

## ANHANG: HARMONIE UND DISSONANZ

Überlegungen zu den materialen Zügen ägyptischer Ästhetik und zur Vergleichbarkeit ägyptischer mit moderner Skulptur<sup>59</sup>

Es ist recht eigentlich die Münchner Ausstellung "Ägyptische und moderne Skulptur" gewesen, die mich hat fragen lassen, was denn ausmacht, was man gemeinhin "ägyptische Kunst" nennt; die Gegenüberstellung von ägyptischer und moderner Skulptur hat mich zu gleichermaßen diffusen Gefühlen von Zustimmung und Mißbehagen bewegt, von "Lust" und "Unlust", und mich nach den Gründen dieser Konfusion fragen gemacht: Ich stellte mit Bewunderung für das künstlerische Sehvermögen der Aussteller fest, daß zwischen den einander zugeordneten Einzelstücken in der Tat Gemeinsamkeiten zeigbar und benennbar sind, die nicht nur oberflächlich zu sein scheinen. Noch mehr: Der Augenschein der Ausstellung hat für mich den in Frage gestellten Kunstcharakter der ägyptischen Werke geradezu hervorgekehrt. Ich konnte mich aber auch des Eindrucks nicht erwehren, daß Rodins Balzac dem Sebekemsaif wohl vergleichbar ist<sup>60</sup>, ihm aber durch den Vergleich auch Unrecht getan wird, begreife zwar, warum Ernst Hermanns Säule "Ohne Titel" (Nr.79) und eine Ptahstatue (Nr.80) assoziativ zusammengesehen werden, fühle aber meine Bereitschaft, die "thematisierte Mehrdeutigkeit" der modernen Plastiken so zu reduzieren, arg strapaziert. Insgesamt schien mir zunächst einmal gerade die Moderne nicht ganz fair behandelt. Zwar hat R. Wedewer auch meine Erfahrung getroffen, wenn er sagt<sup>61</sup>, daß die Gegenüberstellung die Einsicht und

---

59 Abgewandelter Text eines Vortrages, den ich im Juni 1986 im Zusammenhang mit der Ausstellung "Ägyptische und moderne Skulptur. Aufbruch und Dauer" in München gehalten habe. Wer sich an der Menge fachfremder Zitate und rhetorischer Mittel stößt, möge mir zugute halten, daß dies ursprünglich für ein nicht-ägyptologisches Publikum gedacht war. D.Wildung danke ich für die Einladung zum Vortrag, E.Graefe und M.Eaton-Krauss für die Bereitschaft, ihn hier abzudrucken.

60 Hier, wie im folgenden, beziehe ich mich auf die Abbildungsnummern des Katalogs, Äg. u. moderne Skulptur; die oben genannten Exponate haben die Nummern 10 und 11.

61 Äg. u. moderne Skulptur, 7.

das Verständnis des einen wie des anderen Bereiches beeinflussen könne, "gleichwohl" - möchte ich Theodor W. Adorno zitieren - "ist nichts der theoretischen Erkenntnis moderner Kunst so schädlich wie ihre Reduktion auf Ähnlichkeiten mit älterer. Durchs Schema 'Alles schon dagewesen' schlüpft ihr Spezifisches ..." <sup>62</sup>.

Im Ausstellungskatalog, der auch die theoretischen Ansprüche der Aussteller formuliert, wird der Vergleich ägyptischer mit moderner Skulptur mit ihren analogen strukturellen Gemeinsamkeiten begründet, der Blockhaftigkeit, ihrem Aufbau aus autonomen Grundformen, Kugel, Zylinder, Kegel: dem kubistischen Prinzip. Wenn auch nur die afrikanische Plastik direkten Einfluß auf die moderne gehabt haben mag, so sei doch die ägyptische mit jener unter dem Siegel des wohlverstandenen "Primitivismus" verbunden durch die Proportion Abstraktion - Einfachheit, Einfachheit - Ursprünglichkeit und die "ideographische Sprache", d.h. einer zeichenhaft bedeutenden im Gegensatz zur abbildend beschreibenden <sup>63</sup>. Dies ist von R. Wedewer und D. Wildung wohlbegründet worden und hat den Augenschein, die phänomenologische Richtigkeit, für sich. Trotz einer gewissen Distanzierung davon bedient sich ihre Analyse der Grundstrukturen ägyptischer wie moderner Plastik doch auch der Prinzipien des Malrauxschen "Imaginären Museums", nämlich in der "Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen", mit "modernen" Augen auf der Folie unserer kunstgeschichtlichen Vergangenheit diese wie jene in gleicher Weise als Kunstwerke zu sehen.

So weit, so gut - aber doch nicht ausreichend. An der soeben zitierten Stelle fährt Adorno fort: "Unleugbar die Fatalität, daß keine Deutung geistiger Phänomene möglich ist, ohne einige Übersetzung von Neuem in Älteres; auch sie hat etwas von Verrat. An zweiter Reflexion wäre es, das zu korrigieren. Am Verhältnis der

62 Ästhetische Theorie, 36.

63 Es ist freilich fraglich, ob diese letztere Unterscheidung einer schärferen Analyse standhielte; in einem repräsentationalen System dürften "Abbildung" und "Zeichen" eher nur verschiedene Grade von "Klassifikations-/Prädikationsleistung" bezeichnen, s. hierzu Goodman, Sprachen d. Kunst.

modernen Kunstwerke zu älteren, die ihnen ähneln, wäre die Differenz herauszuarbeiten". Nicht, daß R. Wedewer nicht versucht hätte, solche Differenzen in sein Bild zu integrieren - "Der ägyptische Künstler abstrahiert innerhalb der Proportionalität, der afrikanische dagegen innerhalb der Disproportionalität", sagt er<sup>64</sup>, wie für die afrikanische Kunst auch für die Moderne -, ich aber möchte in der Analyse der Differenzen doch noch etwas weiter gehen, indem ich in aller Kürze versuche, herauszuarbeiten, wie, im Unterschied zu den modernen, ägyptische Werke beschaffen sein mußten, um "ägyptisch" zu sein, wie also eine "ägyptische Ästhetik" konkret und material in ein Kunstwerk umgesetzt wurde - den Kunstcharakter der Werke nunmehr voraussetzend<sup>65</sup> (s. den Hauptteil oben), und vor allem eine gewisse Autonomie auch der ägyptischen Künstler-Handwerker innerhalb des von Stifterauftrag und kulturellen Normen vorgegebenen Rahmens: Einschränkungen - durchaus gewichtige und bestimmende - gelten vorrangig der Ikonographie, dem, was dargestellt werden kann.

Mensch und Tier werden in der ägyptischen Skulptur als Beispiele ihrer Gattung gegeben; das durch den Namen identifizierbare Individuum exemplifiziert als Statue den Menschen schlechthin, von seinen konkreten Eigenschaften, von Alter und Schicksal wird abgesehen, abstrahiert; darstellenswert ist nur das Allgemeine im Besonderen, und dieses Mensch-sein "an und für sich" findet nur in der für Ägypten allzeit gültigen Form Gestalt: Diese Form "repräsentiert" Mensch-sein "als" eine ikonographische und zugleich gesellschaftliche Rolle, "als" "Herrn", würdevoll sitzend, "als" Würfelhocker, "als" Beamten, "Schreiber"; der/die Dargestellte wird in der Regel nicht abgebildet, sondern nur auf das entschiedenste "klassifiziert"<sup>66</sup>.

64 Äg. u. moderne Skulptur, 25.

65 Umgekehrt könnte man jedoch auch versuchen, das Konzept der Aussteller damit weiter zu begründen, daß gerade die Moderne versucht hat, den "Kunstcharakter" der Kunstwerke aufzuheben und ihnen den ontologischen Status zurückzugeben, den sie in der Antike gehabt haben, s. unten und Grassi, Theorie d. Schönen in d. Antike.

66 Hierzu s. Goodman, Sprachen d. Kunst; zu "Repräsentation als" insbesondere 38ff.

So verkörpert jede Darstellung auf ihre Weise die ägyptische "Idee vom Menschen" - was primär symbolhaft gilt, aber grundsätzlich auch, bei allem Wandel des Typus, als solche konkretisiert werden kann: der schlanke, muskulöse, breitschultrig-schmalhüftige Mann, die entsprechende Frau, schlank, weich, "wohlgeformt" in einem ganz heutigen Sinn, zurückhaltend erotisch.

In dieser Konkretisierung steckt jedoch, recht besehen, nicht mehr nur die "Idee Mensch", sondern schon so etwas wie ein "Mehr", schon so etwas wie ein ägyptisches "Schönheitsideal", die Vorstellung vom "schönen" Menschen. Geht man davon aus, daß eher als ärmere Leute in armen Zeiten bedeutende Leute in wohlhabenden Zeiten das erhalten, was sie und die ägyptischen Werkstätten als ihr "Bestes" und "Schönstes" ansehen, kommt man einen Schritt weiter: Sowohl das Gruppenbild des Henenu-iker und seiner Frau (Nr.26) wie etwa das des Königs Thutmosis IV. und seiner Mutter<sup>67</sup> geben die Idee "Mensch" jedes auf seine Weise hinreichend wieder; was das Königsbild vom anderen unterscheidet, ist das, was den Ägyptern "schön" war. Am deutlichsten prägt sich solche "Schönheit" bei dem Würfelhocker des Sen-nefer (Nr.9) aus; Schwung und Einfachheit der Linien, Symmetrie und Geschlossenheit, das völlige Ebenmaß der Gesichtszüge, die Harmonie der Proportionen, die Glätte der Oberfläche, die später bis zu einer metallischen Politur vorangetrieben werden kann (vgl. etwa Hori, Nr.30); inhaltlich, im Sinne des "Schönheitsideals" sozusagen: eine ovale Kopfform, wohlgeformte Ohren, mandelförmige Augen, sanft geschwungene Augenbrauen, eine schmale, gerade Nase, ein schönliniger Mund<sup>68</sup>. Schön ist somit das ästhetisch Wohlgefällige<sup>69</sup>, die technische

67 Äg. u. moderne Skulptur, 23, Abb.9.

68 Vgl. den "Ersatzkopf" Äg. u. moderne Skulptur, Nr.38. der noch nicht einmal zu den schönsten Beispielen zählt.

69 Eine Vorliebe für idealisierte und gefällige Formen wird den Ägyptern auch schon von Lukian zugeschrieben, vgl. Lukian, Works. Loeb Classical Library IV, Cambridge - London 1959, 423ff.

Perfektion und die in Zahlenbeziehungen faßbare Ordnung<sup>70</sup>.

Die von D. Wildung im Katalog beschriebene Spannung zwischen dem gewöhnlichen Idealporträt und einer Art Individualporträt<sup>71</sup> wird in aller Regel für die gesellschaftliche Elite zugunsten des Idealporträts aufgelöst; wenn sich ein porträtthaftes Gesicht durchsetzt, etwa das Sesostris' III. (Nr.43; 53), ist es verbindlich für den gesamten Zeitstil, ist es stilbildend. Studien "nach der Natur" dienen der Verfeinerung der Mittel, ändern aber am Prinzip "idealer Schönheit" nichts.

Schließlich läßt sich aus dem Gegensatz von Repräsentationsskulpturen und bewegungsreichen sog. "Dienerfiguren" oder auch Kunstgattungen mehr "erzählender" Art erkennen, daß erhabene Ruhe, distanter und distanzierender Blick, ausgeglichene Bewegung oder hochstilisierter Gestus zur "Schönheit" beitragen. Man kann noch weitergehen und sagen, daß betriebsame Bewegung, mißgestaltete, armselige oder nichtmenschliche Wesen, der Schönheit und Hoheit der Repräsentierenden entgegengestellt, ihnen erst das rechte Kolorit geben, also: daß das Ungeformte, Rohe, Barbarische dem Wohlgeformten als Dissonanz integriert wird, es damit bestätigend; es ist eben das "Häßliche", was der "Begriff des Schönen" "als seiner Negation bedurfte", um sich zu erfüllen<sup>72</sup>. Und in gewisser Weise bestätigt sich dies im Sinne kunsthistorischer Abläufe: Die sog. Amarnakunst gibt die Linienführung frei, und in manchen Statuen des Königs Achenaten - Amenophis IV. (vgl. Nr.34) werden die Ausdrucksformen auf das Äußerste ihrer Möglichkeiten getrieben; dies ist schon bald und recht vorschnell

---

70 Der ägyptische Proportionskanon (s. E.Iversen, Canon and Proportions in Egyptian Art<sup>2</sup>, Warminster 1975) ist wohl nicht direkt als Vorläufer des antik-europäischen anzusehen (s. Panofsky, Sinn u. Deutung), obwohl mir dies diskutierbar erscheint, aber doch als etwas wie sein historisches Sediment.

71 Äg. u. moderne Skulptur, 42ff.; vgl. auch Tefnin, Hatshepsout, 167.

72 Adorno, Ästhetische Theorie, 74.

als Gewinnung einer realistischen Komponente<sup>73</sup> gefeiert worden - nicht von ungefähr unter einem Realismusbegriff, der vom Expressionismus geprägt war. Nun steht diese Amarnakunst einmal im schroffen Gegensatz zur Kunst der Zeit von Achenatens Vater, einer Kunst, deren Linienschönheit schon beinahe unglaublich ist und die auf eine fast totale Ästhetisierung der Dargestellten hinauslaufen kann<sup>74</sup>; zum anderen wird wenig nach der Amarnazeit ihr Stil, ihre Kunst, wieder aufgehoben und schließlich - wohl unter Einbeziehung einiger ihrer Gestaltungsmittel - ein neuer Gipfel traditioneller ägyptischer Ästhetik unter Sethos I. erreicht: Für die Ägypter war die Amarnakunst unzweifelhaft so etwas wie der Einbruch des "Häßlichen" in die Kunst - was in mancher Beziehung wohl auch heute noch nachvollziehbar ist.

Ich möchte hier nun meine Darstellungsebene kurz verlassen und einige Verse zitieren, um die so erschlossene Ästhetik der Ägypter zusammenfassend zu umreißen<sup>75</sup>:

*"Je suis belle, ô mortels, comme un rêve de pierre,  
Et mon sein, où chacun s'est meurtri tour à tour,  
Est fait pour inspirer au poète un amour  
Eternel et muet ainsi que la matière.*

*Je trône dans l'azur comme un sphinx incompris;  
J'unis un coeur de neige à la blancheur des cygnes;  
Je hais le mouvement qui déplace les lignes,  
Et jamais je ne pleure et jamais je ne ris.*

... "

73 Es ist dies einmal mehr Bestätigung dafür, wie man nach Goodman, Sprachen d. Kunst, 44ff., "Realismus" verstehen muß, nämlich nicht anders denn als Ausdruck für die Leichtigkeit der Informationsvermittlung durch Kunst-Zeichen, also eine Nähe der Darstellungsmodalitäten zu den jeweils gängigen, im Zweifelsfall unseren eigenen Klassifikationsgewohnheiten. Vgl. dazu auch die bei Gombrich, Kunst u. Illusion, 108, zitierten Nietzsche-Verse: "Treu die Natur und ganz - Wie fängt er's an?/Wann wäre je Natur im Bilde abgetan?/Unendlich ist das kleinste Stück der Welt!-/Er malt zuletzt davon, was ihm gefällt./Und was gefällt ihm? Was er malen kann!". S. auch den Hauptteil Paragraph 3.1.

74 Man denke etwa an die Reliefs im Grabe des Ramose.

75 In deutscher Übersetzung (vollständig):

"Schön bin ich, Ihr Sterblichen, wie ein Traum aus Stein,/und meine Brust, an der noch jeder sich zerschunden, einer um den anderen,/ist geschaffen, dem Dichter eine Liebe einzuhauchen,/die ewig und stumm ist wie der Stoff.//

Das ist der erste Teil des Sonetts "Die Schönheit" von Charles Baudelaire, aus den "Blumen des Bösen" - natürlich nicht ohne gröbere wie feinere Absicht gewählt. Gröber: Es ist dies nicht nur eine poetische Wiedergabe der soeben verwendeten Beschreibungsmittel, ich bin auch auf gewissermaßen "empirischem" Wege zu eben dem Ergebnis gekommen, das ich oben theoretisch zu erschließen versucht habe, nämlich daß die Ästhetik der Ägypter auf den gleichen Begriff zu bringen ist wie der der philosophen Ästhetik seit Plato und bis Kant, Hegel und Schopenhauer. Die geometrischen Figuren und der kubistische Aufbau der ägyptischen Skulptur ließe sich als reinste Ausprägung dessen bestimmen, was Plato so formuliert: "... ich nehme etwas gerade ... und etwas rund und aus diesen wiederum die Flächen und Körper, welche mit dem Zirkel gezogen werden oder durch Lineal und Winkelmaß bestimmt ...; diese ... sind nicht in Beziehung auf etwas schön wie anderes, sondern immer an und für sich sind sie ihrer Natur nach schön ..." <sup>76</sup>

Griechisch-römische und ägyptische Kunstauffassung rücken einander auf eine überraschende Weise näher, als ihnen gleichermaßen das Geordnete, Gelungene, "Natürliche" schön gilt; und paradoxerweise: Gerade wenn den ägyptischen Werken der Kunstcharakter abgesprochen werden kann, erhalten sie durch ihre ästhetische Wohlgeformtheit den ontologischen Status, den Homer und die Vorsokratiker implizit mit dem Schönen verbinden, für die "der Begriff der Schönheit die sichtbare Vollendung und Harmonie einer Stufe des Seins bezeichnet" <sup>77</sup>, und den die platonische Kunsttheorie explizit fordert: Nachbildung von Schönheit und Wohlgeformtheit

---

zu

75 Ich throne in der Bläue gleich einer unverstandenen Sphinx; /ich vereine ein Herz von Schnee mit der Weiße der Schwäne; /ich hasse die Bewegung, die die Linien verschiebt, /und niemals weine ich und niemals lache ich. // Die Dichter vor meinen großen Haltungen, /die ich den stolzesten Denkmälern zu entlehnen scheine, /werden in strengem Forschen ihre Tage verzehren; //Denn mein sind, diese hingebungsvollen Liebhaber zu fesseln, zwei reine Spiegel, die alle Dinge schöner machen; meine Augen, meine weiten Augen voll ewiger Klarheiten! //"

76 Philebos 51 c.

77 Grassi, Theorie d. Schönen in d. Antike, 59.

des geordneten Kosmos im Menschenwerk. - Was aber hier als Paradoxon erscheint, enthüllt nur die Fragwürdigkeit eines analytischen oder kategorialen Begriffs "Kunst".

Meine feinere - und daher, wie sich zeigen soll, tückischere - Absicht bei der Wahl Baudelaires als Gewährsmann ist seine Nähe zu Klassizismus und Romantik und daß sein Sonett geradezu die Vorgabe für spätere Werke, etwa Feuerbachs oder auch Moreaus, hätte gewesen sein können. Ich denke, die Richtung, die in unserem kulturellen Rahmen eben die Ästhetik realisieren wollte, die auch jene der Ägypter war, ist der Klassizismus<sup>78</sup>. Auf dem Hintergrund der Gleichheitstheoreme der Aufklärung ist nicht das Individuum Gegenstand, sondern der abstrakte Mensch, der Mensch schlechthin, und dem "Maß der Vernunft" entspricht die klassische Formschönheit; die Stichwörter sind Ruhe, Ebenmaß, Gleichgewicht, Harmonie, "Kontur" und "Stille" - "Gedankenkunst" und "literarisches Prinzip": "Dieses gemeinte Prinzip ist die plastische Isolierung des 'Bedeutenden', das als ein hinter dem 'Zufälligen' der Erscheinung lebender Ideenwert begriffen wird"; und: "'Ewig' soll der Ausdruck sein; es ist auch literarisch das Lieblingswort der Generation. Die Form als 'absolut' wirkendes Symbol für 'absolute Bedeutung' der dem Zufälligen entrückten 'Idee'"<sup>79</sup>.

Macht man dies unter den Malern etwa an Ingres<sup>80</sup> fest, läßt sich der Vergleich noch konkretisieren: Das Primat des Zeichnerischen, die Vorliebe für Präzision, Klarheit und abstrakte Formen verbindet sich mit eigenartigen Manierismen nahezu ägyptischer Art

78 Trotz eines offensichtlich (an Ausstellungen zu messenden) wachsenden Interesses am Klassizismus scheint sich dieses Interesse noch nicht - soweit ich sehe - zu einer neuen analytischen Darstellung verdichtet zu haben, s. aber immerhin H.Beck, Bildwerke des Klassizismus. Liebieghaus - Museum alter Plastik, Führer durch die Sammlungen, Frankfurt am Main 1985; H.Beck - P.C.Bol - E.Maek-Gérard (Hrsg.), Ideal und Wirklichkeit der bildenden Kunst im späten 18. Jahrhundert, Berlin 1984.

79 W.Pinder, Das Problem der Generationen in der Kunstgeschichte Europas, Berlin 1926, 68.

80 Etwa G.Picon, Ingres, Genf (Skira) 1967.

- reine Profile und bewußte Zweidimensionalität, idealisierte Züge und eine gewisse Unbekümmertheit gegenüber den Möglichkeiten des menschlichen Körpers trotz intensiver Naturstudien, perfekte Oberflächenbehandlung in einer fast emailleartigen Technik.

Von der klassizistischen Plastik läßt sich ähnliches sagen, exakte Detailbeobachtung und Überhöhung zur zeitlos erhabenen Pose, bildparalleler Aufbau, also vornehmlich Frontal- oder Rückenansichten, in die Ferne gerichteter, distanzschaffender Blick - etwa Canovas<sup>81</sup> "Paolina Borghese" als Beispiel oder dessen "Drei Grazien", die in Gestik und Haltung (etwa den "geknickten" Hälsen) Manierismen von der Art Ingres zeigen.

In funktionaler Parallelität zur ägyptischen schließlich nimmt sich auch die klassizistische Plastik des Totendenkmals an, dann des Denkmals überhaupt; sie wird zum Instrument staatlich-religiöser Kunstpolitik - wie es dies klassizistische Richtungen wohl an sich haben.

Das andere endlich am Klassizismus ist die andere künstlerische Sprache, das kulturspezifisch Andere: Wo die ägyptische Kunst nur sich selbst hatte, da ist hier die Projektion der eigenen Sehnsüchte und Ideale auf die griechisch-römische Antike und der Griff nach der antiken Form, in der das Kunstideal schon verwirklicht und nur der Wiederbelebung zu harren schien.

So endet denn meine Überlegung mit einem Ergebnis, das mich selbst durchaus verblüfft hat: Im Sinne der ihr eigenen impliziten Ästhetik enthält die ägyptische Skulptur nicht ein der modernen Skulptur Gleiches, sondern ein Anderes, ja sie negiert die Ziele der Moderne, indem sie die Ästhetik der Kunst vertritt, gegen die sich die Moderne gewendet hat: den Akademismus des 19. Jahrhunderts. Was der "sinnlichen Gewißheit" als Gemeinsamkeit evident erschien, erweist sich als Täuschung der Wahrnehmung:

---

81 S.F.Licht - D.Finn, Antonio Canova, Beginn der modernen Skulptur, München (Hirmer) 1983.

ob auch immer die afrikanische Plastik eigentlich im Stande war, dem Künstler der Moderne Mittel einer ursprünglichen Ausdruckskraft, Mittel einer elementaren künstlerischen Sprache an die Hand zu geben, die ägyptische war es nicht. Nicht das Elementare ist das Gemeinsame, sondern die Totalität der Form, aber aus ganz entgegengesetzten Gründen. Und in ihrem Impetus mag so die Moderne der Amarnakunst verwandt sein, was jedoch wiederum dem "Zeitgeist" widerspräche: eher als die Amarna wäre wohl die Ramessidenzeit ein kulturgeschichtliches Analogon der Moderne.

Daß die modernen Künstler der ägyptischen Kunst gegenüber so zurückhaltend blieben, wie R. Wedewer gezeigt hat, beweist einen bemerkenswerten kunstgeschichtlichen Instinkt. Und mir ist letztlich klar geworden, was mir an dem Vergleich teilweise so unfair erschienen war: Das Vergewaltigte, Wunde, Verstörte und Verstörende in der modernen Kunst hat in der ägyptischen so wenig Ausdruck gefunden wie in der antiken und klassizistischen; um es noch einmal mit Adorno zu sagen: "Die reale Barbarei ... hat seit der attischen Klassizität wenig Spuren in der Kunst hinterlassen; wie unberührt diese ... sich erhielt, ist nicht ihr Ehrentitel"<sup>82</sup> - aber, so könnte man fortfahren, ein Ehrentitel der Moderne.

In der Zergliederung meiner anfänglich genannten "Unlust" soweit gediehen, möchte ich nun die Dissonanzen noch ein wenig verlängern, was, wie bekannt, den harmonischen Schlußakkord umso wohlthuender geraten läßt.

In dem Maße, in dem die Moderne die Sehgewohnheiten beeinflusst hat, hat sie mit dem, durch das sie der ägyptischen Kunst sinnlich ähnlich war, die Fremdheit der ägyptischen Kunst verringert; mit der Verringerung der Fremdheitserfahrung ist das Eingängige, ästhetisch Wohlgefällige der ägyptischen Werke und ihr relativer Realismus<sup>83</sup> deutlicher hervorgetreten - der schöne

---

82 Adorno, Ästhetische Theorie, 241f.

83 S. nochmals Anm.73 und: "Die Natur ist ein Produkt der Kunst und der Sprache" (Goodman, Sprachen d. Kunst, 44).

Mensch der Ägypter kommt unserem verderblich nahe: kaum jemand findet etwa die ägyptischen Frauenbilder "zu dick", wie es der Venus von Milo häufig ergeht, und die Büste der Nofretete in Berlin ist vom lebensgroßen Gipsabguß über die Nippesfigur bis zum Medaillon in allen Formaten zu haben - "in Zigarrenschachteln oder Putzkästchen verwandelt", hätte Baudelaire sagen können, eine Möglichkeit, um derentwillen ihm die Bildhauerei seiner Zeit "ein Ärgernis ist"<sup>84</sup>. Die ägyptische Kunst ist nun gewissermaßen die prompt genießbare Kunst geworden, sie verbindet die leichte Konsumierbarkeit des klassisch Schönen mit den Darstellungsmodalitäten der Moderne oder, wie der Katalog formuliert (S.24): "die vollendete Ausgewogenheit zwischen Abstraktion zur Blockhaftigkeit, und der zwar eingebundenen, doch gleichwohl offenbaren Figürlichkeit".

Also kann man diese Ausstellung auch so verstehen, daß sie die, vielen immer noch befremdliche Moderne über die ägyptische Kunst zu einer Botschaft konfektioniert, die allgemein verständlich und genießbar ist und die Illusion des Verstehens vermittelt, ohne Verständnisanstrengungen zu fordern - nach dem, was Umberto Eco in seinen Überlegungen zur "Struktur des schlechten Geschmacks" den "Midcult" nennt<sup>85</sup>, eine höhere Form des Kitsches sozusagen: Das planvoll Fragmentarische, die verletzte Menschlichkeit der Moderne wird durch das zufällige, kontingent Fragmentarische der historischen Überlieferung erklärt und entschärft.

So weit, so genug. Auf diese Weise fortfahrend verlöre ich aus den Augen, daß der andere Teil der Empfindungen "Lust" war, die Lust an einer neuen Erfahrung und an einem Mehr an geahnter Einsicht. Die Gerechtigkeit zumal fordert die Feststellung, daß die Vergleiche durch die Aussteller ausdrücklich unter dem Vorbehalt durchgeführt worden sind, daß "eine formale Analogie" nicht "als Beleg einer analogen Bedeutung der Formen gewertet werden" darf<sup>86</sup>.

---

84 Sämtliche Werke, Bd.1: Juvenilia - Kunstkritik 1832-1846, München 1977; genanntes Zitat 275.

85 Eco, Apokalyptiker, 59ff.

86 Äg. u. moderne Skulptur, 29.

Trotzdem muß ich gestehen, daß ich erst jetzt mit einem neuen Bewußtsein, in dem sich die "sinnliche Gewißheit" mit ihrer Negation vereinigt hat, ruhigen Gewissens in das "Imaginäre Museum" zurückkehren kann. Erst jetzt erkenne ich deutlich, was die Ausstellung macht und worin ihre Berechtigung liegt:

Die Mittel, mit denen ägyptische wie moderne Künstler ihren "Schöpfungen" zur Realität verhelfen wollten, sind sowohl gemeinsam wie strikt entgegengesetzt. Innerhalb der gemeinsamen Grundstrukturen sind die einen "ästhetisch", die anderen "anti-ästhetisch" gestimmt; wo der traditionelle Kunstbegriff die ägyptischen Werke aus der "Kunst" auszuklammern trachtet, treten die modernen Werke ihnen zur Seite, indem sie eben den traditionellen Kunstbegriff ablehnen und einen ähnlichen ontologischen Status beanspruchen.

Und so lassen sich die Unterschiede als historische Komponenten neu bewerten: Jene Menschen konnten noch denken, daß die Welt aufs Beste eingerichtet und somit "gut" sei, und daß das "Schöne" am Menschenwerk die Schönheit der göttlichen Ordnung, des wohlgeformten Kosmos nachbilde und ihm eben dadurch Seinsstatus verleihe; wir aber müssen dies ansehen als schon gedacht, verworfen und abgetan.

Aber eben weil diese "Schöpfungen" Objektivationen eines "Kunstwollens" gewesen sind, sind sie auch zu Objekten geworden, die aus anderer Perspektive gesehen werden können; als Kunstwerk ist die ägyptische Skulptur genauso wie andere Kunstwerke eine Art von "Botschaft", deren Mehrdeutigkeit kein zufälliges Merkmal ist, sondern das, was sie zu einer "künstlerischen Botschaft" macht: "eine ständige Quelle von nicht festlegbaren Signifikanten", "die zu ständiger Dekodierung auffordert, gleichzeitig die möglichen Dekodierungen organisiert und die Treue der Interpretation auf die Probe stellt, indem sie diese jeweils auf die Struktur der Botschaft zurückspiegelt"<sup>87</sup>. Das ägyptische Kunst-

---

87 Eco, Apokalyptiker, 79; vgl. auch ders., Semiotik, insbesondere 145ff.

werk kann als solches auch im Licht eines Kodes gelesen werden, der von seinem Schöpfer nicht vorgesehen war. Als Kunstobjekt unserer Welt kann es auch durch unseren "überreichen" Kode interpretiert werden, der enthält, was sich in Jahrhunderten an Bedeutungen sedimentiert hat, Bedeutungen, an die kein ägyptischer Künstler jemals gedacht haben mag, von denen aber nicht auszuschließen ist, daß er sie gedacht haben könnte.

*"Kunstwerke stammen aus der Dingwelt durch ihr präformiertes Material wie durch ihre Verfahrensweisen; nichts in ihnen, was ihr nicht auch angehörte, und nichts, was nicht um den Preis seines Todes der Dingwelt entrissen würde. Nur kraft ihres Tödlichen haben sie teil an Versöhnung. Aber sie bleiben darin zugleich dem Mythos hörig. Das ist das Ägyptische an einem jeden. Indem die Werke das Vergängliche - Leben - zur Dauer verhalten, vorm Tod erretten wollen, töten sie es."*

*Th.W. Adorno, Ästhetische Theorie, S.201f.*