

## Die Kunst der Amarna-Zeit

### Verfremdung, Realismus oder Propaganda?

Zu Echnatons neuartigem Kunststil sind keinerlei altägyptische Reflexionen überliefert, die wenigen erhaltenen Aussagen zur Amarna-Zeit sind primär politischer Natur und stark propagandistisch gefärbt. Jeder neuzeitliche Schluss hinsichtlich des ästhetischen Empfinden der Alten Ägypter gegenüber der Amarna-Kunst ist folglich spekulativ und nicht zulässig [1].

Besonders die Interpretationen der Neuzeit zur Amarna-Zeit reflektieren – so stark wie keine andere Epoche des Alten Ägypten – den jeweiligen Zeitgeist und die aktuellen Strömungen der Forschung. Die extreme Problematik der Beschäftigung mit der Amarna-Kunst spiegelt sich in einer „*Gefühlsambivalenz*“ (Müller 1988, I-60) wider, die in den dazu verfassten Werken greifbar ist.

### Wahrheitsliebe und Hässlichkeit

Wesentlich für die Forschungsgeschichte der Amarna-Kunst war die Aussage J.B. Breasted (*History of Egypt*) im Jahre 1905, dass das Aussehen Echnatons auf einen Geburtsfehler zurückzuführen sei und er gemäß der Maat so dargestellt

wurde, wie er tatsächlich aussah. Diese Meinung der Wahrheitsliebe der Amarna-Kunst und der daraus resultierenden wirklichkeitsgetreuen Abbildung hielt sich bis ins Jahr 1951, als die Archäologin H. Groenewegen-Frankfort darauf aufmerksam machte, dass sich Maat in Ägypten niemals auf die sichtbare Natur bezieht. Als ein

zweiter interessanter Erklärungsvorschlag der Andersartigkeit der Kunst wurde in der Forschung lange aufrechterhalten, dass Echnaton bewusst das Hässliche der „*leeren Schönheit*“ der Kunst unter Amen-hotep III. entgegengesetzte.



Echnaton, Relieffragment der Frühphase, Ägypt. Museum Berlin, Photo: Katalog

Besonders aufschlussreich präsentiert sich die Forschungsgeschichte der Karnak-Kolosse. Während man dem jüngeren Stil der Amarna-Kunst zumeist von Seiten der Forschung großes Wohlwollen entgegenbringt, wird dem Königsbild der älteren Phase – und stellvertretend für dieses den Kolossalstatuen aus Karnak (s.u.) – wenig Sympathie zuteil. Ausschlaggebend dafür dürften die femininen Züge Echnatons sein, die auf allgemeines Unverständnis stießen und Abwehr hervorriefen, woraufhin persönliche Ansichten besonders stark in die jeweiligen Bewertungen mit einfließen.

H. Schäfer spricht angesichts der Karnak-Kolosse von „Hässlichkeit“ und „Verzerrung“ und bringt zudem erstmals den Ausdruck „*expressionistisch*“ auf. K. Lange, der ansonsten ein recht positives Bild von Echnaton zeichnet, meint empört von „*Travestie*“ und „*Zumutung*“ sprechen zu müssen. W. Wolf sieht die Kolossalstatuen als Zeichen „*krankhafter Häßlichkeit und nervöser Dekadenz*“. C. Aldred erklärt die Statuen pathologisch, mit dem sog. Fröhlich-Syndrom, einer Erkrankung des endokrinen Systems.

Erst seit dem letzten Viertel des 20. Jh.s ist die Forschung um etwas mehr Objektivität gegenüber der Amarna-Kunst bemüht, und so entstanden auch Werke, die tatsächlich auf kunstgeschichtlichen Kriterien basieren (v.a. Müller 1988). In jüngster Zeit brachten mehrere Ausstellungen zur Amarna-Zeit neue wichtige Erkenntnisse und initiierten Abhandlungen zum Kunststil Echnatons.

## Charakteristika der Amarna-Kunst

Nach St. Wenig (1975, 175f.) kennzeichnen folgende Punkte die Amarna-Kunst:

1. Individualisierung von Personen, vornehmlich von Mitgliedern des Königshauses
2. Wiedergabe von Augenblicksmomenten, z.B. Emotionen (v.a. bei der Königsfamilie)
3. Teilweise Auflösung der strengen Achsengebundenheit (unstatuarische Haltung der königlichen Familienmitglieder, gebückte Haltung von Höflingen)
4. Auflösung der symmetrischen Staffelung bei Gruppendarstellungen durch Überschneidungen und Bewegung
5. Größerer Bewegungsreichtum, u.a. frei im Wind bewegte Kronenbänder, und Übernahme von Gestaltungsmitteln der kretisch-mykenischen Kunst (z.B. fliegender Galopp).
6. Versuche einer „räumlichen“ Darstellung im Flachbild (Auflösung der Standlinie, Lockerung der Höhenstaffelung, eine Art „Kavaliersperspektive“)
7. Einführung bestimmter ikonographischer Elemente im Flachbild, wie z.B. die Unterscheidung von rechter und linker Hand bzw. Fuß

Neben dieser Abweichung von herkömmlichen Stilmitteln und Darstellungsweisen bis hin zu konkreten Neuerungen unterscheidet sich die Kunst der Amarna-Zeit von derjenigen aus anderen Epochen des Alten Ägypten noch in drei wesentlichen Aspekten (s. Müller 1988, I-63):

1. Zwei stark voneinander abweichende Stilphasen innerhalb der Regierungszeit eines Pharaos, während sonst unter einem Herrscher ein meist einheitlicher Kunststil vorliegt. Nach einer kurzen Phase der traditionellen Kunst im Stil von Amen-hotep III. können innerhalb

der Regierungszeit Echnatons zwei sehr unterschiedliche Stilrichtungen (älterer und jüngerer Stil) mit einer dazwischen liegenden Übergangsphase differenziert werden.

2. Zum ersten und einzigen Mal in der ägyptischen Kunstgeschichte werden nicht nur der König, sondern in vergleichbarem Maß auch Frauen des Königshauses dargestellt.
3. Das königliche Porträt weist körperliche Merkmale auf, die über die natürlichen physischen Eigenschaften eines Mannes hinausgehen.

## Technische Neuerungen der Amarna-Kunst

Ursprünglich wurde in der Forschung angenommen, die Amarna-Kunst hätte aufgrund ihres vermuteten unkonventionellen Wesens auf die Hilfe eines Rastersystems verzichtet. Wenige Belege zeigen jedoch, dass statt des traditionellen 18er-Raster unter Echnaton ein 20er-Raster eingeführt wurde, aus dem sich auch die charakteristische gelängte Hals-Gesichtspartie sowie der herabhängende Bauch der Figuren ergeben.



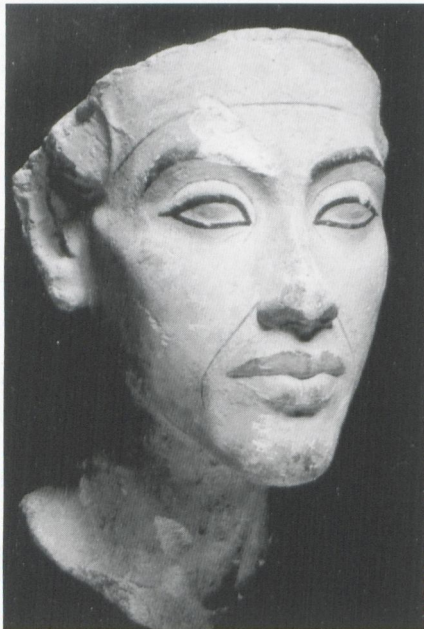
Echnaton und Nofretete beim Aton-Kult, Museum Kairo, Photo: Kemet

In der traditionellen Kunst wird für Darstellungen von Sitzenden ein 14er-Raster verwendet, Robins hat für die Amarna-Kunst einen hypothetischen 15er-Raster erstellt. Viele Beispiele in den privaten Felsgräbern von Amarna sprechen dafür, dass – im Gegensatz zu den Darstellungen der Königsfamilie – diejenigen der Beamten ohne Raster, sondern nur nach Augenmaß gefertigt wurden.

Echnaton ließ nur zu Beginn seiner Regierung, als Amen-hotep IV., auch in erhabenem Relief arbeiten, danach wurde ausschließlich – auch für Innenseiten – versenktes Relief verwendet. Sehr früh eröffnete der junge König in Gebel el Silsila einen neuen Steinbruch zum Abbau von Sandstein. Davon zeugt eine dortige Stele, die Amen-hotep IV. in einer konventionellen Opferszene vor Amun-Ra zeigt. Aus diesem Steinbruch stammen die sog. Talatatblöcke aus Karnak [2]. Das namensgebende Format der Blöcke (ca. 52 x 26 x 26 cm – 2 Handspannen Breite, 1 Handspanne Höhe = „Dreier“) kam einem schnellen Abbau und Transport sehr entgegen.

Auch die Bearbeitung der Blöcke in versenktem Relief diente sicherlich der Zeitersparnis und gestattete im Gegensatz zum erhabenen Relief mehr Überschneidungen für eine lebendigere und ausdrucksstarke Gestaltung. Wichtig und vermutlich ausschlaggebend für die ausschließliche Verwendung der Ritzung ist allerdings ein religiöser Grund. Versenktes Relief, das traditionell nur an sonnenbestrahlten Außenwänden Verwendung fand, verdeutlichte nun im ganzen Heiligtum die Omnipräsenz des Aton.

Aldred hat der Amarna-Kunst die Erfindung der Kompositentechnik zugeschrieben. Dies trifft allerdings nur mit Einschränkungen zu, denn die Idee und auch eine ähnliche Verwendung dieser Technik ist bereits viel älter (s. Philipps 1994). Unter Kompositentechnik in der einfachsten Form ist ein Zusammenfügen von Statuenteilen aus unterschiedlichen Materialien zu verstehen. Schon im Alten Reich finden sich Einlegearbeiten (v.a. Augen, z.B. Statue von Ra-hotep und Nofret), im Mittleren Reich sind Detailarbeiten aus Metall belegt sowie aus Lischit ein Frauenkopf aus zwei unterschiedlichen Holzsorten. In „reiner“ Kompositentechnik gearbeitete einzelne Statuenteile, die in die 18. Dynastie vor Amarna datieren, fanden sich in der Karnak-Cachette.



Porträtkopf aus der Werkstatt des Thutmose, Ägypt. Museum Berlin, Photo: Katalog

In der Werkstatt des Bildhauers Thutmose in Amarna wurden fast keine Körperteile von Statuen in Kompositentechnik gefunden, sondern nur Köpfe und Gliedmaßen. Daher stellt sich die Frage, ob der Körper von Haus aus in einer anderen Werkstatt als der Kopf hergestellt wurde. In Bezug auf die Kompositentechnik sind insgesamt noch weitere Forschungen nötig. Die Stecktechnik der einzelnen Körperteile lässt sich bereits weitgehend rekonstruieren, allerdings sind technische Details noch unklar, z.B. wie herabhängende Arme am Torso dauerhaft befestigt werden konnten – allein durch das Eigengewicht der Gliedmaßen war es wohl nicht zu bewerkstelligen. Eine Art Klebstoff oder Dichtungsmittel konnte bis jetzt aber nicht festgestellt werden. Auch Kopfbedeckungen, Perücken und andere Applikationen wurden in Kompositentechnik gefertigt, für Kronen wurde gerne Fayence verwendet.

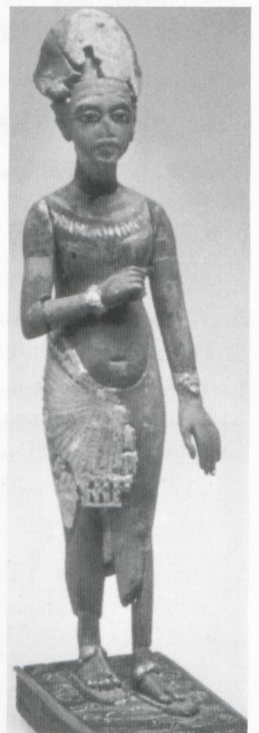
Die Kompositentechnik fand auch im Amarna-zeitlichen Flachbild Verwendung. Ganze Szenen an Tempel- und Palastwänden wurden aus verschiedenfarbigen Steinen und Fa-

yence zusammengesetzt. Ein wichtiger Aspekt dieser Technik dürfte die Möglichkeit einer variantenreichen Farbzusammenstellung der einzelnen Szenen gewesen sein. Der Komposition von Farben wurde in der Amarna-Kunst große Bedeutung beigemessen.

Als Motivation der Kompositentechnik gibt C. Aldred Zeitersparnis durch Arbeitsteilung und Massenproduktion an. J. Phillips bezweifelt jedoch, dass der Faktor Zeit ausschlaggebend sein kann, da es sicherlich viele aufeinander eingespielte Spezialisten und großen organisatorischen Aufwand erfordert, einzelne Statuenteile so zu fertigen, dass sie ineinander passen. Als Begründung der Kompositentechnik erscheint daher ein sparsamer und rationeller Aspekt wahrscheinlicher. Vermutlich wurde für die Statueneinzelteile der Steinbruchrest vom Palastbau in Achet-Aton verarbeitet – die Errichtung der neuen Hauptstadt musste möglichst rasch erfolgen, und es galt, keine Zeit zu verlieren. Diese Erklärung deckt jedoch vermutlich auch nur einen Teilaspekt ab, ästhetisches Empfinden und der Zeitgeschmack haben wohl ebenfalls eine Rolle gespielt.

## Stilistische und gestalterische Neuerungen der Amarna-Kunst

Die königlichen Standstatuen aus Karnak weisen geschlossene Füße auf – für derartige Statuen finden sich schon Belege auf Wandreliefs unter Amen-hotep III. Völlig neu ist in Amarna hingegen, dass auch andere königliche Statuentypen, zumeist Opferplattenträger, die geschlossene Beinstellung aufweisen (z.B. die Opferplattentragende Prinzessinnenstatue Berlin 21690, Nofretete BM 935, Brooklyn 29.34). Die traditionelle Schreitstellung, rechtes Bein zurück, linkes vor, findet sich z.B. bei der Echnaton-Statue Berlin 15081. Ansonsten wird oft das rechte Bein senkrecht unter den Körper gestellt, während das linke etwas vorgezogen wird, so z.B. die Statuengruppe Louvre E 1559. Auch in Reliefs wird der axialsymmetrische Aufbau der Figuren erstmals in der ägyptischen Kunst aufgegeben. Im Flachbild der Amarna-Zeit ist bereits der Ansatz einer Kavalierspersion vorhanden, welcher im ramessidischen Schlachtenrelief wieder aufgenommen und ausgebaut wird.



Echnaton in Schrittstellung, Ägypt. Museum Berlin, Photo: Katalog

Im königlichen Flachbild wird zwischen dem näheren und weiter weg befindlichen, dem rechten und dem linken Fuß unterschieden, bei ersterem werden alle Zehen dargestellt. Diese neue Darstellungsweise des königlichen Fußes tritt vereinzelt erst an den Grenzstelen auf, dürfte also um das Jahr 6 herum entwickelt worden sein. Bei nichtköniglichen Figuren werden nach wie vor beide Füße von der Innenseite gezeigt. Neuerungen der Amarna-Kunst wurden also auch dafür eingesetzt, die große Kluft zwischen Königshaus und Untergebenen zu betonen.

In der Amarna-Kunst sind nur wenige Statuen belegt, die nichts in den Händen halten, sondern die Arme ruhig herabhängen lassen. In solchen Fällen finden sich dann nie die traditionelle Faust oder steif ausgestreckte Finger. Vielmehr wird die Hand als entspannt gewölbt, in Ruhestellung abgebildet, zudem ist ein leichter Knick im Ellbogengelenk bemerkbar – beides völlige Neuerungen im Bereich der Rundplastik. Hände werden in der Amarna-Kunst als Hilfsmittel zum Ausdruck von Emotionen benützt. Außerdem wird bei flachbildlichen Darstellungen wie bei den Füßen für gewöhnlich zwischen rechter und linker Hand unterschieden, v.a. in der jüngeren Phase. Diese Differenzierung gilt allerdings nicht nur für königliche Denkmäler, sondern auch für Privatdarstellungen.



Darstellung von Händen, Ägypt. Museum Berlin, Photo: Kemet

Die Grenzstelen von Amarna zeigen eine weitere perspektivische Neuerung im Flachbild: Die Schultern des anbetenden Königspaares werden von der Seite dargestellt (s. Abb. unten) und stehen somit im Gegensatz zum traditionellen ägyptischen Kanon, der die Schultern frontal abbildet. Vorläufer für diese Darstellungsweise finden sich schon in der Mitte der 18. Dynastie (Amen-hotep II.) in thebanischen Beamtengräbern, allerdings wurde dort mit Nebenpersonen (Dienerinnen, Tänzerinnen etc.) experimentiert.



Detail einer Grenzstele, nach Davies

Die neuartige frontale Darstellung der weiblichen Brust im Flachbild (z.B. ein Block aus Hermopolis mit der Darstellung

zweier Prinzessinnen, MMA 1985.328.6) ist wie die Fußdifferenzierung ein Merkmal der Amarna-Kunst, das wohl ausschließlich für Mitglieder des Königshauses reserviert war.

## Thematische Neuerungen der Amarna-Kunst

Zum ersten und einzigen Mal in der ägyptischen Geschichte wurden im Flachbild und der Rundplastik gleichermaßen nicht nur der Herrscher dargestellt, sondern auch fast gleichberechtigt die Frauen des Königshauses. Echnaton befindet sich fast immer in Begleitung seiner Familie. Diesem Umstand liegt das theologische Konzept der Amarna-Religion zu Grunde, dass auf der königlichen Familie als lebende Manifestation der göttlichen Schöpfungskraft und der königlich-göttlichen Triade von Amarna (Aton, Echnaton und Nofretete) aufbaut. Zudem wurde durch das Verbot aller Gottheiten neben Aton



Der König küsst Merit-Aton oder Kija, Ägypt. Museum Kairo, Photo: Kemet

ein klaffendes Loch in das Repertoire des ägyptischen Bildprogramms gerissen. Mitglieder der Königsfamilie mussten nun an die Stelle anthropomorpher Götter treten, da der Sonnengott selbst als abstraktes Bild des Strahlen-Atons dargestellt wurde. Aus eben diesen Gründen ist auch ein wesentliches Charakteristikum des Amarna-zeitlichen Flachbildes eine Reduktion der verfügbaren Motive auf eine grundlegende Ritualszene: Die königliche Familie beim Opfer vor und der Verehrung des Aton. Der Gott wird niemals alleine dargestellt, er ist immer in Begleitung seiner menschlichen Mittler oder zumindest in Verbindung mit einem Tempel.

Königliche Familienszenen stellen im Flachbildrepertoire eine Neuentwicklung der Amarna-Zeit dar. Die Bildhauer konnten dabei einerseits auf Darstellungen in privaten Gräbern der traditionellen Ordnung, andererseits auf Bilder göttlicher Familien auf Tempelreliefs der Vor-Amarna-Zeit zurückgreifen. Interessanterweise stellen die meisten Amarna-zeitlichen Bildschöpfungen in einem einzelnen Motiv eine Kombination aus diesen beiden Bereichen dar.

Eine Individualisierung innerhalb der Amarna-Kunst ist v.a. bei den Hausschreinszenen (sog. Familienstelen) greifbar. Dort werden alle Töchter des Königs individuell verschieden dargestellt – ein Zug, der besonders bei Darstellungen von Kindern in der ägyptischen Kunst völlig neuartig ist. Kinder werden nicht mehr schematisch wie eine Hieroglyphe oder als Miniaturausgaben von Erwachsenen dargestellt, sondern zeigen eindeutig kindliche Züge, wobei auch die verschiedenen Altersstufen differenziert werden. Der Zeigefinger des Kindes wird in Darstellungen aus dem Mund herausgenommen, um in lebendiger Weise entweder im kindlichen Deutungsgestus abgebildet zu werden oder um eine Spiegelgefähr-

tin zu streicheln bzw. zu umarmen. Auch in Gruppendarstellungen bemüht man sich um Individualität und die Darstellung von Emotionen. So ist der Gestus der Freude nicht mehr ein simples Hochreißen der Arme, sondern wird auch mit dem Gesichtsausdruck kombiniert, wodurch eine größere Aussagekraft erreicht wird.

Weitere Bildtypen der Amarna-Zeit sind die Ableitung von alten, sakralen Themen und Motive, die nun mit neuen Partizipanten dargestellt werden. Dazu gehören etwa die Szene des Überreichens eines Halskragens an den König und als wichtiges Beispiel der Kuss zwischen königlichen Familienmitgliedern. Die Vorläufer dieser Motive finden sich zwischen Gott und König und wurden in der Amarna-Zeit entsprechend uminterpretiert.

Neue Themen der Amarna-Kunst sind das Motiv der Königin Nofretete auf eigenem Streitwagen und dieselbe beim Erschlagen der Feinde (s. Abb. S. 20). Auch der „Jubel bei der Audienz“, d.h. die Verleihung des Ehrengoldes durch den König vom Erscheinungsfenster aus, ist eine Neuschöpfung der Amarna-Zeit (erster Beleg im Grab des Ramose, TT 55). Diese Belohnung des Grabeigentümers findet sich nur im Grabrelief und ist in jeder Grabanlage in Amarna anzutreffen. Erscheinungsfenster Szenen sind zugleich auch die einzigen Bilder im Amarna-zeitlichen Privatgrab, in denen der Grabinhaber zumindest inhaltlich eine führende Rolle spielt, ansonsten steht immer der König im Mittelpunkt.

Ikonographische Neuerungen finden sich auch bei Speisenszenen. Nun wird die Person nicht mehr nur mit nach den Speisen ausgestreckter Hand dargestellt, sondern sie nimmt das Geflügel tatsächlich in die (rechte) Hand und führt es auch an den Mund (z.B. Bildhauerstudie einer Prinzessin JE 48035).



Prinzessin beim Mahl, Ägypt. Museum Kairo, Photo: Kemet

Motive, die aufgrund der Amarna-Theologie im Flachbild fehlen, sind die königliche Geburt, die Reinigung (Taufe), die Krönung des Königs durch Götter, Götter- und Barkenszenen allgemein sowie die Isched-Baum-Szene.

## Das königliche Porträt der Amarna-Zeit – Echnaton

Rundplastische Belege für das königliche Porträt im älteren Stil sind nur wenige erhalten. Den Großteil machen die in Karnak gefundenen Kolossalstatuen des Königs aus, in

Achit-Aton wären die Statuen der frühen Grenzstelen sowie eine einzelne Statuette des Königs (Berlin 21835) und ein Sandsteinköpfchen (MMA 21.9.17) zu nennen.

Insgesamt 28 Kolosse, die ehemals zu einer 30-Pfeiler-Halle gehörten, wurden im Aton-Tempel von Karnak-Ost 1926-32 entdeckt. Diese Statuen sind nicht mumienförmig, sondern tragen die Tracht des lebenden Königs, allerdings mit geschlossenen Beinen und gekreuzten Armen, die Wedel und Krummstab halten. Der Koloss JE 49529 ist von den Knien bis zur Kronenspitze erhalten. Der König trägt einen quergefalteten Schurz und das Chat-Kopftuch mit der Doppelkrone. Das runde Chat-Kopftuch ist mächtig und voluminös, die übergroße Krone bildet für das langgezogene Gesicht einen breiten Rahmen. Auffallend sind dabei die im direkten Vergleich zum Stil unter Amen-hotep III. geänderten Proportionen.



Echnaton mit Chat-Kopftuch, Ägypt. Museum Berlin, Photo: Katalog

Während man sich dort weitgehend am Naturvorbild orientierte, findet sich bei Echnatons Bildnis eine abstrakte Anordnung gerundeter Elemente. Dabei werden zwei Körperregionen besonders hervorgehoben – die Kopf- und Kronenpartie sowie die Hüft- und Oberschenkelpartie. Die Waden und die Brust sind im Verhältnis dazu viel zu klein. Die Lippen und Wangen sind wieder überdimensioniert, weshalb die Augenpartie zusammengedrängt wird. „Es handelt sich ganz offensichtlich um ein konsequent durchgeführtes, rhythmisch-ornamentales Gliederungssystem und nicht um ein Abbild der physischen Realität“, wie Müller (1988, I-67) feststellte. Der Kopf des Kolosses verdeutlicht alle Merkmale des frühen Königsbildes: das schmale und langgezogene Gesicht, die v-förmige Verschmälerung nach unten, das übergroße, kugelige Kinn, die schlitzartigen Augen mit schräg gestellter Lidachse und die betonte Nasen-Mundfalte, die durch eine Ritzlinie eingezeichnet ist, sowie das rautenförmige Profil.

Eine dieser Kolossalstatuen aus Karnak-Ost (JE 55983) sorgte aufgrund ihrer scheinbaren Nacktheit in der Forschung für besonderes Rätselraten. Sie war als Bildnis des Königs auch maßgeblich am Aufkommen der Theorie des Krankheitsbildes Echnatons beteiligt (Fröhlich-Syndrom), wurde aber auch als geschlechtsloser Urgott (Westendorf 1963), Aton und sogar als Nofretete (Harris 1977, Vandersleyen, Samson) interpretiert. Zutreffend dürfte wohl die Deutung von Müller sein, dass bei dieser Darstellung Echnatons die Besonderheit der Körperformen als ideologischer Ausdruck seines Königtums anzusehen ist.

Wichtige Zeugnisse für den älteren Stil in Relief und Plastik sind die Grenzstelen in Amarna, die in das 6. Jahr datieren. Sie sind zudem die einzigen Monumente der Amarna-Zeit, die genau datiert und situiert sind. Die dazugehörigen Statuen sind bedauerlicherweise weitgehend zerstört. An der Stele A in Tuna el Gebel findet sich jedoch eine bis auf die Köpfe vollständige Familiengruppe. Bei dieser Komposition dient die Felswand direkt als Rückenplatte. Das stehende Paar hält bei diesem Typus entweder Opferplatten oder streckt beide Arme waagrecht nach vorne, um schmale Stelen zu halten. Diese Stelen tragen den Namen des sie Stützenden und den des Aton. Zwischen den Armen der Statuen und den Sockeln befinden sich Stützblöcke. Auf eine Vorderansicht wird größtenteils verzichtet, dagegen ist die Seitenansicht trotz der Frontalität der Statue vor der steinernen Rückwand viel aussagekräftiger. Bei der Grenzstelengruppe A sind die Körper von Echnaton und Nofretete gleich gearbeitet, lediglich die Gewänder unterscheiden sich.



Echnaton mit der Opferplatte, später Amarna-Stil, Museum Kairo, Photo: Kemet

Die Königsdarstellung zeichnet sich durch einen großen Kopf, abgeschlaffte Züge, einen langen Hals, schmale Schultern und Taille sowie ein hoch angesetztes Gesäß aus, wodurch der Oberkörper verkürzt wird. Der Bauch quillt über den nach unten gerutschten Gürtel des Schurzes, die Arme und Unterschenkel sind sehr dünn und weisen keine Muskulatur auf.

Das Porträt Echnatons des jüngeren Stils weist gegenüber der frühen Phase eine Proportionsverschiebung auf. Eine Verkürzung der Nase und das Heruntersetzen von Augen und Ohren ist festzustellen, die Mund- und Kinnpartie zeigt hingegen dieselbe Form wie im älteren Stil und bleibt ein Charakteristikum des Königs (z.B. Gipskopf Berlin 21348). Im jüngeren Stil werden in der Körpergestaltung die starken Rundungen der älteren Phase etwas abgeflacht, die Proportionen ausgeglichener und die Modellierung organischer, das gesamte Erscheinungsbild des Königs wirkt jugendlicher.

Die Hüft- und Oberschenkelpartie ist in zwei Abschnitte gegliedert, der obere geht von der nach oben verschobenen Taille bis zur Mitte des Beckens, der untere vom unteren Teil des Beckens zum Oberschenkel. Die Verkürzung der Brust wird durch eine Verlängerung der Hüfte wettgemacht, die verkürzten Oberschenkel vermitteln einen unteretzten Eindruck, der durch die ungewöhnliche Breite der Hüften und die schmalen Schultern gesteigert wird [3]. Diese Merkmale sind keineswegs Neuerungen der Amarna-Zeit, sondern vielmehr Kennzeichen der rundplastischen Frauendarstellung in der Vor-Amarna-Zeit. Auch das Stehen mit geschlossenen Füßen sowie die Haltung der offen nach unten weisenden Finger lässt sich von diesen Frauenstatuen ableiten. Allgemein werden in der jüngeren Stilphase Schulter und Taille etwas breiter, das Gesäß leicht abgesenkt, wodurch der Gesamteindruck und die Proportionen weniger extrem sind.

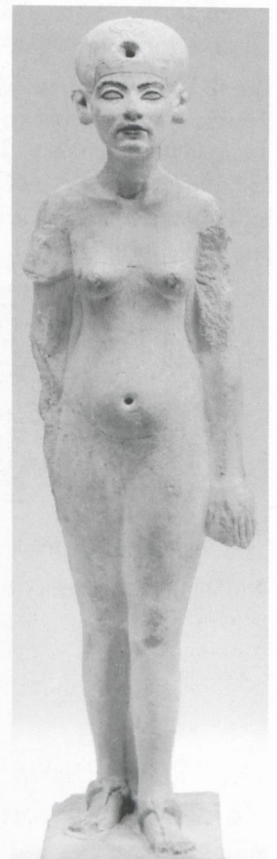
Die Frage, ob sich die Darstellungen tatsächlich am Äußeren

des Königs orientierten und somit porträtartigen Charakter haben, ist nicht eindeutig zu klären, da wir keinen Hinweis auf die physischen Eigenschaften Echnatons haben. So stellt auch Assmann (1975, 311) fest: „Man wird dieses Menschenbild zu den unlösbaren Rätseln rechnen müssen, die das alte Ägypten aufgibt.“ Die Darstellungen von Echnatons Vater mit ähnlich unteretzten Oberschenkeln lassen vermuten, dass es sich möglicherweise um ein vererbtes, in der Kunst künstlich gesteigertes und überbetontes Merkmal handelt. Grundsätzlich muss jedoch, wie Schlögl (1986, 89) vermerkt hat, gelten: „Die ägyptische Kunst hat zu keiner Zeit, auch nicht in der Ära Echnatons, veristische oder realistische Zeugnisse hervorgebracht“. Eine pathologische Deutung der Bildnisse Echnatons ist daher in keiner Weise weiterführend. Das gesamte Königsbild und vor allem die femininen Züge des Königs sind hingegen mit großer Wahrscheinlichkeit Teil seiner Religionspolitik (s. Müller 1988, I-116).

## Nofretete

Auch für die Königin Nofretete gilt, dass wir ihr wahres Äußeres nicht kennen. Ihre schmalen Schultern, die nach oben verlagerte Taille sowie die langgezogene, zweigeteilte Hüftpartie entsprechen der konventionellen ägyptischen Frauendarstellung. In der älteren Stilphase sind jedoch das Becken, das Gesäß, der Bauch und die Oberschenkel überdurchschnittlich ausladend abgebildet. Dies einer persönlichen Prägung der Königin zuzuschreiben, ist kaum hilfreich, da diese Körperteile in der jüngeren Stilphase wieder realistische Ausmaße annehmen. Vielmehr handelt es sich um eine Darstellung, die sich an das königliche Porträt anlehnt. Als Beispiel für diese Körperformung der Nofretete eignet sich ein Torso im Louvre (E. 25409) hervorragend. Die Statue trägt ein fein plissiertes, sehr dünnes Gewand, die Proportionen entsprechen jenen der Karnak-Kolosse Echnatons. Der Hauptakzent liegt wieder auf der ausladenden Oberschenkel- und Hüftpartie, der Oberkörper wirkt im Gegensatz dazu doppelt so schmal. Der Rückenpfeiler mit seiner Flächigkeit steht im starken Gegensatz zu den Rundformen des Körpers.

Aus der älteren Phase sind nur wenige rundplastische Gesichtsdarstellungen der Nofretete erhalten. Ein Kolossalstatuenbruchstück (CG 42089) aus der Karnak-Cachette zeigt jedoch, dass nicht nur ihr Körper, sondern auch ihr Gesicht Echnaton genau nachempfunden wurde. Vergleichbare Ähnlichkeiten zwischen dem Porträt von König und Königin finden sich bei Amen-hotep III. und Teje, aber auch bereits im Alten Reich (z.B. Triaden und Dyaden des Mykerinos, s. Müller 1988, I-87). In der ägyptischen Kunst lehnen sich Götterstatuen und die Privatplastik immer mehr oder weniger an das



Kalksteinstatue der Nofretete, Museum Berlin, Photo: Katalog

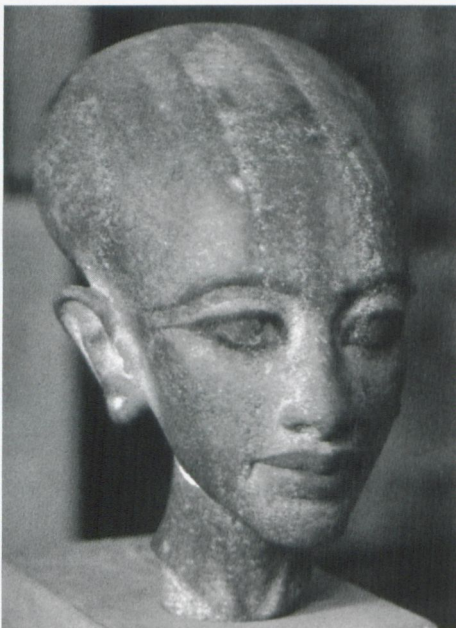
Königsbild an; bei königlichen Gemahlinnen sind die Übereinstimmungen besonders deutlich.

In der jüngeren Phase entwickelt Nofretete jedoch einen eigenen Gesichtstypus, der – im Gegensatz zu dem von Echnaton, den Prinzessinnen und auch Teje – rechteckig ist und ein gerades Kinn aufweist. Auffallend sind auch die betonten, stark ausgeprägten Unterkieferwinkel, die ansonsten ein eher maskulines Merkmal darstellen. Das neue Bild der Nofretete dürfte bald nach dem Umzug entstanden sein. Die bekannte Familienstele Berlin 14145 (s. Abb. S. 44) zeigt bereits dieses Porträt, weist aber den frühen Namen des Aton auf, datiert also vor das Jahr 9. Die Herausbildung eines unabhängigen Gesichtstypus illustriert Nofretetes besondere Stellung und ist insofern bemerkenswert, als dass Vergleichbares nur bei Königen zu beobachten ist. Denn Herrscher orientieren sich häufig in der frühen Phase am Porträt ihres Vorgängers und entwickeln erst im Laufe ihrer Regierung ein individuelles Porträt [4].

Dorothea Arnold unterscheidet insgesamt fünf Darstellungstypen unter den Porträts der Nofretete, die aus der Werkstatt des Thutmose stammen und jeweils einen unterschiedlichen Wesenszug der Königin repräsentieren. Als verantwortlich für diese unterschiedlichen Typen identifizierte sie insgesamt vier verschiedene Bildhauer.

- Das Idealbildnis (Büste Berlin 21300 und unfertiger Kalksteinkopf Berlin 21352).
- Die Herrscherin, „Herrin der Beiden Länder“ (z.B. Kopf aus Memphis JE 45547).
- Die Schönheit (die sanfte, schöne Königin) (z.B. gelber Quarzitkopf Berlin 21220).
- Die Ältere (die erfahrene, weise Frau) (z.B. Kalksteinstatue Berlin 21263).
- Das Denkmal (monumentale Porträts für die Nachwelt) (z.B. Granodioritkopf Berlin 21358, wohl posthum).

Durch Reliefbeispiele wird bestätigt, dass Nofretete in der älteren Phase sowohl in Gesichts- als auch Körperformen ihrem Gatten gleicht (z.B. Talatatblock sowie Grenzstelen). Im jüngeren Stil erscheint Nofretete jedoch auch im Flachbild mit ihrem charakteristischen, individuellen Gesichtstypus (vgl. Berlin 14145).



Prinzessinnenkopf, Museum Kairo, Photo: Kemet

Die Entwicklung der Proportionen ist mit derjenigen des Echnaton zu vergleichen, allerdings ist die Figur der Königin prinzipiell schlanker als die des Königs.

## Die Prinzessinnen

Die zahlreichen erhaltenen Prinzessinnenporträts der Amarna-Zeit verdeutlichen eine vom Königsporträt ausgehende Stilisierung und Übernahme gewisser Eigenschaften auf andere Personen. In der frühen Phase wird ein Darstellungstypus der Töchter entwickelt, der sich am Porträt ihres Vaters orientiert und die Mädchen unabhängig von ihrem Alter wiedergibt. In der späteren Phase bleiben ein gelängtes Gesicht, ein übergroßes Kinn – der dreieckige Gesichtstypus des Echnaton – und ein ausladender Schädel charakteristisch. Die Prinzessinnen werden sowohl im Rund- als auch im Flachbild meist nackt dargestellt, die frühesten Beispiele sind die Grenzstelenstatuen.

Aus der Thutmose-Werkstatt stammen drei, etwa zweidrittel lebensgroße Quarzitköpfe von Prinzessinnen in Kompositentechnik aus der jüngeren Stilphase. Zwei davon befinden sich heute in Kairo, der dritte in Berlin. Beim Berliner Kopf ist noch immer die Würfelform spürbar, allerdings liegt kein Rückenfeiler vor, der das noch verdeutlichen könnte. Der überlange, betonte, glattrasierte Hinterkopf ist bei diesen Köpfen v.a. im Profil sehr gut sichtbar. Dieser langgezogene Schädel der Töchter des Echnaton wurde als künstliche Deformation, Degenerationserscheinung (Hydrozephalos) oder auch als reines Stilmittel interpretiert. Der Anthropologe Gerhard verglich die Köpfe mit denen der Mumien des Tutanch-Amun und Semenech-Ka-Ra (KV 55) und kam zu dem Schluss, dass keine pathologische Missbildung vorliegt, sondern ein wohl erbliches Familienmerkmal. Möglich erscheint eine tatsächlich vorliegende Kopfform eines Kindes, die übertrieben dargestellt und auf die Geschwister übertragen wurde. Seit dem Mittleren Reich wird ein rasierter Kopf mit dem Priesteramt verbunden, allerdings v.a. bei Erwachsenen, bei Kindern ist meistens eine Seitenlocke dabei. Wenn im narrativen Kontext eine glattrasierte Prinzessin vorkommt, so handelt es sich um ein Kleinkind. Unklar bleibt daher, weshalb Thutmose die Prinzessinnen auf diese Weise darstellte, auch da die unmittelbaren Vorgängerporträts auf Stelen und Reliefs die Töchter des Echnaton mit Seitenlocke oder einer speziellen Prinzessinentracht zeigen.

## Privatdarstellungen der Amarna-Zeit

Rundplastische Darstellungen von Beamten aus Achit-Aton sind sehr selten. Die wenigen Belege sind kleinformatig – weit unter lebensgroß – und stammen aus dem Wohnbereich, möglicherweise sogar von privaten Hausschreibern. Die Figur eines sitzenden Mannes (JE 53249) zeigt im älteren Stil alle physischen Altersmerkmale (ausgezehrt Gesicht mit tiefen Linien, abgesackte Mundwinkel, schlaffe Hautfalten auf der Brust, Hängebauch). Denselben Typus einer Sitzstatuette stellt Brooklyn 29.1310 dar, allerdings ist dieses Stück stilistisch völlig anders und wohl aufgrund der gemäßigten und geglätteten Züge in die jüngere Stilphase zu datieren. Der auf beiden Objekten dargestellte Gestus – eine Lotusblüte vor der Brust – ist bei Darstellungen von Männern eine Innovation der Amarna-Kunst.

Die Naos-Steile des Bak und seiner Frau Ta-heri (Berlin 1/6) ist das beste Zeugnis Amarna-zeitlicher Privatplastik.

Trotz der geringen Tiefe erweckt das Objekt einen vollplastischen Eindruck, die Figuren scheinen sich regelrecht aus dem Hintergrund zu lösen. Bak trägt eine schulterlange Perücke und ein reich plissiertes Gewand mit abstehenden Ärmeln und vorstehendem Schurz, seine Körperfülle ist ein Zeichen für Wohlstand. Die schlanke Ta-heri legt ihre linke Hand auf seine linke Schulter. Sie trägt eine weit ausladende Perücke, die bis zur Brust reicht, und ein eng anliegendes Kleid. Die Gesichter von beiden Figuren weisen mit dem „verschleierte[n] Blick“ ein



Naophor des Bak und der Ta-heri, Museum Berlin, Photo: Katalog

Merkmal des jüngeren Stils auf. Bak stammt aus einer alten Bildhauerfamilie und ist als „Oberster der Bildhauer an den großen Denkmälern des Königs im Atontempel von Achet-Aton“ eine der herausragenden Künstlerpersönlichkeiten der Amarna-Zeit. Auf der Naos-Stele bezeichnet er sich als „einen, den S.M. selbst unterwiesen hat“ (Freed, Markowitz, D’Auria 1999, cat. 131, fig. 91, 128).

Im Jahre 1891 fand A. Barsanti im Grab des Ani in Amarna sechs Stelen, die sich heute alle in Kairo befinden. Eine Stele (JE 29747) zeigt den Grabbesitzer auf einem Klapphocker vor dem Speisetisch sitzend, während sein Diener Animen ihm einen großen Weinkrug reicht. Es handelt sich um ein Werk der späten Amarna-Kunst, das daher frei von Verzerrungen und Übertreibungen ist. Ein bemerkenswertes Beispiel für die seltenen Privatstelen der Amarna-Zeit stellt auch die Stele eines syrischen Söldners (Berlin 14122) dar, die ihn mit seiner Frau beim Trinkgelage zeigt. Offenbar wurden für diese Komposition vergleichbare Darstellungen des königlichen Paares als Anregung verwendet.

Die „Andersartigkeit“ der Kunst Echnatons basiert keineswegs auf grundlegenden Änderungen von Darstellungsprinzipien der traditionellen ägyptischen Kunst. Die meisten stilistischen Neuerungen der Amarna-Zeit stellten die Grundprinzipien altägyptischer Kunst nicht in Frage. Eine Vorliebe für Kurven und veränderte Proportionen ist besonders deutlich festzustellen. Die Ursachen der meisten Unterschiede müssen in der neuen Religion gesucht werden – Aton als einziger Gott und die neue Königsideologie des Echnaton brachten v.a. ikonographische Änderungen mit sich, und das Bildprogramm wurde entsprechend reformiert und erweitert. Besonderheiten in der Ikonographie, eine Menge neuer Bildmotive und die neuartige Gestaltung althergebrachter Motive kennzeichnen daher die Amarna-Kunst.

Das Porträt Echnatons, das parallel zur stilistischen Entwicklung der Amarna-Kunst unterschiedliche Phasen und Ausprägungen durchläuft, bietet den Ansatz zum Verständnis des durch die Kunst ausgedrückten Programms. In diesem Zu-

sammenhang erlangen auch die Darstellungen der restlichen Königsfamilie und deren Gesichtstypusentwicklung große Bedeutung, wobei die Rolle der Nofretete besonders hervorzuheben ist.

Prinzipiell muss sehr vorsichtig damit umgegangen werden, Begriffe aus anderen Kulturen auf Altägypten zu übertragen. So ist es schlicht falsch und irreführend, Begriffe wie naturalistisch auf die Amarna-Kunst anzuwenden. Auch in der Forschung geläufige Ausdrücke wie expressionistisch und manieristisch sind nicht sehr glücklich gewählt. Echnatons neuartiger Kunststil war in keinerlei Hinsicht naturgetreuer und realistischer als die traditionelle Kunst, sondern vor dem Hintergrund einer religiösen Ideologie ebenfalls bis ins Detail geplant und nach strengen Regeln aufgebaut.

Julia Budka

#### Anmerkungen:

- [1] Dies gilt besonders für stark von persönlichen Vorurteilen geprägte Formulierungen wie z.B. die pathetische Schilderung des Amarna-zeitlichen Kunststempfindens von Walther WOLF (1957, 453): „Die Zeitgenossen müssen diese Bilder [der Amarna-Kunst] als entartet, als eine Verhöhnung der geheiligten Überlieferung empfunden haben“.
- [2] Allein im 9. Pylon von Karnak (Haremhab) fand das *Centre Franco-Égyptien des Temples de Karnak* 12 000 dekorierte Talatatblöcke, die vom Atontempel Echnatons in Karnak-Ost stammen. Die ursprünglich ca. 120 000 Blöcke zeigen den älteren Stil, der von starken Überschneidungen und Verzerrungen geprägt ist, und datieren wohl ins 2./3. Jahr.
- [3] Dieser Eindruck von Unsetztheit aufgrund der Verkürzung der Oberschenkel stellt eine der Eigenschaften des Königsporträts dar, die Echnaton von seinem Vater übernimmt. Dabei liegen allerdings die Körperformen von Amen-hotep III. klar innerhalb der Grenzen eines maskulinen Erscheinungsbildes, die seines Sohnes jedoch eindeutig ausserhalb.
- [4] Bemerkenswert ist auch, dass das Amarna-zeitliche Porträt der Mutter des Echnaton, Teje, sich grundlegend von dem ihrigen unter Amen-hotep III. unterscheidet. Zur Regierungszeit ihres Gatten sind Tejes Züge traditionell an die seinen angeglichen, in Achet-Aton erhält die Königinmutter jedoch ein emanzipiertes, individuelles Gesicht (Müller 1988, I-87).

#### Literatur (Auswahl):

- Aldred, C., Akhenaten, Pharaoh of Egypt, A New Study, London 1968
- Arnold, Do., The Royal Women of Amarna. Images of Beauty from Ancient Egypt, Ausstellungskatalog, The Metropolitan Museum of Art, New York 1996
- Bentley, J., Akhenaten in the Eye of the Beholder, in: Amarna Letters 2, 1992, 6f.
- Frankfort, H., The Mural Painting of el-Amarnah, London 1929
- Freed, R. E., Markowitz, Y. J., D’Auria, S. H. (eds.), Pharaohs of the Sun, Akhenaten, Nefertiti
- Gerhardt, K., Waren die Köpfe der Echnaton-Töchter künstlich deformiert?, in: ZÄS 94, 1967, 50-62
- Groenewegen-Frankfort, H., Arrest and Movement, An Essay on Space and Time in the Representational Art of the Ancient Near East, London 1951
- Harris, J. E., Weeks, K. R., X-Raying the Pharaohs, London 1973
- Hornung, E., Gedanken zur Kunst der Amarna-Zeit, in: ZÄS 97, 1971, 74-78
- Ders., Echnaton. Die Religion des Lichtes, Zürich 1995
- Lange, K., König Echnaton und die Amarna-Zeit, Die Geschichte eines Gottkünders, München 1951
- Müller, M., Die Kunst Amenophis’ III und Echnatons, Basel 1988
- Philipps, J., The Composition Sculpture of Akhetaten: Some Initial Thoughts and Questions, in: Amarna Letters 3, 1994, 59-71
- Robins, G., Proportion and Style in Ancient Egyptian Art, London 1994.
- Schlögl, H.A., Amenophis IV. Echnaton, Reinbek bei Hamburg 1986
- Wenig, St., „Amarna-Kunst“, in: LÄ I, 1975, 174-181
- Wolf, W., Die Kunst Ägyptens. Gestalt und Geschichte, Stuttgart 1957