

VERSUCH ZU EINER ÄSTHETIK DER ÄGYPTISCHEN KUNST

Friedrich Junge

Taf. 1-4

1. VORÜBERLEGUNGEN: KUNST UND KENNERURTEIL

Strenggenommen kann es "Kunstgeschichte" - nämlich die wissenschaftliche Dokumentation und Interpretation von "Kunstwerken" und die Geschichte der Entwicklung ihrer Motive, Formen und Stile - in unserem Fach nicht geben, weil es nach allgemeiner Ansicht in Ägypten Kunstwerke im landläufigen Sinn als einer gegenüber anderen Artefakten selbständigen Kategorie von Dingen nicht gibt: Ihren instrumentalen Charakter, ihre kultische Zweckbestimmung zu betonen, werden weder wissenschaftliche Darstellungen noch Kataloge müde.

Eine Tempelstatue ist wie andere kultische Gerätschaften auch auf ihre Weise günstigenfalls eine historische Quelle, die Daten liefert, etwa ein Opfergebet - wie Stele oder Grabeingang - dann Titel und Namen des Dargestellten oder Hinweise auf Bekleidungsgebräuche. Ist sie auffallend porträthaft, mag man hoffen, das Bild eines Menschen vor Augen zu haben, aber ob solche Bilder wirklich Abbilder sind, ist nach wie vor kontrovers - wahrscheinlich eher nicht: Die jüngste Behandlung der Frage von Jan Assmann ist für Zeitungsleser reserviert gewesen¹. Fällt diese Statue nicht auch sonst noch irgendwie aus dem Rahmen des Gewohnten, sei es,

¹ J.Assmann, Die Hieroglyphe Mensch. Ägyptische Porträtkunst, Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 28.3.87 (ein Exemplar dieses Artikels verdanke ich Albrecht Endruweit).

weil sie besonders mißlungen oder gelungen ist, sei es, weil gegen den Kanon verstoßen oder der Dargestellte eine historische Größe ist, hält sich ihr Informationswert in Grenzen; meist repetiert eine einzelne Statue nur, was als Prinzip ihrer Gattung als bekannt gelten darf.

Der informative Gehalt von Relief und Malerei scheint zwar größer zu sein als der von Plastik, aber insgesamt unterliegen sie den gleichen Bedingungen. Was schließlich an Gegenständen - seien es "Äxte", "Stühle" oder "Statuen" - über ihre Funktionalität hinaus an "Verschönerungen" versucht worden ist, dem ließe sich dann am ehesten mit dem Begriff "Design" gerecht werden.

Die wissenschaftliche Behandlung von ägyptischen "Kunstwerken" obliegt demnach, wie die anderer Realien auch, der Denkmälerkunde im engeren, der Archäologie im weiteren Sinn. Ihre klassische Methode, relativchronologische Ordnung herzustellen, ist die Bildung typologischer Reihen durch den Vergleich stilistischer Eigenschaften, und Konstruktion eines evolutionären Zusammenhangs; wie die Tüllen von Äxten oder die Ornamente von Schwertgriffen lassen sich auch die Formen von Gliedmaßen, Körpern, Haaren und Gesichtern typologisch ordnen. Was vielen Ägyptologen als Quintessenz kunstgeschichtlicher Methodik erscheint, nämlich die Datierung von Statuen oder die Zuschreibung von Köpfen an bestimmte Personen vermöge der stilistischen Merkmale ihres "Designs", ist nichts weiter als die Einordnung in eine typologische Reihe von Statuen oder Köpfen - die besonders dann sehr erfolgreich sein kann, wenn sie sich mit inschriftlich gesicherten absoluten Daten verbinden läßt.

Typologie in einem strengen Sinn, das heißt, der Vergleich von gleichartigen Gegenständen etwa der "statuarischen Gattung", ist jedoch eine Ausnahme geblieben. Positive Beispiele wären vielleicht die monumentale Behandlung der Königsplastik des Mittleren Reiches durch Hans Gerhard Evers² - die sich als Kunstgeschich-

2 Evers, Staat.

te versteht -, unter Umständen Edna Russmanns Typologie der Königsstatuen der 25. Dynastie³; bei aller Bedeutung methodisch fragwürdiger - weil seine Gegenstände als Gruppe zu amorph sind - ist der Katalog der Brooklyner Ausstellung spätzeitlicher Plastik⁴, methodische Exempla sind Hans Wolfgang Müllers Behandlung der Königsköpfe der mittleren 18. Dynastie⁵ sowie die der Hatschepsut-Statuen durch Roland Tefnin⁶.

Was indessen in den Publikationen, fachlichen wie publikumsorientierten, an ihre Stelle getreten ist, ist etwas, was man die "affirmative Typologie" oder das "Kennerurteil" nennen könnte⁷; das geht etwa so: Über eine Großbronze - "Die grazile Figur ist noch ganz vom verfeinerten Stil des Neuen Reiches beeinflusst. Man darf vermuten, daß sie im Verlauf der 22. Dynastie hergestellt wurde, einer Zeitperiode, in der besonders prächtige Bronzearbeiten entstanden"⁸ - vielleicht, möchte man hinzufügen, weil eben dieser Periode so viele Bronzestatuen zugeschrieben worden sind. Oder, bei einem Granitkopf: "Der betont individuelle Stil dieses meisterhaften Kopfes ist typisch für den oberägyptischen Raum, dessen Beamtschaft ein gewisses Maß an Unabhängigkeit von der Zentralregierung im fernen Memphis besaß ... Das große Format des Kopfes unterstreicht die soziale Stellung des Dargestellten, den wir in der höchsten Beamtschaft Oberägyptens während der 12. Dynastie ansiedeln dürfen"⁹. Wohlgemerkt, diese Zitate lassen sich zwar mit Namen verbinden, aber sie stehen nur pars pro toto; fast ein jeder von uns hat so oder ähnlich schon for-

3 Russmann, XXVth Dynasty.

4 Bothmer, Egyptian Sculpture.

5 MJBK 3. Folge, III/IV, 1952/53, 61ff.

6 Tefnin, Hatshepsut.

7 Nach den Phasen, die H.Sedlmayr für die europäische Kunstgeschichte unterscheidet, befindet sich die Ägyptologie demnach in einer der Renaissance-Kunstgeschichte (Vasari) analogen Phase: "Das Kunsturteil ist das des Kenners und Fachmanns" (Kunst und Wahrheit, rde 71, Hamburg 1958/59, 190).

8 H.Schlögl, in: Geschenk des Nils. Ägyptische Kunstwerke aus Schweizer Besitz (Ausstellungskatalog), Basel 1978, Nr.275.

9 D.Wildung, in: Ägyptische Kunst im Liebighaus, Frankfurt am Main 1981, Nr.12-13.

muliert, und es entspricht andernorts einer Angabe wie: "Streitaxt, Sussex, 700 A.D." oder: "Rembrandt; um 1650". Dort allerdings kann man eine solche Aussage gegebenenfalls schon einmal in geeigneten Publikationen nachprüfen, in unserem Fach muß man glauben - was man tut in Abhängigkeit davon, wieviel Kennerschaft man dem jeweiligen Autor zuzumessen bereit ist. Da in der Öffentlichkeit die Ägyptologie mit dem Wissen über die materiellen Hinterlassenschaften Ägyptens - um nicht zu sagen: Kunst - identisch ist, entscheidet sich die Qualifikation eines Ägyptologen spätestens daran, wie rasch sein Blick und wie sicher seine Stimme ist bei der Beurteilung eines beliebigen Gegenstandes, kurzum: wie überzeugend er seine Kennerschaft unter Beweis stellt.

Solange in unserem Fach jedoch keine strengen Typologien entwickelt worden sind, ist auf die ordnende Funktion des "Kennerurteils" bis auf weiteres nicht zu verzichten; jedoch kommt auch der Kenner als - nach einer Benennung Erwin Panofskys - "lakonischer Kunsthistoriker"¹⁰ gelegentlich in die Lage, sein Urteil, wenn auch noch so "lakonisch", begründen zu müssen; da dieses einerseits weniger auf nachprüfbaren Kriterien als auf jahrelanger Vertrautheit mit den Gegenständen beruht, andererseits früher einmal anders als heute ausgefallen sein mag, gerät man rasch in "Beweisnot"; also versucht man auf der Stelle das Allgemeine am Besonderen zu entwickeln und verfällt dabei notgedrungen auf recht beliebige und pauschale Beschreibungen.

Eine Beispielkette: Das Gesicht dieser Gottesgemahlin (Abb.1) strahle nach Bothmer die "calm majesty" pharaonischer Skulptur aus "despite her somewhat plump, broad Nubian features"¹¹; nun ist sicherlich nicht die Zuschreibung an die 25. Dynastie als

10 Panofsky, Sinn u. Deutung, 23.

11 Bothmer, Egyptian Sculpture, 1. Ich lege hier allerdings Wert auf die Feststellung, daß ich, auch wenn ich ein Zitat Bothmers um seiner Prägnanz und beispielhaften Aussage willen in den Mittelpunkt stelle, Bothmers Bedeutung für die ägyptologische Kunstwissenschaft nicht im leisensten in Frage stellen will; was es an ihr gibt, ist wohl untrennbar mit seinem Namen verbunden.

solche zweifelhaft, sehr zweifelhaft aber ist, daß dies durch die gegebene Beschreibung geleistet werden kann: Die kanonische Unbewegtheit der Dargestellten ist zunächst allenfalls dann von "ruhiger Majestät", wenn sie auf europäisches Kunstverständnis bezogen wird, und daß die Gesichtszüge "plump" und "broad" sind, kann ich weder sehen noch würde ich es gegebenenfalls für eine ausreichend spezifische Eigenheit halten. Nach diesen Kriterien müßte der Würfelhocker-Kopf von Abb.2 in die gleiche Zeit gehören, ist aber aus dem frühen Mittleren Reich¹². Daß das Gesicht schließlich auch noch "Nubian" sein soll, entbehrt der Evidenz, suggeriert ethnische Kenntnisse, wo niemand sie haben kann, und unterstellt eine Abbildlichkeit, die sonst theoretisch verneint wird. Trotzdem ist dies eine für äthiopenzeitliche Werke immer wiederkehrende Kennzeichnung¹³; man will ihre Fremdheit erkennen, obwohl doch gerade ihre Unerkennbarkeit das Bemerkenswerte ist¹⁴.

Ebenso ergeht es den Frauenstatuen dieser Zeit: Bei der Berliner Meres-Amun-Statue (Abb.3) heißt es: "Ihr etwas fülliger Körper, die Proportionen und auch die Figur sind Zeichen ihrer Zeit..."¹⁵ - aus der 25. Dynastie ist sie sicher, auch was ihre Kugelperücke betrifft, kaum aber wegen ihres Körperbaus, der eher dem der Berliner Nofretete (Abb.4) typologisch ähnlich ist - man beachte Taillenhöhe und Hüftkontur -, die ihrerseits nun allerdings "Abbild ... einer gereiften Frau und Mutter" sein soll¹⁶. Beide unterscheiden sich wiederum von einer anderen Berliner Figur (Abb. 5), die aber, weil auch 25. Dynastie, neuerlich "üppig" ist, entsprechend dem, wie es heißt, "durch die sudanesischen Eroberer

12 Abb. Bilder für die Ewigkeit, Konstanz 1983, Nr.50.

13 Im Bereich der jüngeren Kataloge s. etwa Götter - Pharaonen, Nr.64 ("Merkmale des Sudanese"), vgl. für die "breite, stumpfe Nase" etwa: Bilder für die Ewigkeit, Nr.53 (12./13.Dyn.); Katalog Nofret I, Nr.6 (Sennefer, 18. Dyn.); Wolf, Kunst, 614, meint sogar, "negerhafte Züge" annehmen zu können.

14 Bei den Königsbildern meint Russmann, XXVth Dynasty, 24, "kuschitische Züge" zu erkennen, allerdings von anderer Art ("the curving line of the fold from nostril to mouth") und zurückhaltend formuliert.

15 Osiris, Kreuz und Halbmond, Nr.48.

16 K.-H.Priese, in: Nofret II, Nr.140.

bestimmte(n) Frauenideal"¹⁷. Wenn es nicht einfach ethnozentrische Klischees sind, denkt man wohl an Skulpturen aus den "kuschitischen" Kerngebieten, die aber einem ganz anderen plastischen Typus angehören, oder gar an die mächtigen Leiber der Reliefdarstellungen etwa vom Löwentempel von Naqa - Jahrhunderte später, in einer von Ägypten kulturell entflochtenen Welt. Und wie war es eigentlich mit Ka-aper, dem "Dorfschulzen", im Alten Reich - war er dick, war er dünn?

Diese Beispiele zeigen aber, denke ich, ausreichend deutlich, daß sich im Alltagsgeschäft des Umgangs mit ägyptischen Gegenständen niemand scheut - allen theoretischen Beteuerungen zum Trotz -, "ägyptische Kunst" aus dem Bezirk der Gegenstände und Geräte von Kult und täglichem Leben auszugrenzen; man verkündet ihre totale Gegenständlichkeit und erklärt gleichzeitig diese Lehre pragmatisch für unverbindlich. Die Symptome eines solcherart pragmatischen Vorgehens lassen sich etwa wie folgt angeben:

Erstens, die Abbildungsvermutung. Die theoretisch geforderte "wesenhafte Daseinsform" wäre bereits durch einen entfernt menschenähnlichen Gegenstand gewährleistet; schon die genannten "kuschitischen Gesichtszüge", viel mehr noch das Individualporträt¹⁸ lassen sich nur durch historische oder systematische Hilfskonstruktionen oder Abwandlungen der Theorie unter das gewünschte Erklärungsdach bringen, etwa durch Assmanns Unterscheidung von "magischem" und "expressivem Realismus" und einer Wechselwirkung der Skulptur mit der "individuierenden" Aufschrift¹⁹. Ein Beispiel für die Problematik der Abbildungsvermutung gibt Roland Tefnin mit seinem Verweis auf die "bildhafte" Geschlechtsumwandlung der Hatschepsut²⁰.

17 H.Kischkewitz, in: Nofret II, Nr.164.

18 Vgl. die ausführliche Darstellung D.Wildungs, Äg. und moderne Skulptur, 42ff. (einem Unternehmen und einem Katalog, dem im übrigen mein Beifall und meine Anerkennung gilt; s. den Anhang, S.26ff.

19 Frankfurter Allgemeine Zeitung, 28.3.87.

20 R.Tefnin, in: CdE 54, 1979, 218ff.; besonders 230ff.

Zweitens, das Bedürfnis nach zusätzlichem interpretationsfähigen Gehalt. Das gilt nicht nur für die Form - wie die eben genannte "ruhige Majestät" -, sondern auch für die "Semantik" der Darstellung. Zu ihrem Zweck, etwa als Motivgabe an einen Isis-Tempel, wäre beispielsweise ein Bild einer "Isis, die den Horusknaben aufzieht" (Abb.6), mythologisch bereits ausreichend motiviert. Dennoch sieht man in der "stillenden Gottesmutter" auch noch den "Inbegriff der Mutterliebe" verkörpert²¹, obwohl nicht eigentlich die Mutterliebe als Antrieb der Göttin in den zugehörigen Texten herausgestellt wird, die zeichenhafte Zuordnung von Göttin und Kind dies nicht eben nahelegt und "Gefühlsbegriffe" nicht zu den bevorzugten Inhalten ägyptischer Darstellungen gehören.

Drittens, die Präsentation als ästhetische Objekte. Wohl ist ein Hauptanliegen der Museen die Visualisierung des "Alten Ägypten" in seinen Gegenständen, aber mehr und mehr gelten Auswahlprinzipien und Präsentationsanstrengungen von Sammlungen und Ausstellungen einer Eigenschaft dieser Gegenstände, die nach der Theorie völlig bedeutungslos ist, nämlich ihrer "Schönheit"; in der Tat ist *ein* bleibender Eindruck vieler Besucher - und auch meiner -, wie schön diese Gegenstände wirklich sind.

Dies aber, daß kunstverneinende Theorie und kunstbejahende Praxis so unvermittelt nebeneinander stehen, enthüllt ägyptologische Kunstgeschichte als das, was Roland Tefnin Konstruktion eines "subjektiven" und "empirischen" "Diskurses" nennt²²: Wo

21 z.B. Nofret I, Nr.12; Osiris, Kreuz und Halbmond, Nr.3 - "mütterliche ... Darstellungsform"; die Motivierung des Emblems der Göttin als Übernahme von der Kuh, weil "deren auffallend zärtliches Verhalten zum Kälbchen dem Tier die Ehren eingetragen hat, mit der Gottesmutter Isis ... verbunden zu werden", steht offenbar in der Tradition Horapollons oder Athanasius Kirchers.

22 "Confronté à un ensemble de notions telles que 'art', 'artiste', 'chef-d'oeuvre', etc. pour lesquelles il ne dispose que de définitions occidentales difficiles à exporter dans la domaine égyptien ancien, ... l'historien de l'art tend à construire un discours essentiellement subjectif et empirique où la référence, consciente ou non, à la tradition occidentale, tient lieu de justification méthodologique", Tefnin, in: GM 47, 1981, 55f.

versäumt wurde, eine Eigenbegrifflichkeit zu entwickeln, tritt der Rückgriff auf selbstverfertigte, genauer dann: europäische Grundvorstellungen. Statt zu bewältigen, was die ägyptische Kunst recht eigentlich ausmacht, nämlich daß - nach Whitney Davies -, "das schlagendste visuelle Faktum der Bilder ihre Gleichheit ist", daß die ägyptische Kunst formal, konventionell, hoch abstrakt, also konzeptuell ist²³, oder - nach Assmann - "Zeitimmunität" durch festen Kanon, ikonographische Fixierung, Typisierung des Formeninventars erreicht²⁴, statt all dies zu bewältigen, befaßt man sich lieber mit Ausnahmen und versucht sich an einer "Kunstgeschichte des Regelbruchs". Unvermeidlich - um es mit Erwin Panofsky zu sagen -, daß Empirie, "wird sie nicht durch die Pforte einer theoretischen Disziplin eingelassen, die sich mit gleichen Phänomenen befaßt, wie eine Horde von Mäusen in den Keller schleicht und das Fundament unterwühlt"²⁵.

Wohlverstanden: Ich bestreite nicht das Recht, auch ägyptische Werke als Kunstwerke unserer Welt anzusehen (vgl. hierzu den Anhang) und sie als solche zu würdigen und nach Belieben zu interpretieren, ohne sich um richtig und falsch zu kümmern - nur dem Ägyptologen ist die Rolle des "naiven Kunstfreundes" ihnen gegenüber nicht angemessen²⁶.

2. DIE KUNST ALS ZEICHENSYSTEM

So will ich - mitten in meinen Darlegungen gewiß zu Ihrem Schrecken - noch einmal von vorne anfangen. Die besagten ägyptischen Gegenstände haben schon eine Gemeinsamkeit mit unseren Kunstgattungen und unterscheiden sich von den übrigen Kultur-"Geräten": Sie stellen etwas dar - Statuen Personen, Reliefs deren Umwelt -, und sie haben ihre Zweckbestimmung nicht in sich wie "Axt" oder "Stuhl"; ihr Zweck wird aus außen liegenden Bestimmungen als

23 Wh.Davies, in: GM 64, 1983, 83.

24 Assmann, in: Genese und Permanenz, 13.

25 Panofsky, Sinn u. Deutung, 25.

26 Vgl. Panofsky, Sinn und Deutung, 20ff.

magisch-religiös erschlossen: Es ist dem Dargestellten nicht unmittelbar anzusehen, daß es um seiner "Verewigung" willen dargestellt ist.

Aber eben weil es "Darstellung" ist, fragt es sich nicht nur, "warum" etwas dargestellt ist, sondern auch, auf welche Art und Weise, "wie" oder "als was" etwas dargestellt ist - im einfachsten Fall etwa, daß "Nofret als Frau" dargestellt ist, "Chefren als thronender König". Wenn es unterschiedliche Arten gibt, "wie" etwas dargestellt, repräsentiert ist, etwa "als Kind", "als sitzender/stehender/hockender Mann", so darf man zunächst einmal davon ausgehen, daß dies etwas "bedeutet". Ob Varianten, also etwa in der Kleidung oder in den Gesichtszügen, "bedeutungstragend" sind oder nur Ausarbeitungen von anderen "bedeutungstragenden" Einheiten, ist nicht immer offensichtlich, wird aber als Fragestellung auch meist ignoriert. Ein Beispiel: Die beiden Statuen Abb.7 und 8 sind zur gleichen Zeit entstanden (am Anfang der 12. Dynastie). Der "Gaufürst" Sarenput (Abb.7) hat für sich und für seinen verstorbenen Vater (Abb.8) jeweils eine Statue herstellen lassen, die sich voneinander unterscheiden, von Schurz und Perücke angefangen bis zu den Gesichtselementen. Wurde hier also der zum Zeitpunkt der Statuenherstellung Lebende vom schon Verstorbenen ikonographisch geschieden? Die Frage entspräche der kunstwissenschaftlichen, ob man erkennt - und wenn ja, woran -, daß etwa die Frau, die auf einem Renaissance-Bild in Verbindung mit einem abgeschlagenen Männerkopf dargestellt ist, als "Salome" oder als "Judith" repräsentiert ist²⁷. Diese Frage gilt demnach dem "sekundären oder konventionalen Sujet" der Darstellung²⁸, dem eigentlichen Gegenstand der ikonographischen Analyse. Die Bestimmung der Schurzart oder der Perückenform im Beispiel - bei der die ägyptologische Beschreibung meist schon stehenbleibt - gehört demgegenüber noch in den Bereich der "vorikonographischen" Beschreibung, der Bestimmung des "primären oder natürlichen Sujets". Zur eigentlichen ikonographischen Analyse, der Bestimmung

27 Vgl. Panofsky, Sinn u. Deutung, 46f.

28 Nach Panofsky, Sinn u. Deutung, 50.

des ägyptischen konventionalen Sujets, gehörte beispielsweise auch festzustellen, ob denn Isis im vollen Ornat mit einem kleinen Gott in vollem Ornat auf dem Schoß auch noch als "liebende Mutter" repräsentiert sein kann.

Insofern nun aber ein Gegenstand "als etwas" repräsentiert wird, wird über diesen Gegenstand auch so etwas wie eine "Aussage" gemacht: Individuen werden durch ihre Darstellung mit anderen ebenso dargestellten Individuen zu einer Klasse zusammengefaßt; folgt man Nelson Goodman²⁹, ist die Klassifikation durch Bilder in ihrer Leistung analog zu der Klassifikation durch sprachliche Ausdrücke; im Rahmen des Kunstwerks - und zunächst nur innerhalb seiner - klassifiziert ihre Statue Nofret genauso als Frau, wie dies außerhalb der Welt der Kunst die Aussage "Nofret ist eine Frau" tun würde. Noch allgemeiner gesagt sind "Frau", "Göttin", "Kind" Zeichen, die sich auf bestimmbare Weise - man könnte sagen: durch Verknüpfungsregeln - zu einer "ikonischen Aussage" zusammenschließen³⁰. Was somit im "abgegrenzten Sinnbezirk" des Kunstwerks nach dessen Regeln formuliert wird, wirkt dann nach außen als eine visuell verschlüsselte "Botschaft", die von Zeitgenossen oder bemühten Kunsthistorikern entschlüsselt werden kann³¹.

Auch für das ägyptische Kunstwerk gilt demnach, daß es nicht nur einen magisch-religiösen Zweck erfüllt, sondern daß es auch in dem, wie es etwas darstellt, eine Botschaft aussendet. Da die Zeichen der ägyptischen Bild-"Sprache" jedoch möglicherweise³²

29 Goodman, Sprachen d. Kunst. Vgl. auch Gombrich, Kunst u. Illusion, 111: "Wenn wir annehmen, daß alle Kunst begrifflich ist, dann ist die Sache verhältnismäßig einfach. Denn Begriffe können ebensowenig wahr oder falsch sein wie Bilder. Sie können sich nur besser oder schlechter zur Abfassung von Beschreibungen eignen."

30 Vgl. etwa Eco, Semiotik, 242ff.

31 Die Annahme, daß Kunstwerke "sich unmittelbar jedem Betrachter mitteilen können", wie im Vorwort von Nofret I formuliert, ist natürlich eine hermeneutische Absurdität.

32 "Möglicherweise", weil ich denke, daß das Maß der Typisierung und Konventionalisierung in Ägypten überschätzt bzw. das der Ikonographie der europäischen Kunst unterschätzt wird.

konventionalisierter und historisch stabiler sind, mehr für sich selbst bleiben, diskreter sind und mehr additive Verknüpfungen wählen - da also bei den ägyptischen Bild-Zeichen "die fakultativen Varianten gegenüber den relevanten Zügen" *nicht* überwiegen, ist der ägyptische "ikonische Code" vielleicht ein "starker" gegenüber dem "schwachen" der europäischen Kunst³³ oder auch: Die ägyptische ist eine "formale", eine "Logik-Sprache", wenn die europäische Kunst-Sprache als einer "natürlichen" Sprache analog angesehen würde.

3. REFERENZ UND SEIN DER KUNST

3.1 Die Wirklichkeit in der Kunst

Darstellungen sind aber nicht nur ein abgegrenzter Sinnbezirk mit eigenen "syntaktischen" Regeln, sondern sie nehmen auch ein bestimmtes Verhältnis zur Wirklichkeit ein - sie enthalten Wirklichkeit, indem sie "Abbildungsoperationen" im allgemeinsten Sinn nützen, und sie sind selbst Elemente der Wirklichkeit. Daß auch ägyptische Werke, zumindest teilweise, Wirklichkeit enthalten, sie "wiedergeben" oder "abbilden", ist durch ihre Nutzbarkeit als historische Quellen offenbar. Zur Verdeutlichung: Ein Schurz mag Auskunft geben über die "Wirklichkeit" einer Zeit in Hinsicht auf Bekleidungssitten, Moden und Schurzwickeltechniken; dies ist die historische Auslegung. Sie hat aber nichts zu tun mit der Frage, was es im Sinnbezirk des Werkes bedeutet, daß der Dargestellte mit einem Schurz bekleidet ist, und daß es dieser Schurztyp und nicht jener ist; dies ist die ikonographische Auslegung³⁴. Sofern also im Kunstwerk Wirklichkeit enthalten ist, ist sie wiedergegeben, darstellend eingefangen, auf die von Heinrich Schäfer³⁵ beschriebene, spezifisch ägyptische Weise. Diese Weise ist nun

³³ Vgl. Eco, *Semiotik*, 217.

³⁴ Kritisch sei nochmals angemerkt, daß hier nicht zu unterscheiden einer der Hauptmängel der wissenschaftlichen Darstellungen und Kataloge ist: von der technischen - "vor-ikonographischen" - Beschreibung unmittelbar in die historische Auslegung überzugehen, die eigentliche ikonographische Beschreibung überspringend.

³⁵ Kunst.

nicht Folge einer entwicklungsgeschichtlichen Frühform des menschlichen Bewußtseins - also Folge eines eingeschränkten Wahrnehmungsapparates, wie dies anzunehmen wissenschaftsgeschichtliche Tradition war -, sondern die ägyptische Form eines Repräsentationssystems, und es ist als solches von Whitney Davies glänzend rehabilitiert worden³⁶. Es ist wie jedes andere Repräsentationssystem auch ein System von Konventionen, wie die Einheiten der visuellen Wahrnehmung wiedergegeben werden müssen, um sie wiedererkennbar zu machen - Darstellung ist eine visuelle Kodierung der Wirklichkeit. Das Problem des Künstlers, sagt Ernst Gombrich³⁷, "ist ein psychologisches: ein Bild zustande zu bringen, das naturwahr wirkt, obwohl nicht ein einziger Ton mit der Wirklichkeit übereinstimmt" - er kann nicht "einfach 'abschreiben', was er sieht, sondern muß es in die Ausdrucksmittel 'übersetzen', die ihm seine Technik zur Verfügung stellt"³⁸; zeichentheoretisch formuliert: "Das ikonische Zeichen konstruiert ... ein Modell von Beziehungen ..., das dem Modell der Wahrnehmungsbeziehungen homolog ist, das wir beim Erkennen und Erinnern des Gegenstandes konstruieren"³⁹.

Wie die Gegenstände oder Wahrnehmungseinheiten der Wirklichkeit in Ägypten abgebildet, kodiert werden, das hat Schäfer "vorstellig" genannt⁴⁰: Der Künstler bildet die von ihm wahrgenommenen Gegenstände nach seiner Vorstellung von ihrem Wesen ab; wird ein wahrgenommener Gegenstand abgebildet, so nicht, wie er "für sich" ist, als dieses oder jenes Individuum, sondern - von seinen individuellen Eigenschaften abstrahiert - als ein Beispiel seiner Gattung. Die Wirklichkeit wird in den Kunstwerken also nicht in Gestalt ihrer Erscheinungen, sondern in Gestalt ihrer Gattungsbe-

36 Wh.Davies, in: GM 64, 1983, 83ff., GM 56, 1982, 9ff., GM 47, 1981, 43ff.

37 Gombrich, Kunst u. Illusion, 69.

38 Gombrich, Kunst u. Illusion, 55.

39 Eco, Semiotik, 213.

40 Kunst, 99.

griffe abgebildet. Indem ein sichtbarer Gegenstand abgebildet wird, wird er seiner Gattung zugeordnet; indem die Welt abgebildet wird, wird sie in ihre Gattungen aufgelöst. Die Kunstwerke dokumentieren - um es in einen philosophiegeschichtlich bedeutsamen Begriff zu kleiden - die "Wirklichkeit der Allgemeinbegriffe", die "Realität der Universalien". Wenn man dann sagen will, daß die Kunstwerke eine "ideale Welt" abbilden, so ist dies, wohlverstanden, nicht eine utopische Welt erstrebenswerter "Ideale", sondern die Welt der erkenntnistheoretischen "Ideen", das heißt der "Begriffe", ohne deren Existenz die Einzeldinge nicht erkannt werden können.

Eine Präzisierung: Bei der Frage, was eben die Merkmale sind, die erlauben, die variantenreichen Einzeldinge in eine gemeinsame Klasse einzubringen, kann man durchaus geteilter Meinung sein - also etwa, was denn das Hocker, Klapp-, Liege- oder Lehnstuhl, Sessel oder Thron Gemeinsame ist, das berechtigt, sie zur Gattung "Stuhl" oder besser "Sitzmöbel" zusammenzufassen. Zudem ist dies in hohem Maß von der Gebrauchsdefinition abhängig - wie der Begriff in einer Kultur gebraucht wird -, ist also kulturspezifisch kodiert. Das Ergebnis eines Versuches, einen solchen Gattungsbegriff zu verbildlichen, hängt demnach nicht nur vom Repräsentationssystem ab, sondern auch davon, welche Dinge zu Gattungen zusammengefaßt, wie die Wahrnehmungen kodiert - was Schäfer durch "geradansichtig" präzisieren möchte - und welche Wahrnehmungsmerkmale als Gattungsmerkmale herausgehoben werden. Am Ende ist nicht garantiert, daß das Produkt eines solchen Versuches ohne weiteres erkennbar ist; genauer: am Ende ist das Ergebnis für uns notwendig eben das "primäre oder natürliche Sujet" Panofskys, das seiner Bestimmung harrt, ist also Gegenstand einer Übersetzung in unser Wahrnehmungs- und Repräsentationssystem.

So oder so ist jedoch auch die bildliche Auflösung der Welt in ihre Gattungsbegriffe Weltdeutung, Interpretation; wohl ist jedes Kunstwerk Weltdeutung, während aber in der heutigen Kunst der Künstler eine mögliche Deutung der Welt anbietet, die als interessant, neu, wahr oder schön zur Kenntnis genommen werden

kann, ist in Ägypten die beschriebene Art der Weltdeutung die einzige und fraglos verbindliche. Nach der Art des Herstellungsprozesses - kollektiv nach Werkstatt-Tradition und kanonischen Proportionsverhältnissen, die das gewissermaßen "Welt vermessende" Längenmaßsystem umsetzen - kann man zudem davon ausgehen, daß die ägyptischen Künstler ihre Tätigkeit nicht als "Deutung" ansahen, sondern als ein Verfahren, die Wirklichkeit so abzubilden, wie sie "in Wahrheit" ist.

Ich hatte die Einschränkung gemacht, daß die Kunstwerke die Wirklichkeit nur teilweise abbilden; der andere Teil sind einerseits die Darstellungen emblematischen Charakters, etwa Symbol der "Vereinigung der Beiden Länder", "Neun Bogen", Ortsnamen im Mauerring mit Kopf und anderes; ich möchte sie hier durch Verweis auf Emblematik generell, auf ihre Schriftnähe als "Superzeichen" oder auf die "Aussageraffung" oder rigorose Verkürzung der Bildlichkeit kurz abtun; sie sind zwar eine ähnliche, aber doch andere Art der Kodierung, als es die bildliche im engeren Sinn ist. Zum anderen scheinen die Darstellungen von göttlichen Wesenheiten aus dem Bereich der "Wirklichkeitsabbildung" herauszufallen. Die Bilder von Gottheiten unterscheiden sich von denen anderer Darstellungsobjekte der Kunst, insofern sie keine visuell wahrnehmbaren Entsprechungen in der Wirklichkeit haben, und insofern ihre Gattungszugehörigkeit nicht als festgelegt gelten kann: Sie werden "als" Tiere, Menschen, Embleme oder als Mischungen aus diesen wiedergegeben - sie sind entweder alle diese Gattungen zusammengekommen oder keine von ihnen, also eine Gattung für sich. Indem jedoch Gottheiten in prinzipiell gleicher Weise wiedergegeben werden wie die Wahrnehmungseinheiten der Wirklichkeit - um mich wenigstens einmal mit Walter Wolf einverstanden zu erklären⁴¹: "Denkbilder" wie jene, "Ideenbilder" -, muß der Begriff der "Abbildung der Wirklichkeit" für sie erweitert werden: Obwohl die Erscheinungen der Wirklichkeit, deren "Gattung" sie bilden oder sein können, nicht sichtbar sind, sind sie, eben als Gattungsbe-

41 Kunst, 278ff. (§79).

griffe, dennoch solche Teile der Wirklichkeit, die als abbildbar gelten. Die Kunstwerke erklären Gottheiten und Allgemeinbegriffe als zur gleichen Kategorie von Wirklichkeit, zur gleichen Ebene des "Seins" gehörend.

3.2 Die Kunst in der Wirklichkeit

Bleibt zu fragen, welchen Platz die Bildwerke selbst in der Wirklichkeit einnehmen, welchen "Wirklichkeitsstatus" sie haben. Sie werden in einer Werkstatt geschaffen, in der auch Äxte und Stühle hergestellt werden mögen, sind wie jene als Gegenstände menschliche Hervorbringungen, Menschenwerk; wird somit auch das, was sie darstellen, von Menschenhand neu geschaffen? Sicher gibt es eine gewisse Neigung, die Bilder als für den Gebrauch im Jenseits erschaffen zu denken, aber es ist fraglich, ob man bereit wäre zu sagen, daß damit das abgebildete Stück Welt wirklich "geschaffen" worden ist im Sinne von "Schöpfung". Wolfgang Helck hat freilich vertreten, daß man sich damit die "wahre Welt" schuf, eine erdachte Utopie des Daseins, wie es der "Wahrheit" - Maat - nach hätte sein sollen⁴². Aber schon abgesehen davon, daß dann eben der Künstler doch - zwar nicht individuell, aber kollektiv - als Stifter alternativer Welten, anderer "Seinsmöglichkeiten", angesehen würde, was betont verneint wird, auch von Helck, ist es ja auch nicht der Traum von einer besseren Welt, der verewigt wird, sondern die faktisch vorhandene, indem ihre Elemente auf ihren kleinsten gemeinsamen Nenner gebracht sind: die Welt in Gestalt ihrer Allgemeinbegriffe "Frau", "Diener", "Katze", "Stuhl". Und selbst dann, wenn ägyptische Maler ihr malendes Gestalten als gottgleich-schöpferischen Akt verstanden - wie etwa im Schlußtext der 1. Stunde des Amduat bekundet -, geben sie im gleichen Satz zu verstehen, daß sie die Gestalten der Unterwelt abgebildet, nicht aber "erschaffen" haben⁴³.

⁴² Nofret II, 9ff.

⁴³ Hornung, Amduat, I, 22; II, 33; vgl. auch die "Abschließenden Vermerke" der anderen Stunden.

Ich will nun für die Art des Schaffensprozesses nicht von ungefähr eine Analogie wählen, die ich die Analogie des "platonischen Bettgestells" nennen möchte: Im Dialog "Politeia" ("Der Staat") heißt es von der Beziehung "Begriff" - "Einzelding"⁴⁴: "... einen Begriff (hier 'Eidos') stellen wir doch jedesmal auf für jede Art Vielheit, der wir denselben Namen beilegen ... zum Beispiel ... gibt es doch viele Bettgestelle ('Klinen') und Tische? ... Begriffe (jetzt: 'Ideen') gibt es jedoch nur für zwei dieser Geräte, den einen des Bettes, den anderen des Tisches ... und sagen wir nicht, daß die Hersteller jeder dieser Geräte, *auf den Begriff/die Idee sehend*, der eine die Bettgestelle, der andere die Tische macht, deren wir uns bedienen ...? ... den Begriff selbst stellt jedoch keiner von diesen Herstellern her ..."; dann heißt es zur Beziehung "Einzelding" - "Darstellung", indem der argumentierende Sokrates nun den Maler als jemanden einführt, der die Welt wie im Spiegel vorführt, als Spiegelwelt: "Wiewohl auf gewisse Weise macht auch der Maler ein Bettgestell ... Wie aber der Tischler⁴⁵? Sagtest du nicht eben, daß auch er ja den Begriff (vielleicht hier 'Formbegriff', 'Eidos') nicht macht, der doch eigentlich ... (das) ausmacht ('ist'), was das Bettgestell ist, sondern ein einzelnes Bettgestell?" - macht er nicht etwas "wahrhaft Seiendes", sondern nur etwas "wie" jenes, etwas, was jenem ähnlich ist. "Also dieses werden uns drei Bettgestelle; das eine, das in der Natur, das physisch ist, von dem wir, denke ich, sagen würden, Gott habe es gemacht. Oder wer sonst? ... das eine aber der Tischler ... und eines der Maler ... Maler also, Tischler, Gott, diese drei stehen für⁴⁶ die drei Bettgestelle." Schließlich folgert er, daß Gott als "Hersteller des wahrhaft seienden Bettgestells" - des Begriffs von ihm also - dieses "als eines dem Wesen nach gebildet" habe, "seiner Physis nach", er also sein "Wesensbildner" sei; der Tischler aber ist der "Werkbildner des Bettgestells", der Maler sein "Nachbildner" (Mimesis) - weil er nicht wie der Tischler den Begriff im Bettgestell, sondern das Bettgestell des Tischlers nachbildet, somit nur ein

44 Pol.596a-...-597d; Abwandlungen von der Übersetzung von Schleiermacher sind von mir; s. auch Grassi, Theorie d. Schönen in d. Antike, 127ff.

45 Eigentlich: 'Bettgestell-/Klinenhersteller'.

46 Epistates, 'Vorsteher, Anordner' o.ä.

"scheinbares" Bettgestell herstellend: Abglanz des Abglanzes des Wahren. Soweit Plato.

Sehen wir einmal, wie sich in Ägypten das Verhältnis von Begriff und Gegenstand, von Gegenstand selbst und Abbildung darstellt, zwischen Handwerker und "mimetischem" Künstler. Der Handwerker stellt in seiner Werkstatt - "auf den Begriff, die Idee sehend", wie Plato sagte - eine Axt oder einen Stuhl her, d.h. er hat davon, wie Axt oder Stuhl sein müssen, eine genaue Vorstellung, ein "Denkbild", das ihm Ausbildung und Tradition vermittelt haben, und er läßt dieses Denkbild Wirklichkeit werden, indem er die Regeln und Fertigkeiten seines Handwerks einsetzt. In der gleichen Werkstatt neben ihm stellt nun jemand - oder vielleicht gar er selbst zu einem anderen Zeitpunkt - auch die Abbildung eines Stuhles her, nach der Grundansicht der Ägyptologie nicht aber, indem er auf den Stuhl blickt, den sein Kollege gerade gemacht hat, sondern wie jener "auf den Begriff sehend", die Vorstellung davon, wie der Stuhl sein müsse, um "Stuhl" zu sein. Also ist der so arbeitende Künstler wie sein Kollege, der Tischler, "Werkbildner", der sein Werk nach dem wahren Begriff herstellt - dem über alle Unvollkommenheiten und Gegenstandsvarianten hinaus immer gleichbleibenden Gattungsbegriff, nicht aber ist er ein "täuschender", sekundär herstellender "Nachbildner" im Sinne Platos. Wo der eine das Gerät für den alltäglichen Gebrauch herstellt, stellt der andere den "wahren", immer gleichen und unvergänglichen Begriff selbst "zur Anschauung". "Stuhl" bleibt seiner Gattung nach "Stuhl", auch wenn die Moden und Zeiten wechseln; wo der eine den Begriff in Gestalt des "Gebrauchs-Stuhls" ungenügend in vergänglichem Material, durch praktische Notwendigkeiten verunklärt, "nachbildet", bildet der andere den Begriff nach, wie er "in Wahrheit" ist, seine Unveränderlichkeit und Unvergänglichkeit in unveränderlichem und unvergänglichem Material spiegelnd. Und gewiß muß ich nun nicht noch argumentativ wahrscheinlich machen, daß der "Wesensbildner", der den Begriff selbst geschaffen hat, auch in Ägypten "Gott" ist. Die Kunstwerke selbst jedenfalls geben in dem, was sie abbilden, die Auskunft, daß die Begriffe in ihrer "wahren" und "reinen"

Gestalt von gleicher Art und gleichem Stoff sind wie die göttlichen Wesenheiten, daß sie die Substanz und die Wirklichkeit haben, die auch die der Götter ist; in dem aber, was die Kunstwerke sind, geben sie die Auskunft, daß sie wie alle Produkte der Menschen dieser Welt angehören. Kunstwerke bilden eine metaphorische Zwischenwelt zwischen der Welt der Menschen und jener der Götter, indem sie die Dinge der Götterwelt, Begriffe und Handlungsmächte, in der Menschenwelt zur Anschauung bringen⁴⁷.

Konkret hieße dies aber, daß in ihrer Statue das weibliche Individuum Nofret, der Gattungsbegriff "Frau" und das ihn abbildende Kunstwerk in eben der metaphorischen Dreiecksbeziehung zueinander stehen, wie der getischlerte Gebrauchsgegenstand Stuhl, der Begriff "Stuhl" und seine Wiedergabe im Relief: Die Statue bringt ihre "wahre" Gestalt "zur Anschauung", geläutert von den Unvollkommenheiten der Einzelexistenz. Indem Nofret in Gestalt ihrer Statue als Bild der Gattung "Frau" dargestellt wird, lösen sich die Unzulänglichkeiten ihres menschlichen Daseins⁴⁸; indem Nofret durch das Kunstwerk dem Bild ihres Gattungsbegriffes gleichgemacht wird, erhält sie die Eigenschaften des Begriffs, dessen "Vollkommenheit" die Form, und dessen "Unvergänglichkeit" die Materie des Kunstwerks metaphorisch nachbildet. Und ihre Statue,

47 Sozusagen in Übereinstimmung mit Hegel, Vorlesungen über die Ästhetik (Einleitung III. Begriff des Kunstschönen; 2. Das Kunstwerk als für den Sinn des Menschen dem Sinnlichen entnommen): Das Kunstwerk "ist noch nicht reiner Gedanke, aber seiner Sinnlichkeit zum Trotz auch nicht mehr bloß materielles Dasein ..." (in der von mir benutzten Ausgabe Reclam Universal-Bibliothek Nr. 7976, Stuttgart 1980, S. 86); oder (Einleitung I 2, a. a. O. 45) ist "das erste versöhnende Mittelglied zwischen dem bloß Äußerlichen, Sinnlichen und Vergänglichen und zwischen dem reinen Gedanken ..."

48 "Den Schein und die Täuschung dieser schlechten, vergänglichen Welt nimmt die Kunst von jedem wahrhaften Gehalt der Erscheinungen fort und gibt ihnen eine höhere, geistgeborene Wirklichkeit." Hegel, Ästhetik (Einleitung I 2, a. a. O. 47); NB: Wenn ich hier Zitate solcher Art gebe, so bitte ich, es nicht als eine Form bildungsbürgerlicher Ornamentik abzutun, sondern es als Hinweis darauf zu betrachten, wie sehr eine Ästhetik der ägyptischen Kunst in der Tradition der europäischen Ästhetik zu stehen vermöchte.

das "wahre", gattungsgemäße, vom irdischen ungetrübte Bild von ihr, stirbt auch ihren Tod nicht⁴⁹.

Und so wird unmittelbar deutlich, denke ich, daß das, was als Leistung der ägyptischen Statuen postuliert wird, unabhängig ist von magischer Belebung, "Mundöffnung" oder "Einwohnung" der Seele: Es ist Leistung des Werkes als *Kunstwerk*, ist Leistung der Metaphorik und Metaphysik der ägyptischen Kunst.

Darüber hinaus wird diese Wirkung des Kunstwerkes auf eine kunsttypische Weise verstärkt, die man "Sinnaufladung durch Isolation" nennen könnte. Das beginnt schon damit, daß man einen gemalten Weltausschnitt rahmt, oder eine Statue auf einen Sockel stellt, und hat seine extremsten Formen in der Moderne: Man denke an die Kunst der "objets trouvés" oder an die berühmte Tomatensuppe-dose von Andy Warhol. So isoliert auch die ägyptische Statue das Dargestellte aus seinem Existenzzusammenhang und stellt es in Grab oder Tempel in einen neuen, nämlich einen zur Anschauung gebrachten "Denkzusammenhang": In Grab und Tempel ist alles von gleicher Art, ist Kunst - Bilder von Begriffen in Bildern vom Raum, die alle auf ihre "wahre" Welt verweisen: die der Begriffe, "Ideen" und göttlichen Wesenheiten. Sicherlich kann man dann sagen, daß die Kunstwerke eine "Welt für sich" bilden, mit eigenen Gesetzen, aber diese Welt ist nicht in einem eigentlichen Sinn "geschaffen", sondern ist einer "Denkwelt" "nachgebildet", die nichtsdestoweniger als "real" angesehen worden ist - noch mehr: der größere "Realität" zugemessen wird als der scheinbaren Realität der Alltagswelt, nämlich die weltbestimmende Realität der Begriffe und Götter.

3.3 Die Wirklichkeit der Kunst

Zuletzt steht über dem Thema das Diktum: "Der Begriff des Kunstwerks impliziert den des Gelingens. Mißlungene Kunstwerke sind

⁴⁹ In der Formulierung dem nachgebildet, wie es Assunto, *Theorie d. Schönen im Mittelalter*, 57ff., ausdrückt.

keine, ... das Mittlere ist schon das Schlechte"⁵⁰. So sehr man dem zustimmen mag, hat es doch der Begriff des "Gelingens" in sich, zumal heute: Es muß dem Künstler nicht nur gelungen sein, das darzustellen, was er sich vorgestellt hatte, es muß ihm auch gelingen, dem Betrachter seine Art der Weltdeutung nahezubringen und sein Werk doch so "offen" zu halten, daß viele Interpretationen möglich bleiben⁵¹, und es muß ihm gelingen, durch die Form seines Werkes und die Art seiner Ausführung Gefallen zu finden. Für den ägyptischen Künstler reduzierte sich "Gelingen" um die persönlichen, individuellen Komponenten: Die Weltdeutung ist vorgegeben, und wie ein "Vorstellungsbild" anschaulich gemacht werden soll, ist im Grundsätzlichen geregelt durch eine Reihe von Darstellungskonventionen, Formeln - was nicht heißt, daß er sie nicht in Grenzen abwandeln und vervollkommen kann. Wenn aber der "Begriff" eines Gegenstandes sein Darstellungsvorhaben ist, muß das Gelingen wesentlich davon abhängen, "wie gut" er den Begriff wiedergibt, wie sehr sein Bild dem allgemeinen Vorstellungsbild entgegenkommt, und wie weit sein Werk sich der grundsätzlichen "Vollkommenheit" des Begriffs nähert.

Nun läßt sich vielleicht leichter angeben, was "mißlungen" ist. Solche Stücke gibt es zu allen Zeiten zuhauf, bekannt dafür ist die provinzielle Kunst der 1. Zwischenzeit; nicht selten vermag ihnen sogar eine heutzutage erwünschte Originalität zu geben, was gemeinsamer Mangel ist, nämlich daß sie in einem auffälligen Maß von der "Regel" abweichen: durchbrochene Achsenbezogenheit, die Proportionen stimmen nicht, die Gliedmaßen sind ungelent, ungeschlachtet oder zu dünn, die Gesichter Masken. Zwar zeigt nicht jeder "Regelbruch" künstlerischen Mißerfolg an, aber ohne Regelmäßigkeit wäre ein Regelbruch als solcher gar nicht erkennbar. Dann könnte man gewissermaßen von sozialer "Mißlungenheit" sprechen: je niedriger der soziale Status der Dargestellten, desto weniger "regelmäßig" ihre Wiedergabe. Das ist natürlich schon sehr "uneigentlich", aber es zeigt, worauf es ankommt: Regelmäßig-

50 Adorno, Ästhetische Theorie, 280.

51 S.Eco, Semiotik, 145ff.; prägnant und anschaulich: ders., Apokalyptiker, 78ff.

tigkeit der Darstellung ist im ägyptischen Sinn erwünscht und Voraussetzung für das "Gelingen" eines Kunstwerks: Das Dargestellte muß der Ordnung des Kunstwerks unterworfen sein. Bei einer Statue werden die Körperglieder soweit wie möglich auf die Hauptebenen des Körpers hin geordnet und ihre Bewegungsmöglichkeiten in die Form der Untätigkeit oder die einer zeichenhaft verkürzten Handlung versetzt; gegliedert wird der Körper im Idealfall nach der kanonischen Proportionalität, durch die, von der kleinsten Einheit, Finger- oder Daumenbreite ausgehend, alle Körperglieder in ein festes Zahlenverhältnis zueinander gebracht werden, ein Zahlenverhältnis, das sich in die Welt hinaus verlängert, insofern als der Proportionskanon eine künstlerische Umsetzung des Längenmaßsystems ist.

Da ein Mensch, Tier oder Ding jedoch nicht als ein Bestimmtes, ein Einzelnes, sondern in Gestalt seines Begriffes dargestellt ist, sind ruhebringende Ordnung und Maß der Teile zum Ganzen nicht Eigenschaften des Individuums, sondern Eigenschaften des Begriffes. Beschreibt man, so gesehen, das Verhältnis eines Begriffes zur Vielheit seiner möglichen Ausformungen, von "Mensch" zu den vielen Menschen, könnte man sagen, daß die Ruheposition der Gliedmaßen ein Mittelwert der Bewegungsmöglichkeiten und ihre maßrichtige Proportion das statistische Mittel vorkommender Proportionsvarianten ist.

Herstellung "nach der Regel" garantiert jedoch "Gelingen" immer noch nicht: Das Ergebnis ist im Zweifelsfall eine mechanische Reproduktion des immer Gleichen - und man weiß aus eigener Anschauung, daß es auch im Bereich der regelrichtigen Werke große Qualitätsunterschiede gibt. "Richtigkeit" ist Bedingung für die "Vollkommenheit" des Bildes⁵²; innerhalb des Rahmens der "Rich-

52 Dazu gehören neben "Maß" und "Ordnung" natürlich im engeren Sinne auch diejenigen Elemente eines Begriffes, die nach allgemeiner Meinung dazugehören müssen, damit man bereit ist, die Verwendung des Begriffes auf einen Gegenstand als "richtig" zu akzeptieren - was beim Menschen zumindest die Elemente eines "Strichmännchens" wären; hierher gehört jedenfalls das, was I.Kant eine "Normalidee" nennt: "Sie ist das zwischen allen einzelnen, auf mancherlei Weise verschiedenen, Anschauungen der Individuen schwebende

tigkeit" können die Proportionen jedoch feiner und harmonischer werden, die Linien und Konturen klarer und genauer, die Einzelformen zugleich einfacher und doch maskenferner, die Oberfläche gleichzeitig glatter und doch modellierter - also: Das "Design" des Gegenstandes kann immer noch etwas perfekter werden. Das Endergebnis mag dann das sein, was man in einem ganz klassischen Sinn "schön" nennen könnte. Nun ist "Schönheit" ein Begriff, bei dem sich den meisten Ägyptologen die "wissenschaftlichen Haare" sträuben, dennoch hat der Begriff der "Schönheit" eine lange philosophische Tradition, und ich denke, man sollte ihn hier zulassen. Man nennt ein Produkt auch dann "gelungen", "gut" geworden, "schön", wenn es unserer Vorstellung oder Ahnung davon, wie es sein sollte, nahegekommen ist. Da der Begriff von einem Gegenstand eine "Vollkommenheit" mitsetzt, die von keinem einzelnen Gegenstand erreicht werden kann, wird ein Bild von diesem Begriff dem Begriff umso ähnlicher, je mehr das Bild dessen Vollkommenheit spiegelt, je "schöner" es also ist. Und genauer: Wenn die Sujets der ägyptischen Kunst Begriffe von Dingen der Wirklichkeit sind, kann der Begriff nur dann wirklich Bild geworden sein, wenn das Bild "schön" ist. Erst wenn seine Wiedergabe nicht nur "richtig", sondern auch "schön" ist, ist der Begriff in seiner ganzen "Wahrheit" wiedergegeben. Und die Schönheit ägyptischer Kunstwerke, ihre ästhetische Wohlgefälligkeit, ist nicht ein angenehmes Nebenprodukt ihrer Herstellung, sondern die Essenz ihres Gelungen-Seins. Sie spiegelt in ihren materialen Elementen, nämlich "Richtigkeit" und Ordnung, Symmetrie und Proportion, Linearität, Klarheit und Abgegrenztheit, eine traditionsreiche Begrifflichkeit: "Zur Schönheit sind drei Dinge erforderlich", könnte man zitieren, "Erstens die Vollständigkeit oder Vollen-

zu
 52 Bild für die ganze Gattung ...", Kritik der Urteilskraft, Paragraph 17 ("Vom Ideale der Schönheit"), in der von mir benutzten Ausgabe Reclam Universalbibliothek Nr.1026, Stuttgart 1963, S.118. Der Begriff der "Normalidee" als (hieroglyphisches) Bild der Gattung wird von Assmann im oben genannten Zeitungsartikel verwendet, m.E. nicht angemessen.

dung ... Ferner das gebührende Maßverhältnis und schließlich die Klarheit"⁵³ - perfectio, proportio, claritas.

Erst von hier aus kann man nun mit Recht davon sprechen, daß ägyptische Kunstwerke - wie vorhin zitiert - tatsächlich "ruhige Majestät" ausstrahlen, insofern als "Ruhe" und "Majestät" nicht nur als Produkt der "Regelhaftigkeit", sondern auch als Ziel der "klassizistischen" ägyptischen Ästhetik angesehen werden kann (s. den Anhang).

Endlich kann man sagen, daß die Kunstwerke erst durch ihre "Schönheit" erkennen lassen, daß ihr Dargestelltes wahrhaft jener Welt des idealen Seins angehört, der Begriffe und göttliche Wesen angehören, jener Welt der göttlichen Gesetze, der Ordnung und "Wahrheit", von der auf diese Welt nur ein Abglanz dringen und um den sich diese Welt nur bemühen kann. In der "Schönheit" - *nfr.w* - "offenbart" sich Gott, wird das Göttliche sinnlich erfahrbar - man "sieht" Gott in "seiner Schönheit" (*mꜣꜣ nfr.w=f*), wie es in unzähligen Stellen heißt⁵⁴. Und umgekehrt: So wie das gottgemäße und maatgerechte Verhalten *nfr* 'gut' ist, ist die gottgemäße und maatgerechte Erscheinung *nfr* 'schön': *nfr.w* ist das "Schöngute", die "Kalokagathia" der Ägypter⁵⁵.

Im "schönen" Kunstwerk - und nur im "schönen" - wird die "wahre" Wirklichkeit über ihre Erfahrbarkeit im Bewußtsein und in der Theologie hinaus unmittelbar sinnlich erfahrbar, kommt die wahre

53 Thomas von Aquin, Summa theologica I 39, 8; s. Assunto, Theorie d. Schönen im Mittelalter, 105ff.; vgl. auch "Die wichtigsten Aspekte des Schönen sind Ordnung, Symmetrie und Abgrenzung ...", Aristoteles, Metaphysik 1078a36; s. Grassi, Theorie d. Schönen in d. Antike, 183ff.

54 Z.B. Berlin 2085 (von Ptah); Berlin 23077 (Amun); Leiden V 35 (Schönheit der Sonnenscheibe); zur "Schönheit" der Sonnenstrahlen s. Assmann, Re und Amun, OBO 51, Fribourg-Göttingen 1983, 107-112; vgl. ders., in: LÄ II, s.v. "Gott" B I c, 762f.

55 Oder anders: *nfr.w* beschreibt die "Erfüllung" eines Begriffsinhalts, z.B. *nfr.w grḥ* "Erfüllung des 'Nacht'-Begriffs" > "tiefe Nacht".

Wirklichkeit selbst zur Anschauung⁵⁶. Kunst macht sichtbar, was sonst nur einer diskursiven Philosophie zugänglich ist; sie ist eine Form der Philosophie⁵⁷. Und für den Historiker heißt dies weiterhin: Wenn sie eine Form kulturspezifischer Weltdeutung ist, wird über sie diese Weltdeutung erkennbar, ist sie eine Möglichkeit, den Menschen "in die Köpfe zu schauen".

4. SCHLUSS: ANSCHAUUNG UND BELEHRUNG

Was ich Ihnen vorgelegt habe, hat auf den ersten Blick wenig mit dem Gegenstand "Ägyptische Kunstgeschichte" zu tun gehabt; "Geschichte" zumindest kam darin kaum vor, desto mehr "Kunst" in einem allgemeinen Sinn. Aber ich bringe damit zum Ausdruck, worin mir der entscheidende Mangel aller ägyptologischen Beschäftigung mit ägyptischer Kunst zu liegen scheint: im Fehlen einer angemessenen Kunsttheorie nämlich, die erst die Maßstäbe liefert und den Hintergrund für das, was als Bewegung der Kunst durch die Geschichte beschrieben werden könnte, für "Kunstgeschichte". Ich habe diese Umrisse einer Ästhetik der ägyptischen Kunst auf drei Ebenen ausgezogen:

Erstens auf der Ebene des Dargestellten. Die Art und Weise künstlerischer Darstellung gehört zur Kategorie von "Sprache": Sie setzt bestimmbare Zeichen und deren Verknüpfung ein und reprä-

56 "Schönheit" und "Wahrheit" sind dasselbe, sagt Hegel (Ästhetik, Erster Teil I. Kapitel, 2. "Die Idee des Schönen"): Wenn "das Wahre" "unmittelbar für das Bewußtsein ist und der Begriff unmittelbar in Einheit bleibt mit seiner äußeren Erscheinung, ist die Idee nicht nur wahr, sondern schön. Das Schöne bestimmt sich dadurch als das sinnliche Scheinen der Idee" (S.179).

57 Vgl. entsprechend für das Mittelalter allgemein Assunto, Theorie d. Schönen im Mittelalter, 48; für die Antike etwa Grassi, Theorie d. Schönen in d. Antike, 74, 197. Hier befindet man sich freilich auch in Übereinstimmung mit neueren Anschauungen - um nicht zu sagen: in der bürgerlichen Vorstellung von "hoher Kunst" bis heute -, vgl. Hegel (Ästhetik, Erster Teil, Einleitung, 2. "Die Stellung der Kunst im Verhältnis zur Religion und Philosophie"): "Durch Beschäftigung mit dem Wahren ... gehört nun auch die Kunst der absoluten Sphäre des Geistes an und steht deshalb mit der Religion ... wie mit der Philosophie ihrem Inhalt nach auf ein und demselben Boden" (S.166).

sentiert bestimmte Gegenstände "als" etwas, macht also über Darstellungssubjekte prädikative Aussagen. Die Zeichen "bezeichnen" etwas in der Wirklichkeit, und die Kunstwerke geben über ihre Zeichen Individuen in Gestalt ihrer Gattungsbegriffe wieder⁵⁸.

Zweitens auf den Wirklichkeitsstatus der Kunstwerke. Kunstwerke "verewigen" das Dargestellte nicht kraft Magie, sondern kraft ihrer Abbildung der "wahren" Wirklichkeit des Dargestellten; ihre Bedeutung für die Welt gewinnen sie aus ihrem Charakter als Kunstwerke.

Drittens: Ihre "Schönheit" ist wesentlich für ihre Leistung und ihr "Sein" als Kunstwerke: Erst durch ihre Schönheit symbolisieren sie die Welt Gottes und der göttlichen Ordnung, machen sie diese sinnlich wahrnehmbar. Ägyptische Kunstwerke sind als Kunstwerke "Metaphern der absoluten Wirklichkeit". Abbildung und Metaphorik - wenn man weitergehen wollte: Anschauung und Belehrung - sind ihre Zweckbestimmung.

58 Auf dieser Ebene ergibt sich einige Kritik an der Praxis ägyptologischer Kunstgeschichtsforschung: - die "Zeichen" selbst sind häufig nicht geklärt, d.h. was "bedeutungstragende Einheiten" sind, was nicht; - schon die Verknüpfungsregeln werden von außen interpretiert, z.B. durch religiöse Beweggründe; - damit zusammenhängend: die zeichenhafte künstlerische Aussage im Sinnbezirk des Kunstwerks wird nicht erst als solche interpretiert und dann auf die Wirklichkeit übertragen, sondern sie wird selbst bereits als Folge von Wirklichkeitsinterpretationen verstanden, d.h. es findet keine ikonographische Analyse im eigentlichen Sinn ("sekundäres oder konventionales Sujet") statt.