustrie zum Programm einer neuen kulturtheoretisch orientierten Kunstforschung geworden war⁴⁹) »Gerüstschicht« genannt hatte und für die Emma BRUNNER-TRAUT den wesentlich glücklicheren Begriff »Aspektive« prägte. Während sich der Begriff »Stil« auf die Epochen- (Regionen-, Künstler-) spezifischen Züge des Werkes bezieht und der Begriff »Form« auf das spezifisch Ägyptische, erfaßt der Begriff »Aspektive« wesentlich allgemeinere, ja geradezu universale »Frühformen des Erkennens«, die die ägyptische mit aller vorgriechischen Kunst sowie mit dem Bildschaffen von Kindern und geistig Behinderten gemein hat. In der gegenwärtigen ägyptologischen Kunstforschung lassen sich – wenn man von ikonographischen Fragestellungen absieht – drei Richtungen unterscheiden, die jeweils einen dieser drei Aspekte des Kunstwerks in den Vordergrund stellen. Wo es um die präzise Bestimmung eines Werkes, seine Da-

⁴⁷ H. SCHÄFER, *Von ägyptischer Kunst*, Neuausgabe Wiesbaden 1963.

⁴⁸ D. WILDUNG, *Grundstrukturen der ägyptischen Kunst*, in: *Ägyptische und moderne Skulptur. Aufbruch und Dauer*, Katalog Hypo-Kulturstiftung München, 1986, 35–47.

⁴⁹ A. RIEGL, *Spätrömische Kunstindustrie*, Wien 1901. Die damit inaugurierte »Strukturforschung« ist in der Ägyptologie vor allem durch das Werk des früh verstorbenen G. KRAHMER, *Figur und Raum in der ägyptischen und griechischen Kunst*, Halle 1931, bekannt geworden.

tierung und nähere regionale Zuweisung geht, bildet der stilistische Aspekt das Thema; hier liegt der Schwerpunkt der Arbeiten von Cyril ALDRED⁵⁰, B. von BOTHMER⁵¹, D. WILDUNG⁵² und anderen.⁵³ Wo es demgegenüber um die Erfassung des typisch Ägyptischen geht (und zwar nicht nur in Gegenüberstellung zur klassisch-griechischen oder abendländischen Kunst, sondern auch und gerade in Gegenüberstellung zu mesopotamischen, ägäischen und anderen vorgriechischen Kunsttraditionen), bildet der Aspekt der »Form« bzw. des »Kanons« das Thema: hier würde ich neben den im engeren Sinne Kanon-orientierten Arbeiten von E. IVERSEN⁵⁴ und H.W. MÜLLER⁵⁵ auch die mehr kulturtheoretischen Ansätze von J. BAINES⁵⁶, WH. DAVIS⁵⁷ sowie meine eigenen Versuche⁵⁸ einordnen. Die kognitiven bzw. kognitionstheoretischen Tiefenschichten des Bildens und Formens schließlich bilden das Forschungsgebiet von Emma BRUNNER-TRAUT, deren Beiträge zur ägyptologischen Kunstanthropologie die bei weitem avancierteste und ausgearbeitetste Position darstellen.⁵⁹ Es herrscht also in der ägyptologischen Kunstforschung nicht Kontroverse, sondern Arbeitsteilung. Es wäre die bei weitem unfruchtbarste Schlußfolgerung, die man

⁵⁰ Z.-B. C. ALDRED, *Egyptian Art in the Days of the Pharaohs*, London 1980.

⁵¹ Z. B. B. VON BOTHMER, *Egyptian Sculpture of the Late Period*, New York 1960.

⁵² Z. B. D. WILDUNG, Einführung, in: *Das Menschenbild im Alten Ägypten. Portraits aus vier Jahrtausenden*, Katalog Hamburg 1982; *Tradition und Innovation. Pole ägyptischer Kunstgeschichte*, in: J. ASSMANN und G. BURKARD (Hg.), *5000 Jahre Ägypten. Genese und Permanenz pharaonischer Kunst*, Nußloch 1983, 33–42; *Grundstrukturen* (s. Anm. 48).

⁵³ Die Konzentration auf den stilistischen Aspekt wird immer das Kennzeichen der professionellen, museumsorientierten Kunstforschung in der Ägyptologie bleiben.

⁵⁴ E. IVERSEN, *Canon and Proportion in Egyptian Art*, Warminster 1975.

⁵⁵ H.W. MÜLLER, *Der Kanon in der ägyptischen Kunst*, in: *Der »vermessene« Mensch*, München 1973.

⁵⁶ J. BAINES, *Fecundity Figures*, Warminster 1985. BAINES spricht nicht von »Kanon«, sondern von »Decorum«, ein Begriff, den er in zahlreichen anderen Arbeiten entfaltet hat.

⁵⁷ WH. DAVIS, in: *Res* 4, 20–46 und *The Canonical Tradition*; s. Anm. 43.

⁵⁸ J. ASSMANN, *Viel Stil am Nil; Hierotaxis*; s. Anm. 43; ferner ders., *Die Macht der Bilder. Rahmenbedingungen ikonischen Handelns im Alten Ägypten*, in: *Genres in Visual Representations, Visible religion VII*, 1990, 1–20.

⁵⁹ Bahnbrechend wirkte das Nachwort zur Neuausgabe von H. SCHÄFER, *Von ägyptischer Kunst*, Wiesbaden 1963. Das Buch *Frühformen des Erkennens am Beispiel Altägyptens*, Darmstadt 1990 zieht die Summe aus jahrzehntelangen Forschungen.

aus der gegenwärtigen Situation ziehen könnte, wenn die verschiedenen Ansätze sich in Konkurrenz anstatt in Ergänzung zueinander verstehen würden. Vorbedingung für eine fruchtbare Zusammenarbeit aber ist die Einsicht in die Vielschichtigkeit des Gegenstandes und die notwendige Begrenztheit des eigenen Zugangs.