

Jan Assmann

## IKONOLOGIE DER IDENTITÄT VIER STILKATEGORIEN DER ALTÄGYPTISCHEN BILDNISKUNST

### 0. Vorbemerkung

In der Kunstwissenschaft wird das Problem des Porträts unter dem Zeichen des Gegensatzes von Individualität und Idealität verhandelt. Zwei neuere Titel mögen das belegen: *Individuum und Ideal* überschreibt Luca Giuliani seinen Beitrag zum Berliner Ausstellungskatalog *Bilder vom Menschen in der Kunst des Abendlandes* (1980), *Zwischen Individualität und Idealität* nennt Gundolf Winter sein Buch über die Bildnisbüste (1985). Die beiden Begriffe verweisen auf verschiedene Dimensionen. „Individualität“ reicht hinein in die anthropologisch-bewußtseinsgeschichtliche Dimension; der Gegensatz ist hier nicht Idealität, sondern Kollektivität. „Idealität“ reicht demgegenüber hinein in die stilistische Dimension; sein Gegensatz ist hier nicht Individualität, sondern Realismus. Wir haben es also nicht mit einer einfachen Opposition, sondern mit einem begrifflichen Geviert zu tun: dem Gegensatz von Individualität und Kollektivität entspricht, auf stilistischer Ebene, der Gegensatz von Realismus und Idealität. Realismus ist ein Indiz für Individualismus, während Idealität ein überindividuelles, allgemeines Menschenbild bezeugt.<sup>1</sup> Im Hintergrund steht dann oft noch die evolutionistische Vorstellung einer Entwicklung, die von Allgemeinheit und Idealität zu Besonderheit, Geschichtlichkeit, Individualität und Realismus verläuft. Das leuchtet unmittelbar ein und entspricht unserer abendländischen Erfahrung. Zum Verständnis der ägyptischen Bildniskunst reicht dieses begriffliche Schema jedoch nicht hin. Die Dinge scheinen hier wesentlich komplizierter zu liegen und eine differenziertere Begrifflichkeit zu erfordern. Vor allem der Zusammenhang von Realismus und Individualität ist in Ägypten nicht zu bestehen. Außerdem ist hier auch auf stilistischer Ebene die Dynamik der Entwicklung nicht mit einer einfachen Polarität wie Realismus vs. Idealität einzufangen.

### 1. Das ägyptische Porträt als Gattung monumentaler Selbstthematizierung

Wenn wir, mit Ernst Buschor, unter Porträt „Darstellungen bestimmter Personen“ verstehen, „die eine Erdenleben geführt haben, Darstellungen, die bestrebt sind, ihrem Gegenstand eine gewisse Dauer zu verleihen“<sup>2</sup>, dann ist die ägyptische Plastik fast ausnahmslos als Bildniskunst einzustufen. Denn gegenüber der in die Zehntausende gehenden Masse der Darstellungen „bestimmter Personen“ treten die Götterbilder, Tier- und Dienerfiguren ins Unbedeutende zurück. Diesen eigentümlichen Befund gilt es sich vorweg in seiner ganzen Besonderheit klar zu machen. Die ägyptische Kunst, darin sehe ich ihre Einzigartigkeit, ist fast durchweg „eponym“, d.h. jedes Kunstwerk steht in Beziehung zu einem Namen, allerdings nicht dem des Künstlers, sondern dem des Auftraggebers, der auch der Dargestellte ist.<sup>3</sup> Es handelt sich daher, jedenfalls in der Regel, wo nicht um Selbstporträts, dann

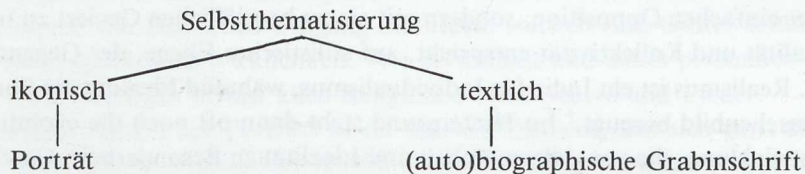
1 Zum Problem von Individualität und Idealität, Realismus und Idealisierung s. bes. T. Hölscher, *Ideal und Wirklichkeit in den Bildnissen Alexanders des Großen* (AHAW 1971.2).

2 Ernst Buschor, *Das Porträt. Bildniswege und Bildnisstufen in fünf Jahrtausenden*. München 1960.

3 Dies, und nicht die „Anonymität“ der ägyptischen Kunst (im Sinne fehlender Individualität) ist der Grund für das weitgehende Zurücktreten der Künstler hinter ihren Werken (gegen W. Wolf, *Individuum und Gemeinschaft in der ägyptischen Kultur*, LÄS 1, 1935, 8, und viele andere), s. dazu meinen Beitrag „Sepulkrale Selbstthematizierung im Alten Ägypten“,

doch um selbstveranlaßte Porträts, die ganz ausgesprochen das Ziel verfolgten, „ihrem Gegenstand eine gewisse Dauer zu verleihen“. Hinter jedem selbstveranlaßten Porträt steht der Wunsch seines Auftraggebers nach Dauer, nach Todesüberwindung, nach Fortdauer in einem unvergänglichen Medium. Die verschiedenen Formen, in denen dieser je individuelle Wunsch nach Fortdauer seinen Ausdruck findet, fasse ich unter dem Begriff der „monumentalen Selbstthematierung“ zusammen. Dazu gehören in erster Linie die Gräber und Tempel mit ihrer Ausstattung an Stelen und Statuen, Pyramiden, Obelisken, Sphingen, Altären, Opferplatten usw. usw. All das und damit so gut wie die gesamte ägyptische Kunst dient nicht der Verschönerung, sondern der Verewigung des Daseins. In diesem Kontext, ideologisch, sozial und ganz konkret räumlich-architektonisch, steht das ägyptische Porträt. Im Rahmen des Monumentalen ist es eine Gattung „ikonischer“, d.h. abbildhafter Selbstthematierung, im Gegensatz zur sprachlichen Selbstthematierung, wie sie die Inschriften darstellen, in denen der Auftraggeber, als Grabherr oder Stifter einer Tempelstatue, von sich selbst spricht.<sup>4</sup>

Wir können also, innerhalb dieses allgemeinen Rahmens monumentaler Selbstverewigung, der im pharaonischen Ägypten so gut wie die gesamte Architektur und Kunst bestimmt, zwei Gattungen ausmachen, die es in einem ganz besonderen, engeren Sinne mit Selbstthematierung zu tun haben: die Porträtplastik und die (auto)biographische Inschrift:



Interessant ist nun, daß wir auf der Ebene der sprachlichen Selbstthematierung, in der Geschichte der (auto)biographischen Inschriften, eine Polarität feststellen können, die auffallend genau der Polarität von Individualität und Idealität auf der Ebene der ikonischen Selbstthematierung entspricht. Im Falle der Inschriften bezeichnen wir den einen Pol als „Idealbiographie“, für den anderen habe ich den Terminus „Laufbahnbiographie“ vorgeschlagen. Die Idealbiographie ist das vollkommen stereotypisierte, formelhafte Bekenntnis zu einer allgemeinen Norm: „Ich tat die Maat, ich sagte die Maat, ich gab dem Hungrigen Brot, dem Durstigen Wasser und Kleider dem Nackten . . .“, während die Laufbahnbiographie sich zu historisch detaillierten Tatenberichten entfalten kann. Die beiden Typen entstehen im Alten Reich als distinkte Gattungen, um dann bald zu einer einzigen Gattung zu verschmelzen, die, ähnlich wie das Porträt, in ihrer Geschichte zwischen den Polen Idealität und Individualität schwankt.

Was dieser Seitenblick auf den sprachlichen Parallelfall lehrt, ist vor allem die Erkenntnis, daß es sich bei „Idealität“ und „Individualität“ nicht nur um Kategorien einer geschichtlichen Entwicklung handelt, sondern auch um Optionen, die gleichzeitig nebeneinander bestehen, in distinkten Gattungen realisiert oder in Texten einer Gattung vielfältig miteinander kombiniert sein können. Wir haben es also mit Vielfalt und Polarität in zwei Dimensionen zu tun: in der Synchronie als Vielfalt des Wählbaren und Kombinierbaren, und in der Diachronie, als die Vielfalt der Pole, zwischen denen sich eine

in: A. Hahn, V. Kapp (Hgg.), *Selbstthematierung und Selbstzeugnis: Bekenntnis und Geständnis* (Frankfurt 1987), 196–220, bes. 199f.

<sup>4</sup> Vgl. hierzu zusammenfassend meine Beiträge „Sepulkrale Selbstthematierung“ (n.2) sowie „Schrift, Tod und Identität. Das Grab als Vorschule der Literatur im alten Ägypten“, in: A. u. J. Assmann, Chr. Hardmeier (Hgg.), *Schrift und Gedächtnis* (München 1983), 64–93.

Entwicklung abspielt, d.h. die Vielfalt des Nacheinander Möglichen. Aus diesem Seitenblick auf die Geschichte einer sprachlichen Gattung ergibt sich auch, daß das, was wir als „Idealität“ und „Individualität“ bezeichnen, sich vom Bezugsrahmen der ägyptischen Befunde her bestimmt, und nicht etwa von einer allgemeinen Theorie her. Was eine ägyptische „Idealbiographie“ ist, bestimmt sich aus ihrem Gegensatz zur ägyptischen Laufbahnbiographie, und nicht aus unseren Vorstellungen von Idealität. Besonders wichtig ist diese Feststellung für den Gegenpol der Individualität. An unseren Maßstäben gemessen mag auch die „individuellste“ ägyptische Biographie noch äußerst konventionell und idealisiert erscheinen. Das ist aber für die Gattungsgeschichte vollkommen irrelevant. Hier zählt allein das ägyptische, kulturimmanente Maß, wie es sich in der Synchronie aus dem Abstand zur gleichzeitigen idealbiographischen Topik, und in der Diachronie aus dem Abstand zum bis dahin erreichten Maß an Individualität ergibt. Auf's Porträt übertragen heißt das, daß auch Begriffe wie „Realismus“ und „Idealität“ aus dem Bezugsrahmen der ägyptischen Optionen her bestimmt werden müssen.

Individualität, auf der Ebene der Sprache eine Frage der narrativen Spezifizierung, der geschichtlichen Details, ist auf der Ebene des Bildes eine Frage der Ähnlichkeit. Nach unseren Begriffen — nur Buschor macht da eine Ausnahme — ist Ähnlichkeit ein unverzichtbares Definiens des Porträts überhaupt: „Porträt ist die als ähnlich beabsichtigte Darstellung eines bestimmten Menschen“ (R. Delbrück)<sup>5</sup>, „Das Wesen des Porträts liegt in der Übereinstimmung zwischen Original und Abbild“ (M. Kemmerich)<sup>6</sup>, „Das Porträt muß einen bestimmten, tatsächlich lebenden oder gelebt habenden Menschen darstellen; es muß die Unverwechselbarkeit von dessen Erscheinung festhalten, ähnlich sein und dem Betrachter eine Vorstellung von der individuellen Eigenart des Dargestellten vermitteln“ (L. Giuliani).<sup>7</sup> Die Ägypter scheinen ähnlich gedacht zu haben. Das ägyptische Wort für Statue ist von einem Wort abgeleitet, das „ähnlich sein“ bedeutet.<sup>8</sup>

Schaut man jedoch näher hin, dann ist mit „Ähnlichkeit“ nicht viel mehr gemeint als der unverwechselbare Bezug auf einen bestimmten Menschen. Unverwechselbarkeit kann aber auch durch eine Namensaufschrift gewährleistet sein. Nach ägyptischen Vorstellungen ist die Statue dadurch ähnlich gemacht, zum unverwechselbaren Bild dessen geworden, dessen Namen sie trägt. Die zahlreichen Fälle von Porträtsurpation legen von dieser Auslegung des Begriffs „Ähnlichkeit“ ein beredtes Zeugnis ab.<sup>9</sup> Ähnlichkeit in unserem Sinne ist demnach ein Spezialfall von Unverwechselbarkeit: die durch rein ikonische (bildliche) Mittel hergestellte Vereindeutigung des Bezugs.

Wir müssen also unterscheiden zwischen der altägyptischen „Bildgattung“ der Porträtstatue (*twf*), die keinen begrifflichen Unterschied machte zwischen ikonisch oder inschriftlich hergestellter Ähnlichkeit (Unverwechselbarkeit), und unserem theoretischen Begriff von Porträthaftigkeit (im Sinne einer metahistorischen Konstante), der sich allein auf die Option ikonisch hergestellter Unverwechselbarkeit bezieht. Was wir unter „Porträt“ verstehen, deckt sich daher nicht einfach mit der Masse der ägyptischen Bildniskunst, sondern ist als eine ihrer Möglichkeiten in ihr angelegt. Der folgende Überblick soll versuchen, den Rahmen dieser Möglichkeiten abzustecken (§§ 2—3), um dann näher auf jene Tradition einzugehen, die in meinen Augen unserem (metahistorischen) Begriff von Porträt am nächsten kommt (§ 4).

5 R. Delbrück, *Antike Porträts (Tabulae in usum scholarum VI)*, Bonn 1923).

6 M. Kemmerich, *Die frühmittelalterliche Porträtplastik in Deutschland bis zum Ende des XIII. Jh.*, Leipzig 1909.

7 L. Giuliani, *Individuum und Ideal. Antike Bildniskunst*, in: *Bilder vom Menschen in der Kunst des Abendlandes (Ausst. Berlin 1980)*. Ich verdanke die Kenntnis dieser Definitionen von „Porträt“ einem Referat meiner Schülerin Felicitas Boerner.

8 *twf* „Bild“ (nicht: „Statue“, da auch von Flachbildern), von *twf* „gleich sein“, „ähnlich sein“, s. Erman-Grapow, *Wörterbuch der ägyptischen Sprache V*, 255—257.

9 Allerdings gibt es auch Fälle, wo bei einer usurpierten Statue nicht nur die Inschrift verändert, sondern auch die Gesichtsmo- dellierung überarbeitet wurde, z.B. bei der von Merenptah überarbeiteten Statue Amenemhets III in Berlin (Ost), auf die H. Brunner, in: *Studien zur Altäg. Kultur 11* (1984), 279 verweist.

## 2. Porträtplastik des Alten Reiches

### 2.1 Magischer Realismus

Sehen wir einmal ab von den Anfängen der ägyptischen Bildniskunst in der 2. und 3. Dyn.<sup>10</sup>, deren summarische Formensprache — zumindest auf den veröffentlichten Photographien — eine nähere Bestimmung nach den hier angewandten Kategorien nicht erlaubt, und beginnen wir unsere Untersuchung dort, wo auch die ägyptische Grabplastik im großen Stil einsetzt: mit Beginn der 4. Dyn. (2600 v. Chr.). Dann tritt eines sehr deutlich hervor: daß diese erste Phase der ägyptischen Grabplastik im Zeichen eines ausgeprägten Realismus steht.<sup>11</sup> Vom „hieroglyphischen“ Charakter der ägyptischen Formensprache kann hier keine Rede sein. Ohne jeden Zweifel kam es dem ägyptischen Künstler darauf an, besser gesagt: *war es sein Auftrag*, die individuellen physiognomischen Züge des Grabherrn abzubilden, um ihnen im Medium des Steins Dauer zu verleihen. Besonders eindeutig ist diese Absicht an den sog. „Ersatzköpfen“ aus Giza abzulesen<sup>12</sup> (Abb. 1 a—b), die in der 4. Dyn. die Funktion der Grabplastik wahrnehmen: denn hier trat keine Namensbeischrift hinzu, um die Identität, d. h. Unverwechselbarkeit des Dargestellten sicherzustellen. Das individuelle Aussehen und seine Umsetzung in Stein wurde als ausreichende Kennzeichnung betrachtet. In der Tat sind alle diese Köpfe unverkennbar und unverwechselbar Bildnisse verschiedener Personen mit individuellen Zügen. Aber das gleiche gilt auch für die beschrifteten Sitzbilder des Rahotep und seiner Frau Nofret aus Medum aus der Zeit des Snofru<sup>13</sup> (Abb. 2), das Sitzbild des Cheops-Sohnes Hemiunu aus Giza<sup>14</sup> (Abb. 3), die Schreiberstatue des Prinzen Kai aus Saqqara<sup>15</sup> (Abb. 4), und alle übrigen Privatbildnisse dieser Zeit (Abb. 6). Den Gipfel dieses Realismus stellt die Büste des Prinzen Anchhaf dar<sup>16</sup> (Abb. 5). Die naturalistische Präzision der Gesichtswiedergabe läßt sich wohl nur durch ein Werkverfahren erklären, das mit Gipsabformungen vom lebenden oder toten Gesicht arbeitet.<sup>17</sup> Gipsmasken in Form überarbeiteter Totenmasken sind in Bestattungen dieser Zeit mehrfach gefunden worden.<sup>18</sup> All das bezeugt ein lebhaftes Interesse an der individuellen Physiognomie sowie den Wunsch, sie im Medium haltbarer Materialien zu konservieren.

Der Grund für dieses naturalistische Interesse ist nicht bekannt. Aus den Aufstellungsbedingungen, dem Verwendungskontext dieser Kunst, ergeben sich allerdings einige Hinweise.<sup>19</sup> Alle diese Masken,

10 Vgl. hierzu W. St. Smith, *A History of Egyptian Sculpture and Painting of the Old Kingdom* (1949), 13—19 mit Tf. 2—4.

11 Zum Problem des Realismus in der ägyptischen Kunst s. zuletzt J. Baines, „Theories and Universals of Representation: Heinrich Schäfer and Egyptian Art“, in: *Art History* 8 (1985) 1—25, spez. 15—17.

12 S. dazu Smith, a.a.O. (n.10), 23—27; C. Vandersleyen, „Ersatzkopf“, in: W. Helck, W. Westendorf (Hgg.), *Lex. d. Ägyptol.* II (1975), 11—14.

13 Vgl. z.B. Smith, a.a.O. (n.10), 21f. sowie jetzt M. Saleh, H. Sourouzian, *Die Hauptwerke im Ägyptischen Museum Kairo* (offizieller Katalog, Main 1986) Nr. 27 (mit Bibliographie).

14 H. Junker, *Giza I*, 153—157; Smith, a.a.O., 22f. Weitere Bibliographie: B. Porter, R.L.B. Moss, *Topographical Bibliography of Ancient Egyptian Hieroglyphic Texts, Reliefs and Paintings III.1, Memphis*, <sup>2</sup>, 123.

15 Bibliographie: Porter-Moss, a.a.O. (n.14), III.2, <sup>2</sup>1981, 458f. Das Werk ist unter dem Namen „Scribe du Louvre“ bekannt.

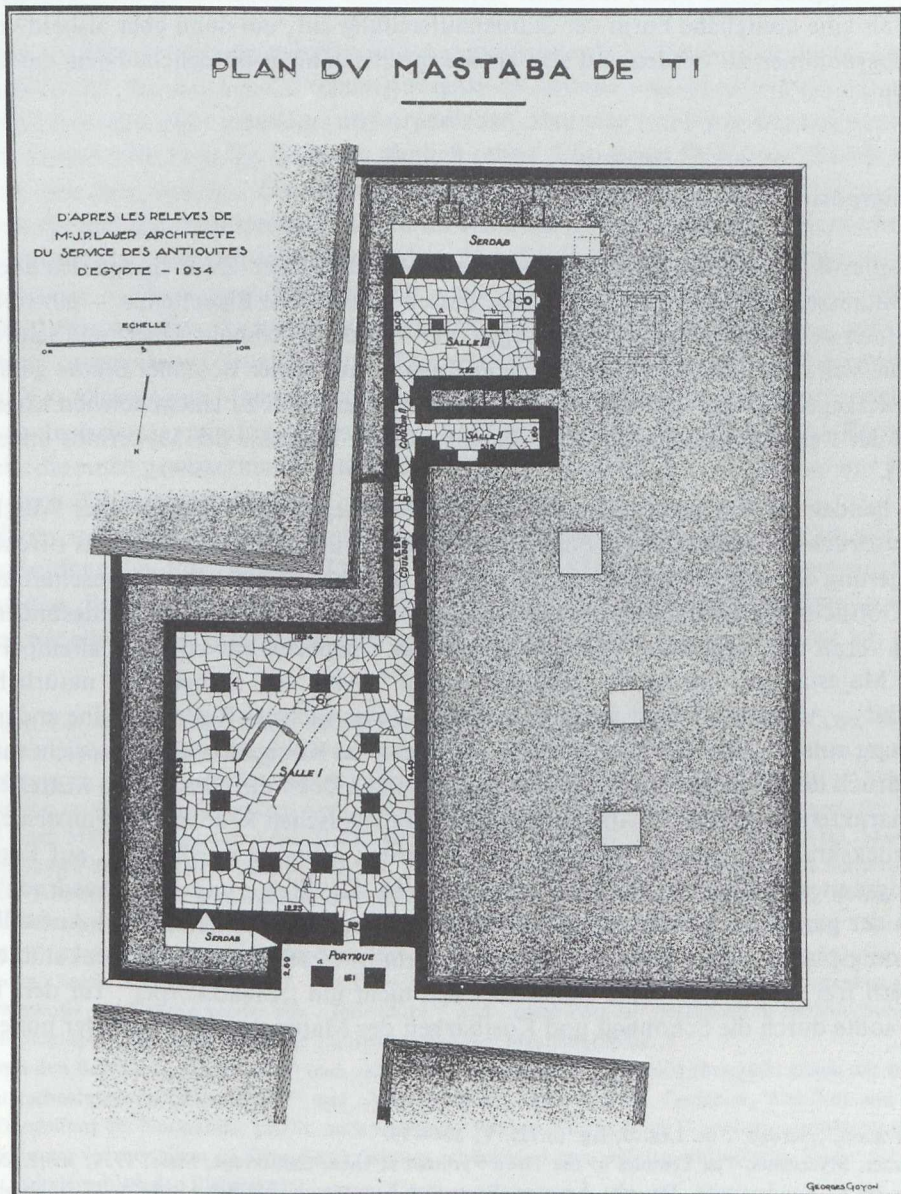
16 Porter-Moss, a.a.O. (n.14), 196.

17 Für Buschor, in dessen evolutionistischem Konzept das Porträt „Zug um Zug durch Untergliederung des Allgemeinbildes“ entstanden ist, kann es einen Realismus niemals am Anfang, sondern immer nur am Ende einer vom Idealitätspol ausgehenden Entwicklung geben. Er erklärt daher den Realismus der Anchhaf-Büste als „zufallnahes Stadium des Werkvorgangs“. Wie immer man den „anfänglichen Realismus“ der ägyptischen Porträtkunst erklären will: Zufall ist hier gewiß nicht im Spiel.

18 Eine Liste solcher Funde gibt Smith, a.a.O. (n.10), 27—18.

19 Vgl. hierzu die Monographie von A. Shoukry, *Die Privatgrabstatue im Alten Reich*, *Suppl. Annal. du Serv. des Antiq.* XV, 1951. Zum Prinzip der unzugänglichen Aufstellung von Grabplastik im Alten Reich vgl. jedoch die wichtigen korrigierenden Bemerkungen von H. Junker, *Giza XII* (1955), 124—126.

Ersatzköpfe und sogar Statuen waren nach der Beisetzung für kein menschliches Auge mehr sichtbar. Es konnte also nicht darum gehen, der Nachwelt die Erinnerung an das individuelle Aussehen des Verstorbenen möglichst präzise und detailliert zu überliefern. Daher sucht man den Grund eher in einer Vorstellungswelt, zu der auch die sich gleichzeitig perfektionierende Mumifizierungstechnik gehört, d.h. der Wunsch nach Erhaltung der Körperlichkeit und eine Personenvorstellung, zu der das körperliche Aussehen als integrativer unablösbarer Bestandteil hinzugehört. Man nimmt an, daß der „Ka“, eine Seelenform des Verstorbenen, diese steinernen Ersatzformen als Körper akzeptieren und ihnen auf Dauer oder für den Verlauf eines Kultvollzugs einwohnen sollte<sup>20</sup>, und daß die physiognomische



<sup>20</sup> Totentexte fordern den verstorbenen König auf: „Bekleide dich mit deinem Leib!“ Damit ist doch offenbar gemeint, daß der Totengeist zum Entgegennehmen des Opfers der Statue einwohnen (vielleicht auch nicht etwa gestaltlos oder in beliebiger Gestalt erscheinen) möge. Vgl. z. St. K. Sethe, Die altägyptischen Pyramidentexte, § 221c, 224d, 1300b/c.

Ähnlichkeit für solche Einwohnung wichtig war. Eines jedenfalls ist klar: es kam dieser Kunstrichtung auf Unverwechselbarkeit an, und da die Nachwelt, das „Publikum“ als Subjekt möglicher Verwechslungen ausscheidet, muß man nach anderen Erklärungen Ausschau halten. Da hat der Gedanke, daß dem Ka der steinerne Ersatzkörper durch Ähnlichkeit akzeptabel gemacht werden sollte, eine unbestreitbare Plausibilität.

Die typische Aufstellungsform der Grabplastik des Alten Reichs ist der „Serdab“<sup>21</sup>, eine allseitig abgeschlossene Kammer die nur durch Sehschlitze mit dem Kultraum des Grabes kommuniziert (Textabb. 1). Hier wurden die Statuen aufgestellt (Abb. 7), während die Ersatzköpfe, nach ihrer Fundlage zu schließen, in der bzw. in nächster Nähe zur Sargkammer aufgestellt waren und mit dem Kultvollzug nicht in Verbindung standen. Dieser „Serdab“ tritt zuerst im Zusammenhang der Stufenpyramide des Djoser, also als eine königliche Form der Statuenaufstellung auf, um dann aber alsbald von den Privatgräbern übernommen zu werden und sich als die spezifisch nicht-königliche Form der Grabplastik durchzusetzen.

## 2.2 Das Königsporträt im Alten Reich

Die Königsplastik der 4. Dyn. scheint etwas andere Wege zu gehen. Zwar finden sich auch hier sehr realistische Bildnisse, besonders von Mykerinos, dessen individuelle Eigenheiten — ein viel zu kleiner Kopf, stark unter dem Oberlid vortretende Augen, der Mund mit schmaler Ober- und schwerer Unterlippe sowie die sich nach unten verbreitende Kopfform — auf seiner Bostoner Statue geradezu schonungslos wiedergegeben sind<sup>22</sup> (Abb. 8). Aber gerade im Vergleich zu einem solchen krassen Realismus ist dann der wesentlich gemildertere Realismus anderer Bildnisse des Mykerinos unverkennbar<sup>23</sup> (Abb. 9a—b).

Aber hier handelt es sich wohl nicht nur um den rein negativen Vorgang einer Abschwächung. Wenn der Ausdruck der individuellen Züge abgeschwächt wird, dann geschieht das offenbar zugunsten der Steigerung des Ausdrucks von etwas anderem: der überindividuellen Eigenschaften von Würde, Hoheit, Göttlichkeit, die sich mit dem Königsamt verbinden. Die meisten Königsbilder des Alten Reichs, allen voran die berühmten Diorit-Sitzbilder des Chephren aus seinem Taltempel von Giza, strahlen eine Majestät aus, die der Privatplastik abgeht<sup>24</sup> (Abb. 10). Dabei spielt natürlich das kostbarere Material — Alabaster, Diorit, Granit, Schiefer — eine wichtige Rolle, das eine andere Oberflächenbehandlung zuläßt. Auch die Ikonographie, vor allem das Königs-Kopftuch, spricht mit und steigert den Eindruck des Gesichts. Entscheidend aber scheinen doch die stilistischen Mittel zu sein. Ich möchte sie charakterisieren als eine Abschwächung des zeittypischen Realismus zugunsten einer gesteigerten Ausdruckskraft, wobei das, was hier zum Ausdruck gebracht werden soll, auf Eigenschaften eher des Königsamtes als des individuellen Königs verweist. Die Steigerung von „Ausdruck“ paßt nun aufs beste zu der gegenüber der Privatplastik vollkommen anderen Funktion und Aufstellungssituation dieser Königsplastik. Denn diese Statuen waren nicht in verschlossenen Statuenkammern „beigesetzt“, sondern frei aufgestellt.<sup>25</sup> Hier handelt es sich nicht um „Ersatzkörper“ für den Totengeist, sondern hier sollte durch die Schönheit und Kostbarkeit des Materials, den Glanz der polierten Ober-

21 Vgl. E. Brovarski, „Serdab“, in: *Lex. d. Äg.* (n.12), V, 874—79.

22 S.G.A. Reisner, *Mycerinus, The Temples of the Third Pyramid at Giza*, Cambridge, Mass. 1931, 108ff.; M. Seidel und D. Wildung, in: C. Vandersleyen, *Das alte Ägypten* (Propyläen Kunstgeschichte Bd. 15, 1975) Tf. 131b und S. 223f.

23 Vgl. G.A. Reisner, a.a.O. (n.22), Kapitel VIII.

24 Vgl. jetzt Saleh-Sourouzzian, a.a.O. (n.13), Nr. 31 (mit Bibliographie).

25 Von der Aufstellung im Pfeilerhof des Taltempels, von wo die Statuen des Chephren stammen, ist man später mehr und mehr abgegangen zugunsten der Aufstellung in Statuenkapellen s. Wildung/Seidel, a.a.O. (n.22), 224.

fläche, den Reichtum der plastischen Durchgestaltung, die wohldurchdachte Symbolik der ikonischen Elemente das Auge des Betrachters angesprochen werden. Hier geht es ganz offensichtlich um mehr als bloße Unverwechselbarkeit, um bloße Konservierung einer individuellen Physiognomie. Dieses „Mehr“, das mit der anderen Funktion und Aufstellungssituation zusammenhängt, findet seinen Ausdruck in einer stilistischen Tendenz, die sich von dem „anfänglichen Realismus“ entfernt in eine Richtung, für die sich der Begriff der „Idealität“ nahelegt. Denn hier geht es ja offenbar um die Idealvorstellung des Gottkönigtums, die in den Königsbildern sichtbaren Ausdruck finden soll.

### 2.3 Generalität der vollkommenen Serienfabrikation: die private Porträtplastik der 5. und 6. Dyn.

Im Laufe der 5. Dyn. setzt in der nichtköniglichen Bildniskunst eine Bewegung in der Gegenrichtung ein. An die Stelle der realistischen Gesichtswiedergabe im Dienste individueller physiognomischer Unverkennbarkeit tritt eine zwar lebendige und organische, aber sehr typisierte Darstellungsweise, in der sich nun alle Grabherren zum Verwechseln ähnlich sehen. Für dieses Phänomen bieten sich zwei Erklärungen an. Die eine, übliche, läßt sich mit dem Stichwort „Idealität“ kennzeichnen. Die Bildnisse unterdrücken die individuellen Besonderheiten im Hinblick auf ein allgemeines Schönheitsideal. Der Einzelne soll möglichst unbeeinträchtigt von Alter, Krankheit und sonstigen individualisierenden Faktoren in altersloser Vollkommenheit dargestellt werden.<sup>26</sup> Die andere Erklärung, der ich den Vorzug geben möchte, wäre mit dem Stichwort „Generalität“ zu kennzeichnen. Generalität bezieht sich nicht auf ein „Ideal“, sondern auf ein allgemeines Menschenbild. Zwischen beidem gilt es sorgfältig zu unterscheiden. Ein allgemeines Menschenbild ist sozusagen der gemeinsame Nenner, wenn nicht aller Menschen, so doch der ägyptischen Oberschicht. Ein Ideal dagegen impliziert Vorstellungen von Vollkommenheit, die einen gewissermaßen utopischen Charakter haben. Sie sind immer nur annäherungsweise, und auch das nur von wenigen, erreichbar.<sup>27</sup>

Das Problem stellt sich übrigens ebenso auf der textlichen Ebene, und scheint mir hier ebenso schwer entscheidbar. Ist das „Tun der Maat“, in dem die „Idealbiographien“ konvergieren, ein Ideal? Oder ist dies die allerallgemeinste Forderung, die an jeden Menschen unabhängig von seinen je persönlichen Möglichkeiten gestellt werden kann?<sup>28</sup> Was die Bilder angeht, möchte ich für die allge-

26 Bis in jüngste Zeit war eine Theorie sehr einflußreich, derzufolge sich manche Grabherren der 5. Dyn. zwei Statuen, eine im realistischen, eine im „idealistischen“ alterslosen bzw. besser altersabstrakten Stil aufgestellt hätten. Ausgangspunkt dieser Deutung war die Annahme, im Grabe eines Kaaper sei außer der unter dem Namen „Dorfschulze“ bekannten Holzstatue von äußerst realistischer Lebendigkeit noch eine weitere gefunden worden, die mit der ersten keinerlei Ähnlichkeit aufweist und einen Mann in altersloser Vitalität darstellt (z.B. Wildung/Seidel, a.a.O. — n.22 — 226). Man hat dann auch die beiden Statuen des Ranofer (Wildung/Seidel Tf. 133 a + b) in diesem Sinne deuten wollen, die Statue ohne Perücke als „realistisch“, die Statue mit Perücke als „idealisiert“. Die Gesichter beider Statuen sind jedoch, worauf Wildung/Seidel mit Recht hinweisen, identisch. Inzwischen hat sich auch die Ansicht über die Fundumstände der „idealisierenden Kaaperstatue“ als grundlos herausgestellt. Sie könnte ebensogut aus einem ganz anderen Grab stammen und jemand anderen darstellen (vgl. Saleh/Sourouzian, a.a.O. — n.13 — Nr. 42). Wir müssen uns daher von dem Gedanken trennen, es habe in der Grabplastik ein Nebeneinander von „Individual-“ und „Ideal-Porträt“ bestanden in Entsprechung zu den beiden Gattungen biographischer Inschriften, der Laufbahn- und der Idealbiographie.

27 Der hier mit den Begriffen „Generalität“ und „Idealität“ bezeichnete Unterschied entspricht genau der bekannten Kantischen Unterscheidung von „Normalidee“ und „Vernunftidee“, vgl. z.B. H.G. Gadamer, *Wahrheit und Methode* (1960) 44f. Die Darstellung der Normalidee gefällt, nach Gadamers Worten, „nicht durch Schönheit, sondern bloß, weil sie keiner Bedingung, unter welcher allein ein Ding dieser Gattung schön sein kann, widerspricht“ (Kant). Sie ist nicht das Urbild der Schönheit, sondern bloß der Richtigkeit“.

28 Das Prinzip Maat wird in Wendungen erläutert wie „Den Hungrigen speisen, den Durstigen tränken, den Nackten kleiden, den Schifflosen übersetzen, den Grablosen begraben, sich der Witwen und Waisen annehmen“. Wer solches von sich behauptet, bekennt sich damit, nach ägyptischer Auffassung, zu einem normgemäßen Verhalten und nicht etwa zu einem utopischen Ideal selbstaufopfernder Wohltätigkeit.

meine Formel plädieren, die ein generelles Menschenbild formuliert. Hier handelt es sich meiner Ansicht nach um nicht viel anderes als um eine dreidimensionale Hieroglyphe der Bedeutung „Mensch“, die nur nach Geschlecht differenziert ist. Für die Herstellung des individuellen Bezugs und die Gewährleistung von Unverwechselbarkeit genügt die Namensbeischrift (Abb. 11).

Nach verbreiteter Ansicht steht die hieroglyphische Formel in Ägypten am Anfang der Entwicklung; in sie seien dann immer differenziertere individuelle Züge eingetragen worden.<sup>29</sup> Ich möchte das Bild der Entwicklung umkehren: am Anfang steht ein die individuellen Einzelzüge erfassender Realismus; die „allgemeine Formel“ mußte erst gefunden werden. Nachdem sie jedoch gefunden wurde (wobei das Königsbild der 5. Dyn. offenbar starke Impulse gegeben hat), wurde sie sozusagen „in Serie gegeben“. Eine geradezu explosionsartige Vermehrung der Produktion ist die Folge. Die Grabplastik, vorher das Vorrecht weniger Höchstgestellter durchweg prinzlichen Ranges, wird nun auch weiteren Kreisen der Beamenschaft zugänglich. Der Verlust an „Porträthaftigkeit“, der die ägyptische Bildniskunst der späteren 5. und 6. Dyn. kennzeichnet, die Abschwächung des Realismus in der Wiedergabe individueller physiognomischer Merkmale zugunsten einer Uniformierung der Gesichtszüge und des Ausdrucks (Abb. 12), ist meiner Ansicht nach weniger auf ein Schönheitsideal, als auf die Routinisierung und Rationalisierung, also gewissermaßen „Industrialisierung“ des Herstellungsverfahrens zurückzuführen. Dem sprunghaft anwachsenden Bedarf an Grabplastik konnten die königlichen Werkstätten nur noch durch eine Art Serienfabrikation nachkommen.<sup>30</sup> Diese Erklärung mag manchem allzu materialistisch erscheinen. Zu ihren Gunsten spricht aber, daß auch in den späteren Epochen der ägyptischen Kunst die großen Meisterwerke immer eher „realistisch“ sind, während die schwächeren Werke oder Kunstepochen mehr ein allgemeines „Zeitgesicht“ aufweisen. Generalität ist in Ägypten ein negatives Qualitätsmerkmal.<sup>31</sup>

Allerdings steht und fällt diese Deutung mit einer klaren Unterscheidung von Generalität und Idealität. Beiden gemeinsam ist die Abschwächung realistischer Ähnlichkeit. Im Falle der Idealität geschieht dies mit Rücksicht auf bestimmte überindividuelle Ausdruckswerte wie z.B. die göttliche Würde des Königsamtes, oder ein bestimmtes Schönheitsideal. Im Falle der Generalität geschieht dies im Hinblick auf die Routinisierung und Standardisierung des Herstellungsverfahrens. Damit wird ein gewisses Qualitätsniveau bei gleichzeitiger Steigerung der Produktion und Vermehrung der Werkstätten, auch in der Provinz, sichergestellt. Generalität erfordert ein hohes Abstraktionsvermögen. Dies war den Ägyptern jedoch schon von ihrem Schriftsystem her anerzogen. Die Hieroglyphenschrift basiert auf dem Prinzip generalisierter Ikonizität. Sie stellt niemals Individuen, sondern immer Klassenbegriffe dar, also z.B. nicht einen bestimmten Mann, sondern den „Mann an sich“, diesen aber mit einer Bildhaftigkeit und Detailliertheit, die sich gegebenenfalls in nichts von einem echten Bild unterscheidet. Schriftzeichen und Bilder unterliegen denselben Herstellungsregeln.<sup>32</sup> Daher ist die Hieroglyphenschrift eine Schule der (generalisierenden) Abstraktion.

### 3. Idealporträt und Schönheitssinn in der 18. Dynastie<sup>33</sup>

Wenn es eine Tradition innerhalb der ägyptischen Bildniskunst gibt, der man den Charakter der Idealität — und zwar im Hinblick auf Schönheit — zuerkennen möchte, dann ist es die Bildniskunst der

29 Vgl. z.B. Buschor, *Das Porträt* (n.2).

30 Auch D. Wildung, *Das Menschenbild im alten Ägypten* (Ausst. Hamburg 1982), 8—10, spricht von „Kunst vom Fließband“ und „in Serie hergestellten“ Bildern.

31 Vgl. hierzu besonders D. Wildung, a.a.O. (n.30), 11f.

32 Vgl. P. Vernus, „Des relations entre textes et représentations dans l'Égypte pharaonique“, in: A.M. Christin (Hg.), *Écritures II* (Paris 1985), 45—69.

33 Auf diese Bildtradition gehe ich näher ein in einem Beitrag: „Ikonographie der Schönheit“, in: Theo Stemmler (Hg.), *Schöne Frauen, schöne Männer*, Mannheim 1988, 13—32.



späteren 18. Dynastie (ca. 1400—1300 v. Chr.). Am eindeutigsten tritt diese Tendenz zur Idealisierung in der Flachkunst der Vor- und Nachamarnazeit zutage. Hier werden die individuellen Züge des Dargestellten ganz eindeutig nicht einem generellen, „hieroglyphisch“ formulierten Menschenbild, sondern einem Schönheitsideal untergeordnet. Die Gesichtszüge verlieren das Nüchterne und Trockene einer entweder generalisierten oder realistischen Wiedergabe und werden weich, schwellend, lieblich, zart und jugendlich. Die schräggestellten mandelförmigen Augen, die kleinen Nasen und vollen Lippen geben diesen Gesichtern einen zweifellos beabsichtigten Ausdruck höchster Anmut und sinnlicher Lebendigkeit (Abb. 13). Die Amarnakunst mutet zwar in ihrer ersten Phase mit dem geradezu ins Groteske und Karikaturhafte verzerrten Königsbild wie eine Revolte gegen den überfeinerten Schönheitskult der vorhergehenden Flachkunst an (Abb. 14). In der zweiten Phase ist es dann aber die Rundplastik, die vor allem in den Porträts der Königin Nofretete und ihrer Töchter das Bildnis am eindeutigsten auf ein Schönheitsideal hin idealisiert und innerhalb der ägyptischen Kunst den Gipfelpunkt dieser Tendenz darstellt.

Die in der Werkstatt des Bildhauers Thutmose in Amarna gefundenen mehr oder weniger stark überarbeiteten Gipsmasken zeigen aber, daß man auch hier nicht von der allgemeinen hieroglyphischen Formulierung des menschlichen Gesichts ausging, sondern von den konkreten individuellen Zügen, die dann im Hinblick auf das Schönheitsideal der Zeit stilisiert wurden.<sup>34</sup> Das Erstaunliche an diesem Schönheitsideal ist freilich gerade seine Zeitlosigkeit. Das zeigt sich nicht nur an der ungeheuren, weltweiten Resonanz, die besonders die Berliner Porträtbüste der Nofretete aus bemaltem Kalkstein gefunden hat, sondern auch an dem Symbolwert, der diesem Kopf in der Sprache der Werbung zugekommen ist. Er steht hier genau für das Ideal weiblicher Schönheit und die Verheißungen seiner Erreichbarkeit durch die Künste der Kosmetik und der Haute Coiffure. Hier tritt in der Rezeptionsgeschichte etwas zutage, was in der ägyptischen Kultur angelegt ist, in der späten 18. Dynastie kulminiert und im Berliner Porträtkopf der Nofretete seinen symbolischen Ausdruck findet (Abb. 15 a und b).

Was ich meine, ist die bedeutende Rolle, die in der altägyptischen Kultur Kosmetik und Körperpflege gespielt haben. In der Verfremdung oder Stilisierung des natürlichen Aussehens durch Farb- und Duftstoffe, Epilation, Rasur und Perücken ist wohl — wenn man einmal von gewissen „Naturvölkern“ absieht, bei denen solche Stilisierung aber eine ganz andere Funktion und Bedeutung hat<sup>35</sup> — keine Kultur so weit gegangen wie die ägyptische. Der Hinweis auf Kosmetik mag im Zusammenhang der Frage nach Idealität in der Bildniskunst befremden. Aber die Abschwächung der individuellen Züge, die Stilisierung des natürlichen Aussehens, setzt eben nicht erst in der Kunst, sondern bereits im Leben an.<sup>36</sup> Wir müssen damit rechnen, daß der vornehme Ägypter sich der Nachwelt nicht anders präsentieren wollte als der Mitwelt, und daß die Vorstellungen von Vornehmheit, Würde und Schönheit, die seine täglichen Bemühungen um Aussehen und Auftreten im Leben leiteten, auch bei der Herstellung seiner Grabplastik maßgeblich waren. Im Leben geht die Unterdrückung von Individualität (in Form natürlichen Haarwuchses, Hautfarbe, individueller Kleidung) einher mit der Betonung personaler Amts-, Standes- und Rollenidentität. Es gibt Ämter, mit denen sich eine besondere Tracht und Perücke verbinden, die also eine „Amtsgestalt“ produzieren, in der sich der Träger eines solchen Am-

34 S. hierzu bes. H. Schäfer, *Amarna in Religion und Kunst* (7. Sonderschrift der Deutschen Orient-Gesellschaft, 1931). Allgemein zur Amarna-Kunst s. den gleichnamigen Artikel von St. Wenig im *Lex. d. Ägyptol.* I, 174—181.

35 Man muß natürlich unterscheiden zwischen Kosmetik und Körperpflege einerseits, und Körpersymbolik (in Form von Tätowierung, Bemalung, Deformationen, Schmuck und Tracht) andererseits, die, dem Ethnologen E.W. Mühlmann zufolge, vornehmlich abgrenzende, d.h. Stammes- oder andere Zugehörigkeiten markierende Funktion hat. Mühlmann spricht in diesem Zusammenhang von einer „limitischen Struktur“, s. *Studien zur Ethnogenese* (Abh. der Rheinisch-Westf. Akad. d. Wiss., Bd. 72, 1985), 18—22.

36 Zur Bedeutung kosmetischer, mimischer und gestischer Selbstinszenierung für die Frage nach der Sichtbarmachung von Identität im Leben und in der Kunst s. E.H. Gombrich, „Maske und Gesicht“, in: Ders., J. Hochberg, M. Black, *Kunst, Wahrnehmung, Wirklichkeit* (engl. 1972, dt. 1977), 10—60.

tes darstellen lassen kann.<sup>37</sup> Darüberhinaus gibt es auf einer allgemeineren Ebene der Stilisierung die „Standesgestalt“ des gepflegten Beamten in leuchtend weißen Kleidern, dessen Erscheinung sich strahlend abhebt von dem ruppigen Aussehen der Unterschichten, deren Vertreter in den Wandbildern aller Epochen durch Abweichungen nicht nur von dem Schönheitsideal, sondern bereits von dem hieroglyphischen Menschenbild gekennzeichnet werden: z.B. Stoppelbärte, Stirnglatzen, Schmerbäuche. Schon die Ausbildung eines normalen, merkmalllos-allgemeinen ägyptischen (und das heißt nach ägyptischen Begriffen zugleich: menschlichen) Aussehens ist nur mit den Mitteln der Kosmetik und daher nur der Oberschicht erreichbar. Ein Schönheitsideal in diesem ganz allgemeinen Sinne ist daher zu allen Epochen der pharaonischen Geschichte Ägyptens maßgeblich.

Die späte 18.Dyn. geht aber darüber noch einige entscheidende Schritte hinaus. Jetzt geht es nicht nur um Schönheit im Sinne sozialer Sichtbarkeit, im Gegensatz zur Unscheinbarkeit der Unterschichten, sondern um Schönheit im Sinne der Augenweide und der körperlichen Attraktivität (Abb. 16 a und b). Dieser sinnlich verfeinerte Schönheitssinn gibt sich in dem gesamten ästhetisch hochgezüchteten Lebensstil der Epoche, in der Kleidung, dem Mobiliar, dem Kunstgewerbe zu erkennen, dieser Atmosphäre von „*luxe, calme et volupté*“, die den Geist der späten 18.Dyn. ausmacht.

#### 4. Expressiver Realismus: die Bildniskunst des Mittleren Reichs

In der Geschichte der ägyptischen Kunst hebt sich das Mittlere Reich als eine Epoche von eigenständigem Gepräge heraus, die ihren Höhepunkt in der späten 12.Dyn., zur Zeit der Könige Sesostri III. und Amenemhet III. (ca. 1880—1790 v.Chr.) erlebt. Was hier auf der Ebene der Bildniskunst geschieht, ist von den bisher behandelten Prinzipien des Realismus, der Generalisierung und der Idealisierung gleichweit entfernt. Diese Epoche ist zu Recht als Gipfel der ägyptischen Bildniskunst überhaupt eingeschätzt worden, und zwar nicht erst von der modernen Ägyptologie, sondern bereits von den Ägyptern selbst. Denn es ist genau diese Tradition, an die die ägyptische Bildniskunst nach ihrem Niedergang in der Ramessidenzeit und ihrem völligen Verlöschen in der 21.Dyn. anknüpft, und die neue Blüte der Porträtkunst in der 25.—27.Dynastie ist in kunstgeschichtlicher Hinsicht eine Renaissance des späten Mittleren Reichs.<sup>37a</sup>

Berühmt sind vor allem die Bildnisse der Könige Sesostri III (Abb. 17 a und b) und Amenemhet III.<sup>38</sup> Innerhalb der üblichen Dichotomie von Realismus und Idealität rechnet man sie der realistischen Tendenz zu. „Niemals, so scheint es, hat ein ägyptischer Bildhauer die Augen und den Blick eines Menschen mit soviel Wahrheit und Natürlichkeit wiedergegeben“ (Vandier).<sup>39</sup> Diese Bildnisse beziehen sich nicht nur vollkommen zweifelsfrei und unverkennbar auf konkrete Gesichter mit ihren individuellen Zügen, sondern auch auf ganz bestimmte Altersstufen. Die Bildnisse geben das königliche Antlitz in den jeweils zeitgenössischen Stadien seines Alterungsprozesses wieder. Nicht nur der

37 Amtstrachten verbinden sich mit den Ämtern des Wesirs (seit dem Mittleren Reich), des Vorlesepriesters (griechisch nach diesem Trachtelement „Stolist“ genannt) und des Sem-Priesters (im Pantherfell), vgl. E. Staehelin, in: *Lex. d. Ägyptol.* I, 230f.

37a Zur Bildniskunst der ägyptischen Spätzeit s. die im Literaturverzeichnis 2.2 angegebenen Schriften von B. v. Bothmer und W. Kaiser. Leider verbietet es sich aus Platzgründen, hier auf diese höchst bedeutende Tradition der ägyptischen Bildniskunst einzugehen, in der sich die vier beschriebenen Stilrichtungen (Realismus, Generalität, Idealität und Expressivität) mit verschiedenen Formen des Rückgriffs (Usurpation, Kopie, allgemeine stilistische Nachahmung, eklektizistischer Archaismus) verbinden.

38 Vgl. bes. H. G. Evers, *Staat aus dem Stein* (1928), 76—113; K. Lange, *Sesostri* (1954); C. Aldred, *Middle Kingdom Art in Ancient Egypt* (1956); D. Wildung, *Sesostri und Amenemhet* (1984).

39 J. Vandier, *Manuel d'archéologie égyptienne III, La Statuaire* (1958), 184—195. Zitat: S. 184.

Blick, auch der Knochenbau und die Gesichtsmuskulatur (besonders der Mundpartie) sind in einer in der ägyptischen Kunst einzigartigen Genauigkeit erfaßt.

Darüber hinaus aber — auch das ist immer wieder hervorgehoben worden — haben diese Gesichter einen unverkennbaren, sprechenden Ausdruck. Daher geht bei ihrer Analyse die Sprache vom Vokabular der Mimesis — Porträtähnlichkeit, Exaktheit und Detailliertheit der Wiedergabe, „vérité“ und „naturel“ — in das Vokabular der Expression über, wo es nicht darum geht, Sichtbares abzubilden sondern Unsichtbares sichtbar zu machen. Diese Porträts „expriment“, wie denn auch Vandier, der entschiedenste Vertreter der Realismusthese, hinzusetzt, „avec une vérité extraordinaire, la vie intérieure“. <sup>40</sup> Allerdings ist dieses „innere Leben“, das in den Königsbildnissen zum Ausdruck kommt, äußerst vielfältig. Man sieht sich einer ganzen Ausdruckssprache, einer großen Mannigfaltigkeit physiognomischer Ausdrucksformen gegenüber, deren Skala von „kraftvoller Entschlossenheit“ und „männlichem Tatendrang“ <sup>41</sup> bis zu „Resignation“ und Melancholie <sup>42</sup> reicht. Das ist, wie gesagt, kein Spektrum möglicher Deutungen — davon ist bisher noch gar nicht die Rede — sondern soll im Rahmen der konventionellen Deutung das Ausdrucksspektrum der Porträts selbst charakterisieren. Natürlich spielt bei dieser Differenzierung des Ausdrucks auch die altersmäßige Differenzierung der Königsporträts eine wichtige Rolle. Mit steigendem Alter verstärkt sich jener Ausdruck, den man gewöhnlich mit den Begriffen der Resignation, der Bitterkeit und der Melancholie kennzeichnet (Abb. 18 a und b). <sup>43</sup>

Man hat immer wieder versucht, diese physiognomischen Botschaften zu entschlüsseln. Dabei hat man mehr oder weniger intuitiv auf so etwas wie zeitlose Universalien der menschlichen Ausdruckssprache zurückgegriffen. Denn biographische Inschriften, die wie im Falle der Privatbildnisse ein komplementäres Medium monumentaler Selbstthematization dargestellt hätten, gibt es eigentümlicherweise auf königlicher Ebene nicht. <sup>44</sup> In ihren Inschriften werden die ägyptischen Könige sehr viel weniger als Personen — geschweige denn als Individuen — greifbar als die hohen Beamten. <sup>45</sup> Es gibt aber ein Literaturwerk, das man immer wieder herangezogen hat, um den resignierten oder melancholischen Gesichtsausdruck der Altersbildnisse vor allem Sesostri's III. zu erklären: die „Lehre König Amenemhets I.“ <sup>46</sup> Sie gibt sich als die väterliche Unterweisung des verstorbenen Königs, die dieser seinem Sohn und Thronfolger aus dem Jenseits zuteil werden läßt, ist aber nach ägyptischer Überlieferung von einem Dichter namens Cheti verfaßt. Dieser Cheti galt auch als Autor einer „Berufssatire“ und eines „Nilhymnus“. <sup>47</sup> Alle drei Texte standen in Ägypten in höchsten Ehren, wurden als „Klas-

40 Vandier, a.a.O. 186.

41 Vor allem mit Bezug auf die Karnak-Kolosse: Vandier, a.a.O. 187 („force et puissance“, „les portraits ... les plus brutaux“).

42 Vor allem mit Bezug auf die Porträts aus Medamud (Vandier, a.a.O., 185: „mépris dédaigneux“, „lassitude“).

43 Nur D. Wildung macht hier eine Ausnahme. Er wendet sich energisch gegen „die angebliche Tragik und Melancholie dieser Herrscher, wie sie immer wieder von den Statuen abgelesen wurden“ und sieht in allen Statuen nichts als „machtpolitische Entschlossenheit und ungetrübtetes Selbstbewußtsein“ (S. 203), verallgemeinert also das, was man bisher vor allem in den Karnak-Köpfen erkennen wollte, auf die gesamte Porträtplastik Sesostri's III. Er beruft sich dabei auf Hymnen, die diesen Herrscher in Glanz und in der Schrecklichkeit seiner Göttlichkeit preisen. Aber diese Hymnen sind nun gewiß alles andere als realistische literarische Porträts Sesostri's III. Es sind Kultlieder, die sich auf die institutionelle Rolle des Königs beziehen, ebensogut auch auf jeden anderen König gesungen werden könnten und sich zufällig in einer Redaktion auf Sesostri III. erhalten haben. Sie verfolgen daher ein Anliegen, das dem der Porträts in ihrem individualisierenden Realismus genau entgegengesetzt ist.

44 Die Hymnen, auf die Wildung (n.43) und vor ihm schon H.G.Evers verweisen (a.a.O., § 800) haben keinerlei biographischen Bezug.

45 Vgl. hierzu Assmann, Selbstthematization (n.4).

46 S. zuletzt E. Blumenthal, Die Lehre des Königs Amenemhet, in: Zeitschrift f. äg. Sprache 111 (1984) 85—107 und 112 (1985), 104—115.

47 Zu diesem berühmtesten Dichter Altägyptens. G. Posener, L'auteur de la satire aux métiers, in: Mém. de l'Inst. d'arch. or. CIV (1980) 55—59.

siker“ im Schulunterricht einer 500 Jahre späteren Epoche verwendet und sind in zahlreichen, meist unglaublich verballhornten Abschriften auf uns gekommen.<sup>48</sup> Die „Lehre König Amenemhets I.“ ist also nicht irgendein Text. Es handelt sich um ein Literaturwerk, das jeder Gebildete kannte und von dem eine gewisse prägende Kraft ausgehen konnte. In diesem Text äußert sich nun der verewigte König (nach Andeutungen des Textes ist er einer Haremsverschwörung zum Opfer gefallen) in schonungsloser und desillusionierter Weise über die Schlechtigkeit der Menschen, über die Vergeblichkeit von Vertrauen und Wohltat:

Vertraue keinem Bruder, kenne keinen Freund,  
 schaffe dir keine Vertrauten,  
 denn das führt zu nichts.  
 Wenn du schläfst, hüte dir selbst dein Herz,  
 denn ein Mann hat keine Anhänger am Tage des Unglücks.  
 Ich gab dem Armen, ich zog die Waise groß,  
 ich ließ den etwas erreichen, der nichts hatte, wie den, der etwas hatte.  
 Der meine Speise gegessen hatte, machte Aufruhr,  
 Der, dem ich meine Arme gereicht hatte, schmiedete Ränke dabei.  
 Die sich in mein feines Leinen gekleidet hatten, sahen mich wie Gras an.  
 Die sich mit meinen Myrrhen gesalbt hatten, schlugen Wasser ab.<sup>49</sup>

In der Tat kann man sich zu der Bitterkeit, die aus diesen Sätzen spricht, keine bessere Illustration wünschen als die Altersbildnisse Sesostri's III. Nach Wilson betont die Lehre „die Einsamkeit und schwere Bürde des Königsamtes, sowie die Notwendigkeit unablässiger Wachsamkeit. Diese selbe schlaflose Wachsamkeit erscheint auf den Gesichtern der Bildnisstatuen dieser Könige.“<sup>50</sup> Lange spricht von „abgründiger Einsamkeit“, „Illusionslosigkeit“, „Enttäuschung und Überdruß“.<sup>51</sup> Aldred nennt den König „somewhat disillusioned“.<sup>52</sup> Wolf verspürt im „Heroismus“ der „auf sich selbst gestellten Einzelpersönlichkeit“ gar „einen Hauch protestantischen Wesens“.<sup>53</sup> Jedenfalls verrät sich in fast jeder ägyptologischen Beschreibung und Deutung der Altersbildnisse Sesostri's III. implizit oder explizit der Bezug zur Lehre Amenemhets I.<sup>54</sup> und der Verdacht liegt nahe, daß der König selbst bereits den Bezug zu diesem zweifellos schon damals berühmten Text hergestellt hat. Das würde bedeuten, daß sich der greise König nicht nur mit den Merkmalen seines Alters und seines individuellen Aussehens, sondern darüberhinaus als Träger einer Weisheit darstellen lassen wollte, wie sie in der Lehre Amenemhets I. gültig und vorbildlich niedergelegt ist.

Ich halte diesen Bezug für legitim, würde ihn nur ausweiten wollen: einerseits vom Königsbildnis auf sämtliche, auch die Privatporträts dieser und der folgenden Zeit, andererseits von der Lehre Amenemhets I. auf die gesamte sog. „pessimistische“ Literatur der Zeit. Die Lehre Amenemhets I. gehört zu einer breiten Strömung, von der uns noch eine gute Reihe höchst eindrucksvoller Werke erhalten sind wie die „Lehre für Merikare“, die „Klagen des Oasenbewohners“, „das Gespräch eines Mannes mit seinem Ba“, die „Mahnworte des Ipuwer“, die „Prophezeiungen des Neferti“, die „Klagen des Chacheperreseneb“ und das „Lied des Harfners im Grab des Antef“.<sup>55</sup> Einige dieser Werke galten

48 Vgl. hierzu meinen Beitrag „Die Entdeckung der Vergangenheit“ in: H. U. Gumbrecht, U. Link-Heer (Hgg.), *Epochen-schwellen und Epochenstrukturen* (Frankfurt 1985), 484–499.

49 Blumenthal, a.a.O. (1984), 94.

50 J. A. Wilson, *The Culture of Ancient Egypt* (1951), 132.

51 A.a.O. (n.38) 9f.

52 A.a.O. (n.38) 47 zu Nr. 50.

53 W. Wolf, *Die Kunst Ägyptens*, 1957, S. 328.

54 Vgl. z.B. auch Vandiers Beschreibung der Medamud-Porträts: „on sent que le roi, énérgique et lointain, éprouve, après un long exercice du pouvoir, devant l'ingratitude des hommes, plus de mépris dédaigneux que de découragement, mais on devine aussi une certaine lassitude, due à l'âge plutôt que au caractère“ (a.a.O., 185).

55 Alle Texte sind ausgezeichnet übersetzt in M. Lichtheim, *Ancient Egyptian Literature* (I, 1973).

den Ägyptern späterer Jahrhunderte als der Inbegriff von Dichtung und Weisheit. Das Gefühl der Vereinsamung, die Unmöglichkeit von Freundschaft und Vertrauen, die Wandelbarkeit des menschlichen Herzens und der menschlichen Welt, die Bedrohung durch Gewalt und Willkür, die Brüchigkeit der Kultur gegenüber der wölfischen Natur des Menschen — das sind ganz einfach die großen Themen der Zeit,<sup>56</sup> die die Lehre Amenemhets I. lediglich auf ihre Weise zur Geltung bringt, aber keine spezifisch königliche Sicht der Dinge. Diese Texte versuchen einen neuen Begriff von Weisheit zu formulieren und zu füllen, im Sinne eines Wissens, das sich nicht nur auf die positive kosmo-sozio-politische Ordnung der Dinge bezieht, sondern darüber hinaus um ihre grundsätzliche Gefährdetheit weiß; eines Wissens, das seine eigene Begrenztheit sowie die grundsätzliche Offenheit der letzten Fragen in den Blick bekommen hat.<sup>57</sup> Die Frage, die sich uns stellt, ist, ob sich nicht nur die Könige, sondern auch die hohen Beamten als Träger solcher Weisheit haben darstellen lassen wollen.

Die Privatplastik der späten 12. Dynastie ist gekennzeichnet durch eine eigentümliche Doppelreferenz oder Ambiguität: in den Gesichtszügen dieser Statuen ist nicht nur der dargestellte Beamte, sondern offensichtlich auch König Sesostri III. gegenwärtig (Abb. 19 a und b). Die Züge, die die besten dieser Werke mit der Königsplastik gemein haben, sind etwa die weiche, realistische Modellierung des über den tief liegenden Augen deutlich heraustretenden Jochbeins, die plastische, stark gewölbte Behandlung der Augäpfel, die Richtung des Blicks durch Senkung der Oberlider, Tränensäcke und Wangenknochen und vor allem die Angabe der Mundmuskulatur, die dem geschlossenen Mund jenen charakteristischen Ausdruck von Ernst, Bitterkeit und Entschlossenheit verleiht. Man hat hinsichtlich solcher Anleihen bei der Königsplastik treffend von einer „geborgten Persönlichkeit“ gesprochen.<sup>58</sup> In der Tat scheinen diese Bezugnahmen auf das Königsbildnis sehr viel weiter zu gehen als jene Gemeinsamkeiten zwischen königlicher Physiognomie und dem „Zeitgesicht“ der jeweils kontemporären Beamtenbildnisse, wie man sie etwa in der 5.—6. und dann vor allem in der 18. und 19.—20. Dynastie beobachten kann. Die eigentümlich kindliche, konkav geschwungene Nasenform Amenophis' III. wird von allen seinen Beamten ebenso nachgeahmt, wie die konvex gebogene Adlernase Sethos' I. und Ramses' II. von den ihren.

Die Bezugnahme der Privatplastik des späten Mittleren Reichs auf das Königsbildnis gehen weiter, weil sie sich auf jene Gesichtspartien konzentrieren, die man zu recht als Ausdrucksträger eines „inneren Lebens“ gedeutet hat: Augen und Mund. Von Nasenformen wird man entsprechendes nicht behaupten wollen. Hier geht es offenbar nicht um äußere physiognomische Ähnlichkeit mit dem König, sondern um eine Art innere Wesensähnlichkeit. Die Bildnisse der Beamten bekennen sich zu derselben Weisheit und Weltsicht, wie sie in den Altersbildnissen Sesostri III. ihren explizitesten, gültigsten und daher modellhaften Ausdruck gefunden hat. Die Altersbildnisse dieses Königs spielen in der Kunst dieselbe Rolle, wie die Lehre Amenemhets I. in der Literatur: sie wirken als Ausgangspunkt einer Reihe sich an ihnen orientierender Werke. Diese Werke zitieren also nicht die Person Sesostri III., sondern die allgemeinen Persönlichkeitswerte, die in seinen Bildnissen für alle und für alle Zeit gültig formuliert werden (Abb. 20 a—b).

Auf den ersten Blick scheint sich dieses Verfahren am ehesten mit dem Begriff der Idealisierung kennzeichnen zu lassen. Die individuellen Züge der Dargestellten werden stilisiert im Hinblick, nicht auf ein Schönheitsideal, aber auf ein „Persönlichkeitsideal“, das sich durch Werte und Eigenschaften auszeichnet wie etwa Weisheit, Verantwortungsbewußtsein, Selbstkontrolle und Zurückhaltung, und

56 Vgl. hierzu F. Junge, Die Welt der Klagen, in: Fragen an die altägyptische Literatur (Gedenkschr. E. Otto, 1977), 275—284.

57 Zur Geistesgeschichte des Mittleren Reichs und der sie kennzeichnenden „Auseinandersetzungsliteratur“ vgl. bes. G. Fecht, Der ‚Vorwurf an Gott‘ in den ‚Mahnworten des Ipuwer‘ (AHAW 1972), sowie meinen Beitrag zu S. N. Eisenstadt (Hg.), Kulturen der Achsenzeit III (im Druck).

58 F. Junge, in: Labib Habachi, The Sanctuary of Heqaib (Elephantine IV, Archäol. Veröff. 33, 1985), 122.

für das sich im Gefolge und nach dem Vorbild der Altersbildnisse Sesostris' III. eine künstlerische Ausdruckssprache entwickelt hat. Der Begriff der Idealisierung geht aber vollkommen vorbei an den künstlerischen Intentionen, die an den Bildwerken selbst eindeutig ablesbar sind und die allesamt klar in die Richtung realistischer Individualisierung weisen. Hier wird die Sprache des Realismus gesprochen. Nicht das alterslose, durch Schminkstriche vereinheitlichte Antlitz wird dargestellt, sondern die natürlichen Formen eines gealterten Gesichts. Die Stilisierung der natürlichen individuellen Formen hat nichts mit jener Schönung zu tun, wie sie auch im Leben der Ägypter mit den vielfältigen Mitteln der Kosmetik angestrebt wird. Sie bezieht sich vielmehr auf den Gesichtsausdruck, genauer: den inneren Menschen, die Persönlichkeit, die in ihm zum Ausdruck kommen soll.

Für diese Richtung der ägyptischen Bildniskunst möchte ich den Begriff „expressive Identität“ vorschlagen. Der Begriff der Expression legt sich nahe durch die offensichtliche Bezugnahme auf Innerliches, Unsichtbares wie Persönlichkeitswerte und Charaktereigenschaften. Der Begriff der Identität bezieht sich auf das Persönlichkeitsideal, mit dem der so Dargestellte sich „identifiziert“. Identität ist nicht notwendigerweise gleichzusetzen mit Individualität im radikalen Sinne der Einzigartigkeit, Unverwechselbarkeit, Unersetzbarkeit, Eigenheit. Identität ist ein Selbstbild, das sich durch Identifikation und Interaktion mit Anderen im Rahmen eines kulturellen Sinnhorizonts gemeinsamen Handelns und Erlebens aufbaut.<sup>59</sup> Identität ist immer sozial vermittelt und kulturell geprägt. Die vereinheitlichende Prägekräft der Kultur kann verschieden stark sein. Im Mittleren Reich war sie, nach allem was wir den literarischen und inschriftlichen Quellen entnehmen können, sehr stark. Eine solche innere Prägung ist keine Sache des äußeren Lebensstils (zu der in Ägypten, wie oben betont, die Kosmetik sehr zentral dazugehört), sondern der Ethik.

Das Mittlere Reich ist die Blütezeit der ägyptischen Ethik. Brennpunkte der moralischen Reflexion sind einerseits der Hof mit seinen Konzeptionen loyalistischer Königsgefolgschaft und zivilisierter Lebensregeln, und andererseits die Osirisreligion mit ihrer Konzeption des Totengerichts als eines Tribunals, vor dem sich jeder Verstorbene für die Moralkonformität seiner Lebensführung verantworten muß. Die biographischen Grabinschriften verlieren im Mittleren Reich sehr weitgehend den narrativen Charakter eines Berichts von Handlungen, Taten, Leistungen zugunsten einer zeitabstrakten Wesensbeschreibung, die sich an den in der zeitgenössischen Ethik entfalteten Persönlichkeitswerten orientiert. Thema der Biographien sind jetzt der „Charakter“ (*qd, bj3*), die „Tugend“ (*nfrw*), das „Herz“, kurz: der innere Mensch in seinen Tugenden, Charakterzügen, Eigenschaften und Kompetenzen.<sup>60</sup> Oberste Tugenden sind Weisheit und „Zucht“ (im Sinne von *sobrietas*), also Klugheit, Weitsicht, Wissen, Zuverlässigkeit, Geduld, Gelassenheit, Verschwiegenheit, Zurückhaltung, Selbstkontrolle, Bescheidenheit, Unterordnung, Freundlichkeit, Festigkeit. Das Ideal der Zeit ist der „Schweiger“, der sich einfügt, „seinen Platz kennt“, „sein Herz (d.h. seinen Eigensinn) untertaucht“, „die Hitze (d.h. die Leidenschaft) bezwingt“.<sup>61</sup> Der Antityp dieses Menschenbildes ist der „Gewaltherrige“ (*sh̄m-jb*), der „Habgierige“ und der „Prahlhans“. Triebhaftigkeit, Selbstherrlichkeit und Rücksichtslosigkeit sind aufs äußerste verpönt.

In den Kategorien der Zivilisationstheorie von N. Elias läßt sich diese Wandlung als ein Schub im Zivilisationsprozeß verstehen, der mit gesellschaftlichen und politischen Wandlungen einhergeht.<sup>62</sup>

59 Ich folge hier besonders Th. Luckmann, „Remarks on Personal Identity“, in: A. Jacobson-Wedding (Hg.), *Identity: personal and socio-cultural* (1983), 67–91; Ders., „Personal Identity as an Evolutionary and Historical Problem“, in: M. von Cranach et al. (Hgg.), *Human Ethology: Claims and Limits of a new Discipline* (1980), 56–74; Ders., „Persönliche Identität, Rolle, Rollendistanz“, in: O. Marquard, K. H. Stierle (Hgg.), *Identität* (1979) 293–313.

60 Zur Biographie des Mittleren Reichs als Porträt des „inneren Menschen“ s. meine Beiträge „Schrift, Tod und Identität“ (n.4), 82ff., „Selbstthematization“ (n.4), 209–216 und „Persönlichkeitsbegriff und -bewußtsein“, in: *Lex. d. Ägyptol.* IV, 972.

61 S. hierzu meinen Beitrag „Reden und Schweigen“, in: *Lex. d. Ägyptol.* V, 195–201.

62 N. Elias, *Über den Prozeß der Zivilisation* (2 Bde., Frankfurt <sup>5</sup> 1978).

Ägypten wandelt sich in der 2. Hälfte der 12. Dynastie in eine straff organisierte, zentralistische höfische Bürokratie. Die selbstherrliche Feudalmacht der Gaufürsten wird gebrochen, die Staatsgewalt durchdringt und kontrolliert das gesamte System. „Nie wird in Ägypten so viel vom ‚Großen Gefängnis‘ geredet wie in dieser Zeit.“<sup>63</sup> Hier haben wir die klassischen gesellschaftlichen Rahmenbedingungen für die Entstehung jenes resignativen Pessimismus<sup>64</sup> vor uns, wie er uns aus den literarischen Texten der Epoche im Sinne eines „Zeitgeists“ entgegentritt. Die Könige machen in dieser allgemeinen Stimmung sozialer Melancholie nicht nur keine Ausnahme, sondern gehen sogar leitbildhaft voran. Denn es ist das Amt und die damit verbundene Verantwortung, die dem Weisen zur Bürde wird, der der Schlechtigkeit und Wandelbarkeit der Menschen auf den Grund geschaut hat: und das Königsamt ist das schwerste Amt von allen. Ein Amt heißt Verantwortung für andere, Zwang zum planenden Blick in eine verschlossene Zukunft, was höchste Konzentration und geistige Anstrengung erfordert, heißt Einsamkeit und Exponiertheit.<sup>65</sup> Davon reden nicht nur die Texte, sondern auch die Bildnisse. Läßt sich die geistige Anstrengung planender Weitsicht sinnfälliger ausdrücken als in der gerunzelten Stirn? So möchte man auch den herabgezogenen Mundwinkeln ein Bewußtsein von der „Bitterkeit“ des Amtes<sup>66</sup>, dem Blick unter halbgeschlossenen Lidern ein Bewußtsein von der Schwere der Aufgabe und dem Ernst der Verantwortung ablesen.<sup>66a</sup> Eine Identität bildet sich nicht im luftleeren Raum. Sie wächst nicht von innen nach außen, als allmähliche Entfaltung ureigenster Anlagen, sondern vielmehr von außen nach innen, als sukzessive Identifikation mit kulturellen Normen und Werten, die dem Individuum im Laufe seines Sozialisationsprozesses prägend entgegentreten.<sup>67</sup> Anders als durch solche Identifikation innerhalb einer symbolisch, gesellschaftlich und politisch strukturierten Sinnwelt ist Identität nicht zu haben. In diesem Sinne ist Identität, auch personale Identität, immer ein soziokulturelles Phänomen. Es ist diese soziokulturelle Identität, das Menschen- und Persönlichkeitsbild des Mittleren Reichs, das den allgemeinen Sinnrahmen abgibt, innerhalb dessen sich die einzelnen Inhaber von Bildnisstatuen identifizieren und darstellen. Daher bringt das Bildnis des späteren Mittleren Reichs, zugleich mit der individuellen Physiognomie des Dargestellten, auch den „inneren Menschen“ im Sinne einer soziokulturell geprägten personalen Identität zum Ausdruck. Man darf also nicht davon ausgehen, daß ein Porträt umso individualistischer, einzigartiger und unverwechselbarer ausfalle, je mehr es über die Wiedergabe der äußeren physiognomischen Züge auch vom inneren Wesen des Dargestellten zum Ausdruck bringt. In seinem inneren Wesen kann der Mensch im Gegenteil seinen Mitmenschen sehr viel ähnlicher sein als in seiner äußeren Erscheinung. Das hängt von dem Entfaltungsspielraum und der Prägungsintensität der Gesellschaft ab, zu der er gehört. Im Mittleren Reich wurde offenbar der Entfaltungsspielraum zunehmend verengt, die Prägungsintensität verstärkt. So wurden die Bildnisse einander (bzw. den modellhaften Bildnissen des Königs Sesostri III.) in dem Maße ähnlicher, wie es ihnen gelingt, etwas von der Persönlichkeit des Dargestellten zum Ausdruck zu bringen.

Die mit dem Begriff „expressiver Realismus“ gekennzeichnete Stilrichtung gehört in den Zusam-

63 W. Helck, Politische Gegensätze im Alten Ägypten (Hildesh. Äg. Beitr. 23, 1986), 39.

64 Vgl. dazu, mit Bezug auf das Frankreich des 17. Jh., W. Lepenies, Melancholie und Gesellschaft (Frankfurt 1969).

65 Dazu heißt es in dem als „Amtseinsetzung des Wesirs“ bekannten Text (hg. v. R. O. Faulkner, in: Journal of Egyptian Archaeology 41, 1955, 18ff.): „Siehe, der hohe Beamte, der in der Öffentlichkeit Gericht hält, Wasser und Wind berichten von allem, was er tut.“

66 „Bitter wie Galle“ wird das Wesirsamt in dem in n.65 zitierten Text genannt.

66aL. Giuliani, Bildnis und Botschaft, nennt solche mimischen Ausdrucksschiffren, in freier Verwendung eines von Aby Warburg geprägten Begriffs, „Pathosformeln“. Zur Pathosformel der gerunzelten Stirn als Ausdrucksschiffre zunächst für Trauer und Sorge, dann für philosophische Weisheit in der griechischen Bildniskunst s. Bildnis und Botschaft (Ms.) 108ff. (Pathosformeln im Porträt: die Miene der Klugen).

67 Vgl. die in n.59 zitierten Arbeiten von Th. Luckmann.

menhang dessen, was ich „biographische Repräsentation“ genannt habe.<sup>68</sup> Hier geht es um die Darstellung eines Individuums als Träger von Amt und Status. In den Gräbern der 25. und 26. Dyn. geht diese Funktion einher mit der Entfaltung besonders hochstehender stilistischer und handwerklicher Qualität („Prunkstil“). Ganz offensichtlich waren diese Darstellungen dazu bestimmt, mögliche Grabbesucher — die Gräber blieben ja zugänglich — zu beeindrucken. Fragt man nun nach der Funktion der Porträtplastik des Mittleren Reichs, dann zeigt sich, daß sich der Aufstellungskontext gegenüber dem Alten Reich in einer Richtung verändert hat, die sehr gut mit dem Funktionskomplex der biographischen Repräsentation in Verbindung gebracht werden kann. Zunächst ist festzustellen, daß die Statuen in den zugänglichen Bereich der Grabanlage hinausgetreten sind. Den „Serdab“, die hermetisch abgeschlossene Statuenkammer des Grabes des Alten Reichs gibt es jetzt nicht mehr. Mit dem Aufstellungskontext des Serdabs haben wir die Funktion des „Ersatzkörpers“ verbunden. Diese Statuen waren nicht auf Sichtbarkeit angelegt, sollten keine Besucher beeindrucken sondern vielmehr dem Totengeist zur Einwohnung dienen. Sie waren gewöhnlich aus Kalkstein, bemalt und äußerst realistisch gearbeitet, bis sich dann später, ungefähr ab der Mitte der 5. Dyn., im Zuge einer protoindustriellen Rationalisierung der Werkverfahren ein „Generalismus“ durchsetzte.

Für die Porträtstatue des Mittleren Reichs kommt eine „Ersatzkörper“-Funktion nicht in Betracht. Sie ist niemals in einer verschlossenen Kammer gewissermaßen „beigesetzt“, sondern immer sichtbar aufgestellt, und zwar nicht nur in der Kultkapelle des Felsgrabes, sondern — das ist ein jetzt neu hinzutretender Aufstellungskontext für Porträtplastik — im Tempel. Hochgestellte Beamte konnten als eine königliche Vergünstigung Statuen von sich in Tempeln aufstellen, und zwar in äußeren Bereichen, wo sie zwar am „Festduft“ und „Opferumlauf“ der Gottheit teilhaben konnten, gleichzeitig aber auch von den (anlässlich größerer Feste bis in den Vorhof zugelassenen) Besuchern gesehen werden konnten. Im Mittleren Reich sind die Privatstatuen durchweg von kostbarem Hartgestein (Schist, Diorit, Granit, Quarzit u.a.) und kleinformatig. Die typische Familiengruppe des Alten Reichs ist so gut wie verschwunden zugunsten der Einzelstatue(tte). Das Typenrepertoire ist um zwei neue Formen erweitert, die das Feld sehr weitgehend beherrschen: Würfelhocker und Mantelstatue. Beiden gemeinsam ist das umschließende Gewand und die damit verbundene blockhafte Geschlossenheit und Abstraktion der Körperformen. Diese neuartige Bedeutung des Gewandes kennzeichnet aber jetzt auch einen großen Teil der in den traditionellen Typen des Sitzbilds und der Schreiberstatue gearbeiteten Bildnisse. Auch das Gewand scheint nun — anders als im Alten Reich — in das Ausdruckssystem der Bildnisstatue einbezogen, wenn wir auch derzeit nicht mit Sicherheit sagen können, was mit solcher Verhüllung ausgedrückt werden soll.

### 5. Individualismus der Unsterblichkeit

Das Hauptproblem, mit dem uns die ägyptische Bildniskunst konfrontiert, ist die zentrale Bedeutung, die Individualität und Realismus in ihr einnehmen. Man ist darauf nicht gefaßt und verbindet mit den frühen orientalischen Hochkulturen die Vorstellung eines undifferenzierten, kollektivistischen Menschenbildes. Das Individuum steht, nach unseren Begriffen, am Ende zweier bewußtseinsgeschichtlicher Entwicklungen von evolutionärem Rang: der jüdisch-christlichen Religion einerseits, die den Einzelnen unmittelbar auf Gott bezieht und zum Partner einer individuellen Beziehung macht, und der griechischen Philosophie andererseits mit ihrer Bestimmung menschlicher Freiheit und Verantwortlichkeit. Wir können den Weg verfolgen, der in Israel und Griechenland zu je besonderen Formen von Individualismus geführt hat. Deshalb sind wir unserer Sache sicher, wenn wir davon ausge-

68 Das Grab des Basa (Arch. Veröff. 6, 1973), 41—43.



hen, daß vor diesen Epochenschwellen von Individualität und Individualismus nicht die Rede sein kann. Das ägyptische Porträt stört dieses Bild; daher werden seine frühen Bemühungen um eine realitätsnahe Wiedergabe des individuellen Aussehens als „zufallsnahe Stadien des Werkvorgangs“ (Buschor) weginterpretiert.

In Wirklichkeit ist die ägyptische Kultur von enormen individualisierenden Kräften geprägt, die in dieser Form in Mesopotamien, Israel und Griechenland fehlen. Es ist oft gesagt worden und bestätigt sich immer wieder, daß das Gesicht der ägyptischen Kultur von der Erfahrung des Todes und dem Wunsch nach seiner Überwindung geprägt ist. Der ägyptische Totenglaube bildet die Mitte der ägyptischen Welt. Er ist es, der die ägyptischen Begriffe von Person und Individuum geprägt und gefüllt hat.

Der ägyptische Totenglauben ist von zwei Vorstellungen bestimmt: der Fortdauer im sozialen Gedächtnis und dem ewigen Leben der im Totengericht Gerechtfertigten. Beide Ideen beherrschen die ägyptischen Lebensdeutungen mit gleich starker Strahlkraft, und beide Ideen betonen gleichermaßen das Individuum. Das Individuum ist es, das auf Grund seiner ganz persönlichen Taten und Eigenschaften Unvergessenheit im sozialen Gedächtnis beanspruchen darf, und das Individuum ist es, daß sich vor einem Totengericht für seinen persönlichen Lebenswandel verantworten muß. Weder vor dem Forum der Nachwelt, noch vor dem des Totengerichts, helfen dem Einzelnen vornehme Abkunft, Zugehörigkeit zu einer Gruppe oder sonstige kollektivistische Kennzeichnungen. Nur der *erworbene* Status, nur die *persönliche* Leistung zählen.<sup>69</sup> Der ägyptische Tote geht mit allen Titeln und Würden ins Jenseits ein. Sein Jenseits ist kein gleichmachendes Schattenreich, in das jeder, König und Tagelöhner, unterschiedslos hinabsinkt, sondern eine Götterwelt, deren Ordnungen die diesseitigen Ordnungen fortsetzen und bestätigen, und in der ein Toter als Person und Individuum erhalten bleibt.<sup>70</sup> So ist der ägyptische Totenglauben, und damit die ägyptische Religion, und damit das ägyptische Denken und Weltverständnis überhaupt, zentral bestimmt von ausgeprägt individualisierenden Vorstellungen.

Was den Menschen nach ägyptischer Auffassung individuiert, ist

1. die individuelle Gestalt und Veranlagung — wir würden sagen: das genetische Programm. Hierfür ist der Gott Chnum verantwortlich, der das Kind auf der Töpferscheibe formt. Nach ägyptischer Auffassung hat jeder Mensch seinen eigenen Chnum als Inbegriff seiner angeborenen, mit der Geburt gegebenen Individualität<sup>71</sup>;
2. das individuelle Schicksal als Inbegriff der besonderen (widrigen und günstigen) Widerfahrnisse, die einen individuellen Lebenslauf bestimmen: hierfür ist die Göttin Meschenet verantwortlich, dargestellt als Personifikation des Geburtsziegels, die bei der Geburt auftritt und das Schicksal des Kindes vorhersagt<sup>72</sup>;
3. das individuelle Wachstum in körperlicher, geistiger und materieller Hinsicht: hierfür steht die Göttin Renenet (der Begriff bedeutet soviel wie „Aufzucht“ und „Ernte“)<sup>73</sup>;
4. die individuelle Lebensfrist sowie das individuelle Todesschicksal: hierfür steht der Gott Schai („Bestimmung“).<sup>74</sup>

Die Gottheiten Chnum und Meschenet treten vor und bei der Geburt<sup>75</sup>, die Gottheiten Meschenet, Renenet und Schai beim Totengericht auf. Dort ist ihre Aufgabe, den individuellen Aspekt des Toten

69 Zum Prinzip der Fortdauer im sozialen Gedächtnis s. meinen Beitrag „Vergeltung und Erinnerung“ in: Studien zu Sprache und Religion Ägyptens“, Fs. W. Westendorf 1984, 687—701, sowie auch „Schrift, Tod und Identität“ sowie „Selbstthematisierung“.

70 S. hierzu Assmann, „Diesseits — Jenseits — Beziehungen“, in: Lex. d. Ägyptol. I, 1085—1093.

71 Vgl. hierzu Assmann, in: Mitt. d. Deutschen Arch. Inst. Abt. Kairo 28 (1972) 61 mit Anm. 39; Ders., in: Stud. z. Altäg. Kultur 8 (1980), 5f. mit Anm. 19 und 19 mit Anm. 87; J. Quaegebeur, Le dieu égyptien Shai (Or.Lov.Anal.2, 1975), 88ff.

72 Quaegebeur, a.a.O., 92ff.

73 J. Broekhuis, De godin Renenet (1971); Quaegebeur, a.a.O., 152ff.

74 Quaegebeur, a.a.O.

75 S. dazu H. Brunner, Die Geburt des Gottkönigs (2 1986).

— seine je besonderen Möglichkeiten und Behinderungen — gegenüber der überindividuellen Norm der Maat zur Geltung zu bringen.<sup>76</sup>

Wie anderswo auch, konzentriert sich in Ägypten der sichtbare Ausdruck der individuellen Identität im Gesicht. Dafür gibt es auch außerhalb der Porträtkunst Hinweise:

1. Zusammensetzungen mit *hr* „Gesicht“ spielen sowohl in Ausdrücken für menschliche Eigenschaften und Fähigkeiten, als auch in Göttereipitheta und Dämonennamen eine große Rolle: im Gesicht zeigt sich das Wesen einer Gottheit am eindrucklichsten<sup>77</sup>;
2. der körperlos-seelenartige Personen-Aspekt des Verstorbenen wird in Ägypten dargestellt als ein Vogel mit Menschenkopf (äg. „Ba“). Dabei steht der Vogelleib für die himmlische Natur des Seelenwesens, der Menschenkopf für seine personale Identität als ein Wesen, das ein Erdenleben geführt hat und seine darin ausgebildete Persönlichkeit im Jenseits bewahrt.<sup>78</sup>

Der deutlichste Hinweis auf diese Anschauung findet sich in einem Hymnus der 20. Dyn. Dort wird der Schöpfergott gepriesen:

„Du hast alles Seiende gebaut mit deiner Hände Arbeit;  
du bist es, der ihre Gestalten erschuf,  
indem jedes einzelne Gesicht von ihnen unterschieden war von seinem nächsten“<sup>79</sup>

Der ägyptische Individualismus und die ihn zum Ausdruck bringende Bildniskunst leiten sich von der Erfahrung des Todes her. Es gibt einen Individualismus der Gottesunmittelbarkeit, und einen Individualismus der politischen Freiheitsrechte und Verantwortungen — und offenbar gibt es auch einen Individualismus der Unsterblichkeit. Dies ist die ägyptische Form von Individualismus. Von den beiden Brennpunkten individualisierender Unsterblichkeitsgedanken, der Fortdauer im sozialen Gedächtnis und dem Totengericht, bezieht sich die Bildniskunst auf das soziale Gedächtnis. Sie ist gleichsam visualisierte Erinnerung. Sie soll die Erinnerung an das individuelle Aussehen und vor allem an das persönliche Wesen, den Charakter, die Vortrefflichkeit des Verstorbenen wachhalten. Sie soll der einmaligen, unverwechselbaren Form Dauer verleihen, zu der ein Individuum sich in seiner irdischen Existenz entwickelt hat.

#### BIBLIOGRAPHISCHE NOTIZ

##### 1. Allgemeine Kunstgeschichte

- G. Böhm: Bildnis und Individuum. Über den Ursprung der Porträtmalerei in der italienischen Renaissance. 1985  
 E. Buschor: Das Porträt. Bildniswege und Bildnisstufen in 5 Jahrtausenden. 1960  
 R. Delbrück: Antike Porträts. 1912  
 L. Giuliani: Individuum und Ideal. Antike Bildniskunst in: Bilder vom Menschen in der Kunst des Abendlandes (Ausst. Berlin). 1980.  
 —: Bildnis und Botschaft. Hermeneutische Untersuchungen zur Bildniskunst der römischen Republik. 1986.  
 E. H. Gombrich: The mask and the face. The perception of physiognomic likeness in life and art (1972, dt. 1977).  
 T. Hölscher: Ideal und Wirklichkeit in den Bildnissen Alexanders des Großen (AHAW 1971.2).  
 E. Panofsky: Grabplastik. 1964  
 G. Winter: Zwischen Individualität und Idealität. Die Bildnisbüste. 1985.

76 Quaegebeur, a.a.O. 147—149.

77 Vgl. Assmann, Liturgische Lieder an den Sonnengott (1969), 205.

78 S. Louis V. Zabkar, A Study of the Ba-Concept in Ancient Egyptian Texts (1968).

79 S. J. Assmann, Sonnehymnen in thebanischen Gräbern (THEBEN I, 1983), 203—209, speziell 206 (p), wo auch die Bedeutung dieser Stelle für das Verständnis der ägyptischen Porträtkunst hervorgehoben wird. Vgl. hierzu ausführlicher H. Brunner, „Textliches zur Frage des Porträts in Ägypten“, in: Stud. z. Altäg. Kultur 11 (1984), 277—79.

## 2. Ägypten

## 2.1 Allgemein

- H. Altenmüller: Königsplastik, in: *Lex. d. Ägyptol.* III 557—610.  
 G. Fecht: Der Wandel des Menschenbildes in der ägypt. Rundplastik. 1960.  
 K. Lange: Ägyptische Bildnisse.  
 H. Schäfer: Das ägyptische Bildnis (*Leipziger Ägyptologische Studien* 5, 1936).  
 D. Spanel: *Through Ancient Eyes: Egyptian Portraiture* (Ausst. Birmingham, Alabama 1988)  
 C. Vandersleyen: *Das Alte Ägypten. Propyläen Kunstgeschichte* Bd. 15, 1975.  
 —: „Porträt“, in: *Lex. d. Äg.* IV, 1074—1080.  
 J. Vandier: *Manuel d'archéologie égyptienne* III: La statuaire. 1958.  
 D. Wildung: Das Menschenbild im alten Ägypten (Ausst. Hamburg 1982).  
 —: „Privatplastik“, in: *Lex. d. Äg.* IV, 1112—1119.

## 2.2 Spezialuntersuchungen

- B. v. Bothmer: *Egyptian Sculpture of the Late Period*, Brooklyn 1960.  
 H. G. Evers: *Staat aus dem Stein. Denkmäler, Geschichte und Bedeutung der ägyptischen Plastik während des Mittleren Reichs.* 2 Bde. 1929.  
 W. Kaiser: „Ein Statuenkopf der ägyptischen Spätzeit“ in: *Jb. der Berliner Museen* 1966.  
 K. Mysliwiec: *Le portrait royal dans le bas-relief du Nouvel Empire* 1976.  
 E. R. Russmann: *The Representation of the King in the xxvth Dynasty.* 1974.  
 W. S. Smith: *A History of Egyptian Sculpture and Painting in the Old Kingdom.* 1949.  
 K. R. Weeks: *The anatomical Knowledge of the Ancient Egyptians and the Representation of the Human Figure in Egyptian Art.* PhDdiss. Yale 1970.  
 D. Wildung: *Sesostris und Amenemhet. Ägypten im Mittleren Reich.* 1984.

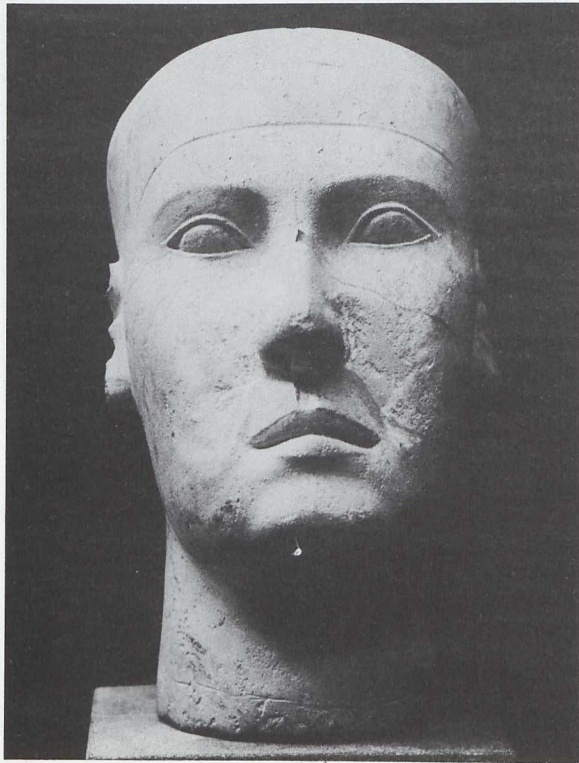
## ABBILDUNGSVERZEICHNIS

Mastaba des Ti, Grundriß. Saqqara, 5.Dyn.: S. 21

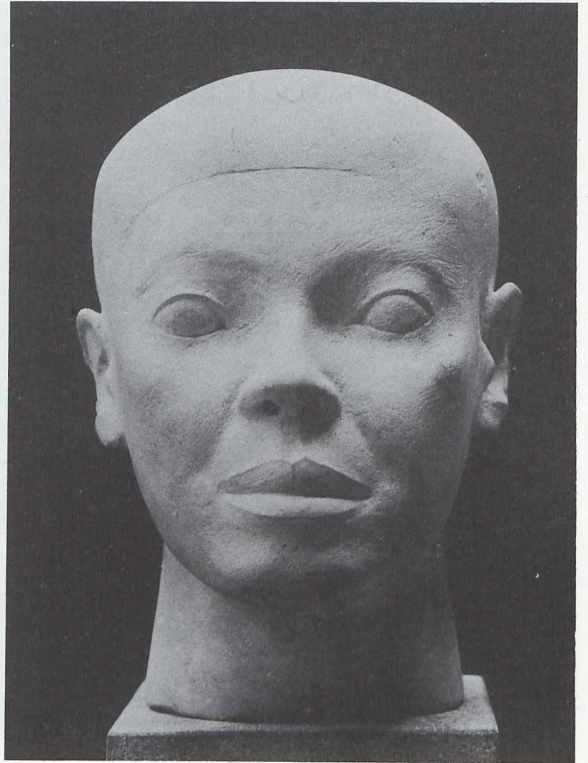
## Tafelabbildungen:

- Abb. 1a und b: Ersatzköpfe eines Mannes und einer Frau, aus Mastaba Giza 4440 4.Dyn. Boston  
 Abb. 2: Rahotep und Nofret. Medum, 4.Dyn. Kairo  
 Abb. 3: Heminu. Giza, Mastaba 4000. 4.Dyn. Hildesheim  
 Abb. 4: Kai. Saqqara, 4./5.Dyn. Paris, Louvre  
 Abb. 5: Anch-haf. Giza, Mastaba 7510, 4.Dyn. Boston  
 Abb. 6: Kaaper. Saqqara, 5.Dyn. Kairo  
 Abb. 7: Giza, Mastaba 2009: Serdab mit Statuetten in situ. 5.Dyn.  
 Abb. 8: Mykerinos. 4.Dyn. Boston  
 Abb. 9a: Mykerinos, Kairo. Vorderansicht  
 Abb. 9b: Seitenansicht  
 Abb. 10: Chephren. 4.Dyn. Kairo  
 Abb. 11: Kaemheset und Frau. Saqqara, 5.Dyn. Kairo  
 Abb. 12: Tii. Saqqara, 5.Dyn. Kairo  
 Abb. 13: Theben, Grab des Wesirs Ramose (Nr. 55): der Bruder des Grabherrn und seine Frau. 18.Dyn., Zeit Ameno-  
 phis'III.  
 Abb. 14: Echnaton und Nofretete. 18. Dyn., Amarnazeit. Berlin (West)  
 Abb. 15a und b: Nofretete. Amarnazeit. Berlin (West)  
 Abb. 16a: Kopf eines Unbekannten. 18.Dyn., Nachamarnazeit. Kairo

- Abb. 16b: Die Frau des Generals Nachtmin, Nachamarnazeit. Kairo  
 Abb. 17a und b: Sesostri III. — Berlin  
 Abb. 18a: Sesostri III. Karnak: Luxor Museum  
 Abb. 18b: Sesostri III. New York: Metropolitan Museum  
 Abb. 19a: Heqaib. 12.Dyn., Zeit Sesostri III. Assuan: Elephantine Museum  
 Abb. 19b: Sesostri-Senebefni. 12.Dyn., Zeit Sesostri'III. New York, Brooklyn Museum  
 Abb. 20a: Chertihotep. 12.Dyn., Zeit Sesostri III. Berlin (Ost)  
 Abb. 20b: Imeni-jatu Späte 12.Dyn. Assuan, Elephantine-Museum



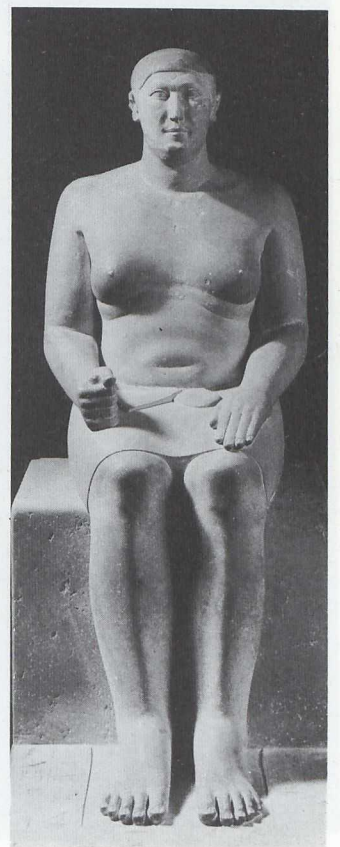
1a



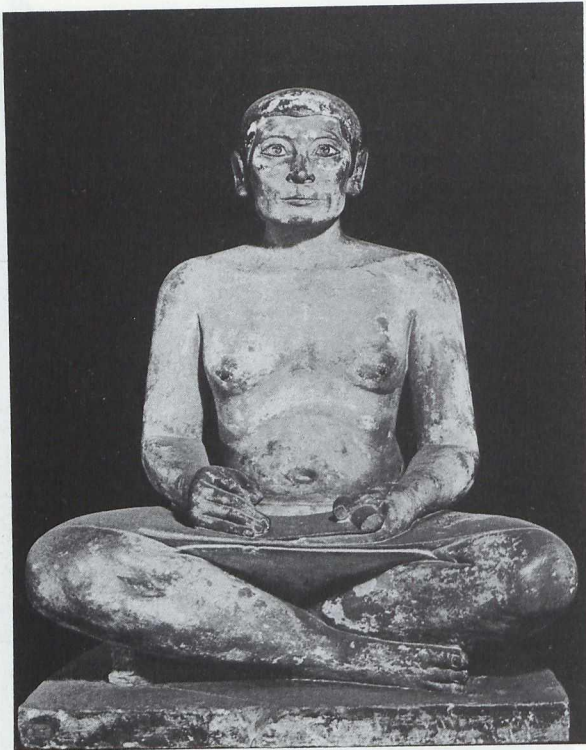
1b



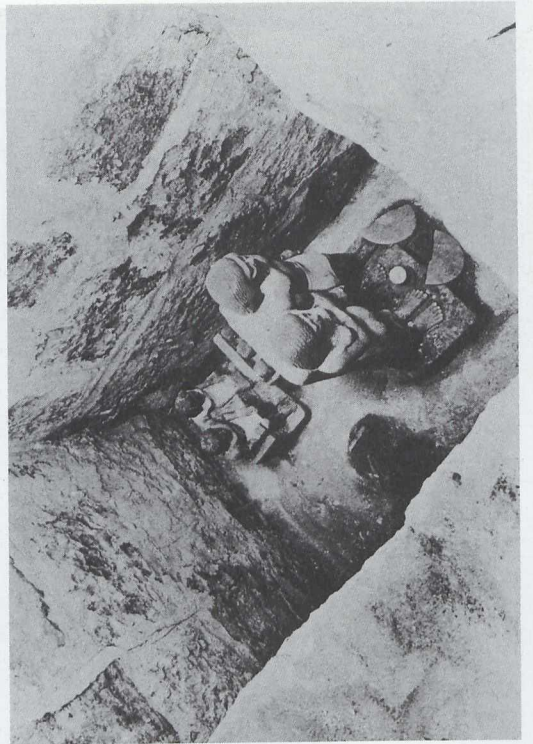
2



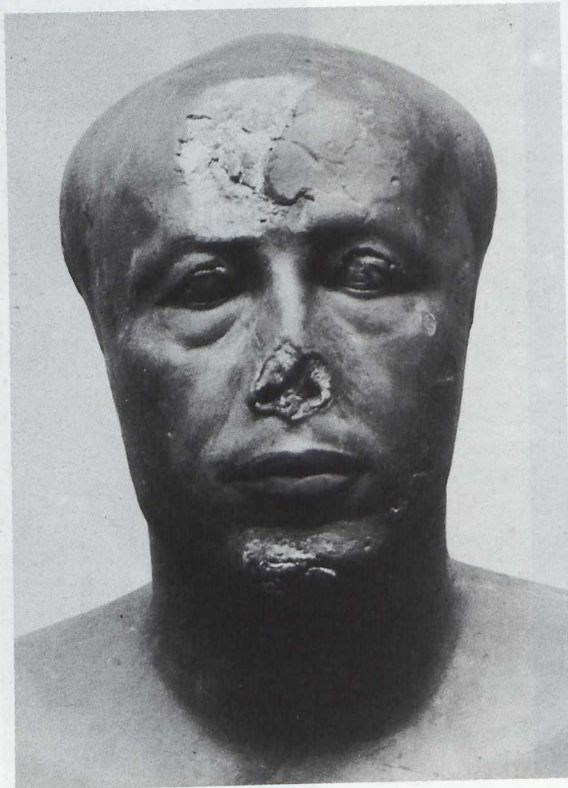
3



4



7



5



6



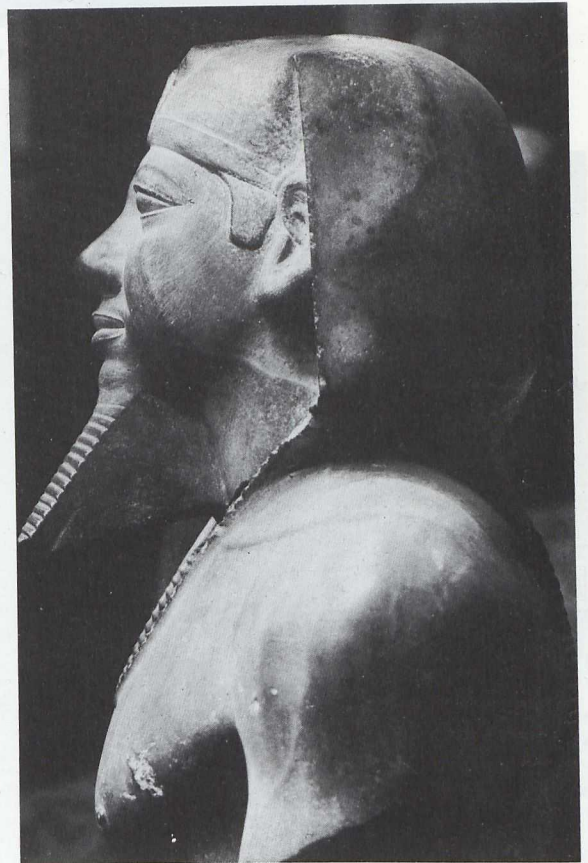
8



10



9a



9b



11



12



13



14





15a



15b



16a



16b



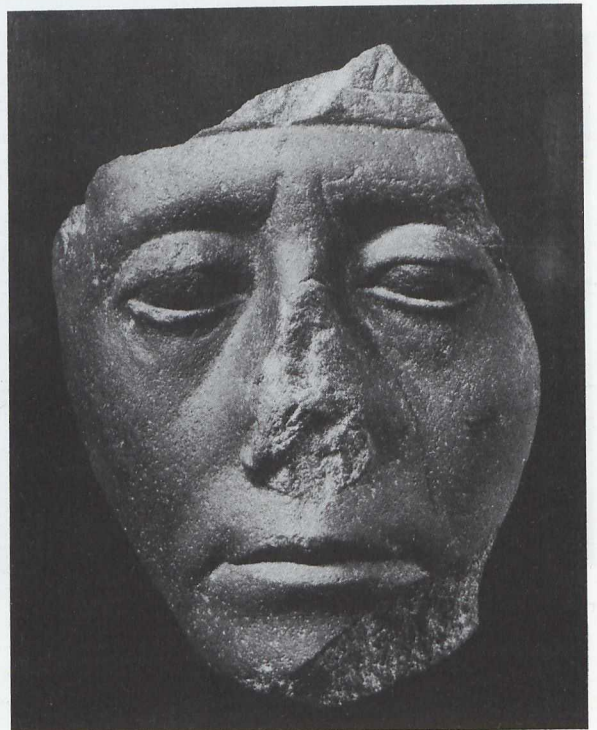
17a



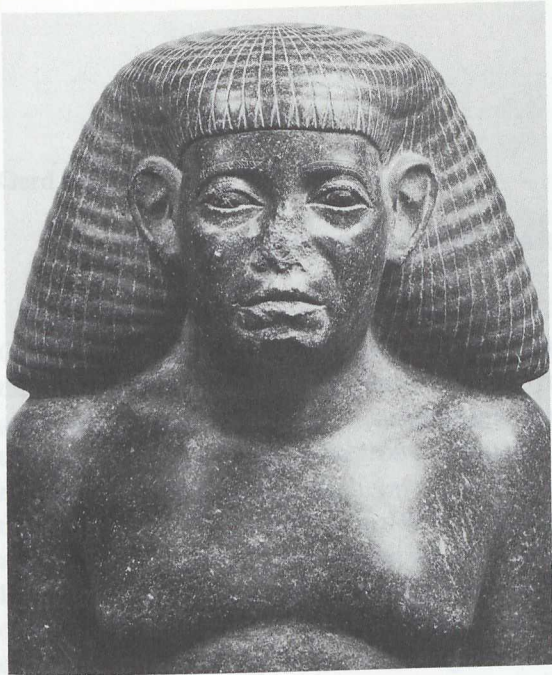
17b



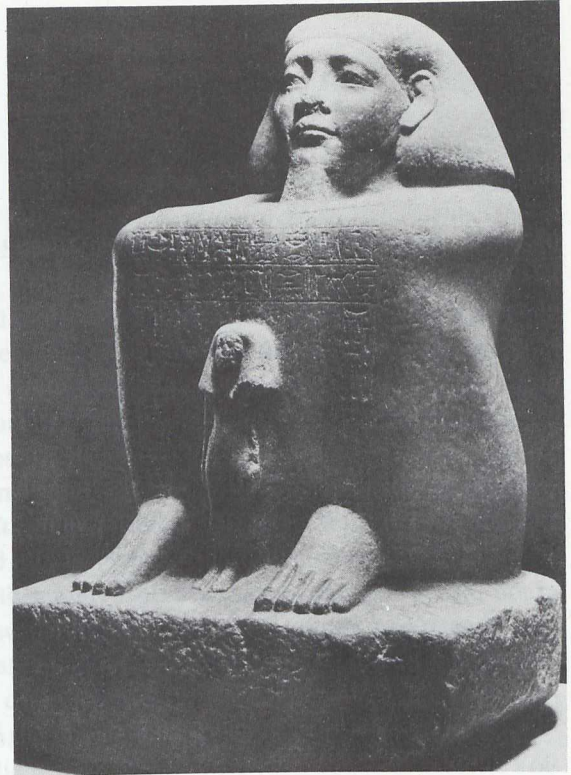
18a



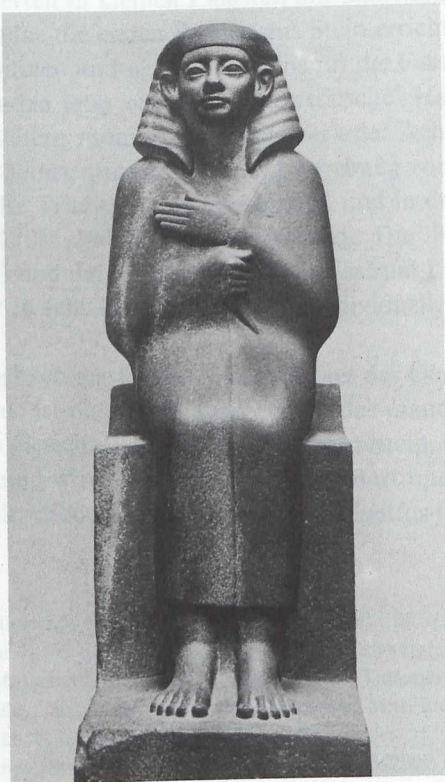
18b



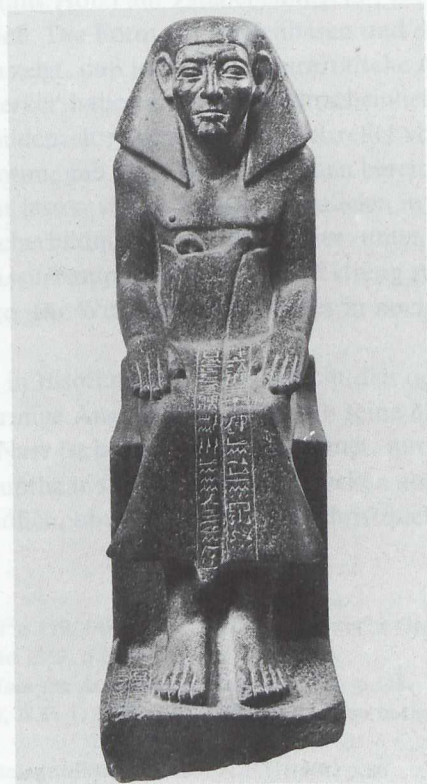
19a



19b



20a



20b