

FRIEDRICH JUNGE

VOM SINN DER ÄGYPTISCHEN KUNST

Am Beispiel des Alten Reichs

Die ägyptische Kunst nimmt in dem, was man vom antiken Ägypten weiß, einen besonderen Platz ein: Es gibt kaum ein anderes Feld dieser Zivilisation, in dem die Grenzpflocke der Wissenschaft ähnlich unverrückbar eingeschlagen wirken; kaum andere Lebensäußerungen der Ägypter, denen gegenüber ein ähnlich selbstverständlicher Besitz des Wissens zur Schau getragen wird: "Die ägyptische Kunst ist nicht 'Kunst'", heißt es (Walther Wolf), sondern ihre Werke seien magische "Gebrauchsgegenstände" zur Erhaltung des Lebens. Durch eben die Kunst wird jene ferne Zivilisation in das schaurig-schöne Licht einer Welt getaucht, die all ihre Anstrengungen auf die Überwindung des Todes gerichtet zu haben scheint: Statuen sollen im Tod zu magischen Gefäßen der menschlichen "Seele" werden, Reliefs waren eine Form der Grabbeigabe, die dem Verstorbenen eine Fortexistenz nach dem Zuschnitt seines Lebens möglich machen sollten – gewissermaßen Policen einer magischen Lebensversicherung. – Sonderlich erfolgreich waren sie freilich nicht, manchem Interpreten erscheint daher der ganze Aufwand als mitleiderregende kulturelle Fehlleistung; kein Mitleid hat sich aber je zu Zweifeln an der Richtigkeit der Grundannahmen verdichtet.

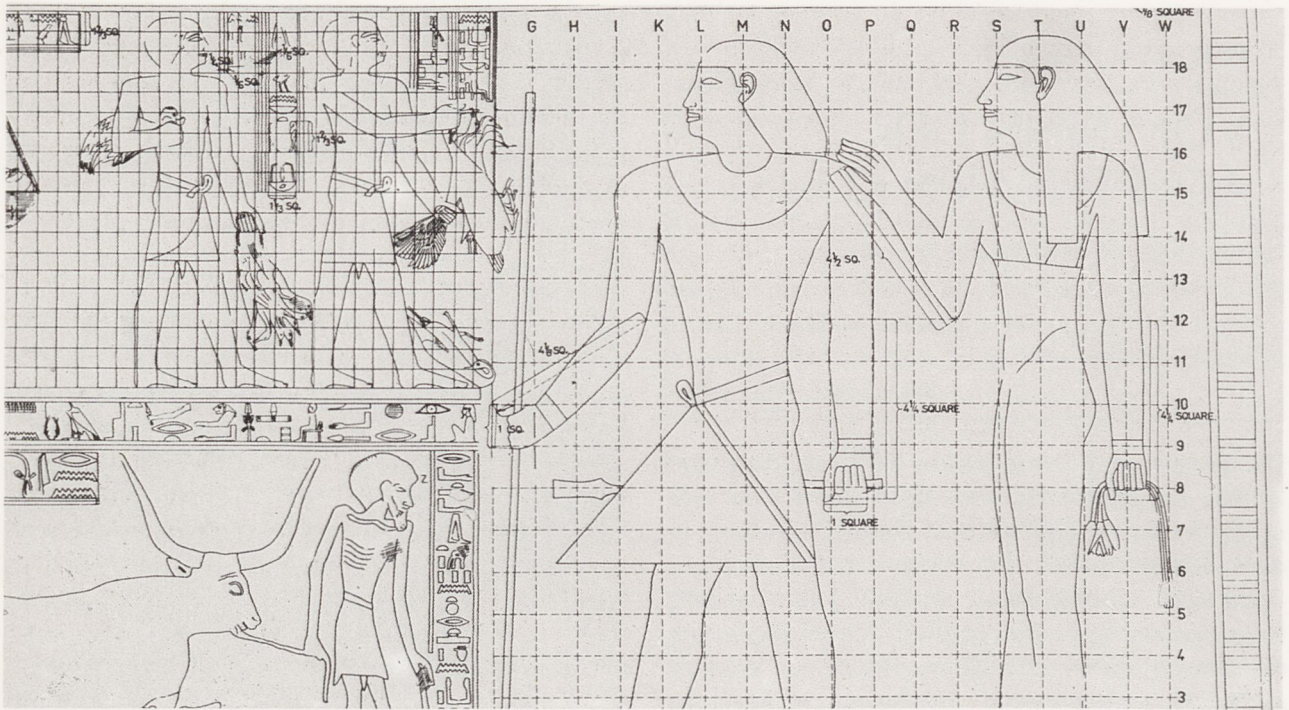
Der Charakter dieser "Bilder für die Ewigkeit" sei, so heißt es weiter, von ihrem Zweck bestimmt: Die Welt wird auf ihre "wesenhaften" Merkmale reduziert und einem stereometrischen Block aus unzerstörbarem

Material eingepaßt: Versteinerte Menschen in einer versteinerten Welt, für die Ewigkeit konserviert. Die Aufgabe der "Kunstwerke" sei, einfach da zu sein, also strebe die "Kunst" auch keine Wirkung auf den Betrachter an, vermeide den "schönen Schein", berücksichtige die "Gesetze des Sehens" nicht und habe daher auch den Schritt zur "Perspektive" nie getan – sie sei "Daseinsform", nicht "Wirkungsform". Schließlich wird den "Kunst-Werken" dieser Status schon deswegen abgesprochen, weil sie nicht Ausdruck eines Künstlerindividuums sind, sondern traditionsbestimmte Produkte eines Kollektivs von Handwerkern.

"Ästhetische Objekte" allerdings können sie auf diese Weise kaum werden, denn sie erfüllen ihren Zweck als magische Werkzeuge unabhängig von der Qualität ihrer Ausführung, die Unwandelbarkeit der "Daseinsform" schlosse stilgeschichtlichen Wandel aus und die Konventionen der Werkstätten dürften eigentlich nur Routineproduktionen hervorbringen. Dennoch leben Museen und Ausstellungen davon, die Werke der ägyptischen Kunst als ästhetische Objekte herauszustellen, die den Betrachter unmittelbar ansprechen – freilich mit Anzeichen des schlechten Gewissens, wenn Katalogtexte die gestalterischen Effekte nach Möglichkeit relativieren. Sind die Interpreten inkonsequent oder aber sind die hier angesprochenen Rahmenbedingungen zu eng ausgelegt?

Ich will hier nun zu zeigen versuchen, daß in der Tat die angenommenen Rahmenbedingungen der ägyptischen Kunst der Interpretation ihrer Gegenstände gänzlich unangemessen sind – und wenn man sich ihrer noch so sicher war.

In Verfolg dieser Absicht will ich der ägyptischen Kunst zunächst einmal zwei hauptsächliche Betrachtungsebenen abgewinnen: Die eine Ebene ist, wie die ägyptische Kunst ihre Gegenstände darstellt; es ist – vereinfachend gesagt – die Seite des Künstlers. Ich will zeigen, daß es ihn gibt bei aller Namenlosigkeit, daß er die Gestaltung maßgeblich beeinflusst, und daß



Strichzeichnung Quadratnetz

seine, die charakteristisch ägyptische Gestaltungsweise Ergebnis eines technischen Verfahrens ist, das eben die ägyptische Lösung war für das künstlerische Grundproblem, die Wirklichkeit einzufangen in Stoff und Form – fernab von mythisch-magischer Objektivierung.

Die andere Ebene ist die, was die ägyptische Kunst zum Gegenstand macht; es ist – vereinfacht – die Seite der Auftraggeber. Ich will zeigen, daß die Kunstwerke erst in ihren Darstellungsinhalten zu Sinnbildern werden, und daß ihre Sinnbildhaftigkeit das Ziel verfolgt, die Menschen auch über den Tod hinaus in die diesseitige Solidarität ihrer Gesellschaft einzubinden – fernab von Jenseitsorientierung.

Meine erste These ist demnach diese: Die charakteristisch ägyptische Darstellungsweise ist Ergebnis einer bestimmten künstlerischen Verfahrenstechnik.

Das Rundbild wird beherrscht von einem Prinzip, das man das der "reinen Ansicht" nennen könnte – in Gebrauch ist dafür der Begriff der "Geradansichtigkeit" (S. 46 Abb. 1 und Kat. Nr. 35; 37; 42)*: Dem Betrachter bietet sich von vorne die "reine" Vorderansicht, von der Seite die "reine" Seitenansicht, usf.; d.h. der dreidimensionale menschliche Körper stellt sich in diesen Ansichten so dar, wie ein Architekt das Aussehen eines Gebäudes mit Grundriß, Aufriß und Seitenriß festlegen kann. Mit Hilfe solcher "Konstruktionszeichnungen" werden auf den geraden Flächen etwa eines Stein- oder Holzblockes die Ansichten des Körpers aufgetragen (Abb. 17 a-b bei Kat. Nr. 108); die bildhauerische Arbeit läßt sich dann gewissermaßen mit der Arbeit einer "Stanzmaschine" vergleichen:

*Bildverweise "Kat." plus "Nr." beziehen sich auf die Bildnummern des Ausstellungskatalogs: Wilfried Seipel, Bilder für die Ewigkeit. Konstanz 1983; ebenso "Kat." mit Seitenzahl und Abbildungsnummer auf die Textabbildungen dort.

„Das Durchstanzen“ der Risse von allen Seiten des Quaders aus ergibt die „Rohstatue“ (Kat. Nr. 110) – ein durchaus „mechanischer“ Vorgang auch dann, wenn dies durch gleichmäßiges Abheben dünner Flächen in einer Werkstatt geschieht.

Es war aber weniger das Rundbild als vielmehr das Flachbild, an dem sich die eingangs geschilderten ontologischen Phantasien entzündeten: die menschliche Gestalt sei im Flachbild nicht nur „geradansichtig“ sondern auch „vorstellig“ dargestellt (vgl. S. 44 Strichzeichnung und S. 50 Abb. 5) – gewissermaßen „im Kopf“ aus ihren Einzelheiten so zusammengesetzt, daß zwar nicht die Figur aber ihre Teile „geradansichtig“ wiedergegeben sind. In Wahrheit arbeitet man jedoch auch hier nach dem Prinzip der „Konstruktionszeichnung“: Man vergegenwärtigt sich wiederum die Reißzeichnungen auf den vier senkrecht zueinander stehenden Seiten des Quaders. Die Umrißlinien gelten jeweils für unterschiedliche Tiefenschichten; in Vorderansicht etwa liegt das Gesicht eigentlich auf einer anderen Ebene als der Körper, in der Seitenansicht der Arm auf einer anderen Ebene als Körperumriß, Beine, Kopfseite oder Profilebene des Gesichts; bei der Abarbeitung des Blockes zu einer dreidimensionalen Figur treten diese Umrißlinien gewissermaßen erst dann in Kraft, wenn die jeweilige Ebene erreicht ist. Nun stelle man sich vor, diese verschiedenen Seitenrißebenen würden an ihrer jeweiligen Schnittkante mit der Aufrißebene in gleicher Richtung um 90° in die Fläche der Aufrißebene geklappt (nach rechts in der Vorderansicht, nach links in der „Rückansicht“) – also etwa die Armebene im Armansatz der Vorderansicht, die Beinebene im Hüftgelenk, die Profilebene in der Symmetrieachse des Körpers usw.; durch Zusammenschieben der Reißlinien zu einer einheitlichen Kontur erhält man gewissermaßen „von selbst“ die Darstellungsweise der ägyptischen Flachbild-Technik.

Ein relativ einfaches Verfahren, aber die ägyptische Lösung für das Grundproblem, dreidimensionale Vorbilder zweidimensional wiederzugeben.

Schließlich werden die Maßangaben dieser „Konstruktionszeichnungen“ durch ein Quadratnetz eingeführt (S. 44 Strichzeichnung). Die Proportionen des wohlgestalteten menschlichen Körpers sind von Zahlenverhältnissen bestimmt, die bei gegebener Seitenlänge eines Quadrats die Maßverhältnisse der Körperteile in Quadratnetzpunkten festzulegen gestatten. Welche Körperpunkte dadurch festgelegt sind und welches das zahlenmäßige Verhältnis der Körpermaße zueinander ist, folgt den Benennungen und Zahlenverhältnissen des ägyptischen Längenmaßsystems. Das hier vor allem interessierende Teilsystem baut sich so auf: Kleinste Einheit ist die „Daumenbreite“ (C^{anet}) – das lateinische Wort dafür – uncia – liegt dem angelsächsischen „inch“ zugrunde. Vier „Daumenbreiten“ ergeben das Maß einer „Vollen Handbreite“ oder „Faustbreite“; viereinhalb „Volle Handbreiten“ entsprechen der „Unterarmlänge“ oder „Elle“ (meh). Vier Ellen gleich 18 „Volle Handbreiten“ sind eine „Armspreitze“ oder ein „Klafter“ (hepet). Größere Einheiten wären etwa eine „Arure“ (chet) von 100 Ellen oder ein „Schoinos“ von 20000 Ellen.

Das ägyptische Längenmaßsystem ist also – wie das anderer Zivilisationen auch – ein „Menschenmaß“-System. Natürlich haben Landvermesser, Architekten und Handwerker nicht mit der Länge etwa ihrer Unterarme gemessen, sondern mit Maßstäben, die durch Konvention festgelegt waren – wie bei allen Maßsystemen, man denke zum Vergleich an das Pariser Ur-Meter; für den Gebrauch in der Kunst aber wurden nur die Relationen der Maßeinheiten übertragen und ihre Benennungen gewissermaßen „wörtlich“ genommen: Die geplante Höhe der Rundbilder oder der zu dekorierenden Fläche wird als absolutes Grundmaß gesetzt und zu einem „Klafter“ erklärt; im „Menschenmaßstab“ bestimmt sich ein „Klafter“ als Entfernung von Daumenspitze zu Daumenspitze bei beidseitig ausgestreckten Armen und als Höhe des stehenden Menschen vom Boden bis zum Haaransatz. Da ein „Klafter“ 18 „Volle Handbreiten“ hat, legt die 18fache Unterteilung der vorgegebenen Höhe die

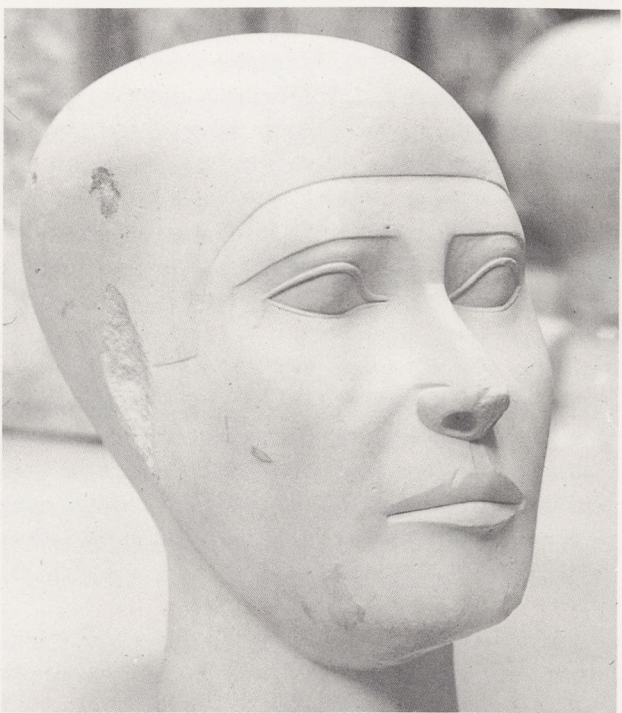
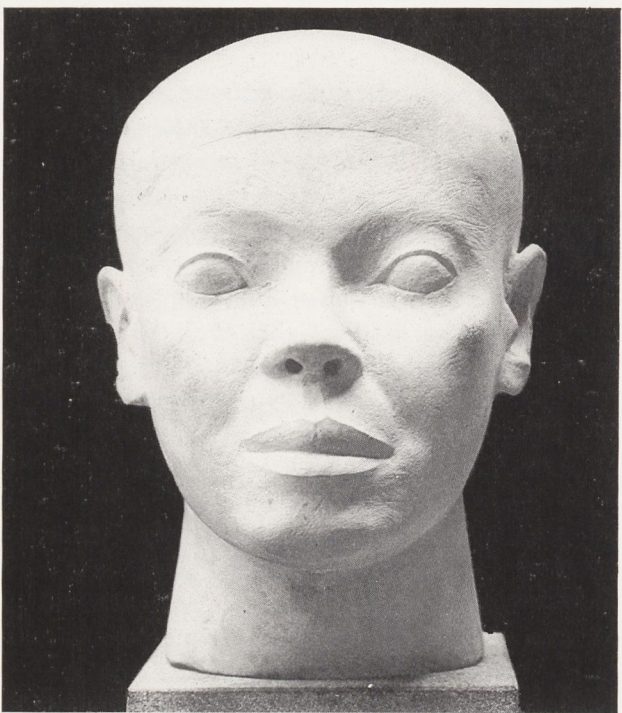


Abb. 1 oben links Standstatuen des Sepa und der Nesames. Kalkstein, aus Saqqara, 3. Dyn. (Paris)

Abb. 2 oben rechts Statuen von Sepa und Nesames, Seitenansicht

Abb. 3 unten links "Ersatzkopf", aus Giza, 4. Dyn. (Boston)

Abb. 4 unten rechts "Ersatzkopf", aus Giza, 4. Dyn. (Kairo)

"Handbreite" der geplanten Figur fest und mit ihr die absolute Größe der Seitenlänge des Einzelquadrats im Quadratnetz. Daraus wiederum folgen alle anderen Zahlenverhältnisse der Körpermaße.

Hauptfiguren wie Nebenfiguren einer Szene werden nach diesem Prinzip gleich behandelt, ihre absoluten Maße bestimmen sich eben nach dem für sie vorgesehenen Platz: Während den Hauptfiguren die ganze Höhe der Fläche zur Verfügung steht, erhalten die Nebenfiguren nur die halbe Höhe – aus ihrer 18fachen Unterteilung folgt das für die Nebenfiguren "gültige" Maßsystem.

Ich kann nunmehr zusammenfassen: Die Eigenheiten des ägyptischen Stils sind einfach Ergebnisse der Projektionstechnik. Ein Ausschnitt der Welt wird mit Hilfe von "Konstruktionszeichnungen" und auf der Grundlage des Längensystems maßstabsgetreu nachgeschaffen. Auf eine Formel gebracht: Die ägyptische Kunst ist ihrer Darstellungstechnik nach nicht "schöpfungsbetont" sondern "wiedergabeorientiert". Die Art der "Konstruktionszeichnungen" gibt dem Rundbild ein "kubistisches" Prinzip vor und dem Flachbild ein "flächenbezogenes"; das Proportionssystem bezieht den dargestellten Menschen ein in die Proportionen der Welt: er ist gleichzeitig wahrhaft "Maß aller Dinge" wie umgekehrt durch sein Maß in der Welt bestimmt. Und wenn der Verfahrenstechnik überhaupt schon eine symbolische Leistung zugeschrieben werden darf, dann ist es nicht die Erschaffung irgendeiner "Daseinsform", die der Vergänglichkeit trotzen soll, sondern diese Einbeziehung in ein weltumspannendes Ordnungssystem.

Lassen Sie mich eine historische Dimension hinzufügen: Was die Ägypter in ihrer Kunst realisiert haben vom zahlengegliederten Verhältnis des Menschen zur Welt, ist das, was der griechische Bildhauer Polyklet neu gefaßt, der augustäische Festungsbaumeister Vitruv ausgearbeitet und die mittelalterliche Baukunst umgesetzt hat, und was zu Ende gedacht wurde in der italienischen und deutschen Renaissance – für die die Namen Leonardo da Vincis und Albrecht Dürers stehen mögen. Die Proportionstechnik ist eines der Sedimente des künstlerischen Bewußtseins in Europa.

Meine zweite These ist diese: Die ägyptische Kunst ist genauso geprägt von ihren Produzenten, den Künstlern, wie jede Kunst.

Alle sozialen und kulturellen Institutionen – wie die Sprache selbst so auch die Sprache der künstlerischen Ausdrucksmittel – geben ihren Mitgliedern ein System von Regeln vor; sie müssen sich ihrer bedienen um akzeptiert zu werden, sie verwandeln sie jedoch auch im Gebrauch ihren Mitteilungszielen an und ändern sie somit. Wie der Sprachwandel dort das Signum des Sprechers trägt, trägt der stilgeschichtliche Wandel hier das Signum des Künstlers. Stilgeschichte ist wie überall so auch in Ägypten die Summe der kleinen Neuerungen, die einzelne Künstler zu den vorgefundenen Ausdrucksmitteln beisteuern und der folgenden Generation weitergeben – so neue Traditionen schaffend; daß Entwicklungen bei uns an große Namen festgemacht werden und in Ägypten nicht, reflektiert keine andere Wirklichkeit, sondern eine kulturspezifische Haltung: Wertschätzung, ja Überschätzung der Wirkung Einzelner hier, das Zurücktreten des Individuums hinter seine Gesellschaft dort.

Hier wie dort sind die konventionellen Alltagsproduktionen und die sich im Laufe der Zeiten zu Richtungen aufsummierenden Innovationen der Humus derjenigen, die zu Zeiten die Möglichkeiten ihrer Kunst zusammenfassen und ausschöpfen, und in deren Werken sich Tradition und neue Richtungen exemplarisch kristallisieren.

Dieser stilgeschichtliche Wandel dokumentiert sich in exemplarischer Privatplastik des Alten Reiches – die ich hier stellvertretend herausgreifen will – in etwa vier Phasen:

In einer **ersten Phase** bemächtigen sich die Künstler ihrer Darstellungsmittel. Es gilt, die "Konstruktionszeichnung" im Material "Gestalt" werden zu lassen, die Bearbeitungsschwierigkeiten zu bewältigen und das Proportionssystem sicher zu handhaben.

Als Beispiel möge eine kleine fröhdynastische Statuette dienen (Kat. Nr. 26); sie ist von den Flächen des rechteckigen Werkblockes bestimmt; kein Körperteil tritt aus den Umrissen heraus, der Kopf ist halslos durch Mantelkragen und Perücke eingebunden und zu groß, die Wiedergabe der Handhaltung ist nicht gelungen; die Gesichtsorgane sind in eine Fläche eingetragen, die bei aller Rundung doch fast rechtwinklig zu den Kopfseiten umbricht.

In einer **zweiten Phase** beginnen die Künstler, sich von den Vorgaben durch die Verfahrenstechnik zu emanzipieren, indem sie die "Vier-Seiten-Flächigkeit" des Werkblockes allmählich überwinden und anfangen, die Gliedmaßen aus ihrer Materialbindung zu lösen und Beweglichkeit mehr und mehr einzubeziehen.

In diesen fast lebensgroßen Standstatuen (S. 46 Abb. 1) vom Beginn der dynastischen Zeit – des Alten Reiches – sind die Flächen des Blockes zwar noch erkennbar, die Arme werden jedoch schon leicht vom Körper gelöst und die anatomischen Einzelheiten erfahren Beachtung: Halsansatz, Schlüsselbeine, Brustmuskulatur und Knie des Mannes sind herausgearbeitet, Brust, Bauchpartie und Beine der Frau zeichnen sich durch das Gewand ab. In der Seitenansicht (S. 46 Abb. 2) jedoch ist die Flächigkeit noch ausgeprägt, die Oberschenkel der Frau wirken noch mehr zeichnerisch als plastisch, der Arm des Mannes ist anatomisch unrichtig gebogen und der Steinsteg der Schrittstellung läßt die Beine kaum frei: Die Vorder-

ansicht – als "Schauseite"! – wird rascher entfaltet als die Seitenansicht.

Die Art der Entwicklungsschritte signalisiert nun auch die Entwicklungsrichtung: Was ich die grundsätzliche "Wiedergabeorientierung" der Verfahrenstechnik genannt habe, wird verstärkt, indem ihr Rahmen durch Details aus der Wirklichkeit der Dargestellten mit Leben gefüllt, gewissermaßen "erzählend ausgestaltet" wird.

Diese Ausgestaltung der Darstellungsmittel im "Spiel mit Formen" beherrscht eine **dritte Phase**: In ihr nähern sich die Künstler – etwa mit der Denkmälergruppe der sog. "Ersatzköpfe" aus der 4. Dyn. (S. 46 Abb. 3) – sozusagen "experimentell" der Verschiedenartigkeit menschlicher Gesichter, indem sie die möglichen Formen der Gesichtselemente kombinatorisch variieren; nicht Porträts (S. 46 Abb. 4) – dazu gleichen sie in ihrer Flächen- und Winkelhaftigkeit, ihren scharfkantigen Linien und immer geometrischen Konstruiertheit allzusehr "Schaufensterpuppen" – aber notwendige Übungen für Künstler, die den Elementen der Wirklichkeit erst Form geben müssen, bevor sie sie ihrer Kunsttradition weiterreichen können (vgl. Kat. Nr. 33).

Was an behutsamer, formschaffender Einbeziehung von Wirklichkeit in den Gesichtern begann, greift auf die Gestaltung der Körper über: die Statue eines Prinzen (S. 50 Abb. 5) möge als Beispiel stehen.

Von der Verpflichtung zur repräsentativen Darstellung unbehindert, können die Künstler dann in der Denkmälergruppe der sog. "Dienerfiguren" (Kat. Nr. 43) variantenreiche Körper gestalten, die von der Funktionalität ihrer Bewegungen dominiert werden.

Beweglichkeit, anatomisch durchgebildete Physiognomie und naturnahe Körperwiedergabe vereinigen sich endlich in solchen wie der abgebildeten (S. 54 Abb. 6) Schreiberstatue eines Provinzgouverneurs der 5. Dyn.

Der verfolgte Entwicklungsstrang läuft schließlich in einer **vierten Phase** mit einem anderen – hier beiseitegelassenen – Strang zusammen, nämlich dem der nachgerade "höfischen" Verfeinerung der Formelemente vor allem im Bereich der Königsplastik; über all dies verfügend, gewinnt der ägyptische Künstler jene Freiheit, die die Beherrschung der Regeln gibt. Darin, wie der Künstler mit einer Statue wie der abgebildeten (S. 46 Abb. 7) vom Ende der 5. Dyn. die Regeln seiner Kunst erfüllt, steckt schon etwas von ihrer Überwindung.

Was bei gleichbleibendem Darstellungsinhalt zwischen dieser hölzernen Statue und der früh-dynastischen Mantelstatue liegt an generationen-langer Auseinandersetzung mit Material, formalem Regelsystem und Welterfassung, ist der Beitrag der Künstler zu ihrer Kunst – der vielen "kleinen" und der wenigen "großen". Auch wenn selbst die größten Meister namenlos hinter ihrer Vergesellschaftung zurücktreten mußten, so haben sie doch in ihren Werken ihre Individualität bewahrt.

Eines aber waren die Kunstwerke sicher nicht: Proklamationen der "Selbstverwirklichung des Künstlers" – aber das waren sie kaum je abseits vom Europa des 19. und 20. Jahrhunderts, obwohl man damit begründete, dem Künstlerindividuum in Ägypten die Existenz abzusprechen; "wirklichen" konnten die Künstler allenfalls die Aufträge derjenigen, die ihre Existenz ermöglichten, ob sie nun in Werkstätten organisierte Angestellte waren wie in Ägypten oder aber jedem Auftrag hinterherlaufen mußten. Nur was man ihnen auftrag an Darstellungsinhalten konnten sie in ihrem Sinne gestalten; diese ihre "Sujets" sind nun allerdings von auffälliger Konformität. Offenbar waren die Wünsche der Auftraggeber, der Könige und Privatleute, nur sehr begrenzt: In der Skulptur der Mensch in wenigen Grundhaltungen – Sitzbilder, Stehbilder, einzeln oder in Gruppe, Schreiberstatuen und andere, mit wenigen Varianten; im Flachbild – trotz aller Fülle der Schilderung, wie ich

gleich zeigen werde – wenige und gleichbleibende Ausschnitte der Welt. Die Begrenztheit der Darstellungsinhalte aber enthüllt eine viel weitergehende Begrenzung: Was nämlich bewog die Auftraggeber gleichermaßen, nur dies, nichts anderes von sich und ihrem Leben Monument werden zu lassen?

Meine dritte These lautet daher so: Es ist die ikonologische Struktur der ägyptischen Kunst, die ihre Sinnhaftigkeit enthüllt; sie versinnbildlicht jedoch keine Jenseitsorientierung, sondern die diesseitige gesellschaftliche Gebundenheit des Menschen als Verankerung in der Weltordnung.

In der Skulptur von Königen und Privatleuten sind die gestalteten Menschen – nichtmenschliche Darstellungstypen sind Königen und Göttern vorbehalten – im Prinzip von gleicher Art; zu Zeiten tragen seine Untertanen – ikonographisch und stilistisch gesehen – das Gesicht ihres Königs, sind sie seine Abbilder. Das Mehr der Königsstatuen beschränkt sich im allgemeinen auf die Insignien der Herrschaft: Beim Sitzbild des Chefren (Kat. S. 16 Abb. 5) sind es Königskopftuch mit Stirnschlange, Löwenthron mit dem Symbol der "Vereinigung der Beiden Länder" auf den Seiten, Löwenschwanz am Schurz und Falke auf der Rückenlehne. Stirnschlange und Löwe sind die Zeichen seiner Macht zur physischen Vernichtung, das Vereinigungssymbol ist Zeichen der Stabilität seiner Herrschaft über Ägypten und der schwingenspreizende Falke ist das Zeichen des Gottes: Der König vertritt als Mensch in der Menschenwelt jenen Gott Horus, der der eigentliche Herrscher der Welt ist; er ist das sichtbare menschliche Zeichen des Gottes, der sich hinter ihm verbirgt. Was demnach diese Statue verkörpert, ist die Staatsidee der Ägypter, in den drei Komponenten: Staatsgebiet Ägypten – Staatsträger König – menschliche Stellvertretung des Gottes Horus; sie ist der Darstellungstyp des Herrscherbildes der Ägypter wie etwa der Augustus von Primaporta das

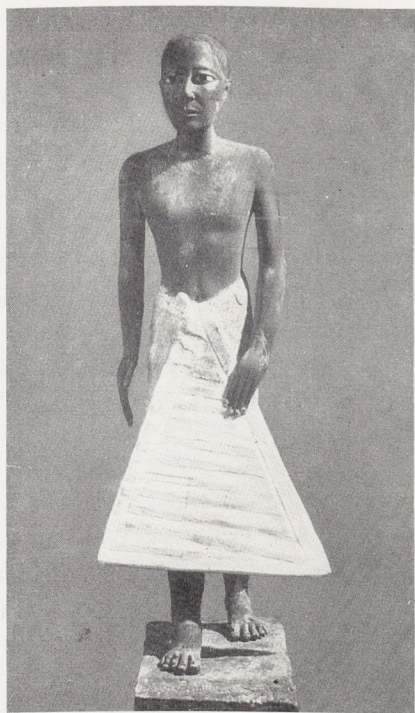
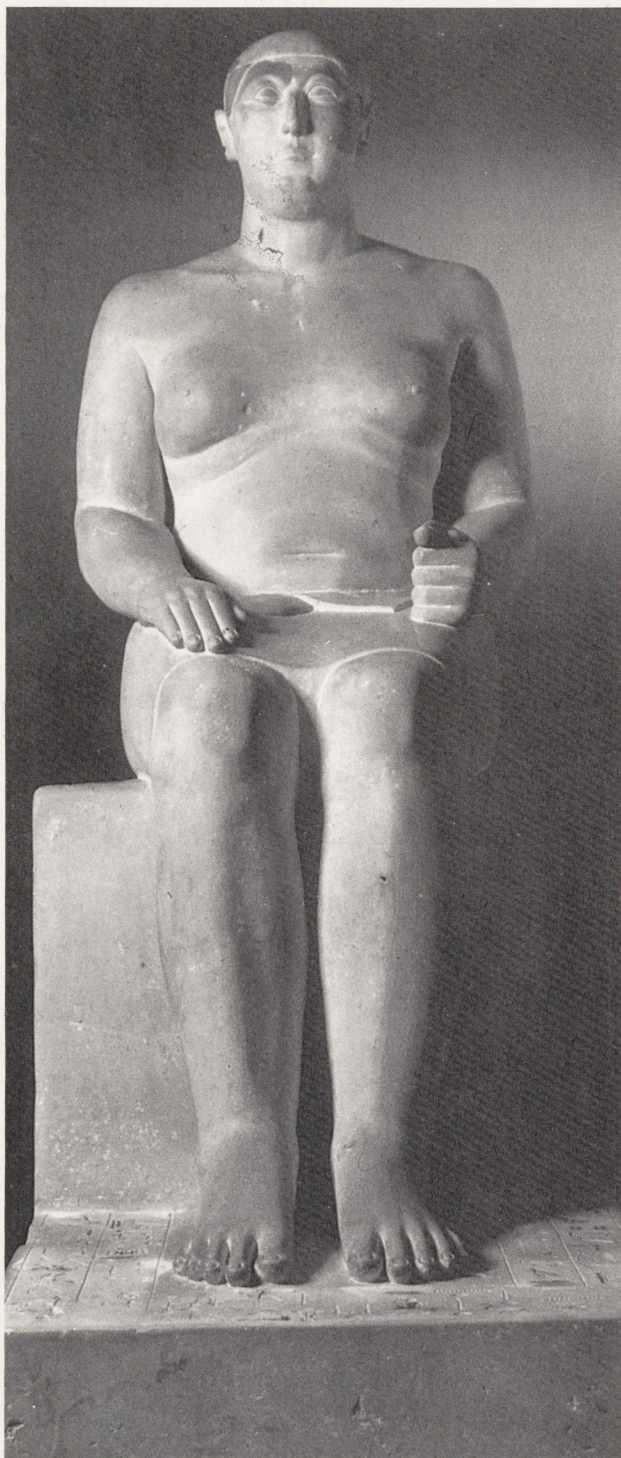


Abb. 5 links Sitzstatue des Hemiunu. Kalkstein, aus Giza, 4. Dyn. (Hildesheim)

Abb. 6 oben rechts Schreiberstatue des Kai. Kalkstein, aus Saqqara, 5. Dyn. (Paris)

Abb. 7 unten rechts Standstatue des Methethi. Holz, aus Saqqara, späte 5. Dyn. (Brooklyn)

Herrscherbild des römischen Imperiums war oder der Bamberger Reiter das des mittelalterlichen Kaisertums.

Die anderen Darstellungstypen aber transponieren nur die gleichen Gehalte in andere Zeichenformen. Ein weiteres Beispiel muß hier genügen: In einer der sog. "Triaden des Mykerinos" (Wolf, Kunst, Abb. 110) sind wie bei Chefren die Komponenten der Herrschaftssymbolik vertreten: Das Staatsgebiet durch Krone und Gaugottheit zur Rechten – die Gesamtheit aller Triaden mit den verschiedenen Gaugottheiten repräsentierten im Pyramidentempel das ganze Land; der Staatsträger König und die göttliche Macht in Hathor zur Linken. Während aber bei Chefren durch Vereinigungssymbol und Falke Herrschaftsgebiet und Gott als Zeichen wiedergegeben sind, die in eine andere, von der menschlichen des Königs unterschiedene Sinnwelt deuten, sind in der Mykerinostriade Land, König und Göttin von gleicher Art; war dort Chefren der Herrscher der Menschenwelt, macht hier die Göttin die menschliche Gestalt zu einem Symbol, das den König einbezieht in die Götterwelt: der Mensch Mykerinos hat Horus, dem Gott des Königtums, seine Gestalt gegeben, und der menschengestaltige Horus ist es, den seine Mutter Hathor an die Hand nimmt.

Die Folgerungen: Keine Skulptur gilt je dem Individuum des regierenden Königs, er dient nur den Verkörperungen der Staatstheorie und der Herrschaftssymbolik zum Vorwand. Kein Individuum wird verewigt, sondern die Skulptur gestaltet die im Staat organisierte menschliche Gesellschaft, die der Herrscher vor Göttern und Menschen vertritt.

Tod und Jenseits des Individuums haben in ihr keinen Platz, allenfalls als Spiegelung des zentralen Moments der Herrschaftsidee, nämlich dem in Horus überwundenen Tod des Osiris.

In der privaten Skulptur andererseits gibt es nichts, was ohne weiteres in eine andere Sinnwelt deutet (Kat. Nr. 35-39). In ihrer monumentalen Untätigkeit und strengen ikonographischen Typisierung repräsentieren die Rundbilder den Dargestellten als bares Zeichen seiner selbst und in dieser Zeichenhaftigkeit als Gleichen unter seinesgleichen, gleichaltrig, gleichgestaltig und austauschbar mit jedem anderen. Gelegentlich erhalten die Dargestellten mit Stäben und Szeptern die Embleme von Amtsträgern (S. 52 Abb. 8). Ein Amt in der Verwaltungshierarchie ist gleichzeitig der Schlüssel zu Wohlstand in der bürokratischen Verteilungsgesellschaft Ägyptens, und materieller Wohlstand heißt auch, soviel essen zu können wie man will: Wohlgenährtheit kann ein leicht verständliches Symbol für Erfolg sein – und die Abbildung gibt den Dargestellten als Prototypen des erfolgreichen Funktionärs wieder; die Bezeichnung "Dorfschulze" tut ihm Unrecht: er stand mindestens im Range eines Staatssekretärs.

Besonders deutlich wird diese Bezugnahme schließlich in dem ikonographischen Typus, der der Privatplastik allein vorbehalten ist: dem des "Schreibers" (vgl. S. 50 Abb. 6). Schreiben und Lesen zu können ist die entscheidende Vorleistung für den Aufstieg in der Verwaltung und garantiert Macht und gesellschaftliches Ansehen. Die Schreiberstatue ist das ganz ihr eigene Sinnbild der herrschenden Schicht Ägyptens.

Also: wenn der Dargestellte in seiner Statue nur er selbst ist, repräsentiert sie ihn nicht als Individuum, sondern nur in dem, was er mit allen seinesgleichen gemeinsam ist; weisen Zeichen über den Dargestellten hinaus, repräsentieren sie ihn als Sinnbild eines gewissermaßen "bürgerlichen" Er-



Abb. 8 Standstatue des Kaaper. Holz, aus Saqqara,
5. Dyn. (Kairo)

folgs. Wie in der königlichen Skulptur die menschliche Gesellschaft in ihrer Einbindung in die Struktur der Welt Gestalt findet, so symbolisiert die nicht-königliche Skulptur den Funktionär in seiner Einbindung in eben diese Staats-Gesellschaft.

Ist es nun dies, was die Kunst dem Verstorbenen mit ins Jenseits geben soll? Das wäre nur möglich, wenn die gesamte Symbolstruktur von Staatsidee und Gesellschaft mit ins Jenseits verlängert werden könnte; das Jenseits aber ist anders strukturiert, und so kann es allein die diesseitige, irdische Struktur des Daseins sein, die die Kunst spiegelt.

Und was das Rundbild zum Ausdruck bringt, wird vom Flachbild auf seine Weise bestätigt.

Der im Rundbild Dargestellte wird in der "Dekorations-Kunst" des Flachbildes in "Aktion versetzt". Diese Aktionen lassen sich für den König zu folgenden Themen zusammenfassen:

(1) Der König als siegreicher Kriegsherr, dem die Götter Kriegsgefangene zuführen. Unter anderem tritt er als Löwe oder Greif die Feinde nieder oder erschlägt sie symbolisch mit der Keule – ein Bildschema, das seit den frühdynastischen Paletten bekannt ist (Kat. S. 17 Abb. 6a) und bis zum Ende der ägyptischen Geschichte zur Dekoration der Tempeltürme gehört.

(2) Der König beim Fest des Regierungsantritts und bei dessen Wiederholung im Fest des Regierungsjubiläums; bei diesem Fest wird eben jenes götterweltliche Geschehen vom Tod des Osiris und seiner Neuerstehung in Horus "nachgespielt", das die Insti-

tution des Königtums begründet: der König wird in Gestalt seiner Statue begraben wie ehemals sein Vorgänger und einstmals er selbst, und wird als sein eigener Nachfolger neuerlich mit den Insignien seines Amtes ausgestattet.

(3) Der König als derjenige, der kraft seines Amtes stellvertretend für die Menschen den Göttern ihren Gottes-Dienst gibt und von ihnen "Leben" und "Wohlergehen" Ägyptens und der Welt empfängt.

(4) schließlich, entspricht ein Teil des Bildprogramms seinem Inhalt nach dem der privaten Grabanlagen; ich werde darauf im folgenden näher eingehen.

Diese Inhalte sind in ihren Grundzügen, wenn auch nicht in allen Einzelheiten, für jeden König dieselben; was das Rundbild repräsentierte, wird im Flachbild als Handeln illustriert: die diesseitige Wirksamkeit der Herrscherrolle als Ordnungsgarant gegenüber Feinden der Ordnung, als menschenweltliche Stellvertretung des Gottes Horus und als Stellvertretung der menschlichen Gesellschaft vor den Göttern im Gottesdienst. Person des Königs und individuelle Züge seines Daseins finden nur insofern Darstellung, als sie sich einordnen in die überindividuellen Züge des Königtums. Darin entspricht die Dekoration der Pyramidenanlagen der Dekoration der späteren Tempel – die Pyramidenanlagen sind auch die Göttertempel des Alten Reiches.

Es ist nun das Merkwürdige, daß etwas ganz entsprechendes auch für das Flachbild der nichtköniglichen Grabanlagen gilt. Was an Aktionen des Grabinhabers illustriert wird, ist seinen Grundzügen nach für alle Grabinhaber zu allen Zeiten dasselbe: Der Grabinhaber sitzt vor seinem wohlbesetzten "Speisetisch" (S. 56 Abb. 10) und betreibt die Jagd zu Wasser und zu Lande; Nahrungsmittel werden produziert, zubereitet, herangeschafft und magaziniert; der Grabinhaber beaufsichtigt landwirtschaftliche und handwerkliche Betriebe und ihre Verwaltung und läßt sich Rechen-schaft ablegen über Einkünfte und Warenverkehr

(S. 54-55 Abb. 9) Aber seine Aktionen sind bar jeder individuellen Bezugnahme: Die Wiedergabe seiner familiären Umstände beschränkt sich auf eine bloße Aufzählung der Familienmitglieder, er ist alters- und schicksalslos, weder spielen individuelle Ereignisse noch persönliche Taten, private oder berufliche Interessen irgendeine Rolle. Wo in der Rundplastik die Dargestellten selbst in ikonographischer Typisierung gefaßt werden, sind im Flachbild nicht nur sie sondern auch die Aktionen typisiert, die ihre Lebenswelt illustrieren: Leben als typisches Leben, Dasein als typisches Dasein.

Nun ist es freilich trotzdem richtig, daß im Flachbild das stattfindet, was man als "Schilderung des Alltagslebens" kennt; nur: diese Schilderung ist an den Rahmen der "Aktions- und Handlungstypen" gebunden. Wie sich im Rundbild die Künstler den ikonographischen Typus im Sinne ihrer Interessen anverwandelt haben, bemächtigt sich ihre "erzählende Ausgestaltung" im Flachbild der Handlungstypen "Landwirtschaft" oder "Jagd", "Handwerk" oder "Warentransport" – in dieser Ausgestaltung immer neue Untertypen forzeugend. Innerhalb der Handlungstypen findet die ikonographische und stilistische Entwicklung der Flachbilder statt: Sie ist geprägt von immer stärkerer Ausarbeitung von Bewegungsabläufen, ganzen Studien von Bewegungsphasen und Aktionszusammenhängen (S. 54f. Abb. 9), immer detailreicherer Einbeziehung von neuen Wirklichkeitsausschnitten und Beobachtungsergebnissen, die eben doch einmal bis zur "Perspektive" voranschreiten werden – aller angeblichen theoretischen Unmöglichkeit zum Trotz. Es sind gerade die Nebenszenen, in denen eine wahrhaft entfesselte "erzählende Ausgestaltung" bis hin zu "Genreszenen" und ganz augenblicksgeborenen Ereignissen greift (Wolf, Kunst, Abb. 201).

So sind die Handlungstypen der Flachbilder genau genommen ikonographische "Handlungsformulare", die der Künstler nach Maßgabe der stilistischen und ikonographischen Möglichkeiten seiner Zeit, nach Können, Erfindungsgabe und verfügbarem Raum be-





Abb. 9 Grabwand des Nianchchnum und Chnum-hotep, Saqqara, 5. Dyn. (vgl. S. 77 Abb. 1)

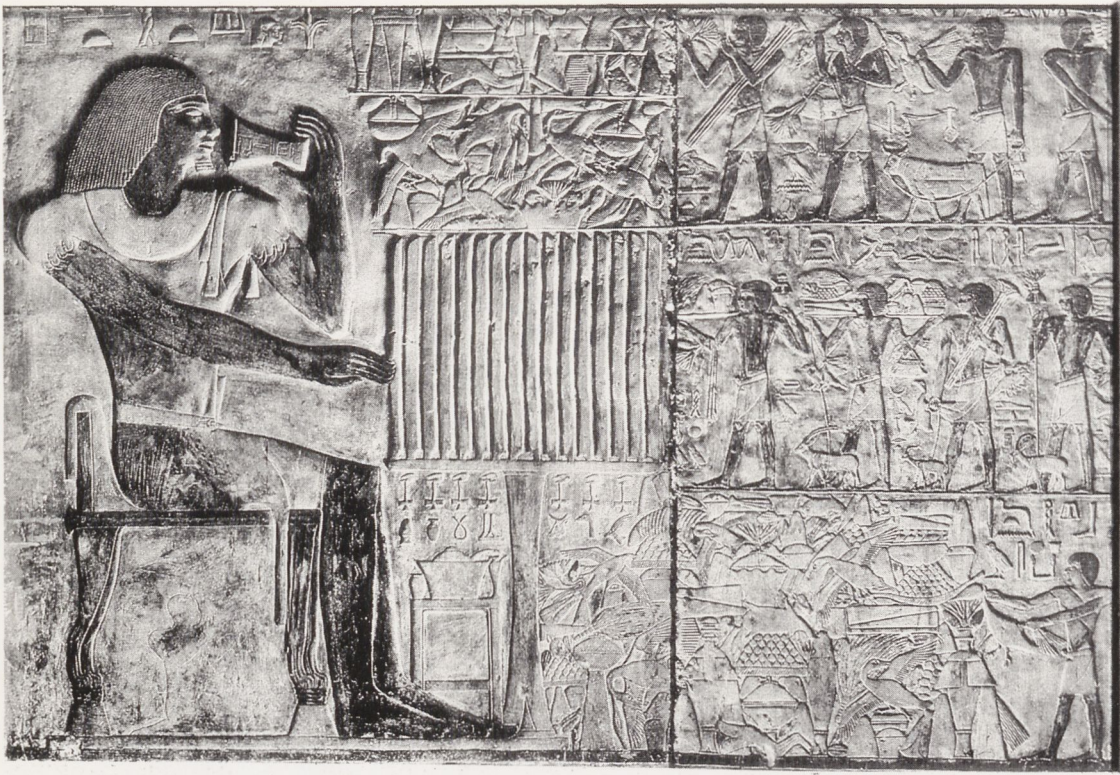


Abb. 10 Der Grabherr am Speisetisch.
Mastaba des Ptahhotep, Saqqara, 5. Dyn.

liebig "ausfüllen" kann: Wo am Anfang des Alten Reiches etwa das Handlungsformular "Fischfang" mit wenigen Elementen besetzt war (Wolf, Kunst, Abb. 169), ist es in den vielräumigen Grabpalästen der 6. Dyn. eine vielfigurige, aktionsreiche Handlungskette geworden (Wolf, Abb. 213), die das Leben im und am Wasser einbezieht. Aber auch dann noch muß das Formular nicht ausgefüllt sein, sondern kann auf seine Grundelemente reduziert bleiben, sofern die Mittel des Grabinhabers eine "erzählende Ausgestaltung" nicht gestatten: Dem Grabinhaber genügt es auch, wenn er in seiner typisierten Rollendarstellung auf Lebensumstände bezogen wird, die in wenigen und abgekürzten "Handlungsformularen" typisiert sind (Kat. Nr. 27; 46). Seine Lebensumstände

aber – ob ausgestaltet oder nicht – sind durch die Handlungsformulare reduziert auf einen Inhalt: auf den Überfluß an Nahrungsmitteln für seinen und seiner Abhängigen Verbrauch, und seine Verfügungsgewalt über die Produktionsmittel der ägyptischen Wirtschaft.

So schließen sich denn die Darstellungsinhalte von Rundbild und Flachbild zu einer Sinnstruktur zusammen: Der Grabinhaber will ein beispielhafter Mensch sein, ein paradigmatisches Exemplar seiner gesellschaftlichen Gattung. Er ist so beispielhaft in der Gesellschaft, so groß seine Verfügungsgewalt über die Produktionsmittel und so hoch sein Anteil am Sozialprodukt ist. An der Spitze dieser Gesellschaft

von Verbrauchern und Produzenten steht der König und verkörpert sie: er verfügt über die ganze Welt und ihre Einkünfte. Aber diese Seite des Menschseins des Königs ist nur einer der Aspekte seines Königseins, aber es ist der einzige Aspekt des Menschseins seiner Untertanen. Der Botschaft eines Großteils seiner Dekoration nach, war der ägyptische Grabbau nicht mehr als ein einziges Statussymbol. Und wenn es dies ist, würde eine Verlagerung seiner Botschaft ins Jenseits sie schließlich gänzlich funktionslos, ja absurd machen: Die Botschaft hätte keinen Adressaten; und wie selbst einen Calvinisten nicht allein der gesellschaftliche Erfolg schon für die ewige Seligkeit qualifizieren würde, so verlangt auch die ägyptische Religion entschieden mehr dafür als ein gesellschaftlich wohlgeformtes Leben.

Nun habe ich allerdings bislang ein wesentliches Handlungsformular außer Acht gelassen: das "Begräbnis" des Grabinhabers, bei dem mit Grabprozession und Totenklagen auch wiederum nur der diesseitige Aspekt des Sterbens geschildert wird. Symbolologisch den anderen Handlungsformularen vorangestellt, beschrieb das Begräbnis den Übergang ins jenseitige Leben und die anderen dessen materialistische Diesseitigkeit: eben der v o r a u s s c h a u e n d e Totenkult der allgemeinen Meinung. Das widerspricht aber nicht nur der Sinnstruktur der Grabdekoration, es ist auch eine Umkehrung möglich: Das Begräbnis beschließt ein im Rückblick geschildertes paradigmatisches Leben – dann also im Sinne eines retrospektiven, z u r ü c k b l i c k e n d e n und erinnernden Totenkults – der etwa auch der unsere wäre.

Damit komme ich zu meiner vierten und letzten These: Als "Kunst der Friedhöfe" ist die Kunst nicht Werkzeug der Diesseitsverlängerung, sondern betrachterorientierte Ausdrucksform eines retrospektiven Totenkults.

Ort von Rundbild und Flachbild war das Grabgebäude – das "Hausgrab". Diese Form der Bestattung ist allerdings auch in Ägypten keine Selbstverständlichkeit:

für die Mehrheit der Verstorbenen mußte im Zweifelsfall eine einfache Grube genügen – Voraussetzung für das "Hausgrab" waren relative Wohlhabenheit und gesellschaftlicher Stand. "Häuser" waren diese Gräber aber nicht nur in einem übertragenen Sinne, sie entsprechen in ihrer Struktur auch tatsächlich sehr deutlich den "Wohnhäusern": Große wie kleine Häuser lassen sich reduzieren auf ein funktionales Raumschema von Eingangshalle, Empfangshof oder Empfangshalle mit einer eigenen Empfangsstätte und privatem Wohnbereich von Hausherrn und Familie. Man vergleiche die Nachbildung einer kleinen Mastaba (S. 58 Abb. 11): Durch die Tür und Eingangshalle erreicht man den Hof – in größeren Häusern und Gräbern häufig eine Säulenhalle – an dessen Ende sich die sog. "Scheintür" befindet – modellhafte Entsprechung der Empfangsstätte des Hausherrn und gleichzeitig modellhafter "Durchgang zu den Privaträumen": Grabschacht und Sargkammer entsprechen demnach sozusagen dem Wohnbereich des Hausherrn. Das Grab ist wie das Wohnhaus aufgeteilt in einen offiziellen, öffentlichen Bereich und in einen "familiären", der Öffentlichkeit unzugänglichen Teil.

Alles aber, was die Flachbildkunst an Motiven und Handlungsformularen bietet, ist auf den öffentlichen Bereich der Anlage verteilt; demnach spricht die symbolische Aussage der Flachbildkunst nicht zum Grabherrn, sondern richtet sich an die Besucher: Ihnen präsentiert sich der Grabinhaber in seinem Sozialstatus. Wie "im Leben", empfängt er modellhaft Gastgeschenke an der "Scheintür", in der er seinen Gästen gar modellhaft entgegenzutreten kann (Wolf, Kunst, Abb. 218). Die Gastgeschenke aber können real sein – und werden dann ganz offiziell von den Verwaltungsangestellten der Grabstiftung verbraucht: das sog. "Umlaufopfer" –, sie können aber auch rein symbolisch sein, etwa in Form des Opfergebets. Öffentlich aufgestellt, vergegenwärtigt das Rundbild den empfangenden "Bewohner". In der verschlossenen Kammer des "Serdab" aber – am häufigsten Ausstellungsort – vergegenwärtigt das

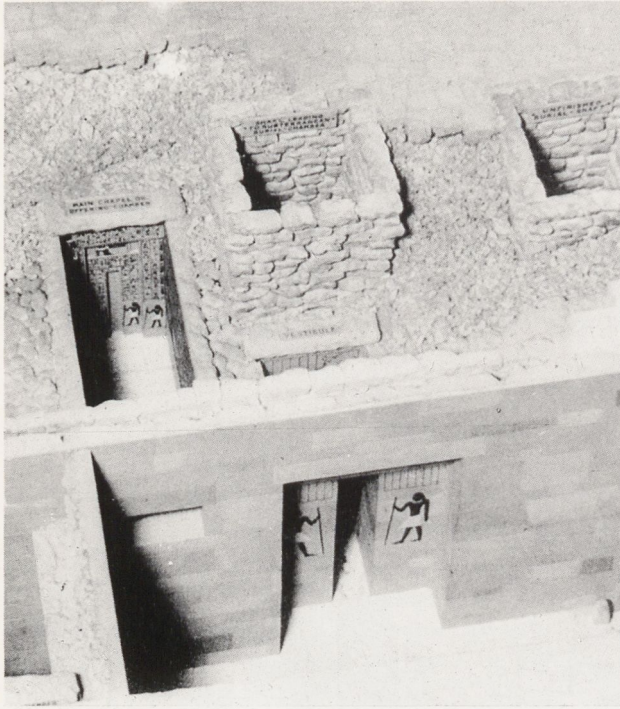


Abb. 11 Modell der Mastaba des Perineb, Saqqara, 5. Dyn. (New York)

Rundbild den "Bewohner" unsichtbar, aber "gewußt" im nichtöffentlichen "Inneren" und läßt ihn an den Gedenkfesten gleichnishaft anwesend sein; Serdab-Statue und Gedenkfeste sind letztendlich Übertragungen aus den Teilen der Königsanlage, die das Fest des "Regierungsjubiläums" spiegelten.

Der Verstorbene aber ruht in jenem Teil des Grabes, der modellhaft dem Wohnbereich entspricht, als schliefe er in seinem Hause. Im Verlauf der 5. und 6. Dyn. verselbständigen sich Teile der "öffentlichen" Zurschaustellungen, indem auch die Sargkammer dekoriert wird: Wie der Grabinhaber im privaten Bereich seines Hauses buchstäblich über seine Einkünfte verfügte, so symbolisiert die Darstellung nunmehr den im Tode Ruhenden inmitten seines Lebens im Überfluß – so wie ihm auch als Grabbeigabe sein Privateigentum mitgegeben wurde, das in



Abb. 12 Römischer Frauensargophag. Aus Simpelveld bei Maastrich, antoninisch (Leiden)

keines anderen Hand kommen sollte. Die verblüffendste Entsprechung findet sich in einem kleinen römischen Frauensargophag (S. 58 Abb. 12): Die Frau hat sich darstellen lassen, wie sie inmitten ihres Hauses ruht, umgeben von ihrer Einrichtung, so, als ob sie ihr Leben mit in den Tod nehmen wollte – aber in einem kulturellen Umfeld, das von rückschauender Grabkunst, von der Pflege der Erinnerung an den Verstorbenen bestimmt war. So ruht auch in Ägypten der Verstorbene modellhaft inmitten seines Hausrats. Der mumifizierte Tote im Bett seines Sarges wird im Grab gewissermaßen zum Modell seiner selbst; durch das Bewußtsein von seiner Anwesenheit erhält die Grabanlage für den Besucher ihre symbolische Überhöhung.

Zusammenfassend: Die Mastaben sind Mausoleen. Zum einen sollen sie die Erinnerung an einen Ver-

storbenen wachhalten, der ein exemplarisches Leben geführt hat, eine Person, die vollkommen den Idealen der ägyptischen Gesellschaft entsprochen hat. Die ägyptischen Mastaba sind die Vorläufer der Mausoleen der hellenistischen Zeit – ihr Urtyp, das Grabdenkmal des karischen Königs Mausolos in Hallikarnass zeigt im Sockelfries den Kampf der Griechen mit den Amazonen: Durch Symbolisierung eines heldenhaften Lebens wird dort genauso das Ideal jener Gesellschaft symbolisiert wie in den Mastaba das der Ägypter.

Zum anderen integriert die Modellhaftigkeit der Mastaba den Verstorbenen weiterhin in seine Gesellschaft. So wie er zu Lebzeiten seine Besucher empfing, empfängt er sie nun weiterhin modellhaft in seinem Haus. Er bleibt symbolisch Mitglied der Gesellschaft und Mitbewohner der Menschenwelt, so wie die Organisation und Verwaltung der Grabstiftung weiterhin ein Faktor des ägyptischen Wirtschaftslebens bleibt.

Wo der König Mensch war und Spitze dieser Gesellschaft, gilt gleiches für seine Grabanlage, aber in ihrem weitaus bestimmenderen Teil symbolisierte sie jene institutionsbegründende Verankerung seiner Herrscherrolle in der göttlichen Weltordnung – war sie Tempel.

Hier endet meine Darstellung der ägyptischen Kunst; es war dies, was ich hatte zeigen wollen:

Die ägyptische Kunst dokumentiert auf ihre Weise genauso wie jede andere Kunst die Auseinandersetzung ihrer Künstler mit Stoff und Form, Wirklichkeit und Darstellungszielen; sie wendet sich an den anteilnehmenden Betrachter, will "schön" sein und ihm etwas sagen.

Als Träger von "Sinn" sind die ägyptischen Kunstwerke ebenso wenig "magische Werkzeuge" wie andere, sondern sind wie jene Gestaltungen menschlicher Wünsche und Sehnsüchte im Gewande ihrer

Zivilisation: Als "Friedhofskunst" ist die Kunst eine zurückblickende und erinnernde, als "ägyptische" spricht sie vom Wunsch des Menschen, in der Erinnerung der Nachwelt ein beispielhaftes, der Achtung wertiges Mitglied der Gesellschaft zu bleiben.

Die Friedhöfe der Ägypter dokumentieren so wenig ein "Dasein zum Tode" wie die vergleichbaren Friedhöfe anderer Zivilisationen – so wenig wie der amerikanische "Heldenfriedhof" von Arlington, so wenig wie die muslimischen Totenstädte, sei es etwa Zawiya



Abb. 13 Ansicht der Totenstadt von Kairo mit der Grabmoschee des Qait Bey



Abb. 14 Totenstadt von Zawiyat-el-Amwat, Mittel-
ägypten.

el-Amwat in der ägyptischen Provinz, (S. 60 Abb. 14), sei es die riesige Totenstadt des mittelalterlichen Kairo (S. 59 Abb. 13), in der sich – aller Totenkultfeindlichkeit des Islam zum Trotz – die Grabhäuser und Grabpaläste genauso um die Grabmoscheen der Mamlukensultane scharen wie in jener anderen Welt die Mastaben um die pyramidalen Grabtempel.

Die Kunst der Ägypter aber ist Ausdruck einer durchgeordneten Welt, in der alles und jedes seinen vorgegebenen Platz einnimmt, wo der Gott die Welt, der König die menschliche Gesellschaft in der Welt und jeder Mensch das Dasein in dieser Gesellschaft abbildet – wie im Leben so über den Tod hinaus Baustein einer wahrhaft kosmischen Architektur.