

Hem-iunu, Anch-ha-ef und die sog. «Ersatzköpfe»¹

Von FRIEDRICH JUNGE

(Tafeln 36–41)

In der Mitte der 4. Dynastie stehen sich, wie es scheint unvermittelt, der edle Schematismus der Anorthosit-Statue Chefrens auf der einen Seite und auf der anderen Seite die – wie man so sagt – «realistische» Darstellungsweise des Hem-iunu oder die «porträthafte»² des Anch-ha-ef gegenüber. Hinzu kommt, daß mit dem Typus der Büste bei Anch-ha-ef eine gänzlich vorbildlose, den Dargestellten offenbar bewußt «fragmentierende» Darstellungsform auftritt.

Ebenso unvermittelt, ebenso bewußt fragmentierend war auf dem Westfriedhof von Giza in der Cheopszeit mit den sog. «Ersatzköpfen» eine weitere neue Darstellungsform aufgetreten³. «Ersatzköpfe» – Kopf-Ersatz – und ebenso «Reserveköpfe» sind dabei ungemein abstruse Termini, die nur ein weiteres Beispiel für die religionsethnologische Kurzschlüssigkeit in unserem Fach bieten⁴; ein ideologiefreier Blick über den Zaun in das «eingeborene Reich» der Büsten, nach Rom, gibt Auskunft darüber, daß es dort neben den Büstentypen mit geradem oder geschweiftem Bruststück auch eben den «Ersatzkopf» gegeben hat, den Büstentyp, bei dem der Standflächenschnitt durch den Hals gelegt worden ist⁵, und dieser Typ ist auch noch in der späteren europäischen Skulptur gebräuchlich. Ich nenne die «Ersatzköpfe» daher im folgenden «Kopfbüsten».

Diese Kopfbüsten sind von auffallend einheitlicher Form, nämlich etwa lebensgroße Köpfe aus Kalkstein, unbemalt⁶, glattköpfig oder mit knapp angemarkten Haarkappen. Bei aller einheitlichen Darstellungsform sind sie aber in ihren einzelnen Gesichtsformen sehr variantenreich; es lag nahe, ihre Verschiedenheit mit der Verschiedenheit der Vorbilder zu erklären⁷ – in ihnen also wie bei Anch-ha-ef Versuche zu sehen, die Dargestellten zu «porträtieren»⁸.

Ob man dies akzeptiert, hängt von dem Porträtbegriff ab, dem man anhängt. Die Kopfbüsten sind gewiß Porträts, wenn man im Sinne ERNST BUSCHORS⁹ schon dann ein Bild als «Porträt» ansehen will, wenn es auch nur die Absicht erkennen läßt, auf eine bestimmte Person zu referieren, sei es durch Merkmale, sei es durch den Namen: «Seinsporträts», «Namungsporträts» hat er dies genannt, oder – im Falle von Königen oder Göttern – gar «Kraftzeichenporträts»¹⁰. Aber so gesehen wäre jede plastische Darstellung von Wesenheiten schon ein Porträt¹¹. Versteht man aber dar-

¹ Ich bedanke mich bei KATJA REINHARDT für die Hilfe bei der Beschaffung und Organisation der Abbildungen.

² Vgl. VANDERSLEYEN, *LÄ* s. v. «Porträt».

³ 28 der 32 vollständig oder fragmentarisch erhaltenen Stücke stammen von dort, s. C. VANDERSLEYEN, *LÄ* s. v. «Halsbüste».

⁴ Von dieser Meinung kann mich auch die detaillierte Untersuchung von R. TEFNIN, *Art et Magie au temps des Pyramides. L'énigme des têtes dites «de remplacement»*, *Monumenta Aegyptiaca* V, Brüssel 1991, nicht abbringen, wenn ich auch sein eigentliches Ergebnis (rituelle Verstümmelung) anzuerkennen bereit bin. Verweise auf den Abbildungsteil werden im folgenden als «TEFNIN pl. (plus Nummer)» gegeben.

⁵ B. SCHWEITZER, *Die Bildniskunst der römischen Republik*, Weimar 1948.

⁶ s. TEFNIN, *Art et Magie*, S. 12; zu Ausnahmen s. die Literatur bei EDNA R. RUSSMANN/DAVID FINN, *Egyptian Sculpture. Cairo and Luxor*, London 1990, S. 214 [5].

⁷ s. beispielsweise JUNKER, *Giza* V, S. 116 ff.

⁸ s. SMITH, *Sculpture*, ²London 1949, S. 28 ff. Ein wissenschaftsgeschichtlicher Abriß bei TEFNIN, *Art et Magie*, S. 64 ff.

⁹ BUSCHOR, *Bildnisstufen*, München 1947.

¹⁰ *A.a.O.*, S. 291.

¹¹ s. auch J. ASSMANN, *Das Bildnis in der ägyptischen Kunst. Stile und Funktionen bildlicher Selbstdarstellung*, in: J. ASSMANN, *Stein und Zeit. Mensch und Gesellschaft im Alten Ägypten*, München 1991, S. 138 f.

unter die Angabe charakterisierender Details, kennt man – wie BOTHMER¹² gezeigt hat – solche schon länger, sozusagen in Gestalt von «Gattungsporträts». Dann läuft Porträtlichkeit aber mehr oder weniger auf so etwas wie «Wirklichkeitsnähe», auf «Individualisierung»¹³ hinaus: Nun haben aber etwa Ra-hotep und Nofret¹⁴ sicherlich gegenüber den abydenischen Mantelstatuen der Frühzeit¹⁵ an Individualität gewonnen – was sie aber noch nicht zu «Porträts» macht; sie haben nur deren «reines Darstellungsschema» im Sinne größerer «Sehbildnähe» hinter sich gelassen – die Ikonizität der plastischen Zeichen hatte zugenommen. Die Bestimmung von «Ähnlichkeit» schließlich, der «unverwechselbare Bezug auf einen bestimmten Menschen»¹⁶, auf den so viele Definitionen von Porträtlichkeit hinauslaufen, ist schon dann problematisch, wenn man noch lebende Dargestellte mit ihrer Darstellung vergleicht¹⁷.

Will man also dem Wort «Porträt» wenigstens andeutungsweise die Konturen einer Begrifflichkeit geben, könnte man ihm drei Aspekte abgewinnen¹⁸, nämlich den «objektbezogenen», den «kunstbezogenen» und den «betrachterbezogenen»:

(1) Der objektbezogene Aspekt eines Porträts wäre die «Motivreferenz», also der Grad der Übereinstimmung bei den Motivformen von Vorbild und Abbild – von Augen, Nase, Mund; dann die «Modellreferenz», die Wiedergabe des Verhältnisses der Motivformen zueinander und zum Ganzen. Ein Gipsabguß, eine Totenmaske könnte als Prototyp dieses Aspektes der Porträtlichkeit angesehen werden, und so wird denn auch gern ein Zusammenhang von jenen mit den Kopfbüsten hergestellt¹⁹. «Motivreferenz» etwa ist der Kopfbüste des Nefer in Boston (Taf. 36 a)²⁰ über ein Relieffragment²¹ zugesprochen worden (Taf. 36 b); ähnlich bei Hem-iunu und seinem charakteristischen Profil²².

(2) Der kunstbezogene Aspekt eines Porträts würde das enthalten, was aus einer Totenmaske oder einer Wachsfigur ein «Porträt» im üblichen Sinn machen könnte. Darin steckt zum einen die Fertigkeit, plastische Formen zu entwickeln, die den Motivformen gerecht werden, ohne direkte Abzüge zu sein; zum anderen müssen Ausdrucksmittel gefunden – oder vielmehr gar erfunden – werden für etwas, das sich eigentlich einer optischen Beschreibung entzieht, weil es letztlich nur aus dem gewissermaßen individuellen «Umgang» einer Person mit seinen «Motivformen» besteht, seinem «Ausdruck». Solche künstlerischen Darstellungsmittel zu finden und zu erfinden ist – wie ERNST GOMBRICH gezeigt hat²³ – ein generationenlanger Prozeß, in dem erlernte Darstellungs-

¹² B. V. BOTHMER, *On Realism in Egyptian Funerary Sculpture of the Old Kingdom*, in: *Expedition 24*, 1982, S. 27 ff. Vgl. auch D. SPANEL, *Through Ancient Eyes: Egyptian Portraiture*, An Exhibition Organized for the Birmingham Museum of Art, Birmingham (Alabama), S. 31 ff. und passim.

¹³ TEFNIN, *Art et Magie*, S. 69 ff.

¹⁴ Rahotep und Nofret, Kalkstein, bemalt; h: 121 cm (R), 122 cm (N); Medum, Mastaba des Rahotep; 4. Dynastie, Zeit Snofru – Cheops; CG 3 (R.), CG 4 (N.); s. BORCHARDT, *CG Statuen und Statuetten I*, Nr. 3+4; VANDIER, *Manuel III*, pl. X; SMITH, *History*, pl. 6.

¹⁵ Mantelfigur eines «Stadtgottes»; harter grauer Kalkstein, Slg. Kofler-Truniger A 60; Luzern; h: 29,8; br (Durchmesser der Basis) 9,3; aus dem ältesten Tempelbezirk von Abydos, 1. Dynastie. Frauenfigur, harter Kalkstein; Staatl. Slg. ägyptischer Kunst München, AS 4234; h 34,7; Abydos. Abb. etwa bei CL. VANDERSLEYEN (Hrsg.), *Das Alte Ägypten, Propyläen-Kunstgeschichte* Bd. 15, Berlin 1975, Abb. 114 a–114 b.

¹⁶ ASSMANN, *Das Bildnis in der ägyptischen Kunst*, S. 141.

¹⁷ s. dazu vor allem die im folgenden genannten Arbeiten von GOMBRICH und WINTER.

¹⁸ s. W. WAETZOLD, *Die Kunst des Porträts*, Leipzig 1908; im folgenden halte ich mich an G. WINTER, *Zwischen Individualität und Idealität. Die Bildnisbüste. Studien zu Thema, Medium, Form und Entwicklungsgeschichte*, Stuttgart 1985, S. 11 ff.

¹⁹ s. zuletzt etwa D. SPANEL, *Through Ancient Eyes*, S. 45 f. Vgl. aber TEFNIN, *Art et Magie*, S. 56 ff.

²⁰ TEFNIN pl. III. Die charakteristische Nasenformung ist im übrigen von der ganz groben Art, die die «Verstümmelungen» der Kopfbüsten zeigen.

²¹ s. dazu SMITH, *a.a.O.*, S. 27 (22); SPANEL, *Through Ancient Eyes*, S. 36 f. Vgl. jedoch die Kritik bei TEFNIN, *Art et Magie*, S. 71 f.

²² A. EGGBRECHT (Hrsg.), *Das Alte Reich. Ägypten im Zeitalter der Pyramiden*, Roemer- und Pelizaeus-Museum Hildesheim, Hildesheim/Mainz 1986, S. 36 ff. S. auch D. SPANEL, *Through Ancient Eyes*, S. 32 (Abb. 38 und 39).

²³ s. E. H. GOMBRICH, *Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung* (Übs. aus dem Englischen: LISBETH GOMBRICH), Stuttgart/Zürich 1978, vor allem auch S. 363 ff.; s. jedoch auch S. 111 (das «Phantombild»-Prinzip).

schemata so lange korrigiert und abgewandelt werden, bis eine Form der Übereinstimmung von Bildeindruck und Seheindruck erreicht scheint. – Dieser kunstbezogene Aspekt ist bei den Kopfbüsten nun überaus deutlich, weil ihre «Gemachtheit» ins Auge springt (Taf. 36 c)²⁴: Die Gesichtsformen sind glattflächig und geometrienah, die Gesichtselemente Augen, Nase, Mund sind abstrahierend einfach und von großer Schärfe und Geradheit der Linien – wie mit dem Messer geschnitten²⁵.

(3) Der betrachterbezogene Aspekt hat mit der «Wirkung» eines Bildes zu tun, etwa damit, wie «treffend» oder wie «porträthaft» ein Betrachter den Dargestellten wiedergegeben findet. Im Zweifelsfall können die Dargestellten selbst die Betrachter sein: «Aufbewahrung», Mitnahme ins Grab, zeigt, daß sie sich in den Kopfbüsten jedenfalls ausreichend «getroffen» sahen, sich wiedererkennbar fanden auch ohne Namen. Und jedenfalls sind sie mindestens so ausreichend «porträthaft», daß sie die interpretativen Projektionen auch der heutigen Betrachter auf sich ziehen – den «Betrachteranteil», wie GOMBRICH²⁶ das nennt, aktivieren: Ich beispielsweise hätte in der Kairiner Büste eine Frau gesehen, WILLIAM STEVENSON SMITH jedoch hält sie für den Kopf eines Mannes²⁷.

Ich will nun einen Versuch machen, die Kopfbüsten in die Kunstentwicklung der 4. Dynastie einzubinden, die genannten Formen edel-schematischer und anschaulich-sehbildnaher Darstellungsweise zu vermitteln und die Porträthaftigkeit der Kopfbüsten einzukreisen. Dazu will ich die Denkmäler typologisch aufeinander beziehen.

So hat man beispielsweise bei einem berühmten lebensgroßen Frauenkopf in Boston (Taf. 37 a)²⁸ vorrangig Porträthaftigkeit konstatiert; in den kräftigen vorgewölbten Lippen, den breiten Nasenflügeln und den vergleichsweise großen, aufgerissen wirkenden Augen hat man gar «negroide» Merkmale erkennen wollen²⁹. Mindestens ebenso deutlich ist jedoch eine allgemeine Vergleichbarkeit in Motivformen und Mimik mit dem Kopf Rahoteps aus der Vor-Cheops-Zeit (Taf. 37 c), in der Gestaltung von Kinn, Mund, Jochbeinen und Nasenansatz – ohne daß man bei diesem ethnische Merkmale vermutet hat; der Frauenkopf ist eine etwas ausgeprägtere Variante – man könnte auch sagen: mit rascherem Meißelschlag ausgeführt, wenn es nicht mit dem glättenden Farbauftrag bei Rahotep zu tun hat. Für die Breite der Nasenflügel – besser: die ausschwingenden Nasenflügel – könnte man auf Nofret verweisen. Auch in den Profilen ist ihre Ähnlichkeit beträchtlich (Taf. 38 a–b).

Wie porträthaft der Bostoner Frauenkopf also auch immer sein mag, eine denkbare «Modellreferenz» ist somit mindestens von jenen typologischen Merkmalen überlagert, die von den Traditionen der Entstehungszeit bestimmt sind und die man das «Zeitgesicht» nennen könnte³⁰; gerade auch der scharfrandige Mund mit der ovalen Unterlippe, den breiten Mundwinkeln und der geradlinigen, aber nach unten gewölbten Oberlippe ist im Vergleich dem allgemeinen «Mundscheema» verwandt, das in beinahe gerader Linie bis zu Djoser zurückverfolgt werden kann.

Stärker auf den «guten Willen» rekurrieren müssen wird die Evidenz der nächsten Zusammen-

²⁴ TEFNIN pl. XVIII c–d.

²⁵ Vermutlich das, was N. B. MILLET, *The Reserve Heads of the Old Kingdom*, in: W. K. SIMPSON/W. M. DAVIES (Hrsg.), *Studies in Ancient Egypt, the Aegean, and the Sudan: Essays in Honor of DOWS DUNHAM on the Occasion of his 90th Birthday, June 1, 1980*, Boston 1981, S. 129, eine «strong idealistic tendency» nennt. TEFNIN, *Art et Magie*, S. 16, findet durchaus poetische Worte für die künstlerischen Qualitäten der Büsten.

²⁶ s. GOMBRICH, *Kunst und Illusions*. S. 206 ff., und DERS., *The Mask and the Face: the Perception of physiognomic likeness in life and art*, in: E. GOMBRICH/

J. HOCHBERG/M. BLACK, *Art, Perception, and Reality*, Baltimore/London 1972, S. 17.

²⁷ SMITH, *a.a.O.*, S. 25 (4). S. zur Geschlechterfrage auch TEFNIN, *Art et Magie*, S. 64 ff.

²⁸ TEFNIN pl. VIII.

²⁹ Zuletzt noch SEIDEL/WILDUNG, in: VANDERSLEYEN (Hrsg.), *Das Alte Ägypten, Propyläen-Kunstgeschichte*, S. 223 (Nr. 130). Vgl. jedoch, wie TEFNIN, *a.a.O.*, S. 65, das Ganze benennt: «raisonnement parfaitement circulaire».

³⁰ Zu den Begriffen «Motivreferenz», «Modellreferenz» und Zeitgesicht s. WINTER, *Zwischen Individualität und Idealität*, S. 12.

stellung: Der Bostoner Frauenkopf (Taf. 37 a) und die Kairiner Büste des Snofru-seneb (Taf. 38 c)³¹ zeigen auf den ersten Blick außer gleicher Kopfform keine sonderliche Verwandtschaft, vor allem die Nasen sind völlig anders. Bei Snofru-seneb ist die Bewegtheit der Oberfläche geringer und die Gesichtselemente sind formaler. Der Mund ist kleiner und hat einen anderen Winkel, ist aber andererseits auch scharfrandig, zeigt auch die breiten Mundwinkel und die sanft hängende Wölbung der Oberlippe; bei beiden ist die Mundpartie etwas vorgeschoben. Die Jochbögen und auch der Augenschnitt sind gut vergleichbar – insbesondere auch die Scharfelinigkeit der inneren Augenwinkel – und in gewisser Weise auch die Art, wie die Augen in die Augenhöhlen eingebettet sind. Gegenüber der schönen Bostoner Frau ist die Kopfbüste des Snofru-seneb insgesamt sicherlich weniger «gekonnt» gemacht.

Das gilt sicher auch gegenüber der Hildesheimer Kopfbüste der Jabtet (Taf. 38 d)³²; die stilistische und typologische Verwandtschaft dieser beiden Büsten ist jedoch, denke ich, so unübersehbar, daß ich mir einen ausführlichen Kommentar ersparen kann. Über Jabtet³³ (Taf. 39 a) aber führt die Linie weiter zu Hem-iunu³⁴ (Taf. 39 b): Neben der spezifischen Ähnlichkeit von Schädelform, Mund, Kinnpartie und Halsansatz läßt sich bei Hem-iunu auch noch eine allgemeine Ähnlichkeit mit der ganzen Gruppe der Kopfbüsten feststellen: in der Machart und in der Konzeption der Motivformen, aber auch im Wiedergabedetail der Haarkappe (Taf. 40 a).

Die Reihe der Kopfbüsten steht somit offenbar zu der künstlerischen Tradition in Beziehung, die von der «topischen» Wiedergabeweise der älteren Zeit zu der «mimetischen» führt, die Hem-iunu repräsentiert und in die – dies hier am Rande – auch Kai-aper gehört und ebenso, meine ich, der Louvre-Schreiber³⁵. Niemand schafft etwas wie die Statue des Hem-iunu ohne Experimente und Vorbilder; die bislang fehlenden Zwischenglieder könnten für die Gesichter mit den so klärllich kunstbezogenen Darstellungsvarianten der Kopfbüsten identifiziert werden.

Um dem Darstellungstyp jedoch noch eine andere Linie abzugewinnen, kehre ich noch einmal gewissermaßen an den Anfang zurück, zur Bostoner Frauenbüste (Taf. 37 a): Vergleicht man sie nämlich mit dem Kopf des Mannes, den man für ihren Ehemann hält³⁶ (Taf. 37 b), kann man eigentlich keine Gemeinsamkeiten erkennen; es ist die Schädelform unterschiedlich und das Verhältnis von Stirnpartie und Gesicht, die Brauenbögen sind gerader und an der Nasenwurzel winkliger, die Augen sind schmal, linsenförmig und von scharfgeformten Lidrändern eingefast – allenfalls in der tiefen Unterhöhlung der Lider gegenüber dem Augapfel möchte man gegenseitigen Anklang erkennen. Der Mund ist klein und winklig, und der Winkel der Mundspalte wird in der Form von Mundmuskulatur und Kinn aufgenommen. Der Mund mindestens ließe sich jedoch seiner Grundform nach wohl aus dem der Frau ableiten, indem man den ihren gewissermaßen so biegt, daß der Unterlippenrand eine fast gerade Linie bildet. Alle anderen Mundelemente rücken dann «von selbst» in die Position, die dem Gesicht seinen – man könnte sagen: «melancholischen» – Ausdruck verleihen. Ebenso ist die Einbettung des Mundes in seine Umgebung vergleichbar.

Bei so wenigen typologischen Gemeinsamkeiten muß man in den Unterschieden dann wohl tatsächlich Unterschiede der «Modelle» sehen, Unterschiede in der tatsächlichen Form von Augen, Mund und Nase der jeweiligen Vorbilder. Jedoch ist der Mund der Frau eine zwar schöne Variante, aber eben doch eine Variante des «topischen» Mundes, heißt: des «Djoser-Mundes»; die Münder sehen grundsätzlich recht formal aus und sind formal aufeinander beziehbar, und die

³¹ TEFNIN pl. XV.

³² TEFNIN pl. XXV b.

³³ Im Typ sehr ähnlich die Kopfbüste Wien 7737 (TEFNIN pl. XXVIII), s. die Gegenüberstellung dieser Büste mit dem Hem-iunu-Kopf (älterer Ergänzungsfassung) bei J. H. BREASTED, *Geschichte Ägyptens* (dt. von H. RANKE), Zürich 1954, Taf. 56–57.

³⁴ s. auch SMITH, *Sculpture*, S. 26 (15).

³⁵ Zu Kai-aper s. VANDERSLEYEN, *La date du Cheikh el-Beled*, in: *JEA* 69, 1983, S. 61 ff.; dort auch ein Zitat von YOYOTTE, *Les Trésors des pharaons*, Genf 1968, S. 32, zur Frühdatierung des Louvre-Schreibers; ich werde dieser Frage noch woanders nachgehen.

³⁶ SMITH, *a. a. O.*, S. 25 f. (5)–(6). TEFNIN pl. VI.

Augen des Mannes mit ihren Lidrändern sind stark stilisiert – noch mehr Zeichen für Augen als Abbilder von ihnen. Dieser Vergleich macht also auch erkennbar, wie schemanahe die Darstellungsmittel noch sind; noch sind die Köpfe weniger Porträts als Übungsstücke in Mimesis, denen zur «Sehbildnähe» noch einiges an Anpassung fehlt.

Anders als zu seiner «Ehefrau» gibt es jedoch durchaus Frauenbilder, zu denen der Bostoner Mann starke typologische Beziehungen unterhält – etwa zu dieser, ebenso in Boston (Taf. 37 d)³⁷: Die Gesichtsform ist noch am wenigsten vergleichbar, aber der Mund hat die gleiche Form – ist nur in den Mundwinkeln um ein wenig mehr ausgezogen, wodurch er seinen melancholischen Zug verliert; die Augenpartie, die Form von Augen und Augenbrauenbögen ist sehr ähnlich, nur in der Stilisierung verstärkt. Die Darstellungsmittel haben sich verfeinert. Die Seitenansichten (Taf. 39 c–d) erhöhen den Eindruck von Zusammengehörigkeit, wenn auch beide ihre ausgeprägt eigenen Nasen haben.

Im Vergleich mit der zweiten «Bostoner Frau» (MFA 21.328; Taf. 37 d) geht der Kopf in Kairo (JdE 46218; Taf. 36 c) einen Schritt weiter in der Stilisierung von Augenpartie und Mund; die Augenbrauen sind nicht mehr aufgesetzt, sondern scharf zur Augenhöhle hin abgesetzt, alle Konturen und Flächen haben einen Anflug von Geometrie, die dem Kopf eine Wirkung von Verfeinerung und eleganter Manier verleiht³⁸.

In enger Beziehung zu dem Kairiner Kopf steht ein anderer, nun wieder in Boston (MFA 14.717; Taf. 36 d)³⁹: Was ihn unterscheidet, der gerade und feine Mund, ist jetzt wiederum der, den auch die Hildesheimer Jabet hatte – wenngleich bei anders gebildeter Augenpartie.

Mit dem Bostoner Männerkopf (MFA 14.717) habe ich mich aber auch gewissermaßen typologisch an die Königsplastik herangearbeitet; die Kalksteinbüste (Taf. 40 b) und den Sphinxkopf des Ra-djed-ef (Taf. 40 c) – beide sind nahezu gleich groß – verbindet die Ritztechnik am Stirnring, dann das leicht herausgewölbte Oberlid, der Augen- und Mundschnitt und die Art, wie Augen und Mund in ihre Umgebung eingebettet sind. Die Augenbrauen haben bei Ra-djed-ef nicht die «Schnittkante», aber doch einen vergleichbaren Verlauf. Über den Sphinxkopf des Ra-djed-ef könnte nun stilistisch der Bogen zur Chephren-Statue geschlagen werden, wenn ich dem hier auch nicht weiter nachgehe.

Zuletzt steht ein weiterer Kopf in Kairo (JdE 46216; Taf. 41 a)⁴⁰ mit dem Bostoner in Beziehung: Über ihn läßt sich zum einen die Verbindung der Kopfbüstenreihe mit dem Sphinxkopf nochmals verdichten: im Bereich der Augen neben Schnitt und Oberlidwölbung auch in der leichten Ausformung der unteren Bettung sowie in der dezenten Angabe der Jochbeine; dann in der Mundpartie, mit dem gleichen feinen Mund, der Unterlippenkontur, den die Mundwinkel umgreifenden Bögen, der Form und den Konturen des «Philtrums»⁴¹.

Zum anderen aber stellt er die Verbindung her zur beinahe doppelt so hohen Büste des Anch-ha-ef (Taf. 41 b). Die Beziehung beider läßt sich am besten dadurch umschreiben, daß man den Kopf Anch-ha-efs eine «verlebendigte» Variante des Kairiner Kopfes nennt; wo dieser sich mit den Grundstrukturen begnügt, sind sie dort nur die strukturelle Grundlage für das Spiel der Formen, das Ineinander von Skelett und Oberfläche, die individuelle und porträthafte Erscheinungsweise: die applizierten Augenbrauen des Kairiner Kopfes sind bei Anch-ha-ef gleichgebogene Wöl-

³⁷ TEFNIN pl. IX.

³⁸ Vgl. SMITH, *a.a.O.*, S. 25.

³⁹ TEFNIN pl. Vb; zu diesem würde ich dann auch die Köpfe JE 46217 («Merytyetes») – TEFNIN pl. XVII c – und CG 519 (sog. «Dahschur»-Kopf; TEFNIN pl. XIII c) rechnen, s. SMITH, *a.a.O.*, S. 25; 27 (mit pl. 6 a; b). Der «Dahschur»-Kopf gilt jedoch nach seinem Fundort als der älteste der Gruppe (Zeit Snofrus; vgl. TEF-

NIN, *Art et Magie*, S. 14f.; 34; 45) – was somit zur hier vorgenommenen typologischen Reihung in Widerspruch stünde. Ich kann den Widerspruch nicht auflösen, halte ihn aber nach Lage der (archäologischen) Dinge auch nicht für schwerwiegend.

⁴⁰ TEFNIN pl. XVI; SMITH, *a.a.O.*, S. 26 (8) konstatiert eine Ähnlichkeit zu JE 46218 oben.

⁴¹ s. auch E. RUSSMANN/D. FINN, S. 21.

bungen des Schädels, das Dreieck und der Winkel der Nasenwurzel dort sind hier in gerundete Form gebracht, die scharfen Lidränder beider Augenpaare sind hier von hängenden Oberlidern überlagert, und die leicht gerundeten Augenbettungen sind zu schweren Tränensäcken gleicher Grundform umgebildet; der leicht vorgeschobene Mund und seine Umgebung ist beim Kairiner Kopf so etwas wie das Konstruktionsmodell dessen, was bei Anch-ha-ef in die lebensnahe Fassung gebracht ist. Selbst die linke Außenkontur dieser Ansichten macht den Eindruck einer fast identischen Linie.

Ich schließe meine Vergleichsreihe hier ab. Ich denke, man kann dreierlei festhalten: Erstens, in der Gegenüberstellung des Anch-ha-ef-Kopfes und seiner vollendeten Sehbildnähe⁴² mit dem Kairiner Kopf und seiner geometrischen Konzeption wird deutlich, was die betrachteten Kopfbüsten von «Sehbildnähe» und «Porträthaftigkeit» trennte: Ihre Nähe zu den gewissermaßen «klassischen» Darstellungsschemata von Mund und Augen; ihre geometrische Struktur, ihre Formalismen und Stilisierungen, der Anflug von Konstruiertheit, den sie alle haben, in Winkeln, Kanten und Bögen⁴³.

Zweitens sind die Kopfbüsten zwar von dieser Porträthaftigkeit noch entfernt, führen aber gleichzeitig an sie heran, gerade weil ihnen noch ihre Konstruiertheit anhaftet: Sie sind die Vorformen nicht nur für die «Körper-Mimesis» des Hem-iunu-Künstlers, sondern auch für die «Gesichts-Mimesis», die «Porträthaftigkeit» selbst – und zwar in ihrem kunstbezogenen und ihrem betrachterbezogenen Aspekt. Die Kopfbüsten repräsentieren eben jene Versuche, mit denen die Bildhauer ihre Darstellungsschemata des menschlichen Gesichts durch ständiges Korrigieren und Anpassen dem Variantenreichtum der Wirklichkeit angenähert haben. Die Augen, Nasen und Münder all derjenigen vor Augen, denen sie plastisch Gestalt geben sollen, versuchen die Künstler, ihre Darstellungsschemata ihnen ähnlich zu machen: Bildhauerstudien menschlicher Köpfe – wohlge­merkt: Bildhauerstudien, nicht «sculptor's prototypes»⁴⁴ oder «Bildhauerlehrstücke» in dem im Fach üblichen Sinn. Die Kopfbüsten sind die Dokumente einer Experimentierreihe zur Darstellung der Physiognomie⁴⁵.

Drittens: In der Richtung der typologischen Linie, der die Kairiner Kopfbüste angehört und die dem Anch-ha-ef-Meister die Vervollkommnung der Menschendarstellung ermöglicht (Taf. 41 a, c), ist auch die Stilisierung und ästhetische Reduktion der Gesichtselemente so weit vorangetrieben worden, daß ihre Entwicklung über den Sphinxkopf des Ra-djed-ef an den edlen Schematismus und die «höfische» Verfeinerung des Gattungsbildes heranhöhrt, für die die Chephren-Statue stand.

Was nun an Beziehungsgeflecht zwischen der Grabstatue, dem Typus der Büste bei Anch-ha-ef, der «Porträthaftigkeit» und den in Gräbern gefundenen Bildhauerstudien zutage trat, sollte aber auch ermöglichen, den ikonologischen Hintergrund der Denkmälergruppe etwas auszuleuchten. Wenn die Kopfbüsten physiognomische Studien der Bildhauer sind, wird die Fragmentierung

⁴² s. SMITH, *a.a.O.*, S. 38 f.

⁴³ s. auch E. RUSSMANN/D. FINN, *a.a.O.*

⁴⁴ s. MILLET, *The Reserve Heads of the Old Kingdom*, S. 130. Vgl. aber H. G. FISCHER, *L'écriture et l'art de l'Égypte ancienne: Quatre leçons sur la paléographie et l'épigraphie pharaoniques*. Collège de France. Essais et Conférences, Paris 1986, S. 132 f., der die Vorstellung ablehnt, daß die Kopfbüsten als Formen für Abgüsse gedient haben, es allerdings auch schon für möglich hält – wie dann TEFNIN, *Art et Magie* –, daß die Kopfbüsten sozusagen monumentale Entsprechungen der «Schriftverstümmelung» sein könnten.

⁴⁵ Nicht behaupten will ich jedoch, etwa der Kairiner

Kopf habe dem Anch-ha-ef-Meister als Bildhauermodell gedient, sondern ich will sagen, daß er in einer Werkstatttradition gearbeitet hat, in der der konstruktive Aufbau menschlicher Köpfe in einer Serie von Kopfstudien künstlerisch erforscht worden ist, und daß ich den Kairiner Kopf für eine solche, Werken wie Anch-ha-ef arbeitstechnisch und strukturell vorausgehende Kopfstudie halte. Er gibt *das* Darstellungsschema unmittelbar wieder, aus dem heraus der Anch-ha-ef-Meister sein Werk entwickelt hat. Zur «exploration physionomique» s. auch TEFNIN, *Art et Magie*, S. 16.

kunstbezogen sinnvoll, weil es eben nur um Gesichter geht, ebenso wie später bei den Büsten und Masken der Amarna-Bildhauer und ebenso dann bei den zum Teil noch rigoroser fragmentierenden Bildhauerlehrstücken. Als Studien setzen sie aber auch voraus, daß sie am Modell durchgeführt worden sind; da sie trotz Namenlosigkeit in gewisser Weise Grabstatuen ersetzen konnten, muß die «Motiv-» und «Modellreferenz» gelungenenfalls so groß gewesen sein, daß sich die Dargestellten «treffend» wiedergegeben fanden: Objekt- wie betrachterbezogen konnten sie als Wiedergaben bestimmter Individuen gelten, als Porträts. Waren sie aber Studien am Modell, müssen sie zu Lebzeiten der Dargestellten geschaffen worden und in deren Besitz übergegangen sein – in dem sie sich dann jedenfalls als Teil der Grabausstattung befanden und als der sie beim Begräbnis jener rituellen Verstümmelung unterzogen worden sein können, die ROLAND TEFNIN darlegt⁴⁶. Die Annahme von Porträtbüsten im Privatbesitz von Mitgliedern der Hofgesellschaft würde aber auch ganz zwanglos eine Verbindung herstellen zu dem, was WERNER KAISER für die ägyptische Büste ganz allgemein herausgearbeitet hat⁴⁷ – daß nämlich vieles dafür spricht, daß auch die Kopfbüsten wie andere Büsten in den Wohnhäusern repräsentative Aufstellung gefunden haben könnten.

So wären denn die neuen Darstellungsformen von Porträt und Büste in der Cheopszeit entstanden, indem sie von den Bildhauern aus den Forderungen ihrer Profession entwickelt und von den Auftraggebern als gültige neue Wiedergabeweise ihrer Person akzeptiert worden sind. Sie haben ihre gemeinsame logische Wurzel in der Porträtbüste, aber die namenlosen Büsten können dann auch in die schematische Wiedergabe überwechseln⁴⁸, und die Porträthaftigkeit kann sich bald auch mit der namengekennzeichneten Ganzstatue verbinden.

Wie die Kopfbüsten selbst hat ihr so erschließbarer Hintergrund sein nächstes kulturgeschichtliches Analogon in Rom: Wenn POLYBIOS in seiner *Historia* beschreibt, wie die Ahnenporträts, aus ihrem Aufstellungsort im Atrium geholt, beim Leichenzug mitgeführt werden⁴⁹, so könnte man sich mit geringen Abwandlungen – Porträts der Verstorbenen, mitgegeben ins Grab – eine solche Beschreibung auch für die Gebräuche der 4. Dynastie vorstellen.

⁴⁶ A.a.O., S. 75 ff.; man beachte auch seinen Ansatz zweier «Behandlungsstadien», S. 76.

⁴⁷ W. KAISER, *Zur Büste als einer Darstellungsform ägyptischer Rundplastik*, in: *MDAIK* 46, 1990, S. 269 ff.; hier betreffend vor allem S. 282 ff.

⁴⁸ s. KAISER, a.a.O.

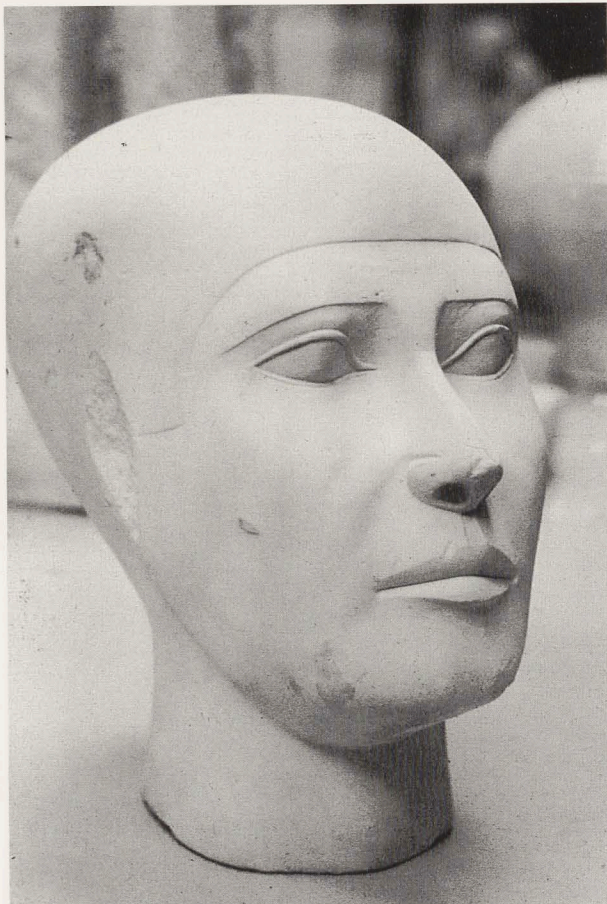
⁴⁹ Vgl. POLYBIOS, *Historia* VI, 53.



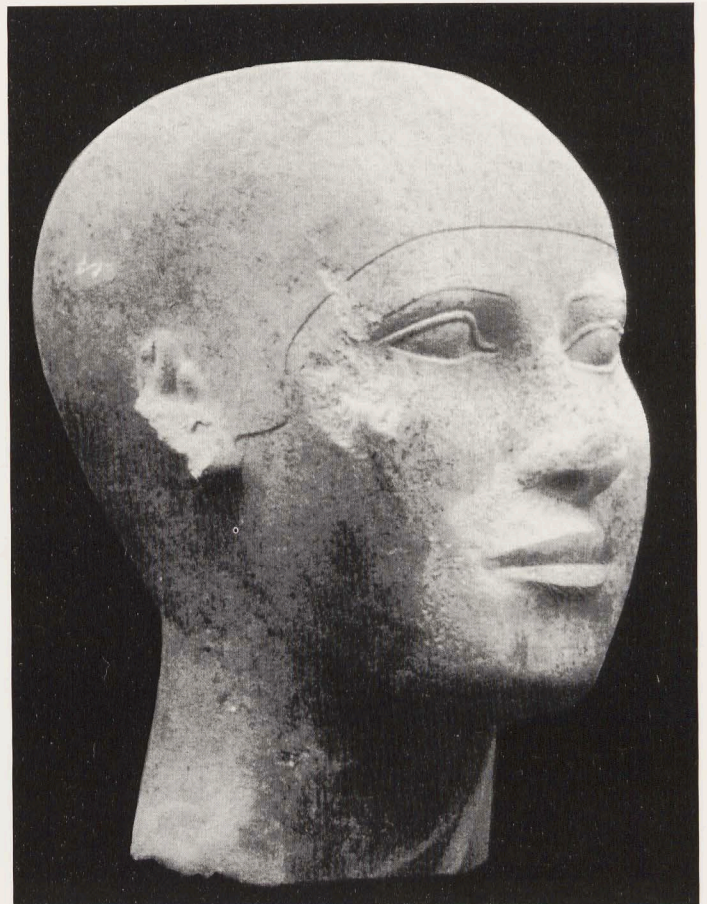
a) Nofer, Boston MFA 06.1886.



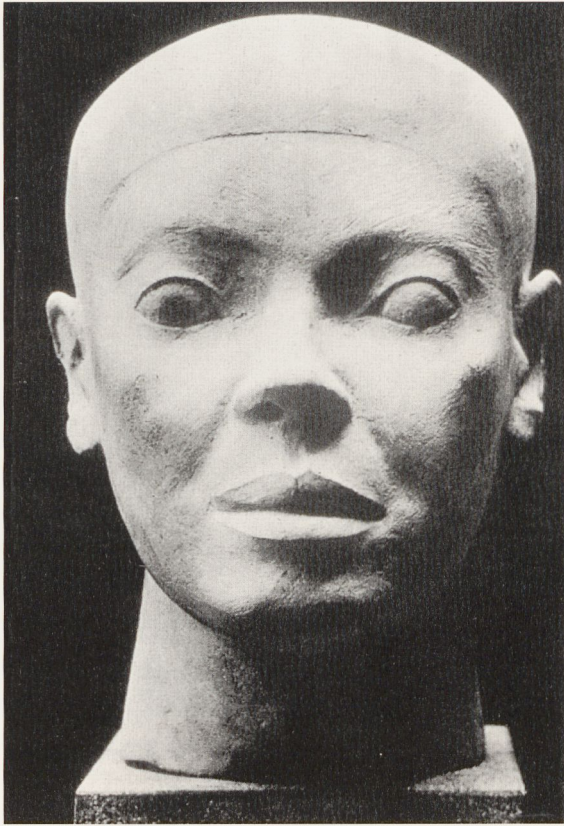
b) Relief Nofer, MFA 07.1002.



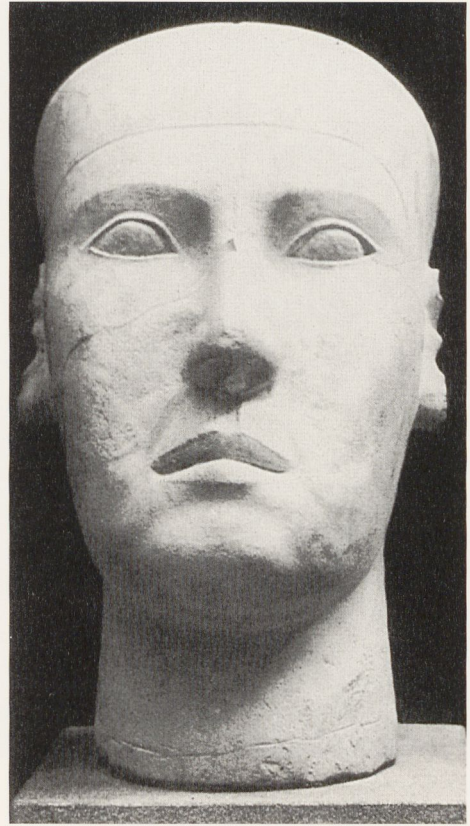
c) Kairo *JE* 46 218.



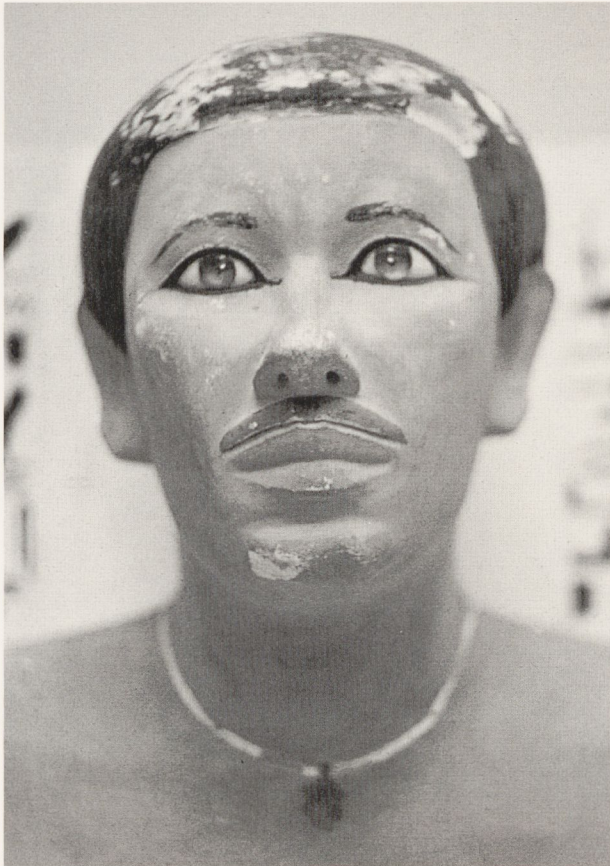
d) Boston MFA 14.717.



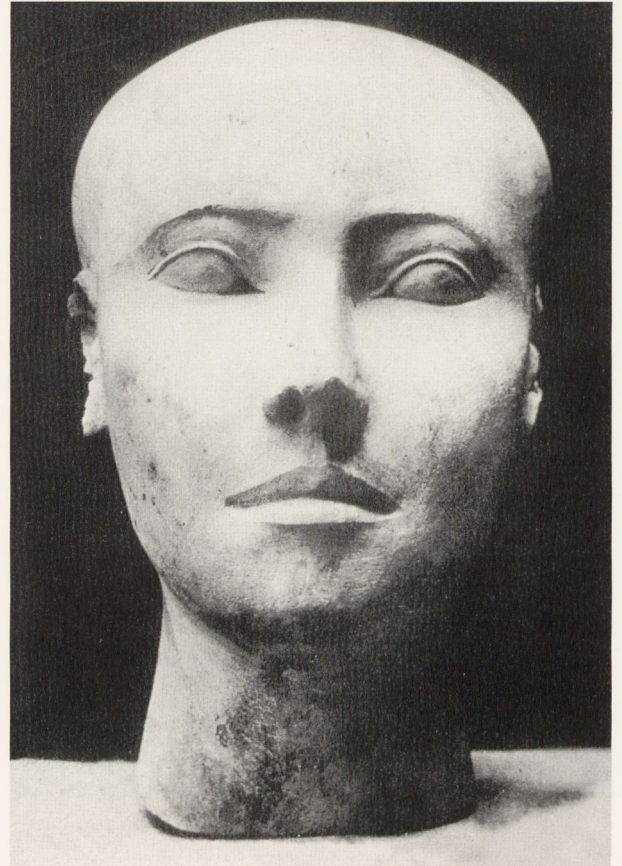
a) Boston MFA 14.719.



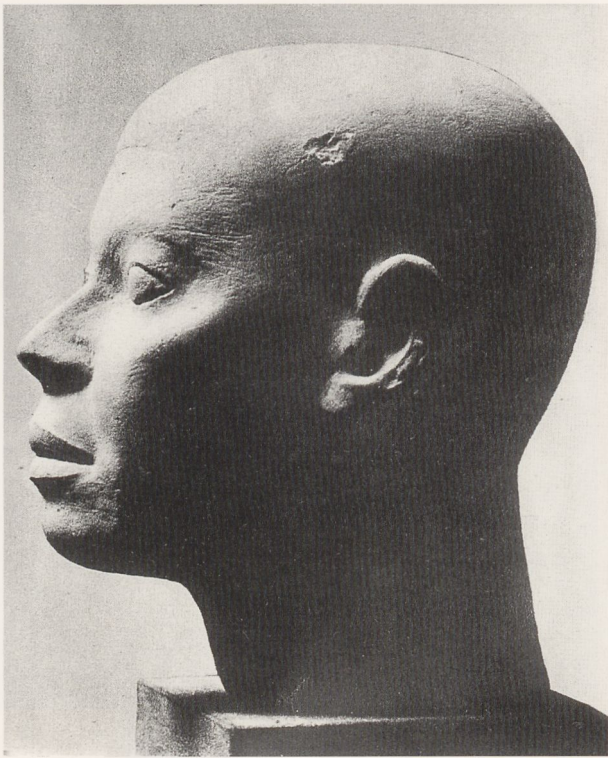
b) Boston MFA 14.718.



c) Rahotep, Kairo.



d) Boston MFA 21.328.



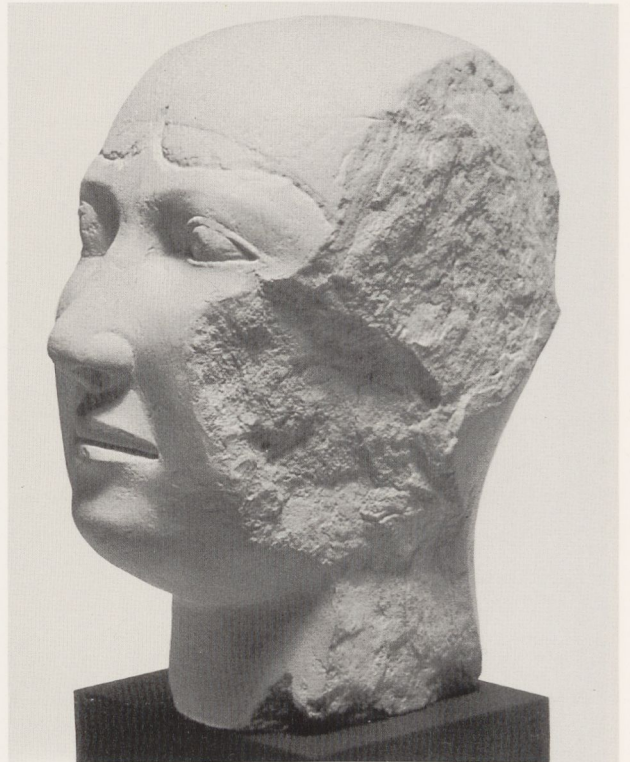
a) Boston MFA 14.719.



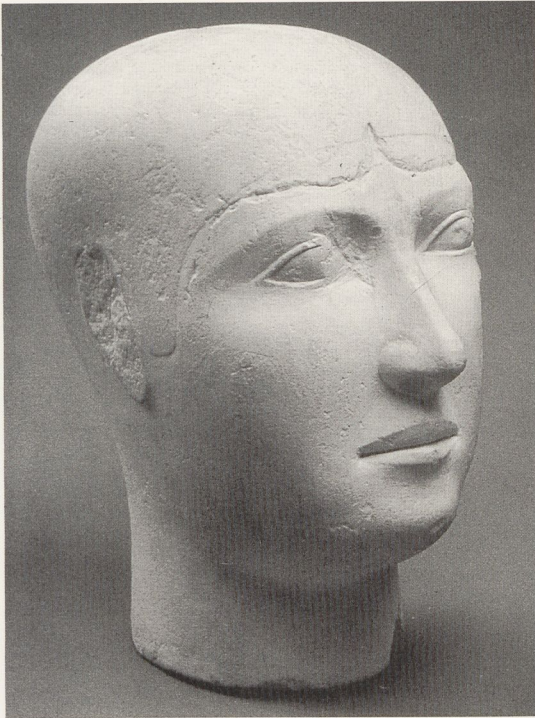
b) Rahotep und Nofret, Kairo.



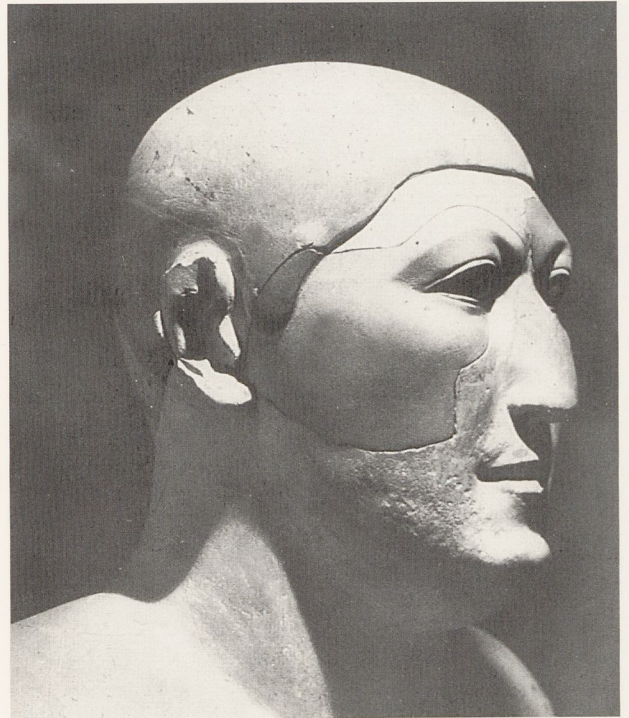
c) Snofru-seneb, Kairo JE 46215.



d) Jabtet, Hildesheim 2384.



a) Jabet, Hildesheim 2384.



b) Hem-iunu, Hildesheim.



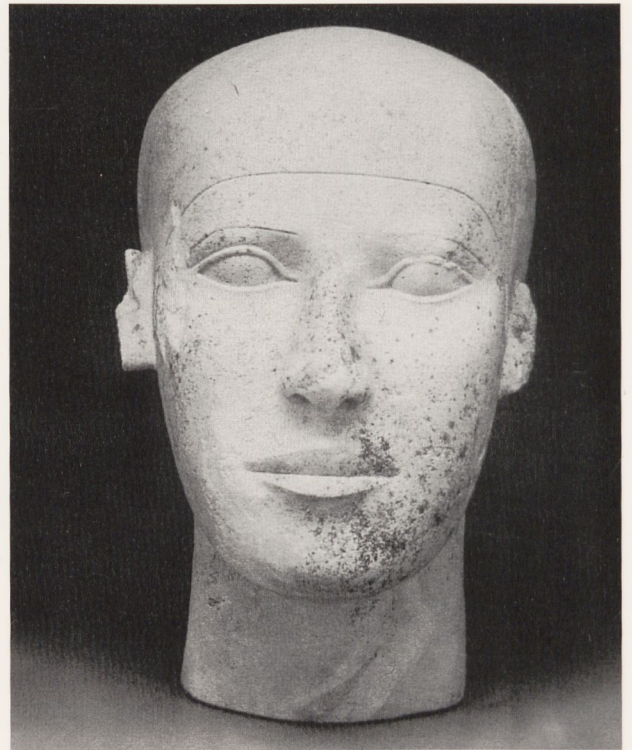
c) Boston MFA 14.718.



d) Boston MFA 21.328.



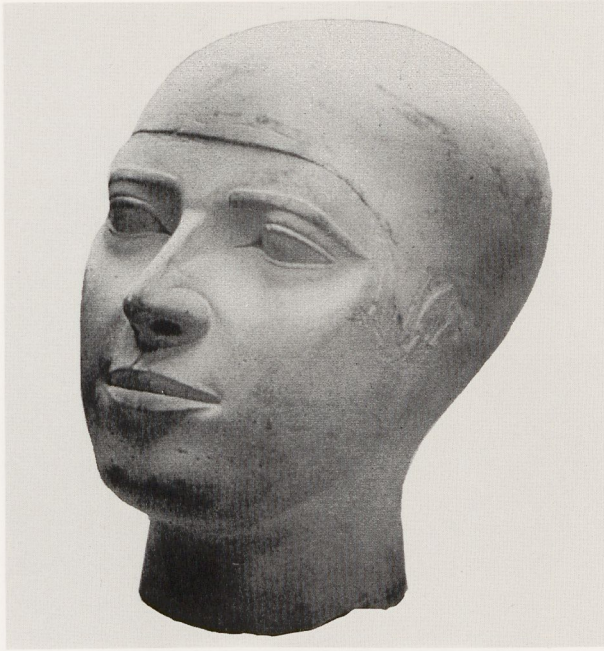
a) Hem-iunu, Hildesheim.



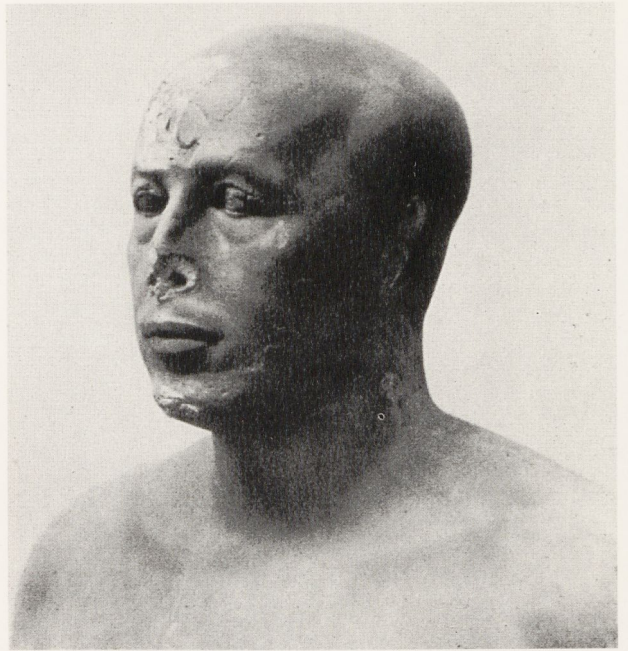
b) Boston MFA, 14.717.



c) Ra-djed-ef, Louvre.



a) Kairo *JE* 46216.



b) Anch-ha-ef, Boston.



c) Anch-ha-ef, Boston.